

MANUEL HERAS GARCÍA (Coord.)

ITALIA Y ESPAÑA: UNA PASIÓN INTELECTUAL



AQUILAFUENTE
A



Ediciones Universidad
Salamanca

ITALIA Y ESPAÑA:
UNA PASIÓN INTELECTUAL

MANUEL HERAS GARCÍA (Coord.)

ITALIA Y ESPAÑA:
UNA PASIÓN INTELECTUAL



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 364

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta: Templo de Adriano en Roma

1ª edición: mayo, 2024

ISBN: 978-84-1311-960-1 (PDF)

ISBN: 978-84-1311- 961-8 (POD)

DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0364>

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

Impresión y encuadernación:
Nueva Graficesa S.L.
Teléfono: 923 26 01 11
Salamanca (España)




Hecho en UE-Made in EU

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

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Usted es libre de: Compartir – copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

-  Reconocimiento – Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
-  NoComercial – No puede utilizar el material para una finalidad comercial.
-  SinObraDerivada – Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es/>

*A Vicente, maestro y auténtico puente
entre España e Italia para generaciones de filólogos*

ÍNDICE

I. LITERATURA ITALIANA

Solidarietà tra poveri nella lirica di Virgilio Giotti Giorgio Baroni	17
Poeti in volo. Un capitolo della poesia novecentesca italiana Anna Bellio	31
La Grecia di Leonardo Sinisgalli Maria Chatzikyriakidou	47
« <i>Mon petit monstre romantique</i> »: el concepto ‘patria’ en la obra manzoniana María de los Milagros Comesaña Santos	61
Geografia mítica del nuevo mundo en la épica italiana del siglo XVII Mónica García Aguilar	79
Maresciallo Santovito: el <i>giallo</i> de Guccini y Macchiavelli Manuel Gil Rovira	91
Fra il tragico e il comico: le opere tragiche di Giovanni Bonicelli Paula Gregores Pereira	103
Dal testo al palcoscenico: l’evoluzione testuale delle didascalie de <i>La malia della voce</i> di Carlo Gozzi (dai manoscritti all’edizione Zanardi) Javier Gutiérrez Carou	115
«La patria s’è incarnata in Dante» su alcune edizioni risorgimentali della <i>Divina Commedia</i> Alfredo Luzi	129
El revés del espejo. La huella de la pintura en <i>Il gioco del rovescio</i> de Antonio Tabucchi Mirella Marotta Peramos	139
Elio Vittorini e il distacco dal fascismo. Da <i>Il garofano rosso</i> alla guerra civile spagnola Francesco Maria Pistoia	151

Grazia Deledda e Luigi Pirandello terzapaginisti del <i>Corriere della Sera</i> Alessandra Sanna	163
La rappresentazione della cultura letteraria nei cinegiornali <i>Luce</i> (1923-1945) Anna Scicolone	175
Castiglione e Leopardi tra sprezzatura e disprezzo Fabrizio Scrivano	191
Annotazioni su una commedia urbinata poco indagata Roberto Trovato	205
Praxis y teoría poética en Tommaso Stigliani: del <i>Canzoniero</i> al <i>Arte del verso italiano</i> María Dolores Valencia	217
La consolación del arte en <i>Viaggio d'inverno</i> (1971) de Bertolucci Carmelo Vera Saura	229
Falsi d'autori: parodie letterarie in Italia tra Otto e Novecento Margherita Verdirame	241
II. LITERATURA COMPARADA	
Paisaje unamuniano en la producción científica de Vicente González Martín Celia Aramburu Sánchez y María Mar Soliño Pazó	257
La recepción de Leopardi en el Novecentismo: las versiones de Agustí Esclasans Assumpta Camps	271
Tendenze teatrali tra Italia e Spagna all'inizio del XXI secolo Loreta De Stasio	299
La <i>Sonata de primavera</i> de Valle-Inclán y las <i>Memorias</i> de Casanova: ¿un caso de plagio? Dianella Gambini	313
Unamuno in Italia: <i>S. Teresa e Aldonzo</i> di Luigi Corvaglia Antonio Lucio Giannone	333
Verga nel realismo europeo: su <i>Mastro-don Gesualdo</i> e Zola Andrea Manganaro	347

«Al padre» di Salvatore Quasimodo. Appunti di lettura con qualche inedita agnizione Cristina Marchisio	361
De la religiosidad al compromiso ético. La recepción de la poesía de Salvatore Quasimodo en España Victoriano Peña	381
El teatro de Carlo Goldoni en España en la segunda mitad del siglo XVIII. Géneros y obras Inés Rodríguez Gómez	393
Personajes en rebeldía y autores-personaje. De <i>Niebla</i> a <i>Riccardino</i> Sara Velázquez-García	405
III. SICILIA EN LA CULTURA Y EN LA LITERATURA	
Sicilitudine, imágenes de ayer y de hoy Valentina Brancatelli	423
Il dibattito filosofico nel discorso scientifico di Modesta Pozzo José García Fernández	435
Leonardo Sciascia y la Mafia: más allá de mitos y leyendas María-Isabel García-Pérez	447
<i>Sintimenti in difesa di lu sessu fimminino</i> (1735) di Isabella Dorotea Bellini Guillon: un primo approccio all'opera Giuliana Antonella Giacobbe	459
<i>Ícaro</i> , el drama utópico de Stefano Pirandello María Belén Hernández González	469
Andrea Camilleri e l'utopia del Don Chisciotte siciliano Sarina Macaluso	483
«Le cose che non si fanno, non sono». Leonardo Sciascia in <i>Todo modo</i> Carla Tirendi	497
La Sicilia che cambia Anna Tylusińska-Kowalska	509
La polemica fra Pirandello, Martoglio e la Società Italiana Autori: una questione di bottega o di dignità? Sarah Zappulla Muscarà y Enzo Zappulla	525

IV. LENGUA, TRADUCCIÓN Y DIDÁCTICA

- Pippa Bacca e *Brides on Tour*, un viaggio nell'arte contemporanea per la didattica dell'italiano LS
Giulia Di Santo 541
- Los proverbios italianos como recurso para la enseñanza de verbos sintagmáticos de movimiento a hispanohablantes
Nicola Florio 555
- Nuove proposte di valutazione dell'apprendimento della lingua italiana: il ruolo dei *social network*
Maria Angelica Giordano Paredes 569
- Il lessico italiano delle emozioni e dei sentimenti. Parole, locuzioni, etimologia: una proposta di apprendimento
Martina Lopez 581
- La presencia de los italianismos en la 23ª edición del diccionario académico
Rocío Luque 595
- Parole vicine di maestri lontani: riascoltando Gianni Rodari, Mario Lodi, Alberto Manzi
Anna Nencioni 609
- La voce dei fratelli. I populismi di destra in Italia e in Spagna alla luce del discorso di Giorgia Meloni a Marbella (2022)
Piotr Podemski 621
- La competencia fraseológica en el aula de italiano L2: construcción de un sílabo de colocaciones italianas verbo+nombre
Anna Suadoni, Francesca La Russa y Maria Roccaforte 637

V. MUJER, HISTORIA Y SOCIEDAD

- Ecchi dall'*Inferno* dantesco in tre poetesse italiane: Merini, Rosselli, Valduga
Aurora Conde Muñoz 653
- Lusso, amori e passatempi nel ducato sforzesco
Trinidad Fernández González 667

La experiencia de la maternidad en la novelística de Carla Maria Russo Pablo García Valdés	679
Grazia Pierantoni Mancini: donna, poetessa ed esule Gloria Maria Genova	693
Maria Giuseppa Guacci: una patriota italiana olvidada Mercedes González de Sande	705
Da Valencia a Venezia: vita e opere di Pedro Pablo de Ribera Clarissa Maria Leone	729
Maternidad a debate en la Italia de principios del siglo XX. Madres legítimas e ilegítimas en la narrativa de Anna Franchi Milagro Martín-Clavijo	741
El amor en la narrativa de Contessa Lara Eva Muñoz Raya	755
Mogli e figlie vittime del terrorismo in Italia e in Spagna: come preservare la memoria dei propri cari attraverso il ricordo letterario Matteo Re	769
Delitos y dialectos en las nuevas voces femeninas del <i>giallo</i> italiano Yolanda Romano Martín	781
<i>La Celestina</i> a través de la mirada de Giraldo Cinthio Irene Romera Pintor	795
«La traduttrice a' lettori»: argumentación y género Jorge J. Sánchez Iglesias	807
Considerazioni sopra <i>La gloriosa eccellenza delle donne</i> di Scipione Vasoli Massimiliano Spiga	821
VI. MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y RELACIONES CULTURALES	
Gina Lollobrigida, más allá de la belleza Salvatore Bartolotta	835

Maestros de postas y cartas cifradas contra Paolo IV Júlia Benavent	849
Una cifra para negociar el matrimonio de Margarita de Parma María José Bertomeu Masià	865
Il «linguaggio ordinario» di Domenico Laffi, pellegrino a «San Giacomo di Galitia Finisterrae» Benedict Buono	879
Fotografía e movimenti di macchina nel cinema di Paolo Sorrentino. La filosofia della luce, da Luca Bigazzi a Daria D'Antonio Antonio Catolfi y Giacomo Nencioni	891
Las confesiones literarias de Borges Adriana Cristina Crolla	927
Los primeros viajes de Leonardo Sciascia a España: intereses culturales y lazos de amistad Estela González de Sande	945
La presencia de dramaturgos españoles en la revista <i>Il Dramma</i> : un puente cultural entre Italia y España Manuel Heras García	963
Visitas de Jorge Guillén a Génova, Milán, Venecia y otras ciudades italianas contadas a su hija Teresa Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado	975
Análisis de <i>Trio</i> de Dacia Maraini: sororidad y otros tipos de amor Clara Llamero Illán	989
La cifra de Margarita de Parma y su secretario Machiavelli María Muñoz Benavent	1001
La visión de España en el tratado de Carlo Denina <i>Delle rivoluzioni d'Italia</i> Laureano Núñez García	1013
Il sorriso dell'ignoto Francesco Vitale: storia e mito di un vescovo umanista tra Italia e Spagna Sebastiano Valerio	1029

I. LITERATURA ITALIANA

SOLIDARIETÀ TRA POVERI
NELLA LIRICA DI VIRGILIO GIOTTI
SOLIDARITY BETWEEN THE POOR
IN VIRGILIO GIOTTI'S POETRY

Giorgio BARONI

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Riassunto

Virgilio Giotti (1885-1957) è apprezzato soprattutto per le sue raccolte di versi in dialetto triestino, ma pubblicò pure liriche in lingua, racconti e altro. Fu pittore oltre che poeta. Spesso canta di figure popolari, vecchi, orfani, vedove o diversamente sfortunati e poveri: l'orfanezza, la miseria, la solitudine, la solidarietà sono tutti elementi connessi, accuratamente gestiti e continuamente presenti. La solidarietà, in particolare, è onnipresente: da quella delle misere parenti verso l'orfano, a quella del bambino verso la cagna, della gente verso il cane catturato e perfino dell'accalappiacani verso l'orfanello implorante.

Parole chiave: Virgilio Giotti, poesia italiana in dialetto, Novecento, solidarietà.

Abstract

Virgilio Giotti (1885-1957) is appreciated mostly for his poems written in the dialect of Trieste, yet he also published poems, novels, and other compositions in Italian. He was a painter too. He often celebrates popular figures, old ones, orphans, widows, or otherwise unfortunate and poor people: orphanhood, poverty, loneliness, solidarity are all connected elements, carefully managed and continually present. Solidarity, in particular, is omnipresent: from that of the miserable relatives towards the orphan, to that of the child towards the female dog, of the people towards the captured dog and even of the dog catcher towards the pleading orphan.

Keywords: Virgilio Giotti, Italian poetry in dialect, XX century, solidarity.

Nel 1928, per le edizioni di Solaria, Virgilio Giotti pubblicava la silloge *Caprizzi, canzonete e stòrie (1921-1928)*, contenente una sezione intitolata *Stòrie*, cinque liriche in tutto, ma nel suo canzoniere in dialetto le storie non sono soltanto queste, sono anzi uno dei suoi modi ricorrenti di fare poesia. Un primo esempio si

può riscontrare in alcuni ritratti lirici presenti in *Piccolo canzoniere in dialetto triestino* (1914)¹: già la composizione di apertura, *Siora Teresa*, è quasi una storia, rivelata a tratti e non in ordine cronologico, ma con riferimenti all'età della protagonista, alle sue disgrazie, al tempo di inserimento nella famiglia Giotti.

Nella lirica, che ha una posizione importante, al primo posto nella prima raccolta di versi, si trovano quasi delle pennellate: colori espliciti (il giallo delle roselline, il rosa delle orecchie, il grigio dei capelli e il chiaro degli occhi) e altri suggeriti da vari elementi precisamente indicati: il rosaio fiorito, i gerani, le foglie secche, il pane con le ciliegie, le rughe sulla fronte, gli uccelli, la burrasca, i fiori, i capelli non grigi, secondo un procedimento descrittivo che non nasce per gradi, dato che è maturo sin da questa prima lirica. Infatti Giotti, pittore oltre che poeta, non dimentica nei propri versi la tavolozza e la matita e lo denuncia in un titolo, *Colori*, creato per una raccolta (1941)² e, dentro di essa, per una sezione, ma che si rivela poi talmente indovinato da divenire il titolo complessivo di tutto il suo canzoniere in dialetto. Con riguardo dunque a questa tecnica si compie la presente ricognizione delle sue storie.

Una sorta di storia, sempre nella prima raccolta, *Piccolo canzoniere in dialetto triestino*, è costituita anche dalla lirica *I veci che 'speta la morte*, uno dei pezzi giottiani più famosi, e giustamente. I vecchi sono rappresentati in quattro ambienti diversi: davanti alle chiese dei paesi, nei cortili, nel porto, nelle strade della città vecchia. Le contingenze sono differenti sia per il paesaggio sia per i suoni riferiti, ma nulla cambia nella situazione di questi uomini, ormai al confine del tempo e quasi al di fuori di esso. Ripresi nella loro fissità seduti o rannicchiati, con una immobilità che contrasta con il moto anche esagerato di altri (i bambini, le *mule bacanone*, i vaporette...) tentano azioni quasi inevitabilmente destinate a finire senza esito; così le pipe (pipe da buttar via) tendono a spegnersi, con evidente parallelismo con le

¹ Ora riedito con prefazione di Giorgio Baroni e versione italiana di Luigi Fenga in Giotti (2005), a questa edizione si riferisce la citazione.

² Già la successiva raccolta, *Colori. Tutte quante le poesie* (1943), comprendendo sia le precedenti raccolte sia la sezione *Poesie dal '37 al '43*, svela il disegno di usare *Colori*, come titolo complessivo per il proprio canzoniere in dialetto.

vite dei vecchi; cercare un fiammifero diventa una difficile impresa; la lettura del giornale è più un atteggiamento che un'azione e persino il dialogo fra coetanei appare alla fine inutile e quindi impossibile. Tutta una serie di dettagli fa pensare all'imminenza della fine: il riferimento allo sparo «in quel bianchizz smorto»; i bambini che li urtano inconsapevolmente quasi come se non li vedessero e intanto compiono gesti anticipatori dell'ormai imminente sepoltura («i ghe porta la tera e i sassi / fin sui zenoci e su le man»); la riduzione dei consumi segnalata dalle pipe guaste, dalla cicca di sigaro raccolta da terra, dalla povera bevanda («do soldi / de acqua col mistrà») ordinata per giustificare il lungo ozio al caffè. Il loro stesso guardare ormai è più apparenza che altro, come per tre volte si legge nella prima strofa (seconda se si considera strofa il verso isolato d'apertura): «par ch'i vardi [...] / Par ch'i fissi [...] / ch'i vardi le campagne in giro par». L'unica loro realtà è quella descritta dal titolo, ribadita senza variazioni quattro volte, nel verso staccato che introduce le quattro scene. Completa tale immagine la postura: quasi sempre seduti, i vecchi stanno inerti «co' le man sui zenoci», i rari movimenti appaiono lenti e dolorosi. La scena del tirar su una cicca da terra e di «zercar tre ore / con quele man che trema, / pai scarselini del gilè» il fiammifero da donare all'altro vecchio è talmente efficace che sembra proprio di assistere a una proiezione cinematografica. A fronte poi di «quel bianchizz smorto de tuto», ripreso dal colore dell'«acqua col mistrà», ecco per contrasto i colori della vita: anche il nero, purché deciso («i va via pieni neri»), e poi le arance sul carretto e infine l'immagine della strada trafficata ricca di chiaroscuro, di movimento, di *colori*:

In strada,
 ch'el sol la taia in due,
 ghe xe un va e vien continuo,
 un mòverse, nel sol ne l'onbra,
 de musì, de colori (Giotti, 1941: 32).

Si collega a questa lirica la composizione compresa in *Colori*, intitolata *La vècia e la morte* (Giotti, 1941: 135-136). Di questa donna che non vuol più sapere del mondo, non risponde a chi la interpella e «parla / solo drento con sè», il poeta dà un ritratto preciso:

'Rente la ga la cròzzola
pozada contro el muro.

Le grespe ne la scondi;
no' le ghe lassa fora
che i oci, ch'i ga un velo
de ùmido par sora.

La su' boca la par
un tàio de musina;
le su' man no' xe man,
ma zate de galina.

Un solo segno della trascorsa vivacità rimane nell'unico lavoro che riesce a fare, vecchia e invalida, in attesa della morte, un lavoro a maglia dagli inaspettati ripetuti colori: «La calza la xe a striche / rosso fogo e blu scuro».

Sostanzialmente una storia, anche se compresa nella sezione *Caprizzi e canzonete*, è quella della lirica *Eros*: protagonista una ragazza slovena del contado venuta a servizio, come molte, a Trieste. La sua presentazione, all'inizio della poesia, è fatta a pennellate, evocandosi così un'immagine tipica:

Co' un per de clonzi in pie,
con un sial greve indosso
incrosà, el viso rosso,
i cavei de panòcia e i oci blu³.

Bastano poi un'indicazione di misura e una cromatica per dare, in paragone con Trieste, l'idea di Napoli, città in cui la ragazzotta finisce col trasferirsi:

e par tante stazioni,
co' la ferata, par tante zità,

la xe rivada in una
più granda de Trieste
e co' un mar più zeleste:
a Nàpuli la xe rivada.

³ Per praticità si cita da Giotti (1986: 86).

Al poeta non servono raffronti – sono sottintesi – per far capire quanto la ragazza appaia diversa rispetto alla norma del nuovo ambiente; gli basta riproporne l’immagine, ricalcando modi di dire popolari a Trieste: «s-ciava col muso ciaro, / con quella cavelada» (Giotti, 1986: 87).

Si giunge così alle quattro storie riunite nell’apposita sezione di *Caprizzi, canzonete e stòrie*, vicende di poveri e di bestie, nelle quali non mancano le disgrazie e la morte, tema fra i più importanti in Giotti. La *Prima stòria* (Giotti, 1986: 97-100) si apre e si chiude con l’ospedale, la Maddalena, dove prima muore la madre del bambino protagonista, poi viene lui stesso ricoverato, e guarisce, ma a prezzo della perdita dell’unico affetto che ha sostituito la madre morta, la cagnetta trovatella. Composizione ampia e accuratamente costruita con 28 quartine formate da tre settenari, il secondo e il terzo rimanti, più un endecasillabo tronco, che rima con quello dell’altra strofa di ogni coppia di strofe, offre un’immagine articolata della situazione: l’orfanezza, la miseria, la solitudine, la solidarietà sono tutti elementi connessi, accuratamente gestiti e continuamente presenti. La solidarietà, in particolare, è onnipresente: da quella delle misere parenti verso l’orfano⁴, a quella del bambino verso

⁴ «Esiste una varietà di termini per coloro che possono essere ospiti di un orfanotrofio o brefotrofio: si va dal più comune *orfano*, variato in *orfanello*, a termini vicini, ma non sinonimi: *esposito* o *esposto*, *abbandonato*, *trovatello*, *innocente*. *Orfano* quindi è propriamente usato per chi è privo di uno o di entrambi i genitori e non è detto che sia tuttavia abbandonato o che per forza debba vivere in un orfanotrofio, data l’antica consuetudine di accettare i nipoti orfani come figli. *Esposito* o *esposto*, riferito a un neonato o comunque a un bambino, è invece propriamente usato quando si ha il caso dell’esposizione, termine generico usato per indicare pratiche diverse di abbandono senza soppressione di un bambino che non si può o non si vuole tenere. Storia e letteratura tramandano, fra le altre cose, gli stratagemmi adottati per evitare che l’abbandono portasse alla morte: il fanciullo era quindi sì abbandonato, ma in modo che si trovasse, sulla porta della chiesa, per esempio, dove maggiormente era credibile che qualche anima pia passasse e trasformasse l’esposto in trovatello, termine questo che indica chiaramente due fatti, la dispersione e il ritrovamento. Proprio per evitare invece che l’esposizione si trasformasse in infanticidio, complice l’inclemenza e del tempo e dei luoghi, furono istituite sbrigative e riservate strutture di accoglienza quale la famosa ruota. Il termine *innocenti*, quasi una qualifica, serviva a sottolineare che si trattava di persone disgraziate non per propria colpa; indicazione meno superflua di quel che può

la cagna, della gente verso il cane catturato e perfino dell'accalappiacani verso l'orfanello implorante. La solidarietà tra poveri viene persino teorizzata:

[...] quei che no' riva
'ver mai quel che ghe ocori,
de tegnir strento lori
el iozz' ch'i ga, no' i bazila: so mi.

Quel «so mi» segnala una personale partecipazione a questo mondo di poveri e di generosità, confermata da tutta una vita di Giotti, non propriamente indigente, ma mai libera da problemi economici. Si possono accostare a questa quartina le due più avanti in cui c'è un intenso elogio della prole, costruito su un luogo comune della povera gente che ripone ogni speranza nei figli; nella seconda delle due quartine chi conosce la biografia di Giotti riscontra quasi una triste profezia:

[...]
a tuti i ghe piasì,
ben ghe vol tuti ai fioi.
Xe che capimo noi,
che avanti el mondo, chi che lo fa andar,

i xe lori. Se disi:
'na casa senza fioi
xe morta. E pòari noi
co li perdemo: xe finì el cantar.

In tutta la lirica si segnala più di un quadretto: quello dell'incontro del bambino e della bestiola dall'espressione fra implorante e quasi seducente:

[...] Una sera,
trovada el la gaveva in un canton

drio i legni, incrufolada,

sembrare oggi, dato che un altro termine utilizzato per i bimbi nati fuori dal matrimonio e più facilmente candidati alla esposizione era pure *bastardo*, inteso in modo non necessariamente negativo, almeno all'origine, ma certo tale per le orecchie moderne» (Baroni, 1997: 39-53).

par tera anca col muso:
ma i oci voltai in suso
el putel i vardava de sbrisson.

Poi le cinque quartine in cui è descritto il lavoro del *sinter*, degne di un piccolo filmato; infine la scena in cui «el putel» insegue l'accalappiacani, piangendo e pregando, fino a ottenere la liberazione della cagnetta. In questa c'è l'unico riferimento cromatico, quasi un raggio di sole nell'innominato ma avvertito grigiore generale:

A fianco del careto,
picio biondo muleto,
el coreva, vardando l'omo in su.

Ora è l'orfanello a guardare di sotto in su, come prima la cagna; e il suo essere piccolo e biondo è emblema di assoluta innocenza.

Meno tragica, ma sempre di miseria, è la storia di *Emilia Beccatelli* (Giotti, 1986: 100-104), a quanto pare non ambientata a Trieste e dintorni, ma forse dalle parti di Firenze, stando a quanto dichiarato nella seconda strofa:

Strade, vilagi, e una zità s'un fiume
de ponti scavalcado:
diese ani ghe son stado,
e un fià de cuor lo go lassado là.

Se qui si riscontrano elementi generici di una città fluviale e solo il riferimento biografico aiuta a indovinare Firenze, nella prima strofa ben altri elementi tratteggiano il paesaggio toscano, con attinenza anche a un predominare del verde in diverse tonalità:

Ghe se un paese a monti e montagnete,
pien de vide e oliveri:
come n'i zimiteri
zipressi da par tuto driti sta.

Ad arricchire cromaticamente l'ambiente descritto, ecco vicino alla casa della protagonista «una tore rossa, in alto». La ragazza, abilmente descritta come brutta, ma piacente, ha pure

una nota di colore ordinariamente positivo per Giotti, il nero deciso dei capelli. Il quadro si completa poi con tutti gli elementi della povertà: l'orfanezza («el pare el iera morto»), la condizione (il padre prima faceva lo scalpellino), la famiglia numerosa, il lavoro da garzona «'n un boteguz, che iera, / co' un paron vècio drento, là vizin». Il mestiere di questo vecchietto appare di poco conto, eppure appetibile per una giovane misera come Emilia Beccatelli. Par di vederlo, nel suo «boteguz» di artigiano:

Un veceto in ociai, co' la traversa,
che lavorava ombrele
de comission, de quele
che in zità po' i le vendi. I fusti lu'

meteva insieme; e ghe tremava in man
martel e tanaiete.

La prospettiva di un miglioramento economico col subentrare al vecchietto che ha chiuso si accompagna allo sbocciare della primavera, al mese di marzo che muta l'aspetto cromatico del paesaggio, descritto come prima, ma con le opportune pennellate della stagione e infine con un accenno di azzurro, di rosso e di bianco, implicitamente indicati:

[...] Ancora xe
uliveri e zipressi solo; case,
strade che gira, ancora,
come prima vien fora;
e le vide butade zo le xe

che le par morte. Ma qua e là za i poda;
e qua e là xe i tocheti
de pra novi e i colpeti
de sponga d'i albori fioridi. Su

sul ziel, la tore rossa se vedeva;
la zità in fondo bassa.

Da notare nei «colpeti / de sponga» il preciso riferimento a una tecnica pittorica. Il panorama, il bel tempo, la vista diretta della città, invogliano la giovane, vestita con tutta la cura che la

condizione consente, ad un andare entusiasta, svagato, un po' imprudente. Il suo destino viene così segnato da un banale ruzzolone, nemmeno grave, se non fosse per uno stivale irrimediabilmente rovinato, insostituibile per mancanza di mezzi e indispensabile per presentarsi dignitosamente a ottenere l'agognato lavoro. Perduta l'occasione, la vita prosegue con delle alternative e i colori mutano con esse; cessati quelli della primavera subentrano gli estivi:

Marzo xe andà; le feste
de Pàsqua xe vignude, e vignù xe
l'istà. E 'lora andada xe anca ela
a iutar che la biava
e el formento i sfalzava.

Una storia un po' diversa dalle altre è *Montebelo* (Giotti, 1986: 104-106), trattandosi della vicenda di un quartiere, non quindi una persona e nemmeno una bestiola; ma nel rione sorge a un certo punto la casa in cui va a vivere Giotti con la sua famiglia ed è nota l'importanza della casa nella sua poesia. L'immagine iniziale della Montebello del passato («co iero mulo») è tutta colorata del verde della vegetazione («alboreti», «par' e campagne», «vile e giardini / con bei àlbori») e dal cielo verso cui va spontaneamente l'occhio risalendo il monte. In questo contesto si perdono le poche casette e risalta invece soltanto una caserma: «el casamento bianco / d'i soldai de la làntver». Un ambiente quasi extraurbano, con i tipici locali di ristoro a renderlo più funzionale e più allegro, grazie anche a un caratteristica nota di colore:

[...] e l'ostarie,
co' le tàvole fora,
la pèrgola par sora,
e le tovàie zeleste e rosè.

La successiva urbanizzazione non sembra rovinare più di tanto l'ambiente e rimane desiderabile la vista che si gode dal quinto piano della casa sorta nel frattempo, con un alternarsi di verde attrezzato e di costruzioni, fra cui «un basso casamento / zalo co'

in grando su: *Benzina Shell*». Come in un quadro Giotti descrive accuratamente quello che vede, affacciato alla finestra con i figli:

[...] el monte e su i treni passar;
 in zima, contro el ziel, le case, i muri,
 i àlbori d'i giardini
 veci; zo i contadini
 n'i ùltimi tochi de orti, lavorar,
 zapar, bagnar; far le manovre i ciapi,
 le stive d'i soldai;
 còrer 'torno i cavai,
 co' la gente sul monte, che a vardar
 sta picia e negra; filar àuti e càmion;
 rivar su la coriera
 la festa; in primavera
 'torno la casa i rondoni svolar.

Da notare la distanza che si avverte fra l'osservatore e il panorama, in particolare nei confronti della gente –«picia» e, anche qui come altre volte, «negra»– che guarda le corse dei cavalli, mentre il volare degli uccelli intorno alla casa, la collocano in una posizione privilegiata in mezzo al cielo.

In una casa con «un toco de orto» «tra altre case e giardini / co' nel verde i scalini / che se va in strada par un portonzin» si consuma invece tutta la *Stòria de bestie* (Giotti, 1986: 106-110); l'orto, con i suoi accessori, un muretto, qualche pietra, un «casoto», con la possibilità di incursioni e incontri fra animali del vicinato, è l'ambiente in cui maggiormente agiscono i personaggi di questa storia: la cagnetta protagonista, due gatte e dodici cuccioli, sei gattini e sei cagnolini. L'orto è ripetutamente nominato nel corso della lirica, a segnalare bene questo spazio comune d'azione, mentre solo i felini, quasi aerei («la xe / svolada») hanno una dimensione in più rispetto ai cani. La vicenda della protagonista si sviluppa dai primi giorni di vita alla sua realizzazione di madre, con in mezzo le altre vicende che l'aiutano a crescere: l'amicizia con la gatta, l'istinto materno verso il gattino cieco, la lotta, l'accoppiamento. La cagnetta viene descritta accuratamente per età, dimensioni e colori:

Ciolta a su' mare via i ghe la gaveva
 che la tetava ancora.
 La iera bianca, sora
 a schizze, co' un codin indafarà

 macià de negro. E i la gavea portada
 i t-un capel [...].

Poco più avanti la descrizione si completa con un riferimento a «quel musicio / screanzado, rosa e nudo» e con tutta una presentazione della sua mobilità legata all'età e al carattere giocoso. A questa immagine si contrappone quella finale, quasi statuaria, in cui la cagna, resa edotta dei pericoli e già rallentata dalla gravezza, è rappresentata ferma e vigile, emblema della maternità:

Magra, co' tute quele tete soto,
 la stava in mezo, in pie;
 la vardava i su' sie
 picì, 'tenta, ch'i fussi tuti là.

Ben pochi colori si trovano nell'ultima storia della serie, *La baba* (Giotti, 1986: 110-112). Forse per una vicenda di grigia miseria poco si addirebbero. Vi si trova soltanto il rosso del ponte, un toponimo in realtà, che contrassegna il mercato della verdura allora e per molti anni più popolare della città; a quanto pare il nome *Ponte Rosso* deriva da un ponte sul vicino canale che aveva questo colore; in ogni caso Giotti sceglie di introdurlo sin nella prima strofe, spezzandolo a metà fra il primo e il secondo verso, quasi per sottolineare l'aspetto cromatico e non farlo passare inosservato. Ed è il mercato, citato in apertura per le tradizioni familiari, poi per un mestiere due volte ritrovato, a dare uno sprazzo di luce alla povera vita della sfortunata protagonista emblematicamente senza nome, perché si tratta di una storia che potrebbe riguardare anche altre donne di buoni sentimenti e dal cuore stesso tradite e portate a scelte sventurate. Il mercato di Ponte Rosso è dunque l'alveo materno dal quale lei parte («fia d'una venderigola de Ponte / Rosso ela la iera») e nel quale cerca l'uscita dalle difficoltà («e la ga ciolto una baraca, come / su' mama, in Ponte Rosso») e dove alla fine ritorna e si tratta di scelta talmente ovvia

che non occorre nemmeno nominarla compiutamente: «Ma po' la xe tornada» (non è detto dove).

Oltre al rosso di cui s'è detto, si trovano in questa lirica solo essenziali riferimenti cromatici nella eloquente descrizione della protagonista:

La iera un toco, alta, do fianchi buli,
due oci negri bei,
denti de mora, el colo drito, e in testa
un castel de cavei.

Il nero si conferma uno dei colori amati da Giotti, che indugia volentieri nel contemplare una mora, con il chiaro dei denti che risalta; un'immagine che ricorda alcuni suoi ritratti, come quello, fra i più noti, della giovane figlia Tanda.

Quasi un prosieguito di questa lirica si può considerare la composizione *Siora Stefi* (Giotti, 1986: 136-138), un'altra o forse la stessa «pòara dona / che vendi in Ponterosso», anche lei con due prolifiche storie d'amore, ormai vecchia:

[...] Ormai semo
de riva in zo, sior mio,
e saria massa bel
poder tornar indrio.

A parte il Ponterosso (che qui forma una sola parola), pochi colori, anzi uno solo, un prevalere del bianco, scipito vessillo di un'età priva d'interessi («No' ghe importa più d'i òmini, / no' dei divertimenti / no' gnanca del magnar»): la sua bevanda è «un caffè bianco / qualche volta un coreto», il suo nascosto piccolo piacere il fumo di «un spagnoletto».

Diverse altre poesie di Giotti si presentano come storie, magari piccole, oppure speciali: così nella composizione *El velier* (Giotti, 1986: 157-163), ripartita in sette sezioni, partendo dall'osservazione di un piatto di terra cotta decorativo che reca l'immagine di un battello, l'inventiva del poeta si sposta su modellini di veliero che prima avevano acceso sua fantasia di ragazzino e poi lo avevano coinvolto come padre per intrattenere un suo figlioletto.

In un prevalere di azzurri di cielo e di mare, e di bianchi di vele, di nuvole, di fari e di gabbiani, appaiono pure vele rosse o gialle, scritte rosse, variopinte bandiere, riflessi solari dal rosa del mattino al rosso vivo del tramonto e all'ombra viola della sera, infine i colori del disfacimento, le scrostature, la pittura scolorita o bianchiccia, il giallino spento. La storia dei bastimenti allude a vicende a situazioni umane, dell'autore, della sua famiglia, di ognuno, come più chiaramente si avverte nel concludere, sempre dicendo di quel piatto di terra cotta:

E là par aria el resta,
 'spetando, come tuti
 e tuto, quel che ancora
 farà de lui la sorte
 avanti de dispèrderlo,
 de vèrzerghe le porte
 che va via tuto, tuti,
 che sparirà 'sto piato
 picio color del mar,
 che ga su el su' ritrato.

Le vicende ordinarie e poi tristi e infine di ritrovata serenità di una famiglia sono raccontate in *El camin che fuma* (Giotti, 1986: 192-194), un'altra storia. Al centro la casa, il nido caldo della famiglia, che si esprime attraverso l'emissione del fumo del camino interpretata dal poeta. Solo con questo e qualche dettaglio del vestirsi e dell'andatura della protagonista, una «doneta» che, per ritrovarsi serena, deve prima diventare «veceta», Giotti riesce a comunicare un dramma che è anche suo, ma che, a differenza del suo, si conclude bene, con il ritorno di chi è a lungo mancato, con una felicità che sembra per sempre e con il camino, negro (ancora una volta è questo per lui un bel colore), che «alegro / el fuma fuma fuma!».

L'ultimo Giotti, di fronte alle tristezze della vita non consolato da alcuna particolare speranza, torna a far parlare i colori e, in mancanza d'altro, interroga cielo e prati (come in *La mama e l'utuno* [Giotti, 1986: 183-185] chiede al sole, al vento e alla luna) sulla condizione dell'uomo, alludendo a ciò che si aspetta alla fine della storia:

Parché te son cussì
lila e rosa, ti ziel?
cussì verde co' tanti
fiori ti, pratisel?
che noi come la pòlvère
zeneri invezze semo? (*Pianto*. Giotti, 1986: 250).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARONI, Giorgio (luglio-settembre 1997). «“Le piccole anime sole”:
orfanezza e letteratura». *Esperienze letterarie. Rivista Trimestrale di
Critica e di Cultura*, 2, pp.39-53. Napoli.
- GIOTTI, Virgilio (1914). *Piccolo canzoniere in dialetto triestino*. Firenze:
Gonnelli.
- (1928). *Caprizzi, canzonete e stòrie*. Firenze: Solaria.
- (1941). *Colori (silloge delle sue liriche)*. Firenze: Parenti.
- (1943). *Colori. Tutte quante le poesie*. Padova: Le Tre Venezie.
- (1986). *Opere. Colori altre poesie-prose*. R. Derossi, E. Guagnini e
B. Maier (a cura di); M. Fubini e P. P. Pasolini (intr.). Trieste: Edizioni
Lint.
- (2005). *Piccolo canzoniere in dialetto triestino*. G. Baroni (prefazione);
L. Fenga (versione italiana). Genova: San Marco dei Giustiniani.

POETI IN VOLO. UN CAPITOLO
DELLA POESIA NOVECENTESCA ITALIANA
POETS IN FLIGHT.
A CHAPTER OF 20TH CENTURY ITALIAN POETRY

Anna BELLIO

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Riassunto

Il 17 dicembre del 1903, a Kitty Hawk si leva in volo il biplano a motore dei fratelli Orville e Wilbur Wright, l'eccitazione supera ogni immaginazione: «Si vola, si vola!» Anche la letteratura ha toni trionfalistici. Da Pascoli a d'Annunzio ai futuristi s'inseguono moderne versioni della brama di conoscenza della quale è simbolo l'Ulisse dantesco, e del mito, divenuto realtà, di Icaro. La nuova macchina, cantata in un clima di fantastica esaltazione, è potenza, vittoria sulla lentezza e sul legame alla terra, anelito di vita superiore, allucinazione d'immortalità, è decollo, per i futuristi, verso il dominio del mondo futuro e promessa di nuove delizie.

Parole chiave: Pascoli, d'Annunzio, aereo, Futurismo, Marinetti.

Abstract

On 17th December 1903, at Kitty Hawk, the motor-powered biplane of brothers Orville and Wilbur Wright took to the air: the excitement is beyond all imagination. «We are flying! We are flying!» Even literature shows triumphalist tones. From Pascoli to D'Annunzio and to the Futurists poets, modern versions of lust for knowledge are pursued which are symbolised by Dante's Ulysses and by the myth Icarus, who have both been turned into reality. This new machine, chanted in an atmosphere of fantastic glorification, is power, victory over slowness and is the bond to earth, a yearning for a higher life; it is a hallucination of immortality, a take-off for the Futurists, towards the domination of the future world and the promise of new delights.

Keywords: Pascoli, d'Annunzio, airplane, Futurismo, Marinetti.

Nel 1897 sparisce nel nulla la spedizione polare dello svedese Andrée¹, l'anno prima muore Lilienthal², in un incidente, dopo oltre duemila voli in aliante.

Giovanni Pascoli dedica al primo una commossa poesia nella quale rappresenta Andrée al culmine della sua impresa eroica. L'uomo è solo, nell'immota eterna immensità celeste è sopraffatto dall'emozione del traguardo raggiunto: «in un miraggio / subito, immenso, annunziò: Son giunto!». Tutto sembra cantare la sua gloria, ma la poesia annuncia, con elementi tipici pascoliani, quali il suono delle campane e il muoversi delle porte, il sopraggiungere insidioso della morte proprio sulle ali della conquistata meta:

ei giunse al lembo della sera, / e su l'immoto culmine polare /
sette, come su rupe aquila nera. // [...] Allor, sott'esso, grave
sonò l'inno / degl'iperborei sacri cigni: un lento / interrotto
d'ignote arpe tintinno; // un rintocco lontano, ermo tra il vento, /
di campane; un serrarsi arduo di porte / grandi, con chiaro
clângere d'argento // [...] Dissero che intorno / sola, pura, infinita
era la morte (Pascoli, 1980: 777).

Ed ecco i versi concentrarsi sulla figura dell'«uomo alato» arricchita del significato allegorico assegnatole dall'arte: sfida al limite, vocazione ad andare oltre i condizionamenti, concorrenza al divino, viaggio verso l'estremità del mondo conosciuto:

E venne, all'uomo alato, odio del giorno
Che sorge e cade, venne odio del vano
Andare ch'ama il garrulo ritorno.

Egli era in alto, al colmo: era l'umano
Fato a' suoi piedi. Andrè si sentì solo,

¹ Per trentatré anni il destino di Andrée e dei suoi due compagni d'avventura, Nils Strindberg (1872-1897) e Knut Fraenkel (1870-1897), rimase un enigma. Solo nel 1930 si individuaroni i resti dell'ultimo accampamento utilizzato dai tre esploratori durante il gravoso viaggio intrapreso dopo che il pallone a idrogeno, partito dalle Svalbard, si schiantò contro la banchisa.

² Il tedesco Otto Lilienthal costruì aquiloni volanti che sperimentò personalmente dimostrando che oggetti più pesanti dell'aria erano in grado di volare senza alcun movimento dinamico delle ali e ponendo le basi per lo studio e il lavoro dei fratelli Wright. Il 9 agosto 1896 un colpo di vento gli ruppe un'ala ed egli cadde da un'altezza di diciassette metri. L'incidente gli fu fatale.

si sentì grande, si sentì sovrano.

Dio![...]

Poi fu silenzio. L'astro ardea sul polo,
come solinga lampada di tomba (Pascoli, 1980: 778).

Tra il 1896 e il 1903 si costruisce l'aliante biplano del franco-americano Octave Chanute, sperimentano gli aerei a motore l'astronomo americano Samuel Pierpont Langley e il suo assistente Charles M. Manly. Il 23 settembre 1910 il peruviano Jorge Chavez valica il Sempione in aeroplano da Briga a Domodossola, dove, a impresa terminata, precipita ferendosi mortalmente. Ancora Pascoli canta in versi il volo di Chavez come una solitaria sfida verso la morte. Nell'ode, costruita tra realtà e simbolismo rappresenta il volo come azione eroica per eccellenza: l'aviatore si fa compagno delle sacre aquile, simbolo della divinità. Il poeta immagina le aquile alla ricerca «dell'uomo alato», che «in cielo, un dì, mirabilmente muto, // passar fu visto, come Dio, seduto!»; i grandi uccelli guardano

se ancora appaia, cresca agli occhi, e passi
forte rombando un essere terreno...
colui che ascende ma strisciando ai sassi,

colui che sogna, e non è mai sereno,
colui che pensa, ma non vola, brutto
dannato al suolo dove rode il freno;

[...]

un uomo! l'uomo alato! Che discese
e che sparì. Dietro le roccie nere,
ei discendea con le grandi ali tese

simile al sole delle fiammee sere,
simile al sole che si trascolora,
quanto al salire, tanto nel cadere (Pascoli, 1980: 772).

Il volo di Chavez in vetta alle rocce, sugli orridi a valicare le gole, rasente forcelle e speroni dirupati, in ascesa in cerca delle condizioni migliori e infine in discesa per l'atterraggio, evitando insidie e scongiurando imprevisti, è emblema di quello della terra tra le costellazioni, in vertiginoso roteare tra i mondi. Il poeta ne

fa un motivo della sua poesia cosmica; il volo del peruviano è «in realtà, un'infinita caduta dentro il cielo, fra le nebulose, verso il sole, e la conclusione di esso è tale sublimazione cosmica» (Bàrberi Squarotti, 1992: 55).

Icaro è allegoria di anelito di vita superiore e allucinazione d'immortalità nel *Ditirambo IV* dell'*Alcyone*. Le raccomandazioni di Dedalo, che invita il figlio a non osare troppo: «Tieni sempre il giusto mezzo / Abbimi duce, seguita il mio solco», cadono nel vuoto:

«Fin dal battito primo, io sarò l'emulo
tuo, la mia forza intenderò per vincerti.
E la mia vita sarà dovunque, ad imo,
a sommo, in acqua, in fuoco, in gorgo, in nuvola
sarà dovunque e non nel medio limite,
non nel tuo solco, s'io pur debba perdermi»
risposegli il mio cor silenzioso (D'Annunzio, 1966a: 339).

A conclusione del componimento D'Annunzio (1966a: 344), rivisitato il mito alla luce del superomismo nietzschiano, s'identifica nel giovinetto alato:

Icaro, Icaro, anch'io nel profondo
Mare precipiti, anch'io v'inabissi
la mia virtù, ma in eterno in eterno
il nome mio resti al Mare profondo!

Il poeta non attenderà molto per valicare lui stesso i confini del cielo entro la carlinga di un aereo; è all'aerodromo di Montichiari il 9 settembre 1909, chiede d'essere accolto in aereo per volare, risponde a continue interviste. Di lui scrive Luigi Barzini (1909):

D'Annunzio è arrivato da Marina di Pisa in automobile, ma si direbbe piombato qui per le vie aeree (di prossima apertura), tanto la sua elegante persona è monda da ogni traccia di polvere o di fango. Egli visita gli aeroplani a domicilio, uno per uno, e li ammira da competente. Poiché egli è competente di aviazione; il suo ultimo romanzo che leggeremo a novembre, ha per eroe un navigatore del cielo. Il romanzo, è noto, s'intitola «Forse che sì, forse che no», e il titolo potrebbe essere il motto dell'aviazione

contemporanea. Ogni aviatore, specialmente nelle giornate come questa, prendendo il volo guarda il cielo e pensa: Forse che sì...forse che no! [...]

D'Annunzio si accende di desiderio. Egli vorrebbe volare con Rougier. «Potete portare una persona con voi?» gli chiede. Rougier spiega: «Ecco. Bisogna che il motore funzioni perfettamente» Potrà volare anche D'Annunzio? Forse che sì, forse che no.

Sempre al circuito di Brescia, alcuni giorni dopo, il poeta sollecita Calderara a prenderlo con sé sul suo aeroplano Wright. Quando, dieci minuti dopo, salta a terra è molto soddisfatto e dichiara che vorrebbe cambiare mestiere, vorrebbe fare l'aviatore, lascerebbe volentieri la professione di scrittore a Calderara³.

³ D'Annunzio volerà alcuni anni dopo. In piena guerra mondiale, nel 1915, sorvola Trieste e lancia il messaggio di augurio per la liberazione della città; nel 1916 si prepara all'offensiva contro gli hangars di Parenzo, quindi, l'anno successivo, nel maggio, sale a bordo dei Caproni e studia l'efficienza dell'arma aerea inviando al generale Cadorna un dettagliato rapporto. Nello stesso 1917 vola su Pola e su Cattaro con animo di pilota, guerriero e poeta: «L'anima si agguaglia agli elementi, diventa notturna e stellata. È sospesa tra cielo e acqua, come una sfera che sia piena a metà d'acqua e a metà di cielo. Il cuore è attraversato da una corrente melodiosa, come nel principio della creazione di un poema. Non sto per creare la mia avventura?» (Schreiner, 1964: 18). Nel 1918, il 9 agosto, parte dal campo di San Pelagio, in Venezia Giulia, e raggiunge Vienna con i piloti della Serenissima; obiettivo del volo è una pioggia di manifesti sulla città austriaca. Partono undici apparecchi monoposto. Il velivolo di Palli porta, nell'incavo della lamiera del serbatoio di benzina, il seggiolino, la «seggiola incendiaria» per Gabriele d'Annunzio. I volantini lanciati sulla città dicono tra l'altro: «Sul vento di vittoria che si leva dai fiumi della libertà, non siamo venuti se non per la gioia dell'arditezza, non siamo venuti se non per la prova di quel che potremo osare e fare quando vorremo, nell'ora che sceglieremo. Il rombo della giovane ala italiana non somiglia a quello del bronzo funebre nel cielo mattutino... Viva l'Italia». Nel 1919, nell'anniversario dell'impresa, ricordandone i rischi, così parla il poeta aviatore: «Chi di noi, compagni, non rimpiange le notti e le albe che precedettero il «folle volo»? Veramente la vita era assottigliata come la fusoliera che ha tutte le sue linee disposte a secondare la penetrazione celere nella resistenza dell'aria. La medesima volontà ci affilava e ci aguzzava contro la fortuna, parendo affilare e aguzzare non soltanto gli spiriti ma gli aspetti. «Li miei compagni fec'io sì acuti» Non eravamo noi più acuti che i rematori nel legno d'Ulisse? [...] Partimmo. Arrivammo. Tornammo. La nostra prua, ferrata di volontà, aveva la potenza del cuneo. Avrebbe scisso la roccia, come fende la nuvola» (D'Annunzio, 1919: 68-72).

Quanto alla penna *alata* di Barzini, che si leva a notificare la competenza di D'Annunzio sugli aeroplani per planare subito su informazioni dell'appena licenziato romanzo del pescarese, *Forse che sì, forse che no*, –titolo, come argutamente scrive il giornalista, quanto mai adatto a illuminare i primi passi incerti dell'aviazione contemporanea–, ricordo che negli anni Venti e Trenta l'aeroplano balza sulle cronache dei giornali; nasce la professione del cronista aereo (Luigi Barzini, Mario Massai, che prese il brevetto di pilota a quarant'anni, Cesco Tomaselli, Ugo Ojetti, Maner Lualdi che negli anni Quaranta divenne inviato-pilota). Accade, in questa prima metà del Novecento, che gli inviati aeronautici abbiano spesso accenti da narratori e che poetiche risultino, a volte, le loro pagine mentre i narratori si cimentano, occasionalmente, in servizi aeronautici. Si pensi a Franz Kafka che, nel 1909, scrive la cronistoria delle gare svoltesi nel primo circuito aereo italiano di Brescia, ai discorsi di D'Annunzio in occasione delle sue imprese aeree (un misto di poesia e di reportage), ad alcune pagine di Adolfo De Bosis e di Curzio Malaparte.

In *Forse che sì, forse che no* il volo in aereo ha carattere fortemente allegorico, è un itinerario purificatore dalla corruzione e volgarità del mondo. Si compie in una dimensione temporale più che spaziale ed è prodigiosamente lungo.

Il volatore non vedeva più se non acque acque acque in una infinita e chiara solitudine senza turbamento senza mutamento, in cui gli pareva esser sospeso e immobile su le sue ali adeguate. [...] Il superstite non aveva più il sentimento del sopravvivere ma del trapassare (D'Annunzio, 1966b: 925).

L'eroe volante ne uscirà ferito, ma, nella selvaggia solitudine della costa sarda sulla quale atterra, accanto alle acque che gli lambiscono la ferita al piede, rinascerà purificato. Paolo Tarsis «s'atterrò nel sogno e nel prodigio, sicuro e lieve, dimenticato e inconsapevole, quasi al frangente dell'onda» (D'Annunzio, 1966b: 929).

Omaggio all'aereo è *Aeroplani*, raccolta poetica di Paolo Buzzi del 1909. Il poeta assimila l'aurorale poesia futurista al mezzo volante. Il libro di Buzzi è un esemplare d'aeropoesia esordiente, insieme a *Ponti sull'Oceano* e *Il canto dei motori* di

Luciano Folgore, *Caproni* di Mario Carli e *Le monoplan du Pape. Roman politique en vers libres* di Filippo Tommaso Marinetti.

Inno alla Poesia nuova, in *Aeroplani*, è in versi liberi, proietta l'uomo verso il futuro, sul soffio del «vento dinnanzi» per lasciarsi alle spalle il passato e farsi trasportare dal nuovo sole della libertà, dal vortice di motori tra le stelle, dall'infinto dei mari in «anelito di mille sirene», dalla potenza dei vulcani, dal nascere d'una poesia che «è figlia del vento dell'Alpi» e ha versi «di vento». Giocata sul dinamismo dell'aria, la composizione rappresenta la nuova creazione poetica: è libera, mossa, agile, sbuffante, fatta di soffi leggeri o violenti, incontenibili come l'emozione o la pazzia, come il ritmo del cuore umano che va «sposo» a quello del mondo, come il volo dell'aereo che s'immerge nel mondo in ascesa, nello spazio immenso della vertigine.

Anch'io ho amato le donne e i cimiteri:
 la poesia fu
 gustare i dolci veleni anemici dell'anima
 lungo le grandi pagine aperte delle lapidi
 nelle necropoli, tra profumi di viole, di
 memorie
 e di gentili chiome rinchiuse
 che davano pianto agli occhi e rime facili ai pensieri.
 Ora mi sento un nuovo sole sopra il cuore,
 un canto stranissimo nel profondo.

[...]

Si corre.
 Si sale.
 Bisogna un canto di corsa
 bisogna un canto d'ascesa.
 Presto avremo polmoni di spugna di spazio
 ed ali di piuma di nube.
 O uomini d'ieri
 piantatevi un'asta nel seno!
 Nata è la razza che vi sorpassa
 d'un salto di cielo, la razza
 che come formiche vi schiaccerà!
 Seguiteci a sommo dei monti e degli aerostati!

[...]

La vita diventa

Vertigine!
Volete, o sedentarii, con le sedie,
lasciarvi portare allo Zenit? (AA. VV., 1912: 106).

Nella stessa raccolta si legge *Canto alato*; protagonista è l'aeroplano:

I cittadini volano.
Le statue dei miei padri vedono passare,
presso i lor gesti e i lor sonni,
gli uomini nuovi nel nuovo garrito dell'ali.
L'aeroplano naviga via, sopra le torme del fumo
e cerca la vetta estrema dell'Alpi per valicarla
più aereo, più delizioso (AA. VV., 1912: 110).

Le statue immobili degli antenati sono simbolo, per i Futuristi, del passato da lasciarsi alle spalle senza indugi. Ecco dunque Enrico Cavacchioli pensare a una *Fuga in aeroplano*:

Voleremo insaziabilmente! Quando il motore oleoso
avrà chiuso le labbra sul suo lugubre e tremante borbottio di gatto
in amore!
L'elica circolerà come una doppia mannaia rotativa,
noi falceremo le stelle come spighe!
Attenti, dunque, a raccoglierte nel cavo delle mani,
poiché per voi, uomini paurosi, saliremo negli infiniti giardini
pensili
del cielo!

Ecco. E la terra già scivola sotto il nostro passo rotolante
mentre l'ala rimane ferma nell'infinito
e l'elica tentacolare brilla: subito in uno specchio rotondo.
Gli alberi s'inclinano, come se volessero spennellarci,
le case inghiottiscono nei cortili il proprio ventre calcinoso,
[...]

Chi ci raggiungerà prima del sole o della luna? Nessuno.
Il motore sghignazza negli arsi cilindri lunghi scrosci
di risa, monotone, isocrone, voluttuose (AA. VV., 1912: 217-219).

Nella poesia, fuoco d'artificio d'immagini in libertà, si riconoscono motivi della tradizione frantumati e scompigliati

come per una deflagrazione di intenzioni fantastiche decisamente nuove e provocatorie. Evidente è l'attenzione per la macchina nelle sue componenti meccaniche e metalliche, per il motore che ne è l'anima, per la violenza della corsa. Si canta l'assalto e l'espugnazione dei nuovi mondi celesti perché tutto si compie in ebbrezza di guerra. Sopravvive la metafora del rapace che interpreta, da millenni, l'ansia del volo; la vita è esaltata in condizioni d'eccezione che assicurano gloria.

Alle pagine di *Le Figaro*, il 20 gennaio 1909, Filippo Tommaso Marinetti affida il suo proclama aereo, l'intenzione è di cantare il «volo scivolante degli aeroplani». Due anni dopo il decollo del Futurismo, Marinetti, nel 1911, redige il manifesto *Uccidiamo il chiaro di luna*; il nostro satellite, ritenuto emblema di un passatismo lirico, sentimentale e stagnante, diventa il primo bersaglio della violenza rivoluzionaria futurista e delle sue immagini battagliere, rapidamente saettanti dalla bellezza rilucente della macchina d'acciaio, eroina del manifesto d'esordio (*Fondazione e manifesto del futurismo*), alla velocità ebbra dell'aereo:

—Vogliamo delle ali!...Facciamoci
dunque degli aeroplani!

—Saranno azzurri! [...] azzurri, per sottrarci meglio agli sguardi del nemico, e per confonderci con l'azzurro del cielo, che, quando c'è vento, garrisce sulle vette come un'immensa bandiera! [...].

Ecco: il mio è un biplano multicellulare a coda direttiva: 100HP, 8 cilindri, 80 chilogrammi... Ho fra i piedi una minuscola mitragliatrice, che posso scaricare premendo un bottone d'argento.

E si parte, nell'ebbrezza di un'agile evoluzione, con un volo vivace, crepitante, leggero e cadenzato come un canto d'invito a bere e a ballare.

[...] I nostri aeroplani saranno, a volta a volta, bandiere di guerra e amanti appassionati!...Deliziose amanti che nuotano, aperte le braccia, sull'ondeggiare dei fogliami, o che indugiano mollemente sull'altalena della brezza!... [...] Io, intanto, sto seduto come un tessitore davanti al telaio, e vo tessendo l'azzurro serico del cielo!... Oh! quante fresche vallate, quanti monti burberi sotto di noi!... Quanti greggi di pecore rosee, sparsi sui declivi delle verdi colline che si offrono al tramonto!... Tu le amavi, anima mia!... No! No! Basta! Tu non godrai mai più di

simili insipidezze... Le canne con le quali un tempo facevamo delle zampogne formano l'armatura di questo aeroplano! (Marinetti, 1911).

Nelle battute del brano, l'aereo è vittoria sulla lentezza e sul legame vischioso alla terra, decollo verso il dominio del mondo futuro, promessa di nuove delizie, depurate da amori insipidi, armate di ben altre moderne e audaci lusinghe. Marinetti si esprime, per lo più, nel linguaggio tradizionale; pur assecondando movenze simboliste decadenti, non è insensibile all'idillica meraviglia della natura celebrata da tanta lirica italiana e straniera, ma la tensione è al superamento di entrambe. È come trattenuto dalle malie di un amore antico e, contemporaneamente, sedotto dal richiamo suadente di una nuova passione; nella rappresentazione letteraria, la lotta si risolve con la conquista delle ali, ossia con la costruzione degli aerei, che strappano l'uomo al presente, sollevandolo e proiettandolo «contro il vento», alla riscossa dal passato. Nel manifesto si ritrovano l'antica familiarità tra gli elementi equorei e celesti («Noi ritagliammo i nostri aeroplani futuristi nella tela color d'ocra dei velieri») e la forte valenza simbolica del rapace («Alcuni avevano ali equilibranti e [...] s'innalzavano come avvoltoi»).

Più volte Marinetti proclama che la libertà creatrice è assicurata dalla nuova era dei grandi aviatori seduti entro il cuore di una macchina, e il prefisso *aereo* è applicato a varie espressioni dell'arte. L'aeropoesia viene comunque codificata solo nel 1931 nell'*Aeropoesia. Manifesto futurista ai poeti e agli aviatori* (Marinetti, 1935)⁴. Questi i punti chiave della poetica del volo:

I caratteri dell'aviazione cioè lo slancio ascensionale la religione della velocità la sospensione senza contatto l'indispensabile salute del motore i pericoli e le sensibilità alari la fusione dell'uomo coll'apparecchio e la girante sferica prospettiva che nulla ha di comune colla linea d'orizzonte della vecchia poesia terrestre impongono all'Aeropoesia mezzi e principi assolutamente nuovi
[...]

⁴ Il manifesto è parte integrante del marinettiano *Decollaggio dell'Aeropoema del Golfo della Spezia*.

I versi liberi già scartati dalle riassuntive e sintetizzanti velocità ferroviarie e automobilistiche appaiono poco adatti ad esprimere la sensibilità aerea e i suoi multiformi agilissimi stati d'animo

[...]

L'Aeropoesia vincendo finalmente tutte le leggi di gravità letteraria deve esprimersi con parole in libertà. Siano però queste nella loro alata leggerezza essenziale guidate da alcune idee determinanti che noi paroliberi futuristi per i primi abbiamo estratte dalla vita degli aeroporti e dal volo

Nelle parole in libertà di una aeropoesia si deve

-Dare di minuto in minuto una sintesi del mondo e come la radio di carlinga un centro di rete acustica mondiale [...]

-Visitare e conoscere intimamente il popolo svariato e complicatissimo delle nuvole delle nebbie delle trasparenze degli spessori e dei vuoti d'atmosfera

-Distuggere il tempo mediante blocchi di parole fuse (Esempio Battagliafiumepontebosco)

[...]

-Dare il senso semplificatore convulsivo e sbrigativo che la linea retta e il sorvolare contengono senso opposto a quello lento meticoloso paziente sconclusionato dell'automobile sulle strade ad S e a quello asmatico burocratico delle ferrovie treni tunnel e stazioni

-Dare il senso del *tutto dipende da me tutto porto con me nessuno mi comanda*

-Nel trasfigurare e nell'intensificare liricamente ogni sensazione stare bene attenti a ciò che sussurrano e suggeriscono le parti e le particelle dell'apparecchio voci profonde dei diversi legni compensati temperature tensioni e colori dei metalli delle vernici delle tele ecc.

-Usare la nomenclatura delle arti plastiche e specialmente quella della musica dato che la musica è per eccellenza cosmica e fuori tempo spazio

-Escludere nella immaginificazione e nella metaforizzazione i classici sentimenti umani e la classica armonia dell'anatomia umana

[...]

-Esprimere la sensibilità naticale e schienale dei volatori (tattilismo)

sensibilità che sostituisce quella facciale
(visiva uditiva)

-Dare l'ossessione della continuità rotativa dell'elica e la
doppia pulsazione del motore e del cuore mediante rumorismi
essenziali

[...]

Le aeropoesie trovano nella Radio il loro veicolo naturale. Se
invece vengono fissate sulla carta subito questa si muta in una
volante e bene aerata pagina di cielo con purissime sintesi
sospese e viaggianti a guisa di nuvole (Marinetti, 1925: 9-31).

Ed ecco un saggio del parolibero *Aeropoema del Golfo della
Spezia*, che, a detta dello stesso Marinetti, nasce «dalla libera
amicizia d'un rapidissimo motore aereo» e risponde al citato
manifesto:

Rapido allegro fresco nei pizzicati di calore il sole smanando
per la veemenza dei suoi raggi e per lo straripare del suo oro
bollente punge trafigge sobbalza nelle pinete di Monte
Marcello e solennemente dichiara con elastici caratteri di
cinabro sul mare che la squadra nemica non c'è

Subito a sinistra in cerca di lavoro due idrovolanti escono come
uccelli dai fogliami bruni

Conoscerò meglio fra poco gli altri che brillano volando in gara
con gabbiani e colombi contro ogni ruggine notturna lucidare
laminare snellire tingere smacchiare verniciare da zelanti
aeropittori tappezzieri e specialisti d'artiglieria

Sulle tendine di nebbioline appassite uno porta quattro enormi
gocce di luce scintillante

Quello trafugò tre scorie di vero sole e tenendole sotto l'ala
eccole deposte nel varco ancor buio di Portovenere

[...]

Obbediente questi si svincola dai boschi e costringe con garbo
il Castello di Lerici a virare come una nave in cielo colla sua
scia-corteo giallorossa di case a galla (Marinetti, 1925: 45-51).

Si proclamano anche l'aeropittura, l'aeroscultura e
l'aeromusica. L'aviatore pittore Fedele Azari sigla, l'11 aprile
1919, il manifesto del teatro aereo futurista; aerea si fa pure
l'architettura. Proprio grazie all'iniziativa di Azari e di Marinetti
si stampa, nel 1929, il *Primo dizionario aereo italiano*.

È di Paolo Buzzi il dramma aereo in tre sintesi colorate *La carlinga dei senza naso*; creato nel 1933 per il Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia, a Roma, non fu mai rappresentato, né stampato (Baroni, 1992: 213-260). Il testo teatrale continua l'esperienza del *Teatro sintetico* di Buzzi, raccolta di diciotto sintesi scritte prima della guerra ed edite postume nel 1988.

In leggerezza di lirica ispirazione anche Umberto Saba dà il suo contributo poetico alla vittoria sulla forza di gravità. Il 23 luglio 1911 a Trieste si festeggia il volo di un monoplano Bleriot che, partito da Grado e pilotato dal triestino Giovanni Widmer, solca il cielo e atterra sul molo del porto nuovo. Il poeta guarda e scrive:

Vanno in su, dove il cielo è azzurro netto,
dove le nubi si vedon di sotto.
Chi resta a terra agita il fazzoletto (Saba, 1988: 180).

Partenza d'aeroplani è il titolo di questa rapida poesia, svelta come l'oggetto dei versi. Propone una pausa nell'eroica eloquenza rombante contemporanea. Sembra scherzare, Saba; in effetti prende le distanze dall'euforia che lo circonda. Ammira, ma resta con i piedi ben poggiati a terra; infatti, in tono scanzonato e realistico scrive *A un aviatore*:

Vai con macchina in alto, sì, ma ignoto
Resta il gaudio del volo.
Non può chi va in barchetta dire: Io nuoto (Saba, 1988: 924).

Il poeta è malizioso: il riduttivo «barchetta» dice già tutto. Spiegano l'atteggiamento di Saba questi altri versi dedicati all'amico filosofo Giorgio Fano:

Oltre il mare, oltre il monte, del turchino
fra le nubi, va l'uomo. Io qui supino
le *sue* ali non bramo.
Ozio ha nome il pensoso mio vicino.
Lieta in sua cara compagnia m'infamo (Saba, 1988: 860).

Si tratta d'una confessione sincera, amara e provocatoria insieme. Certo il triestino ha il grande dono della poesia, che si nutre di silenzio e d'«ozio». Orgogliosamente consapevole di questo, egli non cura fama se non quella che può venirgli dai versi, che soli, peraltro, come scrive in varie occasioni, lo fanno «beato». *Sorvolando* sulla classica metafora poesia-volo, accennata dalle «ali» che qui aprono il terzo verso, si finisce col *planare* sulla lettura originale e divertita che Umberto Saba dà della poesia in *Commiato*, dalla raccolta *Cose leggere e vaganti* :

Voi lo sapete, amici, ed io lo so
Anche i versi somigliano alle bolle
Di sapone; una sale e un'altra no (Saba, 1988: 204).

Il cielo può ispirare la poesia, dal cielo può scoppiare il dramma: altri versi spiegano il disincanto di Saba per l'ardita aviazione:

Sognavo, al suol prostrato, un bene
antico.
Ero a Trieste, nella mia stanzetta.
Guardavo in alto rosea nuvoletta
veleggiar, scolorando, il ciel turchino.

Ella in aere sfacevasi; al destino
suo m'ammonivo in una poesietta.
Quindi «Mamma –dicevo– io esco»; e
in fretta
a leggerla volavo al caro amico.

«Che fai, carogna?» E mi destò una
mano:
e vidi, come al cielo gli occhi apersi,
tra fumo e scoppi su noi l'aeroplano.

Vidi macerie di case in rovina,
correr soldati come in fuga spersi,
e lontano lontano la marina (Saba, 1988: 176).

In guerra gli aerei sono mostri minacciosi: la morte viene dal cielo, questo si fa di fuoco, gli obiettivi da colpire sono piccoli e gli uomini che muovono le leve per aprire gli sportelli delle carlinghe compiono gesti semplici:

Un male universale ha dato loro la possibilità di uccidere delle persone sconosciute, così simili a loro stessi. Un male tanto grande, per cui essi portano terrore e morte e distruzione senza pensarci, con la coscienza di compiere un dovere (Berto, 1965: 57).

È il male che scandalizza, in *Uomo del mio tempo*, Salvatore Quasimodo:

Sei ancora quello della pietra e della fionda,
uomo del mio tempo. Eri nella carlinga,
con le ali maligne, le meridiane di morte,
t'ho visto, dentro il carro di fuoco, alle forche,
alle ruote di tortura. T'ho visto: eri tu,
con la tua scienza esatta persuasa allo sterminio,
senza amore, senza Cristo. Hai ucciso ancora,
come sempre, come uccisero i padri, come uccisero
gli animali che ti videro per la prima volta (Quasimodo, 2004: 146).

Versi che mordono, che sembrano negare all'uomo, a dispetto delle fallaci «magnifiche sorti e progressive», la risorsa del pensiero. In realtà dichiarano che l'uomo ha un difetto: può pensare, ma disdegna la voce della Sapienza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA. VV. (1912). *I poeti futuristi. Con un proclama di Filippo Tommaso Marinetti e uno studio sul verso libero di Paolo Buzzi*. Milano: Edizioni futuriste di «Poesia».
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio (1992). «Il volo della letteratura». *Critica letteraria*, 1, p. 55.
- BARONI, Giorgio (1992). «La follia bionda, il volo, l'amputazione in un aerodramma inedito di Paolo Buzzi: "La carlinga dei senza naso"». In G. Baroni (a cura di), *L'enigma, la confessione, il volo. «Lettere» sommerse fra Sei e Novecento* (pp. 213-260). Azzate: Edizioni Otto/Novecento.
- BARZINI, Luigi (1909). *Corriere della sera*, 11 settembre.
- BERTO, Giuseppe (1965). *Il cielo è rosso*. Milano: Longanesi.
- BUZZI, Paolo (1988). *Teatro sintetico. Diciotto sintesi teatrali futuriste*. G. Baroni (edizione critica). Milano: Quaderni di Palazzo Sormani.
- D'ANNUNZIO, Gabriele (1919). *L'ala d'Italia è liberata*. Roma: La Fionda.
- (1966a). «Alcyone». In M. Praz e F. Gerra (a cura di), *Poesie, teatro, prose*. Milano/Napoli: Ricciardi.

- (1966b). «Forse che sì forse che no». In M. Praz e F. Gerra (a cura di), *Poesie, teatro, prose* (pp. 859-929). Milano/Napoli: Ricciardi.
- KAFKA, Franz (29 settembre 1909). *Deutsche Zeitung Bohemia*.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1911). *Uccidiamo il chiaro di luna!* Milano: Edizioni futuriste di «Poesia».
- (1935). *Decollaggio dell'Aeropoema del Golfo della Spezia*. Milano: Mondadori.
- PASCOLI, Giovanni (1980). *Odi e inni*. Milano/Napoli: Ricciardi.
- QUASIMODO, Salvatore (2004). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- SCHREINER, Carlo (15 gennaio 1964). «L'impresa di Buccari». *Corriere militare*, p. 18.
- SABA, Umberto (1988). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.

LA GRECIA DI LEONARDO SINISGALLI

GREECE IN THE WORKS OF LEONARDO SINISGALLI

Maria CHATZIKYRIAKIDOU

Università Nazionale e Capodistriaca di Atene (NKUA)

Riassunto

L'opera del poliedrico scrittore Leonardo Sinisgalli (1908-1981) è ricca di riferimenti che riguardano la Grecia, in particolar modo l'antichità classica. Gli eroi omerici, i poeti e le poetesse e i grandi filosofi della Grecia antica sono un costante punto di riferimento per lo scrittore lucano. Tuttavia, il denominatore comune dei suoi riferimenti alla Grecia è la visione del mondo che risulta da una sintesi. Da un lato la doppia natura dei mostri mitologici, utilizzata come esempio di questa simbiosi, dall'altro i filosofi-matematici greci, sono per Sinisgalli la prova che queste sinergie possono portare a composizioni uniche che sono «in grado di forzare il lucchetto del mondo».

Parole chiave: Leonardo Sinisgalli, Grecia, classicità, sintesi.

Abstract

The work of the polyhedral writer Leonardo Sinisgalli (1908-1981) is full of references that regard Greece, especially classical antiquity. Homeric heroes, poets and poetesses, and the great philosophers of ancient Greece are a constant point of reference for the Lucanian writer. However, the common denominator of his references to Greece is the worldview that results from a synthesis. On the one hand, the dual nature of mythological monsters, used as an example of this symbiosis, and on the other, the Greek philosopher-mathematicians, are for Sinisgalli proof that these synergies can lead to unique compositions that are «able to force the lock of the world».

Keywords: Leonardo Sinisgalli, ancient Greece, classicism, synthesis.

Senza sapere il greco, che ho imparato da vecchio, quando la memoria è un dispositivo obsoleto, e ho sperimentato solamente in famiglia, con mio figlio che è stato un buon alunno di liceo, mi sono accinto a questo progetto temerario. Non è il lavoro di un filologo, di un professore. È un atto di devozione ai piccoli poeti di lingua greca –quasi poeti coloniali– che seppero esprimere alcune verità sfuggite ai fratelli maggiori. [...] Ho sentito finalmente fraterni questi poeti, anche perché in gran parte sono delle mie latitudini (Sinisgalli, 2020b: 278-280).

Con questa affermazione il prolifico scrittore esponente dell'ermetismo italiano, Leonardo Sinisgalli (1908-1981), introduce il lettore a una delle sue ultime raccolte poetiche, *Imitazioni dall'Antologia Palatina*. Con questo brano, Sinisgalli dimostra, da una parte, il legame tra l'Italia meridionale, da cui proviene, e la realtà culturale della Grecia antica, e dall'altra il suo desiderio di immergersi nella lingua e nella poesia greca. Un brano che stimola a ricercare sia le radici di questo suo desiderio, sia ulteriori riferimenti e influenze della cultura greca nell'opera del poeta di Montemurro.

A tal fine, è stata studiata l'intera opera dell'autore, che comprende poesie, saggi critici, racconti e articoli, effettuando anche una ricerca nell'archivio conservato presso la sua casa natale, a Montemurro, sotto il patrocinio della Fondazione Sinisgalli. In quest'ultimo sono conservati, tra l'altro, i libri della sua biblioteca personale, manoscritti, corrispondenza e documenti dalla sua attività di pubblicitista presso Pirelli e Finmeccanica. I testi e gli archivi studiati mostrano che l'opera poliedrica di Leonardo Sinisgalli è ricca di riferimenti che riguardano la Grecia, la quale ha un ruolo concettualmente rilevante nell'opera e nella visione dello scrittore, e può essere affrontata analizzandola lungo due assi: il primo ha a che fare con il contatto sia esperienziale, sia teorico con la cultura greca e poi con la sua rappresentazione letteraria. Il secondo riguarda l'interpretazione che viene data a questa rappresentazione e l'importanza che l'autore le attribuisce nella creazione della sua personale visione del mondo.

Partendo dal primo asse, i riferimenti di Sinisgalli alla Grecia riguardano soprattutto l'antichità classica. Con essa, lo scrittore era entrato direttamente in contatto durante l'infanzia trascorsa nell'Italia meridionale (parte significativa della Magna Grecia). Inoltre, grazie a un confronto con l'ex presidente della Fondazione Sinisgalli, Biagio Russo, è emerso che l'autore ha realizzato il suo viaggio di nozze con Giorgia de Cousandier ad Atene nel 1969. Esistono due fotografie della loro visita al sito archeologico dell'Acropoli avvenuta durante questo viaggio, ad ulteriore conferma dell'interesse dell'autore per il mondo classico¹.

¹ Entrambe le fotografie sono state pubblicate nella mia tesi di dottorato su gentile concessione di Biagio Russo.

Come testimonia la sua biblioteca, Sinisgalli possedette un gran numero di libri che riguardano la produzione culturale greca, soprattutto quella della Grecia classica, come ad esempio le opere di Platone, Aristotele e dei lirici greci. Visti anche i suoi studi di matematica e ingegneria, non stupisce che possedesse opere di Pitagora e Archimede. Inoltre, sono stati rintracciate raccolte di poeti contemporanei come del nobelista Giorgos Seferis, di Konstantinos Cavafis e di Lorenzo Mavilis. Infine, dato l'interesse di Sinisgalli per la pittura, non mancano opere relative ad artisti greci o di origine greca come Dominikos Theotokopoulos, i fratelli De Chirico e il più giovane Yannis Kounellis².

La commistione di teoria e di contatto diretto con la cultura greca si ritrova nell'insieme della variegata produzione scritta del poeta-ingegnere, come viene abitualmente chiamato Leonardo Sinisgalli (Dell'Aquila, 2017: 9), che può essere raggruppata in quattro categorie: mitologia, filosofia, matematica e poesia.

A cominciare dalla mitologia, i riferimenti sono numerosi e variegati, e fungono da archetipi fornendo, con i loro simbolismi ampiamente noti e consolidati, concetti talvolta facilmente comprensibili, talvolta occulti. Tramite questi concetti, l'autore esprime i labirintici percorsi del suo pensiero, con la sottile ironia e la capacità di sintesi che lo contraddistinguono. Nella sua produzione poetica spiccano, tra gli altri, i riferimenti al *dodecatheon* e agli eroi omerici. Per quanto riguarda il primo, questo avviene in particolare nella raccolta *Imitazioni dall'Antologia Palatina* di cui, come egli stesso scrive nell'introduzione, il tema principale «è la religione dei morti (la familiarità con l'oltretomba). Al quale fa da cornice la devozione agli Dei» (Sinisgalli, 2020b: 278). In questa raccolta, ci sono poesie dedicate direttamente agli dei ma anche riferimenti a essi come simboli. Un esempio è la poesia intitolata *La sposa* in cui viene esaltata la fede coniugale della donna morta: «Era uguale alla Dea di Papho, solo per il suo sposo, per gli altri era Pallade, inaccessibile» (Sinisgalli, 2020b: 288).

² Dai dati biografici disponibili sul sito della Fondazione Sinisgalli, risulta che, verso la fine della sua vita, Sinisgalli si dedicò alla pittura e soprattutto al disegno, dal momento che sentiva che la sua capacità poetica cominciava a scemare. A partire dal 1962 furono allestite diverse mostre delle sue opere a Milano, Matera e Roma. In quest'ultima città ha co-fondato la galleria d'arte *Il millennio*.

Una parte significativa dei riferimenti di Sinisgalli alla Grecia riguarda gli eroi omerici. Come conferma Eleonora Cavallini, l'interesse del poeta per Omero è già evidente nelle sue prime opere poetiche, in un'età in cui l'accesso ai testi avveniva principalmente attraverso le traduzioni (Cavallini, 218: 157). I personaggi dei poemi omerici fungono da archetipi come, per esempio, Elena di Troia. Nella sua opera intitolata *Horror vacui* scrive: «Bello e brutto - Tra il bello e il brutto, tra Elena e l'Orco, c'è la differenza di un infinitesimo». Elena serve come simbolo di estrema bellezza che si differenzia poco dall'estrema bruttezza della Bestia, perché entrambe portano lo stigma della diversità.

Anche i due protagonisti dell'epica omerica che dominano i riferimenti di Sinisgalli, Odisseo e Achille, riconducono a simbolismi analoghi. Odisseo, per esempio, a causa della sua straziante ricerca dei compagni sull'isola di Circe, diventa un modello di amicizia nella seconda delle *Elegie* della raccolta *Vidi le muse*: «Dolce compagno dove sei? I rami degli alberi gemelli intrecciano in nitide ombre le linee, delle nostre due vite sulla terra. Io ti cerco come Ulisse cercava i suoi compagni nel porcaio» (Sinisgalli, 2020b: 95-96). L'altro protagonista, Achille, con la sua singolare vulnerabilità, si trova sia nella produzione poetica sia nella sua prosa. Sinisgalli scrive nel suo *Quadernetto estivo* che «Achille ha debole il tallone e Venere molle il pube. La bellezza ha un punto di vulnerabilità e qualche intervallo di estrema arrendevolezza» (Sinisgalli, 2020b: 291). L'autore evoca due simboli assoluti di potere e bellezza che hanno al contempo vulnerabilità e diritto alla rassegnazione e alla debolezza, liberi dal peso della perfezione.

Tuttavia, il richiamo alla mortalità di Achille, che si manifesta ad ogni suo passo, porta con sé ciò che Sinisgalli vuole evitare, soprattutto nel contesto temporale e storico in cui scrive il seguente testo:

Pure ho la certezza di aver scoperto in questi giorni (marzo 1944) l'unico modo possibile di forzare il destino [...] : questa spinta, che nasce da noi e non ha nulla di provvidenziale e può decidere a nostro favore l'esitazione, il dubbio, la sospensione istantanea del passo di Achille, è la Speranza, o amici (Sinisgalli, 2019: 389).

La combinazione di simboli archetipici e istanze contemporanee è promossa da Sinisgalli anche in veste di direttore della rivista *Civiltà delle macchine*, house organ di Finmeccanica, la maggiore azienda italiana del settore aerospaziale e della difesa. In questa rivista, descritta anche con simbolismo omerico come *il cavallo di Troia* dell'arte per conquistare il mondo dell'industria (Russo, 2011: 21-23), Sinisgalli favoriva la pubblicazione di articoli che esprimevano questa tendenza. Un esempio esplicativo che include un riferimento al protagonista dell'Iliade è la lettera in cui Alberto Moravia esprime la sua opinione sulla schiavitù dell'operaio causata dalle macchine. Moravia sostiene che, affinché l'uomo sia pienamente liberato da questa schiavitù, la macchina deve essere così perfetta da non aver bisogno di lui: «Come la lancia di Achille, la macchina, ne siamo sicuri, potrà un giorno guarire le ferite che essa ha inferto all'umanità» (Campus, 2013: 266). Secondo la leggenda, questa lancia, che in origine apparteneva al padre di Achille, Peleo, aveva la capacità di guarire con il secondo colpo le ferite create dal primo (Apollod. Epit. E.3.17).

Questa prospettiva di sintesi è evidente anche nel modo in cui Sinisgalli integra nella sua produzione letteraria il mondo della filosofia e della scienza greca antica. Partendo dai filosofi, i riferimenti che spiccano sono soprattutto quelli a Socrate e alle opere di Platone. Il modo in cui il primo ha affrontato l'ultima decisione della sua vita è riportato nel saggio di Sinisgalli intitolato *Speriamo ancora di trovare la felicità sotto un arbusto*. In questo testo l'autore scrive, con sottile ironia, che «ai ragazzi non fa paura la morte. Fa paura perfino a Socrate, se pure riesce a cancellarla con un sorriso. Il sorriso del vecchio saggio. Dice cose sublimi ma salate, salate dalla bava che si raccoglie agli angoli della bocca» (Sinisgalli, 2020b: 191). Si riferisce così al sentimento uguale per tutti gli uomini, all'angoscia davanti alla morte che provava anche il saggio Socrate, pur essendo vecchio e avendo deciso di morire di propria volontà.

L'autore fa anche diversi riferimenti a importanti opere di Platone come il *Fedone* (o *Sull'anima*), *Timeo* e *Simposio*. Queste opere sono esplicitamente citate o, talvolta, sottintese, come nella poesia intitolata *L'anima* che Sinisgalli sceglie di reinterpretare nella raccolta *Imitazioni dall'Antologia Palatina*. La poesia,

attribuita a Callimaco, riguarda il giovane Clèombrotos che decide di suicidarsi. Anche se «non aveva nessun motivo che lo spingesse al suicidio, ma aveva letto Platone, un libro solo, quello che tratta dell'anima» (Sinisgalli, 2020b: 283-284), sottintendendo il dialogo platonico *Fedone*. In quest'opera, durante il suo ultimo giorno di vita, Socrate parla con i suoi discepoli dell'immortalità dell'anima, di quanto sia accettabile per un filosofo suicidarsi, della liberazione dai vincoli del corpo e della purificazione dell'anima (Plat. *Phaedo*). Sinisgalli ritorna sul tema della morte che, come già detto, è uno dei criteri principali per la selezione delle poesie di questa raccolta. Ancora una volta, il fattore esperienziale sembra essere determinante nel giustificare questa scelta, in quanto il poeta lavora su questa raccolta in età avanzata, proprio nello stesso anno in cui perde la sua compagna, forse spinto, in questo contesto, a cercare risposte sull'aldilà.

I matematici dell'antichità classica costituiscono un capitolo a parte nella formazione personale di Sinisgalli. La matematica, che studiò in giovane età, è un filtro significativo attraverso il quale l'autore valuta ogni disciplina e campo artistico di cui si occupa; prevedibilmente, questo si riflette anche nella sua produzione letteraria e, in questa categoria di riferimenti, spiccano quelli a Pitagora e ad Archimede. Il suo rapporto con il primo è da ricercarsi nelle zone dell'Italia meridionale in cui Sinisgalli è nato e cresciuto, in particolare a Crotona, dove Pitagora aveva sviluppato una notevole attività. Inoltre, il matematico greco morì a Metaponto, nel golfo di Taranto, a pochi chilometri dalla città natale dell'autore. Esiste anche un articolo di Sinisgalli intitolato *Le lumache di Pitagora*, che riguarda le forme a spirale, una delle forme geometriche preferite da Sinisgalli. Ha intitolato così l'articolo perché ispirato da due lumache trovate sul pilastro di un tempio a Crotona (Dell'Aquila, 2017: 185). Inoltre, fa spesso riferimento alla fine della vita di Pitagora a Metaponto, come ad esempio nella poesia intitolata *I triangoli*, un riferimento diretto al teorema di Pitagora, in cui il soggetto poetico visita il tempio di Hera, che come «cero immenso resterà acceso alla memoria di Pitagora fino alla consumazione dei secoli» (Sinisgalli, 2020: 184-185).

La filosofia di Pitagora fu decisiva durante i primi anni della vita studentesca di Sinisgalli. Come egli stesso cita nella sua opera *Furor Mathematicus*: «Ero al primo anno di Università e,

come i discepoli di Pitagora, ero entrato nella cittadella del sublime pieno di orrore per l'odore delle fave» (Sinisgalli, 2019: 96). Il giovane Sinisgalli sembra così affascinato che fa persino riferimento alla rigida dieta dei pitagorici, sottolineando così la sua intenzione di dedicarsi completamente allo studio di questa scienza. Una scienza che gli diede, come dirà più tardi «giorni di estasi tra gli anni 15 e gli anni 20» (Sinisgalli, 2019: 95). Giorni che, per la purezza e la chiarezza della matematica che studiava, erano «impenetrabili alla malinconia, alle lacrime, alle debolezze del sesso e del cuore» (Sinisgalli, 2019: 96). In merito a questa volontà quasi monastica, il critico letterario Luigi Beneduci afferma che Sinisgalli voleva essere condotto alla purificazione attraverso un apprendistato molto severo (Beneduci, 2017: 163).

Tuttavia, i dubbi circa il rigore dei pitagorici arrivano presto per Sinisgalli, il quale trova, in seguito, che questa logica chiusa non possa rispondere alle preoccupazioni contemporanee (Bonolis *et al.*: 2009: 6). In questa critica al rigore dei pitagorici viene assistito da un altro importante matematico greco, Archimede, sul quale Sinisgalli ha pubblicato diversi articoli e al quale ha dedicato un libro intitolato *Archimede (i tuoi lumi, i tuoi lemmi!)*, mostrando così l'ammirazione che nutriva per lo scienziato siracusano e le sue scoperte. Come esempio tipico dell'innovazione matematica di Archimede rispetto ai pitagorici, Sinisgalli menziona il calcolo del volume della sfera, la cui formula, il matematico greco desiderava fosse scritta sulla sua lapide (Sinisgalli, 2019: 368). La volontà di Archimede di aprire nuove strade alla scienza è citata anche nell'opera di Sinisgalli, *Calcoli e fandonie*, dove si fa riferimento ai «granelli di arena» (Sinisgalli, 1970: 9) che Archimede cercò di misurare nella sua opera *Psammitis*, tentando così di creare un sistema per nominare i grandi numeri (Fleck, 2016: 63).

Sebbene a emergere fin da subito in Sinisgalli sia stata l'inclinazione matematica, egli già in tenera età scriveva versi. Anche se a quel tempo «il matematico superava il poeta di una buona lunghezza» (Sinisgalli, 2020a: 272), dichiarava già: «Mi pareva di avere due teste, due cervelli, come certi granchi che si nascondono sotto le pietre» (Sinisgalli, 2020a: 274), riconoscendo la dualità della sua personalità. Fin dalle prime raccolte, le poesie e i

testi di Sinisgalli sono pieni di riferimenti alla poesia classica greca, a partire da Omero, come riportato in precedenza.

Questi riferimenti a Omero come autore riguardano soprattutto la sua cecità, che Sinisgalli ritiene essere la ragione dell'interiorità della sua poesia. Solo un poeta cieco come Omero, esente dalle limitazioni delle forme rese visibili dalla luce, può concepire tale ispirazione esoterica. Già dalla prima raccolta di Sinisgalli intitolata *Cuore*, il rapsodo cieco appare nella poesia *Elemosina del canto*:

All'ombra un cieco
donava tristezza
ed echi di pianto-
cantilene del suo dolore
e la chitarra effondeva
l'armonia melanconica
tristemente
ché i fiori e gli uccelli
sperdevano nel loro tripudio solare
quelle dolcissime lacrime-
Ma il cieco sentiva il suo canto
e pareva che in eterno
volesse sognare (Sinisgalli, 2020: 79).

La poesia intitolata *Follia di luce* della stessa raccolta, parla «di questo cieco vagabondo che fa singhiozzar le sue musiche nell'oscurità che addolora e che strazia? Il cuore si chiude nei sogni come nel mistero dei calici le campanule fragili e i gelsomini in quest'ora» (Sinisgalli, 2020b: 83). In entrambe le poesie, il rapsodo cieco vive in un mondo che sembra un sogno che solo lui può vedere.

Una menzione particolare meritano i «piccoli poeti di lingua greca» (Sinisgalli, 2020b: 278) di cui Sinisgalli si occupò nella sua ultima opera già menzionata, le *Imitazioni dall'Antologia Palatina*. Indicativo della sua dedizione e del suo zelo è il fatto che il settantenne Sinisgalli dedicò a questo progetto quattro o cinque ore al giorno per cinque mesi. Nella sua biblioteca si trovano sia l'edizione italiana dell'Antologia Palatina sia quella francese, che si suppone siano state le due versioni consultate dall'autore nei momenti in cui si trovava in difficoltà con la lingua greca. Come lui stesso dichiara, la biblioteca ideale comprende

«la Bibbia, i lirici greci, un mazzetto di epigrammi dell'Antologia Palatina, Virgilio, Orazio, Catullo» (Sinisgalli, 2020b: 339).

In questa raccolta Sinisgalli sceglie di trasmettere ai suoi contemporanei il messaggio di «questi cari poeti profughi che si sono coperti di polvere» (Sinisgalli, 2020b: 279) e «seppero esprimere alcune verità sfuggite ai fratelli maggiori» (Sinisgalli, 2020b: 278). Nei confronti di questi autori, Sinisgalli prova una certa intimità perché «in gran parte sono delle mie latitudini» (Sinisgalli, 2020b: 280) come lui stesso afferma. Tuttavia, non si tratta di una traduzione fedele. Come spiega nell'introduzione della raccolta, lavora come un cronista che, dopo aver chiarito un caso, presenta la propria versione dei fatti. Secondo Eleonora Cavallini, l'obiettivo di Sinisgalli non è quello di avvicinarsi all'originale, come altri hanno fatto prima di lui, ma di togliere dal testo informazioni molto specifiche o rilevanti per il contesto antico, in modo che possa essere compreso nel tempo e nel suo luogo, l'Italia (Cavallini, 2018: 160).

È interessante osservare che nelle *Imitazioni dall'Antologia Palatina* di Sinisgalli riserva un posto speciale alla poesia femminile greca antica. In particolare, Sinisgalli sembra affascinato dalle poetesse che desiderano raggiungere la posterità, come Nosside, che nell'omonima poesia prega il viaggiatore di passaggio a Mitilene, luogo di nascita di Saffo, di raccontare la sua storia: «che fui poetessa anch'io, anch'io prediletta, e che nacqui nella terra di Locri. Sègnati il mio nome, Nosside, poi riprendi il viaggio» (Sinisgalli, 2020b: 284). Lo stesso fa Erinna, che utilizza un ingegnoso modo indiretto per menzionare il suo nome; il soggetto poetico, l'amica morta, canta il suo epitaffio che, come dice lei stessa negli ultimi versi: «La mia amica Erinna, la poetessa, ha scritto [...] per me» (Sinisgalli, 2020b: 289).

Il secondo asse dell'approccio di Sinisgalli riguarda l'interpretazione della classicità greca e l'importanza che l'autore le attribuisce nella creazione della sua visione del mondo. Noto come *il poeta delle due muse*, per il connubio tra la cultura umanistica e quella scientifica nelle sue opere, Sinisgalli riconosce nella Grecia antica il modello esemplare di una sintesi, di «una simbiosi fruttuosissima tra la logica e la fantasia» (Sinisgalli, 1951: 54). Lo dimostrano chiaramente i suoi riferimenti alla mitologia e in particolare a mostri mitologici

come il Minotauro e i Centauri. La sua preferenza per queste personalità diadiche sembra avere una duplice giustificazione: innanzitutto la familiarità e poi l'identificazione dell'autore con esse. Già dall'infanzia sottolinea che «La reggia del Minotauro è poco distante da qui» (Sinisgalli, 2020a: 246), dichiarando così di conoscere i miti e l'occulto e il paradosso che essi portano con sé. La creatura mitologica che sembra però adattarsi meglio a Sinisgalli è il centauro Chirone, che unisce «saperi umani e conoscenze scientifiche» come evidenziato anche dal Vice Presidente di Pirelli e collaboratore di Sinisgalli, Antonio Calabrò (Calabrò, 2020: 47). Inoltre, Alessandra Ottieri conferma che «La condizione di “centauro”, di intellettuale *impuro* [...] ha avuto, come è ovvio, profonde ripercussioni sulla teoresi poetica di Sinisgalli, orientandolo verso scelte metodologiche e formali fondate sull'ibridismo culturale, sulla contaminazione dei saperi e dei linguaggi» (Ottieri, 2009: 600).

Tuttavia, per Sinisgalli, che per la sua duplice inclinazione alle scienze e alle arti veniva definito dai suoi frequentatori più stretti «un piccolo mostro» (Sinisgalli, 2020a: 274), il mostro «non è uno sbaglio, una deformazione del reale» (Sinisgalli, 1970: 16), ma forse l'unica prova di diversità nell'epoca moderna della globalizzazione e dell'omogeneizzazione. Come afferma in seguito, «Non è più possibile fabbricare mostri, eccezioni. Le risorse dell'errore sono esaurite. [...] Alla fine, col minimo fastidio, fabbricheremo un vino univoco come l'acqua, e versi leggibili per tutti. La varietà potrà trionfare sulla bizzarria, sulla follia» (Sinisgalli, 1970: 104). Questa sintesi di qualità e conoscenze diverse, che egli stesso incarna, lo rende «tutt'altro che un io diviso» (Calabrò, 2020: 47). Al contrario, come il centauro Chirone, ha i poteri di entrambe le sue nature ma anche una prospettiva diversa e sfaccettata delle cose.

I filosofi greci, che sapevano combinare la filosofia e la matematica sono, per Sinisgalli, un'ulteriore prova del fatto che queste sinergie possono portare a composizioni uniche. Un esempio caratteristico è il riferimento al tentativo di Platone di risolvere il Problema di Delo, cioè il raddoppio del volume di un cubo a partire da un cubo di lato α , a cui il filosofo ateniese fu uno dei primi a dare una risposta. Come sottolinea Gianitalo Bischi, per Sinisgalli la soluzione di questo problema è un esempio di

come la semplice applicazione delle regole geometriche non dia sempre le risposte giuste (perché il raddoppio del lato del cubo non raddoppia il volume ma lo moltiplica per otto volte) (Bischi, 2016: 120). Secondo Sinisgalli, per trovare la soluzione a problemi anche moderni «Scienza e Poesia non possono camminare su strade divergenti» (Sinisgalli, 1951). Nella sua opera *Calcoli e fandonie*, afferma che le scoperte di Archimede e di altri scienziati, come Leonardo da Vinci, che sono frutto di «una simbiosi tra intelletto e istinto, tra ragione e passione, tra reale e immaginario» (Campus, 2013: 33) sono sfuggite alla civiltà moderna. Rivolto ad Archimede, Sinisgalli scrive che il suo insegnamento «torna a ringiovanire la terra, supera il ruggito dell'orco, il fischio delle turbine, spinge i pavidì sul ciglio degli strapiombi» (Sinisgalli, 1970: 105).

In conclusione, la presenza della Grecia come cultura e come concetto, è riscontrabile in tutti i generi della produzione letteraria di Leonardo Sinisgalli. Una presenza che deriva da una conoscenza sia teorica, sia esperienziale iniziata negli anni dell'infanzia a Montemurro e mai interrotta fino alla fine della sua vita, quando l'autore pubblicò la sua opera più importante sulla cultura greca, *Imitazioni dall'Antologia Palatina*. Con la sua capacità compositiva riuscì a coniugare i suoi studi e le sue inclinazioni apparentemente contraddittorie utilizzando i filosofi e i poeti greci classici, spesso presenti nella sua biblioteca, come punti di riferimento fondamentali. I suoi scritti sono ricchi di intertestualità e abbracciano la cultura di diversi secoli. Come hanno sottolineato numerosi studiosi, sono poche le opere del Novecento che riescono a essere enciclopediche come quella di Sinisgalli (Lupo, 2019).

Gli esempi riportati, che costituiscono soltanto una parte di quelli riscontrabili nell'opera di Sinisgalli, evidenziano che il mondo greco classico ha il primato tra i riferimenti legati alla Grecia inclusi nei suoi scritti. Come confermato dalle ricerche svolte con il supporto della Fondazione Sinisgalli, la Grecia classica è stata un elemento costantemente presente nella produzione scritta del poeta, mentre non si confermano particolari legami con il mondo letterario greco contemporaneo. I riferimenti individuati rivelano che, nell'universo letterario di Sinisgalli, gli autori e le creazioni della Grecia classica forniscono un simbolismo sufficientemente ricco da consentire al poeta di

esprimersi attraverso molteplici interpretazioni, a partire dalle quali originano letture diverse della sua opera.

Ciò che caratterizza e meglio rappresenta Sinisgalli sembra essere, dunque, il concetto di sintesi, che ne definisce il pensiero e permea interamente la sua opera. Le possibilità che questa contaminazione tra le scienze (Bischi, 2016) –matematiche e letterarie– possono offrire all’uomo si esprimono anche attraverso i riferimenti di Sinisgalli alla Grecia antica. Da un lato la doppia natura dei mostri mitologici, utilizzata come esempio di questa simbiosi, dall’altro i filosofi-matematici greci, sono per Sinisgalli la prova che queste sinergie possono portare a composizioni uniche, intrise di potenzialità e caratteristiche superiori a quelle dei singoli elementi che le compongono, che sono «in grado di forzare il lucchetto del mondo» (Lagioia, 2020). Lo afferma quando dice: «Non spezziamo quello che è intero. Diventa zero» (Sinisgalli, 2020b: 241), sottolineando che «Il paradigma perduto da recuperare sarebbe la globalità dell’uomo, sempre più saggio e sempre più folle» (Sinisgalli, 2020b: 65).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENEDUCI, Luigi (2017). «Sinisgalli tra Leopardi e Leonardo da Vinci: poetica e meccanica del volo degli uccelli». *Rivista di Studi Italiani*, A.XXXV(3), pp. 150-163.
- BISCHI, Gian Italo (2016). «Leonardo Sinisgalli fra sponda impervia e riva fiorita». In P. Maroscia *et al.* (a cura di), *Matematica e letteratura. Analogie e convergenze* (pp. 119-148). Torino: UTET.
- BONOLIS, Luisa; COCOLICCHIO, Decio e RUSSO, Biagio (2009). «Sinisgalli e i ragazzi di via Panisperna. Sinisgalli al bivio tra due culture». In G. I. Bischi e P. Nastasi (a cura di), *Un «Leonardo» del Novecento: Leonardo Sinisgalli (1908-1981)* (pp. 1-60). Milano: Centro Pristem.
- CALABRÒ, Antonio (19 gennaio 2020). «Quando la poesia delle radici si sposa con le Irenie di Flaiano e il cinema di Debenedetti». *Il Piccolo*, p. 47.
- CAMPUS, Simona (2013). *Sul paragone delle arti nella rivista «Civiltà delle Macchine» La direzione di Leonardo Sinisgalli (1953-1958)*, Università degli studi di Cagliari, Cagliari.
- CAVALLINI, Eleonora (2018). «Imitazioni o traduzioni? Leonardo Sinisgalli e l’*Antologia Palatina*». In M. Lanzilotta (a cura di), *Levia Gravia: Quaderno annuale di letteratura italiana*. Scrittori che traducono scrittori. *Traduzioni «d’autore» da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento* (pp. 157-170). Alessandria: Edizioni dell’Orso.

- DELL'AQUILA, Giulia (2017). *La perfidia eleatica. Studi su Leonardo Sinisgalli*. Venosa: Osanna Edizioni
- FLECK, Heinrich F. (2016). «Αρχιμήδης - Ψαμμίτης. Archimede - L'arenario». *Quaderni di scienze umane e filosofia naturale*, 2(2). Recuperato da <https://www.heinrichfleck.net/> [Data di consultazione: 13/05/2023].
- LAGIOIA, Nicola (2020). «Scienza e parola, Nicola Lagioia omaggia Leonardo Sinisgalli». *Fonadazione Leonardo Sinisgalli*. Recuperato da <https://www.fondazionesinisgalli.eu/> [Data di consultazione: 23/08/2023].
- LUPPO, Giuseppe (2019). «L'“Umanesimo industriale” di Sinisgalli». *Avvenire*. Recuperato da <https://www.fondazionesinisgalli.eu/> [Data di consultazione: 13/08/2023].
- OTTIERI, Alessandra (2009). «Levi, Sinisgalli e il mito del Centauro». *Critica letteraria*, 3(144), pp. 591-606.
- RUSSO, Giovanni (2011). «Vide le Muse». *VivaVerdi*, 2. Recuperato da <https://www.fondazionesinisgalli.eu/> [Data di consultazione: 15/05/2023].
- SINISGALLI, Leonardo (1970). *Calcoli e fandonie*. Milano: Mondadori.
- (2019). *Furor Mathematicus* [Epub]. Milano: Mondadori.
- (1951). «Natura Calcolo Fantasia». *Pirelli*, 3, pp. 54-55.
- (2020a). *Racconti* [Epub]. S. Ramat (a cura di). Milano: Mondadori.
- (2020b). *Tutte le poesie* [Epub]. F. Vitelli (a cura di). Milano: Mondadori.

«*MON PETIT MONSTRE ROMANTIQUE*»:
EL CONCEPTO 'PATRIA' EN LA OBRA MANZONIANA
«*MON PETIT MONSTRE ROMANTIQUE*»:
THE CONCEPT 'PATRIA' IN MANZONI'S WORK

María de los Milagros COMESAÑA SANTOS
CEPA Castro Urdiales

Resumen

Por medio del presente estudio se pretenden analizar el uso y el concepto 'patria' en la obra literaria de Alessandro Manzoni y vislumbrar la posible influencia del escritor milanés en la creación de la Italia que hoy conocemos. La obra que constituye el punto de partida es *Adelchi*, tragedia romántica por excelencia, para proseguir con el recorrido por las otras obras de Don Lisander, deteniéndonos en las modificaciones que pueden aparecer en las acepciones del término patria y que se pueden llevar a cabo en cada uno de los textos literarios.

Palabras clave: patria, Manzoni, Italia.

Abstract

Through this study we intend to analyze the use and the concept 'patria' in the literary work of Alessandro Manzoni and glimpse the possible influence of the Milanese writer in the creation of the Italy we know today. The work that constitutes the starting point is *Adelchi*, a romantic tragedy par excellence, to continue with the tour of the other works of Don Lisander, stopping at the modifications that may appear in the meanings of the term homeland and that can be carried out in each of the literary texts.

Keywords: patria, Manzoni, Italy.

1. INTRODUCCIÓN

Nuestro proyecto busca llegar a conocer la influencia que el Alessandro Manzoni literato tuvo en la creación de Italia y precisar la importancia de la literatura en la construcción de las naciones.

Para poder llevar a cabo nuestro estudio tomamos como base teórica del mismo los estudios de Even-Zohar, que considera que la literatura es un instrumento omnipresente que favorece la cohesión sociocultural (Even-Zohar, 1994: 360), lo que vendría a decir que la literatura ha desempeñado un importante y, quizás, indispensable papel en la configuración de las entidades políticas en las que se organizan las comunidades. Partiendo de los postulados del estudioso israelí intentaremos analizar la producción literaria de Alessandro Manzoni, quien, a través de su producción poética, expone su postura política y su inclinación a la unidad y a la nacionalidad (Danzi y Panizza, 2012: 17). Nuestro análisis de la obra manzoniana se hará prestando especial atención al uso del término ‘patria’ para así intentar precisar las ideas manzonianas respecto a esta y a las demás formas de agrupación de comunidades humanas, reflejadas en sus obras, y lograr determinar, la influencia que la literatura del Maestro lombardo tuvo en la creación y el nacimiento de Italia, tratando, con ello, de corroborar la universalidad y la validez de las afirmaciones teóricas de Even-Zohar que atribuyen a la literatura un rol central y esencial en la creación de una nación, lo que, de resultar cierto, demostraría la utilidad, la necesidad y la importancia de la literatura en los campos político, emocional y social. En su estudio, Even-Zohar se asoma a la situación italiana, prestando especial atención a los factores que han contribuido al nacimiento de Italia. A su modo de ver, la nación italiana¹, desde el punto de vista de la cohesión social, es una creación reciente y para su construcción se ha tenido que echar mano de elementos ya existentes y adecuarlos a la realidad del momento. Entre estos elementos están la producción de textos creados con una nueva lengua o con una lengua rehecha que está destinada a ser uno de los grandes nexos de conexión entre los *italianos* que nunca antes se hubiesen creído italianos. Even-Zohar, en su acercamiento a la cuestión italiana, afirma que la literatura ha sido un elemento necesario e imprescindible en la creación de la nación, una nación que, por otro lado, ha sido creada por quienes han contribuido en la creación de un *corpus* de textos cuya finalidad sería la de justificar y sobrevalorar

¹ El profesor Zohar considera que la unificación italiana fue el interruptor que abrió la vía a la construcción de la nación. (Even-Zohar, 1994: 371)

elementos como la magnitud de la nación italiana y la importancia de formar parte de ella.

Por lo que al aspecto lingüístico respecta, la futura Italia se nos presenta como una realidad difícil por la soberanía, en la comunicación oral, de los dialectos, sin que los italianos sintiesen la necesidad de aprender otra lengua que les permitiese comunicarse con los habitantes de otros lugares de la península. Y es aquí donde entra en juego Manzoni a quien, retomando las palabras de Even-Zohar a este respecto, debemos estar agradecidos puesto que los «*esfuerzos intelectuales y literarios*» (Even-Zohar, 1994: 371) de nuestro autor, junto con los de un grupo de intelectuales, lograron que la idea de nación italiana, sustentada en la lengua usada por las Tres Coronas, fructificase de forma exitosa entre la población extendiéndose paulatinamente con el transcurso del tiempo.

La tarea de Manzoni pasaba por aconsejar acerca de la elección lingüística que debería llevar a cabo el nuevo Estado. Y para hacer del italiano la lengua de Italia se han reclutado agentes cuya función era la de publicitar la nueva lengua y los textos que algunos escritores habían concebido con la finalidad de dar a conocer el italiano a los italianos, contando siempre con la ayuda del profesorado y de los intelectuales.

Tras la afirmación que sitúa la literatura² a la cabeza de los factores que han contribuido a la creación de la nación italiana nos disponemos a estudiar el concepto de 'patria', no sin antes mencionar que aparentemente resultaría sencillo delimitar el término objeto de estudio, si bien, no ha sido nada fácil establecer los límites de los conceptos que expresa este vocablo.

2. PATRIA

2.1. ¿POR QUÉ PATRIA?

1861 es el año de la unificación política de Italia, el año de la fundación del Estado Italiano. Con esta unificación el conjunto de gentes que habitaban la península itálica pasa a formar parte de la Europa moderna y, al mismo tiempo, dejan de ser súbditos para

² Y, más concretamente, *I Promessi Sposi*, que se convierte en la propaganda de la gramática de la nueva lengua, la lengua que nació para convertirse en el idioma de los italianos (Danzi y Panizza, 2012: 81).

convertirse en ciudadanos libres, por ello, la formación del Estado hizo patente la necesidad –urgente, diríamos– de formar la nación y crear a sus ciudadanos. En el momento de su nacimiento, el *Regno d'Italia* se configura como un *stato nazionale* (Vivarelli, 2013: 24), es decir, se autodenomina nación, a pesar de la dificultad para precisar el alcance del término y aunque la ausencia de italianidad era más que patente e Italia era una quimera, ya se prefigura desde la autodefinition del sistema regente la marcha en favor de la unidad real que desde ese momento se iba a llevar a cabo. Es, por tanto, significativo que desde los orígenes se considere a Italia una nación cuando la realidad la configuraba como un conjunto de pueblos que conformaban pequeñas sucesiones de estados y a los que los futuros italianos se sentían vinculados por lo que más modernamente se ha denominado amor de patria. En este sentido –y retomando el concepto romántico de nación– hay quien considera que la nación italiana era realidad ya en los albores del 1861.

Centraremos, pues, nuestro estudio en el término patria, por ser éste una de las formas más extendidas de organización humana en relación con un determinado territorio, por ser presumiblemente una institución con una importante estabilidad y por ser, a nuestro modo de ver, la base sobre la que se cimentan la identidad nacional –entendiendo el término nacional en su acepción actual– y la Italia unitaria.

2.2. PATRIA: ETIMOLOGÍA, SIGNIFICADOS Y APROXIMACIÓN A LA DEFINICIÓN DEL TÉRMINO

El concepto ‘patria’ es coloquialmente definido como el territorio habitado por un grupo humano cuyos integrantes prueban un sentimiento de pertenencia para con el territorio y se sienten vinculados entre sí por razones de nacimiento, así como por contar con una lengua, una historia, una cultura y una tradición comunes. Si acudimos al Cortelazzo y Zolli verificamos que el sustantivo patria hace referencia al *paese comune* (Cortelazzo y Zolli, 1979: 893) a los integrantes de una nación y al que se sienten unidos de forma individual, pero también colectiva, ya por nacimiento, ya por *motivi psicologici, storici, culturali e sim* (Cortelazzo y Zolli, 1979: 893).

Interesante resulta la información que nos aporta el Battaglia sobre el término pues en el diccionario se hace una especie de

división en tres significados, a saber: conjunto de ciudadanos, totalidad de elementos fundamentales que hacen surgir el sentimiento de apego y lugar; el lugar debe ser concebido de diferentes formas en función del momento histórico en el que se utilice y de las condiciones políticas del mismo; asimismo, viene individuado por unas características físico-geográficas o histórico-culturales particulares. El *luogo* en el Battaglia se concibe, también, como el lugar en el que se nace, adquiriendo a través del nacimiento la pertenencia a la comunidad al tiempo que participan de la cultura del mismo.

Al consultar el *Tommaseo* nos encontramos con que 'patria' tiene como primera acepción la de «paese, stato, regione dove si trae l'origine» (Tommaseo y Bellini, s. f.) y, a mayores, se nos dice que la patria es el lugar donde uno nace, pero también la sociedad de la que se hace parte.

A nuestro modo de ver, ambas definiciones se reducen a lo mismo, un origen determinado y el sentimiento que se prueba por tal origen. Por ello, creemos que se podría llegar a afirmar que la acepción más –digamos– pura de patria es la que hace referencia al lugar de origen y la extensión de la misma –esto es, patria como conjunto de seres humanos que tienen algún vínculo con el lugar de origen y que conforman, por tanto, la sociedad de la que se forma parte–, sería la acepción que hace referencia a la sociedad.

'Patria', por otra parte, sería, según la definición que de ella se nos da en el *Dictionnaire de l'Académie Française*, el país, la provincia o la ciudad donde se nace, a lo que se añade que, en sentido figurado, este vocablo hace referencia a la nación a la que uno pertenece, esto es, a la sociedad política de la que uno forma parte.

Si consultamos el concepto que nos ocupa en la *Encyclopédie* encontramos que la patria viene concebida como el lugar de nacimiento, lo que no dista de lo expuesto hasta ahora. Si bien, desde el punto de vista filosófico, la palabra patria tiene su origen en el latín *pater*, que hace referencia al padre y a los hijos y, en consecuencia, expresa el sentimiento de apego que probamos, el sentimiento de familia, de sociedad y de estado libre del que nos sentimos miembros y cuya ley intenta garantizar nuestra libertad, nuestra felicidad y nuestro bienestar.

3. EL CONCEPTO PATRIA EN LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE ALESSANDRO MANZONI: APARICIÓN, FRECUENCIA, SIGNIFICADOS Y EVOLUCIÓN.

Iniciamos nuestro análisis del vocablo ‘patria’ en la producción literaria manzoniana por el *Panegirico a Trimalcione*. En esta composición encontramos «Né certa *patria* a lui concesse il fato». El término ‘patria’ hace referencia al lugar de nacimiento, mientras que en *Aprile 1814* se utiliza con el significado de sociedad de la que se forma parte: «Con che acceso voler la *patria* escolta».

En la *dedica de Marzo 1821*, Manzoni inserta el término patria. En este contexto se nos plantea la cuestión de cuál es el significado con el que nuestro autor concibió la inserción de este término dentro de este párrafo: «Alla illustre memoria di TEODORO KOERNER poeta e soldato della indipendenza germanica morto sul campo di Lipsia il giorno XVIII d’Ottobre MDCCCXIII nome caro a tutti i popoli che combattono per difendere o per riconquistare una *patria*». Ambas significaciones –patria como lugar de nacimiento y, su extensión, patria como sociedad de la que se forma parte– pueden ser válidas. De hecho, la ambigüedad que genera este término en este contexto no es fruto de la banalidad, sino todo lo contrario, pues se habla de «riconquistare una *patria*» y aquí hemos de hacer una reflexión: para reconquistar una sociedad es necesario reconquistar un determinado territorio y, al mismo tiempo, para reconquistar un territorio, es necesario hacerse con el control de la sociedad establecida en el territorio. De ahí las dudas en relación con la acepción exacta del término patria y la concepción de este por parte de Manzoni.

En la primera de las tragedias manzonianas, *Il Conte di Carmagnola*, el término ‘patria’ se utiliza, mayormente con la acepción lugar de origen, ocurre así en: «Serenissimo Doge, ancor null’altro io per questa ospital terra, che ardisco nomar mia *patria*, potei far che voti» (I, 2), «mi rendo certo, che nessun di questi l’ama più della *patria*»(I, 3), «che scarsa al merto ed all’ingegno mio dee la *patria* concederla»(IV, 1), «La *patria*! È un nome / dolce a chi l’ama oltre ogni cosa» (IV, 1), «pensier non fu; fu della *patria* mia l’onor ch’io vedo vilipeso» (IV, 1) y «Riconoscete / che *patria* è questa a cui bastovvi il core»(IV, 1).

Pero en esta obra también se recoge el término patria con el significado de sociedad. Ocurre en, por ejemplo: «Per chi parlaste / oggi in Senato? Per la *patria*?» (IV, 1) o en «la vostra causa qui. Pensate a voi, non alla *patria*» (IV, 1).

A la hora de analizar las diferentes significaciones con las que aparece el vocablo patria en esta obra encontramos cinco casos que merecen un análisis un poco más exhaustivo debido a la aparente complejidad con la que está utilizado el término del que nos ocupamos. El primero de estos casos es: «verrà quel messo che la gloria tua con la salute della *patria* annunzi!» (I, 5). Entendemos que, en esta oración, el término patria está haciendo referencia a una sociedad en relación con un determinado lugar. Aquí el término patria se utiliza como sociedad y se concreta en la sociedad de un determinado lugar.

«Udir l'alto trionfo / della *patria*» (III, 1). Este es otro ejemplo del uso que Manzoni hizo del término patria con el significado de sociedad, pero, en este caso –y al igual que en el ejemplo anterior– se hace referencia a una sociedad en relación con un determinado lugar. Entendemos que en este fragmento el *trionfo* conseguido es un hecho logrado por los integrantes de una sociedad para el reconocimiento del lugar de origen o procedencia.

En la oración «È sempre glorioso il posto dove si serve la sua *patria*» (III, 4) se entiende que 'patria' está utilizada como sociedad, pues a nuestro modo de ver, prima el vínculo de pertenencia o hermanamiento entre diferentes seres humanos por razón de origen o procedencia.

Hay dos contextos de uso del término patria que generan una mayor duda y que, por tanto, hacen necesario un razonamiento un poco más profundo. Son: «Tutto che puote por la *patria* in periglio» (IV, 1) y «di confessarlo qui. Ma se nemico è della *patria*? Mi si provi, è il mio» (IV, 1). Ambas citas recogen el término patria con la misma acepción. La duda surge a la hora de discernir si 'patria' está recogida con la significación de lugar y, por extensión, de la sociedad de ese determinado lugar o si, por el contrario, nuestro vocablo está recogido haciendo referencia a una sociedad y, por extensión al lugar al que esa sociedad pertenece o del que esa sociedad se siente parte. En este momento cabría afirmar que nuestra posición será la de tomar 'patria' como una referencia al lugar de origen y/o procedencia y, por extensión,

a la sociedad que se siente pertenecer, de un modo u otro, a ese lugar; todo ello sin perjuicio de, avanzando nuestro estudio, reconocer nuestro error y rectificar en favor de la verdad.

Lo mismo sucede en la *Storia della Colonna Infame*: «Barbiere, al fol. 104, disse, si mouessere a tanto delitto contro la propria *Patria*» (cap. IV), «diceva “arrivati a stato tale d’empietà, di tradir per danari la propria *Patria*?”» (cap. VI) y «voglio dire l’autorirà del pubblico che li proclamava sapienti, zelanti, forti, vendicatori e difensori della *patria*» (cap. VI).

En *Fermo e Lucia* nos encontramos con: «quasi sempre non solo il secolo ma la *patria* dello scrittore» (Introduzione), «ed ora non sarei qui lontana dalla mia *patria*» (cap. VI), «che questo nome pronunziato fuori della *patria* di Federigo» (cap. XI) y «una ingiuria fatta da quegli scrittori alla loro *patria*» (cap. XI). En estos casos el vocablo patria hace referencia al lugar de procedencia o a la comunidad a la que se pertenece y cuyo nexo de unión es la cohabitación geográfica.

«Ah! traditore della *patria*!» (cap. VI). En este caso, creemos que el término patria está utilizado con una dualidad en su significado, pues, a nuestro modo de ver, está haciendo referencia tanto al lugar geográfico con el que uno tiene un vínculo de pertenencia o bien, por extensión, al conjunto de personas con las que uno cohabita en un territorio concreto. Lo mismo podría aplicarse a «Ah cane! ah traditor della *patria*!» (cap. XIII)³.

También en *Promessi Sposi* encontramos ‘patria’ con la acepción de lugar de origen y/o procedencia. Es el caso de:

L'oste, senza rispondere, pose la carta sul desco, il calamaio accanto alla carta, poi si curvò, appoggiò sul desco medesimo il braccio sinistro e la punta del gomito destro, e colla penna tesa per aria, e la faccia alzata verso Renzo, gli disse: «fatemi il piacere di dirmi il vostro nome, cognome e *patria*» (cap. XIV).

Potè però portare a casa la notizia sicura del nome, cognome e *patria*, oltre cento altre belle notizie congetturali; di modo che, quando l'oste giunse quivi a dir ciò che egli sapeva di Renzo, già ne sapevano più di lui. Entrò egli nella solita stanza, e fece la sua

³ Uso recogido en las ediciones de 1827 y 1840 de *Promessi Sposi*.

deposizione: come era giunto ad albergare da lui un forestiere, che non aveva mai voluto manifestare il suo nome (cap. XV).

Renzo si fermò un qualche istante sulla riva a contemplar la riva opposta, quella terra che poco prima scottava tanto sotto i suoi piedi. —Ah! ne son proprio fuori! —fu il suo primo pensiero. — Sta lì maladetto paese, —fu il secondo, l'addio alla *patria* (cap. XVII).

'Patria', sin embargo, ve amplificado su significado al de los habitantes de un determinado lugar en el siguiente caso: «“Ah. cane! ah traditor della *patria!*” gridò, voltandosi a Renzo con un viso da indemoniato, un di coloro che avevan potuto udire fra il trambusto quelle sante parole» (cap. XIII).

Y, una vez más, encontramos varios ejemplos de un uso de 'patria' que deben ser explicados. En «Non si pensò più che a fare i fagotti, e a mettersi in viaggio, casa Tramaglino per la nuova *patria*, e la vedova per Milano. Le lagrime, i ringraziamenti, le promesse di andarsi a trovare furon molte» (cap. XVII) y en

Nè vi metteva pure il piede; nè manco in casa: chè gli avrebbe fatto male a vedere quella desolazione; e aveva già preso il partito di disfarsi d'ogni cosa, a qualunque prezzo, e d'impiegare nella nuova *patria* quel tanto che ne potrebbe ritrarre (cap. XXXVII).

'Patria' está siendo utilizada como cuasi-sinónimo de ciudad, nación o incluso país. En estos casos no hay un sentimiento de pertenencia o grupal previos.

La tercera de estas presencias lexicales que deben ser explicadas es:

Se poi si volesse andar per la più corta, senza imbarcarsi in tante storie; giacchè codesti giovani, e qui la nostra Agnese hanno già intenzione di spatriarsi (e io non so che dire: la *patria* è dove si sta bene), mi pare che si potrebbe far tutto là, dove non c'è bando che tenga (cap. XXXVIII).

En este caso, 'patria' tiene un matiz diferente a los dos ejemplos anteriores. Se percibe en el uso y el contexto de este término cierta cercanía con el concepto 'hogar' en tanto en cuanto

es algo más íntimo, más personal y que genera mayor bienestar –o al menos un bienestar de otro tipo– que algo más amplio, como es el concepto ‘*nazione*’.

La presencia del vocablo ‘*patria*’ en el *Trionfo della Libertà* está acompañada por un marcado matiz político. *Patria*, en este caso aparece en sustitución de Roma, la nación que dominó el mundo. Esta sustitución y la convivencia de los términos ‘*Patria*’ y ‘*Roma*’ en el cuerpo del texto no hacen sino reforzar el matiz político, el sentimiento de pertenencia a una gran nación.

Quei che ritolse ai figli suoi la vita,
poi che ne fero uso malvagio e rio,
immolando a la *Patria*, ostia gradita,
L'affetto di parente, e dir s'udio:
quei che di fede a la sua *Patria* manca
non è figlio di Roma, e non è mio (II, 31-36).

chi noverar volesse l'alme belle,
ch'ivi eran, di valore inclito spoglio,
sol de la *Patria* e di Virtute ancelle (II, 52-54).

Quindi segue una coppia rara e bella,
che ria di ben oprar mercede colse
ahi! da la *Patria* troppo ingrata e fella (II, 73-75).

Quindi un drappel venia d'ombre onorate
sacre a la *Patria*, che di sangue diro
ne spruzzar le ruine inonorate (II, 97-99).

Ahi cara *Patria*! Ahi Roma! ah! non più Roma,
or che strappotti il glorioso lauro
invida man da la vittrice chioma (II, 106-108).

Altri nemico di sé stesso impugna
crudo flagello, e ‘l sangue fonde, e ‘l fura,
a la *Patria*, e de' suoi dritti a la pugna (II, 181-183).

Io di sua crudeltà la prova fei,
e giacqui ostia innocente in su l'arena,
per amor de la *Patria* e di Costei (III, 103-105).

E non bastar le peregrine spade;
che la *Patria* ancor essa, ahi danno estremo!
vomitò contra sé fiere masnade (III, 133-135).

Costor le mani violente e ladre
commiser ne la *Patria*, e tuttaquanta
d'empie ferite ricoprir la madre (III, 142-144).

En «E a l'ombre circostanti si rivolse, / in cui non fu la virtù *patria* doma, / indi la lingua in tai parole sciolse» (II, 103-105) 'patria' está haciendo referencia al carácter nacional, a un rasgo que caracteriza o debería caracterizar a la nación. La composición, con un marcado carácter romántico, está teñida por un matiz político, nacionalista para más concreción, que se mantiene desde el inicio hasta el final de la misma.

Resulta asimismo interesante la presencia del término 'patria' en el siguiente fragmento del *Sermone Secondo*. En «E certo al nascer suo l'acuto ingegno / invase auspice Febo. Ospite muro, / né certa *patria* a lui concesse il fato, / ned altro avea del suo fuor che la lira» (162-165). A las ya conocidas y recurrentes referencias al lugar de origen y/o procedencia y conjunto de personas que habitan un determinado lugar hemos de añadir que 'patria', en este caso, también podría estar en lugar de hogar o incluso familia, entendiendo los sinónimos propuestos como la referencia a un vínculo estable –o, si se prefiere, apego–, que perdura en el tiempo y por el que uno se establece en un determinado lugar.

Solo d'Ascra venian le fide amiche
esulando con esso, e la mal certa
con le destre vocali orma reggendo:
cui poi, tolto a la terra, Argo ad Atene,
e Rodi a Smima cittadin contende:
e *patria* ei non conosce altra che il cielo.

La 'patria' –que aparece en la emotiva composición *In morte di Carlo Imbonati*–, hace referencia al lugar de origen y/o pertenencia. Es, a nuestro modo de ver, una forma sutil de indicar la enorme bondad de Carlo Imbonati y decimos bondad en tanto

se hace referencia a que su origen se encuentra en el cielo, lugar de la bondad por excelencia en el marco de la doctrina cristiana.

En la *Rivoluzione Francese* el término ‘patria’ posee un marcado carácter político y aparece como sinónimo de ‘*nazione*’. No es de extrañar debido a las circunstancias sociales y personales de Manzoni en el momento de su concepción. Algunos ejemplos de ello son: «da un valorosissimo a conquistare a questa *patria* comune un vasto e magnifico tratto del suo territorio» (introducción), «per i dotti nella storia *patria*» (cap. II), «per accalmare uno come padre della *patria*» (cap. IV), «e gridato traditor della *patria* e affamatore del popolo» (cap. VIII), «rimanendo uniete alla madre *patria*» (cap. XI), «riarrebbero essi i regolatori del Governo e i padri della *Patria*» (nota A), «il suo viaggio per la Svizzera, sua *patria*» (cap. IX), «acclamato salvatore e padre della *patria*» (cap. IX), «in cui la risoluzione del giorno prima poteva strascinar la *patria*» (cap. V), «per acclamare uno come padre della *patria*» (cap. IV) o «e riunirsi tutti i deputati a salvare la *patria*» (cap. V).

Una vez analizados los ejemplos, estamos en condiciones de afirmar que el término ‘patria’ aparece en la producción literaria manzoniana con el significado de sociedad de la que se forma parte, principalmente. El otro significado que aparece de forma constante es el de lugar de nacimiento, origen y/o procedencia. Si tomamos el *Tommaseo y Bellini* como el lexicón de referencia en el momento de la concepción literaria de Manzoni nos encontramos con que las significaciones apenas mencionadas son las únicas de todas las localizadas en el *corpus* objeto de nuestro estudio que coinciden con las recogidas en el *Vocabolario*. Esto nos hace pensar en una impronta personal en la concepción y el uso del término por parte de Manzoni. Es por ello que creemos necesario llevar a cabo una pequeña reflexión sobre la significación manzoniana de ‘patria’. Como decíamos, la *patria* de Manzoni además de hacer referencia a la sociedad de la que se forma parte y al lugar de nacimiento u origen de una persona se hace equivalente de ciudad, nación o país. ‘Patria’, en el contexto que nos ocupa, también es usada en sustitución de sociedad, entendida ésta en relación con un determinado lugar pero también a la inversa, esto es, por un lugar en relación con una determinada sociedad. En la línea de las significaciones apenas expuestas nos

encontramos con que en un número reducido de ocasiones 'patria' es tomada por el conjunto de habitantes de un determinado lugar. Significaciones peculiares del término son la referencia a la nacionalidad o al carácter nacional, la identificación con el conjunto de personas unidas por un vínculo geográfico y las de hogar y familia, estas últimas con una única muestra cada una en la totalidad de la producción literaria manzoniana.

Si nos detenemos en el abanico de significaciones comprobamos que la amplitud se reduce si agrupamos aquellas significaciones con la misma raíz semántica. Así, sociedad de la que se forma parte, sociedad en relación con un determinado lugar, habitantes de un determinado lugar y conjunto de personas unidas por un vínculo geográfico estarían unidas bajo el epígrafe 'sociedad'. Por su parte, lugar de nacimiento u origen y lugar en creación con una determinada sociedad se agruparían bajo 'Lugar', mientras que ciudad, nación, país y nacionalidad, carácter nacional lo harían bajo 'Idea política'. Diferente es el caso de hogar y familia que, a nuestro modo de ver, deben considerarse juntas. Ambas significaciones están cargadas de un matiz más sentimental que nos lleva a una esfera más íntima. Nos movemos en un plano personal y nos encontramos con una significación moldeable en función de la volubilidad y del sentir de quien la utiliza en relación con la 'patria'.

Si analizamos la evolución del término en la producción literaria manzoniana nos encontramos con que el uso del término patria es bastante marcado en el *Trionfo della Libertà*, en el *Carmagnola* —donde se recoge el pico de uso más elevado—, en *Promessi Sposi* y en la *Rivoluzione francese*. Curioso nos resulta que la mayor frecuencia del término patria coincida con algunos momentos de gran relevancia en la historia de Italia. Ocurre así con el *Trionfo della Libertà* que coincide en su fecha de composición con la firma de la Paz de Lunéville, tratado por el que se daba por concluida la guerra entre Francia y Austria, que había tenido lugar entre 1799 y 1800, y se reestructuraba el mapa de Italia ya que en el acuerdo de paz Francia y Austria se repartían algunos territorios italianos, como fue el caso del Piemonte y la Liguria, que fueron directamente anexionados a Francia, y de la República Cisalpina y el Reino de Etruria que quedaron bajo la protección, y el control francés, o el territorio ocupado por la

otrora República de Venecia hasta el Adige, que pasó a formar parte de las posesiones austríacas. Pero, probablemente esta no sea la única influencia que el joven Manzoni tuvo, patrióticamente hablando, a la hora de concebir el *Trionfo della Libertà*. El hecho de que en 1796 se viese obligado, por la entrada de las tropas napoleónicas en Italia, a cambiar su morada del Collegio dei Padri Somaschi de Merate por el de Lugano o que en 1798 su madre, junto con Carlo Imbonati, fije su residencia en París, son, a nuestro modo de ver, alicientes para reafirmar su concepción patriótica y para que el Alessandro adolescente manifieste sus ideas y sentimientos a través de sus composiciones. De este modo, si atendemos a las significaciones con las que viene utilizado el término patria en la composición, nos encontramos que *patria*, en esta obra y en esta etapa, no es sino una idea política, algo en relación con la nacionalidad.

Por su parte, el *Carmagnola*, como es bien sabido, coincide, hablando en términos de historia personal, con el nombramiento, por parte del emperador austríaco, de Manzoni como *Signore di Moncucco* y con su anhelo parisino. Si echamos un vistazo a la historia italiana comprobamos que 1816, año en el que Manzoni inicia la redacción de su primera tragedia, es un año lleno de revoluciones, un año en el que, tras el Congreso de Viena, el mapa de Europa es reestructurado. El malestar por ese condicionamiento a retroceder hasta la etapa prenapoleónica es palpable entre los ciudadanos de a pie y es en medio de este clima convulso donde los italianos empiezan a tomar conciencia de su italianidad. No es de extrañar, pues, que el término patria esté usado en la tragedia, mayormente, por el lugar de origen y/o procedencia; a esta significación le siguen otras en las que *patria* se toma como sinónimo de sociedad, con todos los matices –en relación con un lugar, hermanamiento, lugar– que ésta pueda tener.

Por cuanto respecta al papel *patriótico* de *Promessi Sposi*, se ha de decir que, como es bien sabido, el germen del mismo se encuentra en *Fermo e Lucia*, obra iniciada en 1821, que coincide, en la historia italiana, con *moti insurrezionali* en Piemonte. Manzoni, con su *capolavoro*, pretendía, como es bien sabido, crear el *romanzo storico italiano*, para colocar a Italia a la altura de otras literaturas europeas. Y en *Promessi Sposi* encontramos el vocablo patria en referencia a los habitantes de un determinado

lugar y al lugar en sí. Pero no sólo. *Patria* también aparece utilizada por hogar.

La *Rivoluzione Francese*, concebida entre 1860 y 1862, recoge el uso de *patria* como sinónimo de *nazione*. La concepción y redacción de la obra coincide con episodios de gran relevancia en el panorama personal y en el panorama italiano, pues, recordemos, en 1860 Vittorio Emanuele hace su entrada en Milán siendo consiguientemente nombrado Rey de Italia. Asimismo, ese mismo año Manzoni es nombrado *Senatore del Regno*. Un par de años más tarde, en 1862, Manzoni se encontraría con Garibaldi. Son años, pues, en los que la política forma parte, activamente, de la vida de *Don Lisander* y en los que Italia pasa a ser Italia.

4. CONCLUSIONES

Partiendo de la idea zohariana de que el trabajo intelectual⁴ está gestionado en las sociedades por un grupo de personas de amplia notoriedad que gestionan los asuntos que conciernen a la sociedad común, recordaremos que el estudioso israelí considera, como ya se ha mencionado anteriormente, que el fin último de la literatura en relación con la construcción de las naciones, es crear una *cohesión social*, que no es sino un estado personal –que no una imposición– de predisposición a actuar de un determinado modo que, en otras circunstancias podría ser considerado contrario a su naturaleza. La literatura⁵, de la que se nos recuerda que, desde antiguo, es una muestra de poderío y distinción –de ahí que venga englobada dentro de los *indispensabilia* del poder–, viene considerada por Zohar el *factor omnipresente* de mayor durabilidad y mayor bagaje combinatorio con otros factores cuya finalidad es la tan ansiada cohesión social.

Al referirse a la particularidad italiana, Even-Zohar constata que la literatura, en forma de textos construidos con una nueva lengua que funcionan como vehículo de unificación, ha sido indispensable en el proceso de creación de la *nazione* y, en

⁴ Por «treball intel·lectual», Zohar entiende una multiplicidad de actividades ideacionales cuya finalidad es crear instrumentos de gestión de la vida humana (Even Zohar, 2011: 37).

⁵ Entendida como el conjunto de actividades textuales.

consecuencia, en el fomento del sentimiento de pertenencia a una nueva realidad entre personas que formaban parte de diferentes realidades geográfico-estamentales. Italia, una vez lograda la unificación, se vio en la necesidad de hacerse con un amplio número de los que Zohar ha denominado ‘agentes socio-semióticos’⁶ cuya función sería la de dar a conocer textos de carácter literario a través de los que se pretendía hacer ebullicionar el sentimiento de pertenencia a la nueva realidad político-social.

En parte, en relación con lo apenas expuesto sobre la concepción zohariana de la función de la literatura en relación con la creación de las naciones y de las identidades nacionales, creemos necesario señalar que Thiesse (2001) hace ir de la mano la creación de las naciones y la creación de los géneros literarios. La estudiosa gala considera que, en el Ottocento, la producción de obras literarias con carácter nacional busca contribuir a la unión de todos los integrantes de la sociedad de la neonación y a generar la conciencia de unidad. Y, a este respecto, precisa, Thiesse (2001), que los géneros literarios por excelencia del Ottocento serán el *romanzo*, que se erigirá como modelo narrativo de las historias nacionales y que está estrechamente vinculado a la idea de nación, y el teatro, por ser éste uno de los medios de manifestación de ideas políticas.

A diferencia de lo que opina Even-Zohar, consideramos que no todos lo que él ha denominado «agentes socio-semióticos» hayan actuado «por encargo». Creemos que las producciones de estos agentes encontraban su razón de ser en la visión privilegiada de la situación real de la Península Itálica de la que gozaban, lo que los hacía conocedores de lo que era más conveniente para el país en ciernes. Es más, somos conscientes de que, en caso de que surgiesen obras contrarias a la ideología generalizada del momento, éstas no verían la luz pues la censura se habría encargado de no conceder los permisos necesarios para la publicación de la obra. Entendemos que habría un compromiso social, no escrito, por parte de ciertos sectores de la población, aquellos sectores que tenían un mayor contacto con el público, lo que implicaría una mayor capacidad de influencia sobre el mismo,

⁶ Even-Zohar incluye, bajo esta denominación, a «“escritores”, “poetas”, “pensadores”, “críticos”, “filósofos” y similares» (Even Zohar, 1999: 48).

aquellos que, en definitiva, podrían difundir ideas y conocimientos relacionados con su propio sentir *filopolítico*. Y aquí es donde se situaría Manzoni, con su producción literaria. Manzoni, como nos recuerda Parrini Catini (2000), es un escritor que busca la claridad, la precisión en el lenguaje, de ahí que los usos que hace del término patria no puedan ser tomados como casuales, sino todo lo contrario. A nuestro modo de ver, la conexión existente entre la producción literaria de Manzoni y la influencia en la creación de Italia reside en la frecuencia y la recurrencia de una serie de términos, entre los que destacaría patria, en lo que podría denominarse como el principio del *ripetere è creare*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORTELAZZO, Manlio e ZOLLI, Paolo (1979). *Dizionario Etimologico della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.
- DANZI, Luca e PANIZZA, Giorgio (2012). *Immaginare e costruire la nazione. Manzoni da Napoleone a Garibaldi*. Milán: Il Saggiatore.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1994). «La Función de la literatura en la creación de las naciones de Europa». En D. Villanueva (ed.), *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas* (pp. 357-377). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1999). «Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas». En M. Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los Polisistemas* (pp. 23-52). Madrid: Arco.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2011). «Trebball intel•lectual i èxit de les societats». En *Els Marges*, 94, pp. 37-48.
- PARRINI CATINI, Elena (2000). «I nomi del popolo. Appunti sul lessico politico manzoniano». En I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli (eds.), *Per Domenico De Robertis: studi offerti dagli allievi fiorentini* (pp. 399-429). Florencia: Le lettere.
- THIESSE, Anne Marie (2001). *La creazione delle identità nazionali in Europa*. Bologna: Il Mulino.
- TOMMASEO, Nicolò y BELLINI, Bernardo (s. f.). *Dizionario della Lingua Italiana*. Recuperado de <https://www.tommaseobellini.it/#/> [Fecha de consulta 11/06/2023].
- VIVARELLI, Roberto (2013). *Italia 1861*. Bologna: Il Mulino.

GEOGRAFÍA MÍTICA DEL NUEVO MUNDO
EN LA ÉPICA ITALIANA DEL SIGLO XVII
MYTHICAL GEOGRAPHY OF THE NEW WORLD
IN SEVENTEENTH-CENTURY ITALIAN EPICS

Mónica GARCÍA AGUILAR
Universidad de Granada

Resumen

La tradición clásica y medieval ofrece al poeta épico del siglo XVII un inmenso repertorio de imágenes legendarias que proyecta en sus versos para crear un paisaje inédito del nuevo continente. Es crucial, por tanto, en estos poemas conocer cómo se organiza su estructura espacial y cómo la geografía americana se convierte en el centro de atención más importante del momento en el que se localizan sin medida las *mirabilias* ya conocidas por la mentalidad del lector europeo. El *Mondo Nuovo* (1628) de Tommaso Stigliani es un ejemplo de ello y en sus versos se describe esa mítica fuente de la eterna juventud que el autor localiza en el nuevo continente.

Palabras clave: poema épico barroco, geografía mítica, Tommaso Stigliani, fuente de la juventud.

Abstract

The classical and medieval tradition offers the seventeenth-century epic poet an immense repertoire of legendary images which he projects in his verses to create an unprecedented landscape of the new continent. It is therefore crucial, in these poems, to understand how their spatial structure is organised and how American geography becomes the most important focus of attention at the moment in which the mirabilities already familiar to the European reader's mentality are located without restraint. Tommaso Stigliani's *Mondo Nuovo* (1628) is an example of this, and its verses describe the mythical fountain of eternal youth that the author locates in the new continent.

Keywords: baroque epic poem, mythical geography, Tommaso Stigliani, fountain of youth.

La construcción literaria de la geografía mítica del Nuevo Mundo nace, sin lugar a duda, con la difusión del *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón, rico compendio de rutas marítimas concienzudamente

estudiadas, de teorías geográficas bien asimiladas y de realidades desconocidas alimentadas de mitos y leyendas. A medio camino, por tanto, entre la ciencia cosmográfica, la crónica histórica y la literatura de viajes, estas páginas describen la interminable travesía oceánica, las peripecias de un grupo de rudos e improvisados conquistadores en un entorno inhóspito, pero también los *mirabilia* medievales que el navegante genovés imaginó gracias a la lectura de obras como el *Milione* de Marco Polo o *Los viajes de Sir John Mandeville*. Colón, además, tenía muy vivo el recuerdo de todas las leyendas que circulaban entre los marineros sobre las tierras maravillosas de Occidente. Hablaban de una isla misteriosa, la de San Brandán, que aparecía y desaparecía entre las aguas del océano, pero también fabulaban sobre la existencia de monstruos fantásticos que destruían los barcos que se atrevían a penetrar mar adentro, de costas inabordables pobladas de las más monstruosas y horribles criaturas, del país de las Siete Ciudades donde según la leyenda se habían refugiado siete obispos visigodos huyendo de la invasión árabe, de Amazonas que acechaban el paso de los hombres para matarlos, de sirenas bellísimas, de humanos con tres pares de brazos y el cuerpo cubierto de lana y de otros con ojos a la altura del pecho.

Todo este catálogo de lugares legendarios y pueblos de rasgos fantásticos permanece durante siglos inmutable en el sistema sociocultural de Europa y en su universo poético hasta que América aparece en los confines del océano, más allá de la isla de Tule, en 1492. En este justo momento es cuando el imaginario mítico europeo se encuentra con la realidad americana, cuando Cristóbal Colón inaugura la dimensión mítica de América. De hecho, como apunta Giuseppe Bellini, «nel suo *Diario* la realtà si trasforma, assume le dimensioni della favola, diviene magica. È quando crede di vedere inediti giardini, alberi meravigliosi che, come nei romanzi e nei poemi cavallereschi, danno frutti preziosi, di singolare varietà» (Bellini, 1995: 9).

A partir de Colón, otros navegantes, misioneros, soldados y aventureros viajarán hasta tierras desconocidas del nuevo continente con los esquemas morales y culturales que desde siempre habían permanecido en la memoria colectiva europea. La mirada con la que estos conquistadores observan la insólita realidad americana, sin embargo, está contaminada de las interpretaciones mentales y las manifestaciones de una cultura

que continuaba fuertemente anclada a la antigüedad pagana y cristiana. Desde este punto de vista se interpretan y valoran todas las noticias que llegan del Nuevo Mundo, de sus características físicas y geográficas, pero también culturales y antropológicas. Fue inevitable y al mismo tiempo necesario recurrir a ese repertorio de elementos simbólicos tradicionales para descifrar, describir, organizar y, por consiguiente, asimilar la realidad desconocida, hasta el punto de que, como apunta Francesco Surdich, «l'oggettività del Nuovo Mondo diventò automaticamente tributaria della soggettività del Vecchio» (Surdich, 2002: 112).

Efectivamente, las tierras descubiertas se asimilaron a esos *loci communes* y *topoi* que aparecían constantemente en la tradición literaria medieval, la realidad y el modo de percibirla responde, por tanto, a un continuo ir y venir entre lo conocido y lo desconocido, entre la evidencia y el recuerdo, entre la crónica y la leyenda. Resulta por tanto pertinente reconocer que:

l'America è stata concepita dagli europei come una mappa da disegnare e riempire sulla base della loro identità storica e culturale, nonché delle loro esigenze e aspirazioni, avvalorate e arricchite dai racconti per lo più affabulatori dei viaggiatori, mossi più dalla volontà di riconoscere che dalla aspirazione a conoscere e orientati più dal desiderio di ritrovare che dalla voglia di trovare o, più ancora, di scoprire (Surdich, 2002: 112).

La realidad geográfica de América se convertirá de esta manera en un espacio nuevo donde el amplio repertorio de imágenes míticas, historias legendarias y fábulas fantásticas busque un enclave alternativo. Todo este compendio de monstruos y *mirabilia* que la cultura medieval había localizado desde tiempos inmemoriales en unas *terrae incognitae* se materializa ahora en el continente americano. Tal es así, que la materialidad del Nuevo Mundo se constituye a partir de la impresión sensorial y mental de los conquistadores que transmitirán como verdad incontestable, de modo que la imagen de América llega a la mentalidad europea no como realmente era, sino como el explorador la había pensado e imaginado, porque habían dedicado gran parte de su vida a localizar en un punto geográfico concreto viejos mitos europeos, confirmando y renovando de esta manera su existencia:

Gli spagnoli non sono andati ad acquisire nuove conoscenze quanto a verificare le antiche leggende: le profezie dell'Antico Testamento, i miti greco-latini come l'Atlantide e le Amazzoni; a quest'eredità giudeo-latina si aggiungevano le leggende medievali, come l'impero del Prete Gianni (Surdich, 2002: 152-153).

Para entender toda esta estructura de pensamiento en su conjunto, es necesario tener presente que la cultura medieval, recuperando tradiciones clásicas y cristianas, elaboró y alimentó un imaginario geográfico poblado de atractivos paisajes y elementos fantásticos donde el europeo esperaba saciar sus deseos de riqueza y felicidad (pensemos en el mito de El Dorado o en el de Fuente de la Eterna Juventud de la que hablaremos más adelante), pero también de mundos grotescos en los que localizar por fin a poblaciones tan desconocidas como monstruosas, hablamos de los pigmeos, las amazonas, los centauros o los cinocéfalos que Colón creyó encontrar entre los pueblos indígenas ya en su primer viaje. Efectivamente,

la scoperta dell'America fu perciò accompagnata da una sorta di allucinazione collettiva che popolò i confini del mondo di mostruosi cinocefali, di Amazzoni e di uomini con la coda, posti accanto alle miniere di re Salomone e alla fonte dell'eterna giovinezza, tutte cose di cui si era favoleggiato per secoli (Surdich, 2002: 154).

La literatura medieval del siglo XIV contribuyó en gran medida a difundir ese «horizonte onírico» del que habla Jacques Le Goff¹ y que se asemeja a los espacios imaginarios que John de Mandeville describe en su *Libro de las maravillas del mundo*. Esta obra constituye de hecho un repertorio heterogéneo y fantástico de monstruos, de leyendas y mitos del pasado que perpetuados en el tiempo, servían para explicar el presente. El mismo Colón, convencido en su primera travesía oceánica de que

¹ Le Goff explica este concepto: «Al contrario que las gentes del Renacimiento, las de la Edad Media no saben mirar, pero siempre están dispuestos a escuchar y a creer cuanto se les dice. Ahora bien, en el curso de sus viajes, les llenan de relatos maravillosos, y creen haber visto lo que han aprendido sobre el terreno sin duda, pero de oídas. Sobre todo, nutridos en el punto de partida de leyendas que tienen por verdades, llevan sus milagros consigo y su imaginación crédula materializa sus sueños en decorados que les desorientan» (Le Goff: 1983, 267).

había llegado a Oriente, intentó explicar a la luz de este imaginario mítico de Mandeville todos los mundos desconocidos que encontró a lo largo de sus viajes por América: eran los *mirabilia* que el navegante genovés tenía que encontrar para poder demostrar que había llegado a las costas de Asia, porque todas las maravillas del mundo habían sido situadas hasta entonces en el Extremo Oriente.

Las crónicas de los primeros conquistadores y colonizadores de América reavivan estas creencias ilusorias en las décadas siguientes, ubicando en una especie de geografía mítica lo oscuro y lo monstruoso, lo fantástico y lo legendario. Francisco López de Gómara, Cieza de León, Bernal Díaz y el Inca Garcilaso se convierten en «reporteros de guerra», en testigos que en los momentos de descanso se ponían a redactar lo que iban haciendo o habían visto. Para todos ellos, el continente, o lo que de él se conocía, era un infinito espacio donde habitaban los tritones, donde existían personas que se alimentaban de carbón; en California, por ejemplo, vivían hombres con orejas de perro y cerca de Yucatán existían los *panotii*, la legendaria tribu de hombres con oídos gigantescos que era uno de los pueblos monstruosos más conocidos de la mitología griega.

Todas estas criaturas anidaban en la imaginación del conquistador gracias, como hemos apuntado anteriormente, a la literatura de viajes de Marco Polo o Mandeville, pero también a los poemas caballerescos del siglo XVI que acogieron en sus octavas gran diversidad de elementos imaginarios que ilustraban las hazañas del héroe. *Tirant lo Blanch* (1490), *Amadís de Gaula* (1508), *Orlando Furioso* (1516) fueron poemas leídos fervidamente por un vasto público en el que, sin duda, se encontraban los conquistadores del Nuevo Mundo. De manera que cuando se embarcaron en la aventura americana situaron en la otra orilla todos los elementos de estos fantásticos poemas: gigantes, enanos, fuentes de la juventud, amazonas, islas encantadas, caníbales... Los autores de las crónicas aprovecharon la mezcla que en la mente popular había de realidades, fábulas y ensoñaciones para escribir sus *novelas* en las que además copiaban la técnica histórica para darle mayor verosimilitud. Las crónicas de Indias se convierten así, espontáneamente, en un género literario narrado con *valor testifical* porque el cronista es testigo de los hechos que

narra, de aquí su afán en plasmar que todo lo que escribía era fruto de una experiencia personal vivida con gran pasión².

A mediados del siglo XVI, estas crónicas circulaban ya por Italia. Giovanni Battista Ramusio publica en Venecia *Delle navigationi e viaggi* (1550-1559), la mayor antología de material geográfico y antropológico de la América del momento. Considerada como la primera descripción sistemática del mundo moderno:

la raccolta di Ramusio costituì la prima iniziativa editoriale in grado di abbracciare nel primo orizzonte tutte le zone geografiche verso le quali si era indirizzata l'espansione europea del Quattro e Cinquecento, consentendo inoltre, attraverso la ricerca e il recupero di un'ampia documentazione fino a allora dispersa, una prima messa a punto sui problemi e sulle vicende legate al dilatarsi dell'orizzonte geografico (Surdich, 2002: 80).

En efecto, el volumen III de la edición veneciana de *Delle Navigationi e viaggi* (1556) está íntegramente dedicado al descubrimiento de América, en concreto, a las crónicas de Pedro Mártir de Anglería y de Gonzalo Fernández de Oviedo que Ramusio adapta y elabora literariamente a partir de las versiones en lengua italiana de cada una de ellas y lo hace bajo el título, por un lado, de *Sommario dell'istoria dell'Indie occidentali cavato dalli libri scritti dal signor don Pietro Martire milanese* y, por otro, de *Sommario della naturale e generale istoria dell'Indie occidentali, composta da Gonzalo Ferdinando d'Oviedo*. Esta monumental obra, por tanto, satisfizo la creciente curiosidad del lector italiano de finales del siglo XVI mostrándole una amplia relación de la vida, costumbres y religión de los indígenas

² Justamente este sentido de entusiasmo lo aleja de la imparcialidad de la historia. Por ello, la Corona española no tardó en regular esta situación y hacia 1532 decreta que todo lo que suceda en las Indias debe enviarse a la metrópoli con el fin de que el Cronista Mayor de la Corte dé cuenta de ello en una *historia oficial* del descubrimiento de América. Así pues, Pedro Mártir de Anglería, Gonzalo Fernández de Oviedo o Antonio de Herrera se dedicaron a organizar y sistematizar toda la información que obtenían de las entrevistas con navegantes y conquistadores y a presentarla, con la rigurosidad que se esperaba, en sus *Décadas del Nuevo Mundo* (1493), la *Historia Natural y Moral de las Indias* (1526) o la *Historia General de las Indias Occidentales o de los hechos de los Castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano* (1601-1615).

americanos, así como de las condiciones climáticas del nuevo continente, de la riqueza de sus tierras o de los diversos tipos de animales desconocidos para la ciencia europea.

Este material documental e historiográfico que presenta Ramusio fue fundamental para construir la base histórica del poema épico colonial del siglo XVII, pilar fundamental en la composición de la epopeya del Seicento. Según los preceptos poéticos de Torquato Tasso, la materia o argumento épico debe fundarse en buena medida en la crónica histórica, limitando con ello el, a veces, excesivo elemento ficticio fruto de la imaginación del poeta. En sus *Scritti sull'arte poetica* establece que el poeta debía ubicar la acción en lugares alejados e inusitados hasta entonces, rompiendo así con la tradición anterior. El continente americano se convierte entonces en el punto de mira de este poeta cuando escribe que «de l'Indie Orientali o di paesi di nuovo ritrovati nel vastissimo oceano oltre le Colonne d'Ercole, si dee prender la materia de' sì fatti poemi» (Tasso, 1977: 206). Tal vez estas palabras fueron el origen de la oleada de composiciones que se produjeron sobre el descubrimiento y conquista de América en un breve espacio de tiempo.

En un principio, la temática americana del descubrimiento estará presente en la literatura italiana de mediados del siglo XVI como simple elemento episódico en los poemas de Ariosto y Tasso, como es bien sabido, y en algunas epopeyas como la *Siriade* de Pietro Angelo Bargeo (1541) o *Fidamente* de Curzio Gonzaga (1581)³. A partir de este momento, el descubrimiento del Nuevo Mundo y su conquista se convertirá en trama argumental de un considerable número de poemas épicos que, tanto en la publicación parcial o completa de sus cantos, circularán entre la selecta élite de literatos italianos. A pesar de la diversidad de personajes épicos, de historias fantásticas, de

³ En el canto XXXVI del poema de Curzio Gonzaga, por ejemplo, se celebran no solo los descubrimientos geográficos de Colón, Vespucci y Magallanes, sino también la política colonizadora de Felipe II. En la *Siriade*, por el contrario, se describe solamente el momento en el que la madre de Goffredo de Buglione, protagonista del poema, le comunica al hijo el descubrimiento de América. En el siglo XVII, este hecho histórico sigue presente como mero elemento episódico en poemas épicos como *Palermo Liberato* de Tomaso Balli (1612), *Tancredi* de Ascanio Grandi (1632) o *Il Conquisto di Granata* de Girolamo Graziani (1650).

realidades inéditas y de descripciones fabulosas, la arquitectura espacial de estos poemas es un aspecto fundamental en su estructura épica, América se convierte, pues, en un lugar polar siempre presente en la dinámica de estos poemas. Toda acción heroica, por tanto, se va a desarrollar en torno a un centro que es el Nuevo Continente en toda su amplitud, en el que habitan los pueblos indígenas, pero donde también, como venimos apuntando, el europeo va a localizar ese espacio imaginario, mítico, legendario: «il meraviglioso e l'orrido sui quali la cultura medievale ha forgiato il suo sapere preconcelto delle *terrae incognitae*» (Surdich, 2002: 152).

Ejemplo de ello es el *Mondo Nuovo* de Tommaso Stigliani publicado en su versión completa de 34 cantos en 1628. Su autor presenta la historia de la conquista territorial de América junto al diseño político y administrativo de un imperio, el español, dando además paso a la descripción de la conquista espiritual de todo un continente, al triunfo de una poderosa Iglesia en expansión porque «per maggior gloria di Dio, e della Santa Fede Cattolica, in cui esaltazione esso libro è composto». Así pues, el poema stiglianescos girará en torno al descubrimiento geográfico y a la conquista espiritual del continente americano, pero también canta las historias particulares de sus protagonistas porque «dove si guerreggia, iv'ancor s'ama / dove son l'arme, ivi gli amori ancora» (I, 2, 3-4). Estos versos son, sin duda, una confesión explícita de nuestro poeta por el gusto romancesco. Si «Romanzo e Poema Eroico sia una stessa cosa», es comprensible que trasladara a América el fantástico mundo de la caballería, con sus objetos encantados, con magos que predicen el futuro, pero también que describiera a pueblos míticos como los pigmeos, Amazonas o a islas encantadas como la de San Brandán.

Así pues, Stigliani describe en su poema una geografía mítica del Nuevo Mundo bien definida, presentando a sus lectores determinados espacios legendarios que habían pervivido en el imaginario europeo durante siglos. Es el caso de la Fuente de la Eterna Juventud, mito que aparece localizado en Europa y África en las *Historias* de Heródoto (Lib. III, XXIII), en la literatura medieval gracias a las *Novelas de Alejandro* (III, 3585-3712) o en el *Libro de las maravillas del mundo* de John de Mandeville en el que «si alguno bebe de aquella agua tres vegadas en ayuno sana

de qualquier enfermedad que aya», dado que «dizen que aquella fuente viene del Parayso y que por tanto es tan virtuoso. E por tanto, estos que cada día beuen d'ella parece que sean juuenes, por donde algunos dizen que la llaman la Fuente de Mocedad por lo que suso es dicho» (Rodríguez Temperley, 2011: 151).

Ya en América, en 1513, el español Juan Ponce de León, gobernador de Jamaica, fue a buscar estas aguas milagrosas a la isla de Bimini, más allá de las Bahamas. Las leyendas que hablaban de una tierra situada al norte en la que se encontraban extraños manantiales que concedían la juventud eterna, «pues tornaban mozos a los viejos» (Martínez Laínez, 2009: 18) obsesionaban a navegantes y conquistadores. Así pues, las historias de aguas que curaban enfermedades y daban lozanía y juventud dirigieron las expediciones de Ponce de León y de otros tantos como él, como se recoge en las crónicas de Gonzalo Fernández de Oviedo o de Francisco López de Gómara.

El desarrollo de esta fábula de la fuente de la eterna juventud está presente de manera discontinua en los cantos VII, VIII y IX del *Mondo Nuovo* stiglianesco. En sus versos se describe la existencia de una fuente milagrosa en la ciudad de Valserena que toma este nombre «per la sua amenità, ch'al Mondo è rada / sendo un bel pian, che trenta miglia aggira / ed alti monti intorno a sè rimira» (VIII, 92, 6-8). Este emplazamiento, sin embargo, «non è però punto albergato, / benchè fertile sempre ivi sia l'anno» (VIII, 93, 1-2), de manera que «d'arboscelli fruttiferi si copre / Valserena, ed è d'erbe, e di fior piena. / Di forma quasi quadra, ed ha la fonte / da un canto, sicchè i piè lava d'un monte» (VIII, 94, 4-8). Precisamente, en esta ciudad «d'unica bellezza» (VII, 104, 2) se encuentra emplazada la fuente de la eterna juventud, esa «fonte di sì raro effetto, che tuffandosi in quel per breve pezza / fresco il vecchio ritorna, e giovinetto / e il giovane mantien la giovinezza» (VII, 104, 3-6). Según Stigliani, los indígenas hablan de «esser dal fonte ingiovenito» (VIII, 39, 2) y de haber visto cómo un hombre «co' crin neri in testa, / ch'all'anno novantesimo s'accosta, / ed a quel fonte la mortal sua vesta / avea bagnata, e sotto l'onde ascosta» (VII, 107, 1-4).

Las aguas virtuosas y milagrosas de tan dichosa fuente «mise di gran pensieri in laberinto / la maggior parte dell'armata ispana» (VII, 110, 3-4), enrolando en tan singular expedición hacia la

«mirabile fontana» a Siluarte, Martidora, Clorimondo, Brancaspe, Salazar, Polindo, Radamista, Maramonte «e tutti in somma i cavalier sovrani» (VII, 111, 8).

La ubicación geográfica de tan mítico paraje, sin embargo, era un misterio desconocido para las tropas colombinas que ponen rumbo hacia la fuente de la juventud con las vagas indicaciones que rescataron de la leyenda indígena que «nomina il loco, ma non dice dove / esso sia, s'in quest'isola, o s'altrove» (VII, 105, 7-8). Con todo, la suprema ambición de las huestes hispanas dispone la ruta que «udii più volte a più d'un'uom pagano / l'istoria divisar di questo fonte / che dicono, sia nell'isola Borchenne, / ed esser ver ciò, ch'affermato vienne» (VII, 106, 5-8). Se emplaza pues a la isla de Boriquén, la actual Puerto Rico, la famosa fuente de la juventud que Ponce de León buscó en Florida. De manera que los resueltos guerreros caminando siempre hacia el este, «alla parte, ond'esce il giorno» (VIII, 34, 8), salieron del puerto de Boriquén navegando en canoas para después atravesar la isla a pie, recorriendo sendas y caminos durante unas cien millas, «per calle corto / fino al chiamato Ighea lido marino» (VII, 112, 6-7), región «ricca, abitata, e bellicosa assai» (VII, 107, 8). Allí, según la épica colonial de Stigliani, se encuentra Valserena y las milagrosas aguas de la fuente de la eterna juventud.

El imaginario arquitectónico de esta fuente, además, está determinado por la simbología que sus aguas adquieren en un poema épico cristiano como es el *Mondo Nuovo* stiglianesco. La representación de este elemento estructural en la trama épica refuerza, sin duda, la confrontación entre las fuerzas infernales y celestiales. Se trataría, una vez más, de situar en Valserena el escenario entre vencedores y vencidos, de establecer una iconografía donde enaltecer la soberanía de la religión cristiana sobre la pagana y de enviar a Colón como emisario divino para derrotar al antagonista demoníaco que habita en la milagrosa fuente. La fuente de la juventud que describe Stigliani será, en un primer momento, la morada sombría del mal para convertirse después en las purificantes aguas bautismales en las que se sumerja la población pagana para recibir el santo sacramento:

Vedete come son tutte drizzate
di Dio le tolleranze a fini santi.

Quell'acque, che 'l Demonio adoperate
 ne' magici servigi aveva innati
 servirono all'estremo, e furo usate
 per dar battesimo agl'Indiani erranti,
 e quel loco, ch'a scampo egli avea eletto
 del faro lor, fu quello, ov'ebbe effetto (IX, 147).

En esta transformación interna del espacio épico encontramos en primer lugar una fuente que se presenta como alegoría del infierno cristiano porque: «cupo ha il suo letto» (VIII, 87, 1) y «pare un lago di stagnevol'onda» (VIII, 87, 2) en la que se encuentra el guardián de la fuente, una criatura «di gigantea statura», con «scagliosa pelle» y «armato il dosso» como «mostruoso pesce» que defiende la fuente subido a un camello desde el que combate con espada y lanza «contra ciascun, che per bagnarsi vada» (VIII, 85). De manera que cada guerrero cristiano que hasta allí se acerca es derrotado, desarmado y arrojado a las tenebrosas aguas del fondo de la fuente y «ove egli giusto / ito s'affoga, e non appar più suso» (VIII, 86, 7-8). Así pues, «il gran gigante armato» de la fuente se encarga cual Caronte de mandar los cuerpos desalmados de los combatientes «verso la cupa fin del fermo fiume», «in quel fosco umor», hasta que llegan «all'asciutto in un'ascoso / sotterra albergo, e non di luce casso» (IX, 58, 5-6), sede del palacio infernal.

La noticia de este desgraciado episodio llega a oídos de Colón que como fiel devoto de la religión cristiana pide ayuda a Dios rezando durante horas hasta que el sueño lo vence (IX, 19-20). Mientras dormía se le aparece «una volante immagine leggiera / d'un giovanetto», criatura celestial que le murmura:

[...] Duce, la mano
 Omnipotente, alla cui forza fue
 poc'opra il fabbricar l'orbe mondano.
 s'è fatta scudo alle difese tue.
 Dunque al fonte tu sol contra 'l Pagano
 t'invia, com'apra il di le luce sue:
 col qual combatterai, ma lega prima
 lo scetro, ch'io ti diedi, all'alta in cima (IX, 22).

Siguiendo pues el consejo divino, Colón se dirige a Valserena con algunos de sus hombres, navegando «sempre d'Aitì la

tortuosa arena, / nè mai smontando col legnetto al lito» (IX, 28, 6-7). Una vez que llega a las inmediaciones de la fuente, el capitán genovés se encomienda a Dios para que «reggi così quest'asta frale / ch'ella vendichi appieno il mio dolore / sopra quel crudo mostro, il qual sì vale / che di mie genti ha divorato il fiore» (IX, 41, 1-4). Comienza pues el combate entre el navegante cristiano y el gigante guardián de la fuente hasta que este último «tosto, che tocco, e fu nel petto urtato / dallo scettro divin, che stato avanti / legato in punta all'asta era contraria / cadde sopra 'l terren co' piedi in aria» (IX, 43, 4-8).

Tras el combate, tanto el gigante como su escudero caen abatidos por Colón que, sorprendido, comprueba que en realidad tras la efímera figura de ambos se esconde el mago Licofronte y Astarotte ante lo cual «dubbiando / s'a punir più tardava il mago ingiusto / calò la spada, en el suo collo dando / tutto il troncò, nè più badò su 'l busto», tal y como hizo David con la cabeza de Goliat.

Es sin duda la imagen que Tommaso Stigliani quiere evocar en estos versos con el fin de que el lector cristiano del siglo XVII comprenda que «questo è il fine, ov'il più di quei trabocca, / che seguon di magia l'uso profano, / e così spesso avviene a chi è sì folle / che per custodi i suoi nemici tolle» (IX, 49, 4-8), porque «il Demonio è comun nostro nemico / e costor si riparano a lui presso / nè conoscono i miseri lo 'ntrico / se non quanto più uscir non n'è concesso» (IX, 50, 1-4).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLINI, Giuseppe (1995). *Amara America Meravigliosa*. Roma: Bulzoni.
- LE GOFF, Jacques (1983). «El Occidente Medieval y el Océano Índico, un horizonte onírico». En J. Le Geoff, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*. Madrid: Taurus.
- MARTÍNEZ LAINEZ, Fernando (2009). *Banderas lejanas*. Madrid: Edaf.
- RODRÍGUEZ TEMPERLEY, María Mercedes (2011). *Juan de Mandevilla: Libro de las maravillas del mundo y del Viaje de la Tierra Sancta de Jerusalem*. Buenos Aires: Ibricrit-Secrit.
- STIGLIANI, Tommaso (1628). *Il Mondo Nuovo*. Roma: Mascardi.
- SURDICH, Francesco (2002). *Verso il Nuovo Mondo. L'immaginario europeo e la scoperta dell'America*. Florencia: Giunti.
- TASSO, Torquato (1977). *Scritti sull'arte poetica*. Turín: Einaudi.

MARESCIALLO SANTOVITO:
EL *GIALLO* DE GUCCINI Y MACCHIAVELLI
MARESCIALLO SANTOVITO:
GUCCINI'S AND MACCHIAVELLI'S CRIME THRILLER

Manuel GIL ROVIRA
Universidad de Salamanca

Resumen

En un género cuyas claves se forjaron inicialmente en el espacio urbano, como sujeto histórico de una sociedad viviente en sus señales de realidad, las pertenencias culturales que implican hábitos y costumbres, las relaciones y dialécticas sociológicas que definen la *consuetudo* de convivencia y organización de los grupos humanos, Francesco Guccini y Lorian Macchiavelli se sumergen en el ámbito del vivir humano de cada día, y su idiosincrasia de geografías, fábulas y devenir histórico datado –todos indicios de realidad–, de un pueblo abstracto, pero en ocasiones rastreable, del Apenino Tosco-Emiliano.

Palabras clave: literatura italiana, *giallo* (novela negra), Apenino Tosco-emiliano, Francesco Guccini, Lorian Macchiavelli.

Abstract

In a genre whose features were initially forged in the urban space, as an historical subject of a society living through its reality traits, through the cultural affiliations which imply customs and habits, and through sociological relations and dialectics defining the *consuetudo* of the coexistence and organization of human groups, Francesco Guccini and Lorian Macchiavelli immerse themselves in the environment of everyday human life, and the idiosyncrasies of its geographies, legends and dated historical occurrences –all signs of reality– of an abstract, but at times traceable, village in the Tuscan-Emilian Apennines.

Keywords: Italian literature, *giallo* (crime thriller), Tuscan-Emilian Apennines, Francesco Guccini, Lorian Macchiavelli.

Altre sequenze sono tornate alla memoria e hanno riproposto un periodo che sarebbe da dimenticare, se dimenticare non fosse male peggiore
(Macchiavelli y Guccini, 2007: 306).

A finales del mes de mayo de 2023, estaba convocado en el *chiosstro di Santo Stefano* en Bolonia un encuentro de Francesco Guccini con Monseñor Matteo Zuppi y organizado por la Profesora de la Università di Bologna Giuseppina Brunetti sobre la palabra y el concepto ‘memoria’. El encuentro se suspendió, como las clases de escuelas y universidad y otras reuniones con previsible concentración de público, por las inundaciones que se estaban produciendo en la propia ciudad y en toda la Emilia-Romagna. Yo había asistido, informado por el propio Francesco, para escuchar en oralidad directa las disertaciones que sobre ese concepto y palabra se hacían. Se trataba de no sólo inferir de la obra canto, novela o ensayo esa presencia en el quehacer continuo de Guccini. Al no poder celebrarse, tendré que seguir infiriendo de lo escrito y cantado. Este concepto memoria es uno de los vectores que confluyen en este artículo.

El vector central es, evidentemente, esa trilogía, que en realidad son cinco libros, en la que el propio Guccini junto a Lorianio Macchiavelli, *Macaroni; romanzo di santi e delinquenti; Un disco dei Platters, romanzo di un maresciallo e una regina; Questo sangue che impasta la terra*; y los dos epígonos: *Lo Spirito e altri briganti* y *Tango e gli altri* (los cuatro primeros firmados como Francesco Guccini y Lorianio Macchiavelli y el último con el orden Lorianio Macchiavelli y Francesco Guccini), narran a cuatro manos las historias que protagoniza el Maresciallo Santovito. Son novelas dónde se investigan crímenes queriendo atenerse a los códigos del género, de la novela negra, del *noir*, del *giallo*. No puede ser de otra manera si dos de las manos que se han puesto a la obra son las de Lorianio Macchiavelli. Y no puede ser de otra manera si se quiere utilizar un artefacto capaz de indagar en el ambiente, en la costumbre, en la *consuetudo*, en las relaciones personales en sociedad, en la estructura social, pero también en la historia, en la memoria que las informan y conforman, en las concepciones del mundo instaladas, revividas, en las fábulas que conforman un inconsciente colectivo, el sustrato antropológico e histórico que narra y explica la fabulación.

En ese sentido, se une, por tanto como vector fundamental el hecho de encontrarnos ante una novela de género; un género cuyas claves se forjaron inicialmente en el espacio urbano, como sujeto histórico de una sociedad viviente en sus señales de

realidad, las pertenencias culturales que implican hábitos y costumbres, las relaciones y dialécticas sociológicas que definen la *consuetudo* de convivencia y organización de los grupos humanos, Francesco Guccini y Lorian Macchiavelli se sumergen en el ámbito del vivir humano de cada día, y su idiosincrasia, de geografías, fábulas y devenir histórico datado –todos indicios de realidad–, de un pueblo abstracto, pero perfectamente rastreable, del Apenino Tosco-Emiliano. Si bien determinados episodios, determinados capítulos se desarrollan en Bolonia, indagan en una Bolonia en momentos históricos distintos, pero siempre conectados, es en su mayor parte la Bolonia capital de referencia del pueblo, de la zona de referencia para la parte del Apenino toско-emiliano que se plasma. No quiere decir que sea una Bolonia impersonalizada, pues también se describen determinados ambientes de esa ciudad, bien como centro administrativo con sus submundos, bien de efervescencia de grupos de activismo político en sus entornos parauniversitarios, pero sí que es una Bolonia diferenciada del espacio vital central, hasta el punto de encontrarnos con la fugaz aparición del personaje Sarti Antonio, el personaje de las novelas de Lorian Macchiavelli en solitario, al que se le asigna el marchamo de que Bologna pertenece a su ámbito de investigación y no al del Maresciallo Santovito, que es el Apenino.

Las novelas van a tener como eje motor, parece casi necesario, la aparición de algún cadáver que sobresalta la tranquila vida de este pueblecito de montaña. La supuesta tranquilidad del pueblo al que ha sido *desterrado* como maresciallo Santovito –viene y habla y recuerda las comidas de su pueblo del meridión–, donde nada habría de suceder más que una calma chicha, es un *leitmotiv* que se repite en todas ellas. ¿La tranquilidad se rompe con estos cadáveres? La excusa es buena, pero lo es en cuanto devela el género, el *giallo*, donde se presentan y desarrollan las dialécticas, las relaciones sociales, la historia, etc. que informan el vivir de todos los días de esa población *montanara*. Por ello, no me voy a centrar en esos pormenores de la investigación, en el argumento del *giallo*, sino en aquellos aspectos que devela; en la sociedad y la memoria en el que se mueve. E insisto en el término memoria porque lo que se describe no es una sociedad coetánea al momento de redacción y publicación de las novelas. Es una sociedad que ya ha ido desapareciendo. Es el proceso de transformación de una

sociedad de la que pueden quedar los vestigios, un cierto carácter de sus habitantes con razón de ser en esa historia y sus fábulas. Es un proceso en el que se entremezclan los capítulos de espacios y tiempos distintos, a veces directamente se alternan, que llevarán a la explicación de los crímenes, pero que donde llevan es a la narración de la historia de esa parte de Italia, y aun de Italia en general, de una historia que ha conformado las maneras de vivir, que ha conformado los imaginarios, que se ha introducido en imaginarios anteriores que se han reinterpretado. Todo lo que ocurre puede entrar en su fábula explicativa. Así, la emigración de los años de la Unidad se encontrará con los años del nazi-fascismo y con la Resistencia partisana, y esto con los años de la liberación y los cincuenta y estos, con los sesenta y detrás, los Longobardos, el camino de Santiago, la manera de interpretar y de actuar del *montanaro* tosco-emiliano. Nada de este recurso a la memoria de lo que fue nos extraña si atendemos a las novelas de la trilogía de la memoria de Guccini de las que ya me he ocupado en otras ocasiones.

Una de las señas de identidad de esa población era la emigración. La emigración a Génova o a Francia donde las condiciones de trabajo se reflejan de explotación absoluta. Si empiezo por aquí es esto lo que da título a la primera novela, *Macaroni*. Algo habitual como entendemos es la presencia de un buhonero que pasa por el pueblo en 1884, que canta Stornelli, a la vez que vende enseres y cosméticos, que comercia, es el inicio de un viaje para un adolescente del pueblo que le lleva a Génova y de ahí a la emigración a las minas en Francia. La descripción de la vida allí está estratificada. Las condiciones de vida son paupérrimas. El racismo es palpable entre el proletariado autóctono y el subproletariado italiano. Y ahí nuestro personaje migrado desde el Apenino se verá envuelto en ciertas situaciones que lo harán regresar. Nuestro personaje migrado pertenece a un grupo, los *macaroni*, los emigrantes italianos, el subproletariado italiano dentro del proletariado de las minas en Francia.

Per la verità gli italiani che lavoravano in Francia avevano altri problemi che occuparsi di politica. E di Triplice Alleanza in particolare. Avevano il problema del lavoro, della casa, del mangiare dei familiari rimasti in Italia... E non si arrabbiarono

quando i francesi cominciarono a chiamarli 'ritals'. Non ne conoscevano il significato ma di certo era offensivo. Non si arrabbiarono e aggiunsero 'ritals' alla lista dove stavano già 'briseurs' e 'macaronis' e continuarono a rispondere 'ui mossie' e a chinare il capo (Guccini y Macchiavelli, 1997: 103).

Son las señas de identidad de una población que se ha visto impelida a emigrar, tan presente en la obra gucciniana desde sus canciones, pensemos en *Amerigo*, o en su presencia en las *Cròniche epafàniche*. Es la memoria de un tiempo de cambio. Es la memoria de la Revolución industrial, porque la emigración se va a producir igualmente, aunque en un recorrido mucho menor, pero con las ausencias y las condiciones de vida parecidas con la construcción de la vía del tren. Y porque es la vía del tren la que le va a hacer emigrar. Ahí es donde hay que conseguir el trabajo, pero para ello:

—Prosperi Gaetano, tu non sei nella lista.
—Cosa vuol dire?
—Vuol dire che non sei abbastanza miserabile da meritare un lavoro (Guccini y Macchiavelli, 1997: 62).

Esto lo encontramos en el capítulo titulado: «1885: li chiamavano macaronis».

Las condiciones de vida y laborales no difieren mucho de las que narran en otros capítulos distintos con fechas distantes; el siguiente, por ejemplo: «1939: i quattro in camicia nera», pues los capítulos en el primer libro se van intercalando entre la narración de la Italia apenas unitaria y la época fascista, entre la memoria que está en las transformaciones de la vida en un pueblecito de montaña y el devenir que las transformaciones dejan. No será muy distinto en las novelas posteriores de la trilogía, en las que, ya sin la estrategia de las fechas, las narraciones se entremezclarán con incluso la transcripción directa retomada de algunos párrafos que estaban en las novelas anteriores. La fecha de los capítulos de *Macaroni* se verá sustituida por una serie de indicios de realidad que identifican épocas y momentos.

Son por tanto la plasmación de un momento de cambio que impacta en la manera de vivir de esta montaña y aun de toda Italia.

Pero será la montaña tosco-emiliana la que en conjunto interese, es su sociedad y son sus *montanaros*.

En la manera de vivir y en las estructuras sociopolíticas, va a interferir también la llegada del fascismo, la vida intervenida durante el *Ventennio nero*. Eso va a salpicar de manera omnipresente sobre todo el desarrollo de las dos primeras novelas. Si la autoridad policial en el pueblo es el *maresciallo*, esta se verá continuamente sobrepasada por los jefes del Partido, el *Partito Nazionale Fascista*, que llegarán convenientemente de Bolonia a reorganizar y reordenar las investigaciones. Es en realidad a comprobar, constatar e impulsar la reorganización de la vida. Jefes y pequeñas escuadras sobrevuelan como presencia constante la sociedad que enmarca e informa la narración.

Basta prendere la tessera del Partito e sia Nasone che Ligera, come gli altri montanari, hanno una naturale diffidenza per chi grida troppo forte e usa il manganello per diffondere idee. Com'è successo in occasione delle elezioni (Guccini y Macchiavelli, 1997: 174).

Otra de las presencias definitivas, con las que se quiere contar la vida entonces y el carácter de la población de la montaña, va a ser la de los *togni*, las tropas nazis que se asientan en la casa de la parte alta, podríamos decir noble del pueblo, la Mezzacosta, para organizar el cuartel general de la zona. Esto se evidencia más en la segunda novela, pero de nuevo supuestamente no coincide con el tiempo narrado. El tiempo narrado tiene un título *Un disco dei Platters*, pero la narración de nuevo vuelve a entrelazarse con un pasado, con una memoria reciente que clarifica la historia presente en uno de los recursos discursivos más clásicos del género. Sea la historia de la investigación, sea la historia de la vida. En esa narración, además de las cadenas de mando, de la descripción de la presencia, entra en los detalles hasta de los nombres, mejor en las siglas, de los tipos de arma que traían y usaban aquellas tropas alemanas como los FLAK (piezas de artillería usadas por los nazifascistas) Schneisser, MAB, MG34, P38, etc... En la descripción de esa presencia aparecerán sin aclarar algunas siglas como la GNR (Guardia Nazionale Repubblicana instituida durante la Repubblica di Salò) o l'OVRA (Organizzazione per la vigilanza e la repressione dell'antifascismo).

Son las presencias tangibles que entran en la vida de estos *montanaros*.

Evidentemente, lo mismo que está presente el nazi-fascismo, lo va a estar la lucha partisana. En el pueblo hay quien tiene relación con los campamentos del monte, y del monte se baja a la casa del pueblo a visitar, a ver y narrar a los hijos historias que podrán quedar también en su imaginario, a recoger viandas, a... Es una clásica narración de historia partisana.

En *Un disco dei Platters* será: «L'Italia sembrava divisa in due, quasi peggio che fra comunisti e democristiani, Coppi e Bartali. Di solito chi teneva per Bartali era gente dell'ambiente di Chiesa, dell'Azione cattolica...» (Guccini y Macchiavelli, 1998: 185)

Si abordamos la siguiente novela, *Questo sangue che impasta la terra*, tangibles serán también los movimientos estudiantiles y de la izquierda boloñesa de los años sesenta, que se entremezclan con capítulos con la vida de la montaña post-partisana en la que se mantendrán pseudónimos como Stalin y en las que se recordarán las vivencias heroicas y no tan heroicas de aquella vida en contacto con los del monte o directamente en el monte. Pero todas estas narraciones se entremezclan con, o mejor, de folclore, de memoria popular. Se entremezclan con una sabiduría que sirve para explicar lo anterior y que puede explicar el presente, Son las fábulas; la razón antropológica de las desdichas y de cuanto se vive. «La cesira fruga nei ricordi d'infanzia, ma non trova risposta. Resta della sua opinione e, certa com'è della fondatezza dei racconti popolari...» (Guccini y Macchiavelli, 1999: 16).

La Borda es un ser, algo parecido a una serpiente de grandes fauces y que nunca se ha visto, pero se sabe que existe y que habita en una poza. La Borda ataca y hace desaparecer o desfigura a algunos que se acercan a la poza. La Borda ha de ser la responsable de algún cadáver que aparece en sus cercanías. Eran los años cuarenta y cincuenta de *Un disco dei Platters* y «Nessuno ci andava: nessuno credeva alla Borda ma nessuno andava alla pozza ad accertarsi che non ci fosse» (Guccini y Macchiavelli, 1999: 60). La Borda por tanto existe. Y de ahí a un concatenarse de fábulas que podrían llegar a explicar lo que se investiga como asesinatos de ahora, el ahora narrado, o de otro tiempo.

Algo que va a tener que ver en todo ello es la existencia y la búsqueda del tesoro de *Regina selvaggia*, tesoro y *regina* que se

aclarará en algún momento de las narraciones tiene que ver con la época Longobarda. No iba a ser la Triple Alianza, aún por cercana, la referencia histórica anterior.

«No, ma potremmo avere trovato il pero sotto il quale la Regina Selvaggia aveva fatto seppellire il suo tesoro».

«Ci credi veramente».

«Certo che ci credo. Mi piace credere alle leggende. E tu?».

«Io credo a quello che vedo».

Santovito offrì un sigaro ad Ares e un altro lo scelse per lui. Disse: «Mi pare una brutta abitudine per un maresciallo dei carabinieri. Ci sono cose solo dopo averci creduto».

«Per esempio?».

Santovito accese il sigaro tirò una boccata e passò i fiammiferi ad Ares. «Per esempio il tesoro. Metti che chi era andato per scavare sotto il pero avesse poi trovato il tesoro... Se non ci avesse creduto, non avrebbe neppure cominciato a scvare» (Guccini y Macchiavelli, 1998: 137).

También el tiempo se puede predecir. Lo sabe hacer un personaje y siempre mirando a la *Giacoma*. Es la zona entre montañas por la que entra el sol tarde, por estar el valle encajonado entre los montes.

«Mi sono chiesto spesso chi fosse questa Giacoma».

«Chi?».

«La Giacoma, quella della buca. L'ho chiesto ma nessuno mi ha mai risposto a tono. "La Giacoma è la Giacoma" e ne sapevo come prima. Chi poteva mai essere questa donna, da dare il nome a una parte dell'orizzonte? [...]».

«Non credo fosse una donna. Ho letto qualcosa a proposito, mi sembra di ricordare. Ha a che fare con i pellegrini del Medioevo [...]».

«Cosa c'entrano i pellegrini del Medioevo».

«C'entrano, c'entrano. Perché a quei tempi le condizioni delle strade erano molto precarie, è chiaro. E per spostarsi sulle lunghe distanze... Perché si muovevano molto sa, non si ha idea di che viaggitori fossero. In pellegrinaggio, per tutti i santuari della cristianità... Per avere indicazioni, dicevo, soprattutto in questa buona stagione, di notte guardavano il cielo, le stelle...».

«Sì, capisco, ma cosa c'entra la Giacoma?».

«Aspetti, non abbia fretta. Una delle mete più frequentate, oltre Roma, era in Spagna, Santiago de Compostela, in Galizia, all'estrmità ovest della regione iberica. Allora guardavano il cielo, e in questo periodo dell'anno c'è la Via Lattea che indica l'ovest. La Via Lattea, l'ovest, la direzione per il santuario, la via per San Giacomo, la Giacoma» (Guccini y Macchiavelli, 1998: 119).

Las fábulas circulan en toda la novela y explican las cosas extrañas que les son propias a los que son recién llegados, a los foráneos del pueblo. Y por ello se suceden acontecimientos; se producen alteraciones en la vida tranquila del pueblo.

Da quando la contessa si è stabilita [...] alla Mezzacosta [la casa señorial de la parte alta del pueblo], è raro vederla in paese. Almeno di giorno, perché «di notte» dicono quelli che giurano di averla vista «corre nuda nei boschi e per le balze». E dicono ancora: «Alla Mezzacosta ci si sente e di notte la contessa si aggira per le stanze e nel sotterraneo e grida e bestemmia come un demonio».

Il Vecchio Bartolomeo, che fa da giardiniere e da custode e si occupa del cavallo e scende in paese con il calesse per le provviste o in città ogni volta che glielo chiede la contessa, si diverte alle facce che fanno in osteria quando racconta che nei sotterranei della Mezzacosta ci sono uomini incatenati e deformati che urlano e piangono e la smettono solo se lo comanda la contessa (Guccini y Macchiavelli, 1997: 157).

En definitiva, la cultura popular ordena el imaginario y las explicaciones: «Fu il parroco che gli spiegò della Regina selvaggia e del suo tesoro nascosto sotto il pero: «Ma sa, maresciallo, storie popolari che si tramandano di padre in figlio da secoli» (Guccini y Macchiavelli, 1998: 41). O «Le era tronata in mente l'Abbazia e la leggenda che, da quei rudeeri, probabilmente si era originata, mescolando particelle di verità alla fantasia popolare» (152).

De esa cultura popular que ordena los pensamientos forman parte también las palabras, que son reflejo de historia y vivencia. De esa manera es frecuente la aparición de frases y locuciones dialectales, lo que, como sabemos, no es extraño en las novelas de Guccini sobre todo si atendemos a la *Trilogía della memoria*, ya mencionada. Pero en este caso ese dialecto no se limita a la recreación del dialecto emiliano y toscano-emiliano propio del

pueblecito, se incluirán también elementos de los que son portadores los habitantes protagonistas que llegan: Santovito desde el meridión, otro *maresciallo* desde el Véneto, otro desde Ferrara o el *appuntato* que proveniente del sur ha pasado parte de su vida emigrado en Génova y no pierde la ocasión de pronunciar la expresión: «belin». No quedan fuera los giros de lengua popular como «io personalmente l'ho portato di persona» o repetido «personalmente di persona».

Lo mismo sucede con esa presencia de las recetas de cocina y los platos, tan característicos ya de la novela negra. No serán solo los platos de montaña, serán también los aprendidos fuera por quienes regentan la taberna, los que prepare la maestra que también viene de fuera, etc.

Y entre todas estas expresiones del folclore no podía faltar la banda sonora, las canciones. Van desde los *stornelli* que cantaba el Toscanino, hasta la presencia de Pietro Gori: *Addio a Lugano* y otras canciones del folclore anarquista como *Nel fosco fin del secolo Morente*. Las canciones son así, igual que el resto de los elementos, indicios de realidad, que caracterizan un momento de las narraciones y en ese sentido en *Un disco dei Platters* podremos encontrar como: «agli accordi di una chitarra, alcuni cantavano *Il tuo bacio è come un rock*; altri, in piedi, si agitavano svitati allá maniera di Celentano» (Guccini y Macchiavelli, 1998: 184). Incluso, en *Questo sangue che impasta la terra* se reproducirán los versos «con i quali i poeti guerriglieri [los fedayines palestinos] invocavano libertà per il loro popolo e la loro patria: “Questo sangue che impasta la terra / davanti alla porta di casa mia, / non fa che chiamare altro snague. / Non sarà mio questa volta, / ne dei miei figli...”» (Guccini y Macchiavelli, 2001: 97), que dan título al libro. En el resto de la banda sonora de estos jóvenes boloñeses estarán, la ya citada *Addio a Lugano* y, sin citar título ni autor, tan solo unos cuantos versos, *Primavera di Praga* del propio Francesco Guccini (95).

Estamos pues ante una trilogía/pentalogía que se adhiere en su concepción a los *cánones* del género negro. Quiere ser *giallo* y utilizar sus estrategias para develar la idiosincrasia, la cultura, el saber vivir humano de cada día de unas poblaciones que se han construido en el tiempo y en la historia. Que se adentra en los momentos históricos que la han ido constituyendo hasta el

presente narrado. En momentos que han ido desapareciendo y maneras de vivir que se han ido transformando radicalmente, pero que informan las mentalidades, las lecturas del mundo del presente narrado y aún del coetáneo a la escritura. Y esa sociedad es una sociedad *montanara*, es una sociedad en la que a las narraciones de pasados históricos tangibles se unen siempre las interpretaciones del mundo que comporta el folclore, la cultura popular. Esto tampoco es nuevo en el género (la cocina, la canción, la lengua...). Pero sí que es reseñable la fábula, la leyenda, incardinada en el paisaje del Apenino tosco-emiliano como lectura y representación del propio mundo, del considerado propio, y del de los otros, introducida como elemento esencial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GUCCINI, Francesco y MACCHIAVELLI, Lorianò (1997). *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti*. Milán: Bompiani.
- (1998). *Un disco dei Platters. Romanzo di un maresciallo e una regina*. Milán: Bompiani.
- (2001). *Questo sangue che impasta la terra*. Milán: Bompiani.
- (2002). *Lo spirito e altri briganti*. Milán: Mondadori.
- MACCHIAVELLI, Lorianò y GUCCINI, Francesco (2007). *Tango e gli altri*. Milán: Mondadori.

FRA IL TRAGICO E IL COMICO:
LE OPERE TRAGICHE DI GIOVANNI BONICELLI
BETWEEN TRAGIC AND COMIC:
GIOVANNI BONICELLI'S OPERE TRAGICHE

Paula GREGORES PEREIRA
Universidade de Santiago de Compostela

Riassunto

Nel presente studio si rivolgerà l'attenzione alle opere tragiche di Giovanni Bonicelli, prendendo in analisi *Vita, amori e morte di Sansone* e *Lugretia romana violata da Sesto Tarquinio*. Attraverso il loro studio, si mira a determinare e a definire i processi di produzione di Bonicelli in ambito tragico, individuandone le caratteristiche fondamentali e mettendo questo versante a confronto con i modelli già stabiliti dal drammaturgo in ambito comico, cercando, altresì, di integrare le opere nel dibattito attorno al genere della tragicommedia ancora vivo nel primo Settecento.

Parole chiave: Giovanni Bonicelli, *Lucrezia romana*, *Vita, amori e morte di Sansone*, tragedia, teatro.

Abstract

Attention will be directed towards Giovanni Bonicelli's tragic works, analyzing *Vita, amori e morte di Sansone* and *Lugretia romana violata da Sesto Tarquinio*. Through the study of these works, the aim is to determine and define Bonicelli's production processes in the tragic domain, identifying their fundamental characteristics and comparing this aspect with the models already established by the playwright in the comic genre. Furthermore, the intention is to integrate these works into the debate surrounding the genre of tragicomedy, which was still alive in the early 18th century.

Keywords: Giovanni Bonicelli, *Lucrezia romana*, *Vita, amori e morte di Sansone*, tragedy, drama.

Giovanni Bonicelli (166?-1726[?])¹, noto fondamentalmente per i suoi contributi alla configurazione del genere della commedia cittadina veneziana (cfr. Vescovo, 1987 e Ghelfi, 2015), orienta una notevole parte della propria produzione –sempre mantenendosi

¹ Sui pochi dati bibliografici riguardanti Bonicelli, cfr. Vescovo, 2018: 9-10.

prossimo alle forme della commedia ridicolosa (Vescovo, 2000: 268; cfr. anche Vescovo, 1987)– alla rielaborazione di opere appartenenti sia alla tradizione *premeditata* europea² che al baule dell'improvvisa. Quest'ultima, a nostro parere, è la situazione che si riscontra nelle sole due tragedie (od *opere tragiche*, secondo quanto compare nel frontespizio delle edizioni pervenute) del drammaturgo. Bonicelli, che generalmente sceglie argomenti marcatamente comici, predilige per due volte la strada della sperimentazione tragica mediante la rielaborazione di episodi tratti dalle tradizioni cristiana, in *Vita, amori e morte di Sansone* (Bonicelli, s. d. b; in avanti, *Sansone*), e romana, in *Lugretia romana violata da Sesto Tarquinio* (Bonicelli, s. d. a; in avanti, *Lugretia*)³.

1. IL TESSUTO INTERTESTUALE

Come indicato, Bonicelli ripropone eventi ampiamente conosciuti che hanno una certa fortuna nella produzione drammaturgica sei-settecentesca. È infatti attestata la presenza del motivo dello stupro di Lucrezia (*casus belli* dell'insurrezione di Roma contro i Tarquini e, dunque, della fine della monarchia e dell'inizio della Repubblica)⁴ nei repertori dell'Arte, ad esempio nello scenario *Lugretia romana* del *Gibaldone comico* del Conte di Casamarciano⁵. Proprio la figura di Lucrezia romana, assai nota⁶, diventa luogo comune nell'immaginario collettivo (come testimonia la presenza del suo nome in moltissimi scritti dell'epoca)⁷

² Il veneziano rielabora, ad esempio, *El perro del hortelano* del drammaturgo spagnolo Lope de Vega, rifacimento che vede la luce con il titolo di *Arlechino finto bassà d'Algeri* (si veda Gregores Pereira, 2023), oppure *Le malade imaginaire* di Molière riproposto ne *L'amalato immaginario sotto la cura del dottor Purgon*.

³ Per un'analisi sintetica dei drammi si vedano le schede analitiche da me curate presenti nella Banca Dati del progetto ArpreGo (www.usc.gal/goldoni).

⁴ Cfr. Tito Livio, *Ab urbe condita*, I, 57, 68.

⁵ Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XLAA.40, ii/71, ff. 231r-233v (riprodotto in Cotticelli, 2001, II: 491-494).

⁶ Indica Emilio Re, parlando, fra gli altri, del tema della Lucrezia romana che, «tra il sei e il settecento erano non solo argomenti di melodrammi e di commedie, ma di canzonette popolari. E come tali venivano stampati in Modena, per Caludio Docci, la *Lucretia Romana e Il Bellisario*» (Re, 1911: 372-373).

⁷ Vincolata alla tradizione dell'Arte, si può vedere una testimonianza del nome, ad esempio, in un generico per la maschera di Arlechino in cui si include: «*Ad*

e conosce numerosi rifacimenti fino a diventare tradizionale. Perfino Goldoni la riprende in chiave parodica nel suo intermezzo per musica intitolato, appunto, *Lugretia romana*⁸. Il testo di Bonicelli, in particolare, presenta numerosi punti in comune con lo scenario napoletano, situazione che farebbe pensare all'esistenza di uno stretto rapporto intertestuale fra canovaccio e tragedia.

Per quanto riguarda l'episodio di Sansone, Bonicelli si rifà al resoconto della vita dell'eroe presente nel Vecchio Testamento (*Giudic*, 13-16). Come nel caso di *Lugretia*, l'argomento era stato, all'epoca, più volte ripreso a scopo drammatico. Infatti, nella tradizione dell'Arte si riscontrano almeno due canovacci che lo rielaborano e che vi condividono numerosi punti in comune⁹. A entrambi gli argomenti – anzi, alla summa dei due, che insieme toccano tutti i punti di rilievo della vicenda dell'eroe – potrebbe perfettamente accostarsi la tragedia oggetto di studio. Tuttavia, per il rapporto che lo lega al testo bonicelliano, dobbiamo ricordare un altro rifacimento del mito particolarmente interessante, vale a dire, il *Sanson* che Luigi Riccoboni elabora

una donna da partito. / Se disse che Lucrezia Romana la se lassada vinser da Tarquinio Sesto; ma vi son di quelle che se lassan vinser dal sesto, dal settimo, dall'ottavo, ecc.» (Pandolfi, 1957-1961, IV: 314).

⁸ Secondo Mangini (1984:17), Goldoni parte proprio dalla *Lugretia* bonicelliana.

⁹ Il primo scenario reperito, anch'esso raccolto nel *Gibaldone comico* (Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XI.AA.40, ii/86, ff. 270v-272v; riprodotto in Cotticelli, 2001, II: 528-531), tratta, in parole di Pandolfi, come: «Siro, re dei filistei, promette a Dalila di farla sua sposa se riuscirà a distruggere la forza di Sansone. Dalila, scoperto che la forza di Sansone è nei capelli, glieli recide nel sonno. Ma, ricresciutigli i capelli Sansone riacquista tanta forza da scuotere le colonne del tempio dei filistei» (Pandolfi, 1957-1961, v: 338). Il secondo, appartenente alla raccolta di scenari rappresentati alla Corte dell'imperatrice Anna Joannovna negli anni 1733-1735, «illustra l'amore dell'eroe biblico per Tamnata e Dalila, le sue imprese maggiori e la fine gloriosa» (Pandolfi, 1957-1961: 365; riprodotto nel sito web del progetto COMEDIG – *Edizione scientifica digitale e la traduzione italiana della raccolta degli argomenti delle commedie dell'arte rappresentate alla corte di San Pietroburgo dal 1733 al 1735*, www.comedig.com –, diretto da Tatiana Korneeva). Si noti che il nome di Tamnata è toponimo biblico, e non antroponimo. Rimandiamo a una sede più adatta l'analisi dei canovacci. Tuttavia, va notato che, nello scenario pietroburchese, come occorre nella versione bonicelliana e in quella di Riccoboni di cui parleremo sotto, si raccoglie, fra altri elementi, la storia di Sansone e della donna di Tamnata che l'eroe chiede per moglie (*Giudic*, 14). Tamnata, dunque (o Tatmatea nell'opera di Bonicelli), va intesa qui come nome proprio indicante «la donna di Tamnata».

per la sua inclusione nel *Nouveau Theatre Italien* (Riccoboni, 1729)¹⁰. Infatti, se passiamo in rassegna il lavoro del celebre capocomico-intellettuale, osserviamo che i punti di contatto fra la tragicommedia riccoboniana e l'opera tragica del veneziano fanno pensare a uno stretto rapporto fra i due testi che si rivela, anche in questo caso, funzionale alla comprensione delle scelte del veneziano, dato che ci porta a pensare a una fonte comune, diretta o indiretta, oltre all'evidente origine biblica.

2. LA COSTRUZIONE DEI *DRAMATIS PERSONAE*

Se rivolgiamo l'attenzione ai personaggi inclusi negli elenchi dei drammi oggetto di studio, osserviamo che entrambe le tragedie presentano una configurazione simile a quella che abbiamo riscontrato nelle altre versioni succitate, intertestualmente molto vicine. Nel caso della *Lugretia*, infatti, si evince che i parallelismi superano notevolmente le asimmetrie. In effetti, assieme a tutta una serie di nomi provenienti dalla tradizione romana –e, di conseguenza, quasi di obbligatorio inserimento in una qualunque rielaborazione dell'episodio–, ne compaiono anche due particolarmente interessanti: Virginia e Lesbia, la cui introduzione (sia nello scenario casamarciano che nell'opera oggetto di studio) sembrerebbe piuttosto rispondere, in un primo momento, alla volontà di complicare e di dinamizzare l'azione attraverso l'inserimento di episodi secondari. Tuttavia, la scelta di questi personaggi per allargare il *cast* della tragedia sembrerebbe non essere casuale dal momento che tanto Virginia quanto Lesbia rinviano a due figure popolari dell'antica Roma, da tutti conosciute e vincolate dalla tradizione all'onore, da una parte, e al libertinaggio, dall'altra¹¹. Tradizionalmente Virginia era stata da

¹⁰ In termini di struttura argomentale, i testi si sviluppano in modo analogo.

¹¹ La storia di Virginia (anche lei epitome di virtù) –posteriore di qualche decennio a quella di Lucrezia– è raccontata anche da Tito Livio (*Ab urbe condita*, I, 44-58) e la sua morte funge anche da *casus belli* inducente un cambiamento nel sistema di governo romano. Come indica Frassetto (2015: 12-28), nella tradizione posteriore entrambi i personaggi vengono di solito accostati per le loro molte somiglianze. Lesbia, invece, è il nome della donna protagonista di molte delle poesie di Catullo, che ha il suo referente probabilmente in Clodia, una nobildonna romana conosciuta per gli scandali di cui fu protagonista (si veda al

sempre legata a Lucrezia (Frassetto, 2015: 13-15). L'incorporazione di Lesbia (che antepone l'assicurazione della propria posizione sociale al decoro e alla decenza), invece, risponde alla volontà di far spiccare il carattere virtuoso della nobildonna. Salvando le distanze cronologiche, forse farle coincidere serve a rafforzare la referenzialità e la familiarità del pubblico con la rappresentazione. Nell'articolazione della *Lugretia*, la sua introduzione rafforza e giustifica –in un'opera che non può soffermarsi, per la sua tipologia, su intricate trame politiche– l'animosità di Brutto verso i Tarquini, la quale, inoltre, viene dunque banalizzata rispetto al mito originale, in cui egli, saldo nei propri valori morali, voleva liberare Roma dai Tarquini per il loro atteggiamento verso il popolo; vale a dire, per un motivo politico e, dunque, pubblico, e non tanto per un problema di ambito privato. Contrariamente, nel testo bonicelliano, il motivo di vendetta che guiderà Brutto sin dal primo atto è appunto legato al suo rendersi consapevole delle costanti infedeltà della moglie Lesbia con i maschi Tarquini.

Nel caso del *Sansone* sembra particolarmente proficuo lo sviluppo di un'analisi in chiave comparativa della configurazione dei personaggi che metta a confronto la versione di Bonicelli e quella di Riccoboni. Innanzitutto, va notato che si avverte una situazione di partenza quasi totalmente parallela:

Bonicelli ¹²	Riccoboni
Re di Gaza	Re de' Filistei
Capitano del Re di Gaza	Accabo, capitano delle guardie
Arlichino, servo faceto del re	Servo d'Accabo
Tatmatea	Tamnatea
Dottore, padre di Tatmatea	
Emanuele, padre di Sansone	Emanuele
Sansone	Sansone
Gabinetto, servo di Sansone	Hazael, servo di Sansone
Dalila	Dalila
Oliveta, serva di Tatmatea	Serpilla, donzella di Tamnatea

riguardo il discorso *Pro Caelio* di Cicerone, in cui la donna viene esplicitamente criticata). Per analogia, dunque, diventa modello di tutto ciò che Lucrezia non è.

¹² Riportiamo i personaggi nell'ordine in cui compaiono nell'elenco presente nel dramma di Bonicelli, ma riorganizziamo quello di Riccoboni ai fini di permettere una visualizzazione più chiara delle equivalenze funzionali.

Come succedeva nella *Lugretia*, e come richiede la drammatizzazione di un avvenimento di carattere (pseudo)storico, si riscontra nel *Sansone* una quasi perfetta corrispondenza negli elenchi, che includono tutti i personaggi necessari a rappresentare il noto episodio, alterata soltanto dai cambiamenti derivati, come sembra essere abituale nel drammaturgo veneziano, dall'inclusione delle maschere. Infatti, mentre Riccoboni introduce personaggi con nomi *esotici* (Hazazel o Serpilla)¹³, o semplici denominazioni-funzione (il Servo), Bonicelli approfitta della necessità di ricoprire i ruoli sussidiari per includere le maschere di Arlichino e Gabinetto e il personaggio della servetta, Oliveta. La presenza del Dottore, invece, sembra rispondere semplicemente alla volontà di introdurre almeno uno dei vecchi precettivi dell'Arte, evitando al contempo la presenza di una donna nubile non incustodita. Si ricordi che la maschera funge, infatti, da padre di Tatmatea e, dunque, deve essere presente nella richiesta matrimoniale come responsabile della sua libertà. In questo modo, continua a sviluppare le funzioni abituali del Dottore, che è, nella tradizione dell'Arte, spesso padre delle innamorate. D'altra parte, dobbiamo anche riconoscere che, nella delineazione dei personaggi, i protagonisti del *Sansone* risultano piuttosto piatti e stereotipati. Come spesso accade nelle sue opere, Bonicelli crea una serie di figure sviluppate, ognuna di loro, tramite un elemento caratteriale specifico intorno al quale si definisce la sua intera personalità. Questi tratti, in contrasto con altre reinterpretazioni del mito, come quella di Riccoboni, i cui protagonisti, al confronto con quelli bonicelliani, riescono molto più ricchi, diventano ancora più evidenti. Bisogna, per di più, tenere presente che Bonicelli scriveva probabilmente per compagnie determinate, il che influisce nelle scelte drammatiche, probabilmente legate al *cast* messo a sua disposizione.

Un elemento su cui vale la pena di tornare è la scelta di Bonicelli d'includere le maschere dell'Arte anche in questi due testi particolari. Sebbene, come abbiamo indicato più volte, *Lugretia* e *Sansone* rappresentino la sezione 'seria' di Bonicelli, la componente

¹³ Mentre il nome di Hazazel ha le sue origini nella cultura ebraica, Serpilla rimanda a tre noti intermezzi musicali scritti da Antonio Salvi e musicati da Giuseppe Maria Orlandini (*Serpilla e Bacoco*, conosciuti anche come *Il marito giocatore, e la moglie bacchettona*) che godettero di una notevole diffusione nella prima metà del Settecento (cfr. Salvi, 1719).

tragica è piuttosto legata alla gravità inerente agli argomenti scelti e alla conclusione luttuosa, che al trattamento che vi dà l'autore. Infatti, nel *Sansone* la comicità è saldamente vincolata alla presenza di Arlichino, Gabinetto, Olivetta o del Dottore¹⁴. Nel caso della *Lugretia*, Bonicelli introduce gli zanni –Arlichino e Fenochio– che svolgono quelle funzioni che nello scenario napoletano erano attribuite a Tartaglia e a Pollicinella, rispettivamente. Infatti, il vecchio Tartaglia della versione napoletana equivale ad Arlechino, il secondo zanni per eccellenza, ma svolge comunque la stessa funzione di servitore di Collatino e di Lucrezia. Il Pollicinella dello scenario casamarciano, invece, si pone allo stesso livello che il Fenochio della *pièce* veneziana. Inoltre, se nello scenario napoletano era incluso il Dottore, come è risaputo la più nota maschera bolognese, in Bonicelli il vecchio presente è Pantalone, sicuramente per approfondire l'avvicinamento della tragedia all'ambito veneto (e anche alla compagnia di riferimento). Le scelte del drammaturgo, insomma sono finalizzate, probabilmente, a due obiettivi: soddisfare le aspettative di un pubblico settentrionale (più specificamente, veneto) abituato a vedere le maschere della propria regione, e adattarsi alle caratteristiche della compagnia per cui probabilmente scriveva.

3. IL TRATTAMENTO DELLE UNITÀ PSEUDO-ARISTOTELICHE

Se rivolgiamo ora l'attenzione al trattamento delle cosiddette unità aristoteliche, vediamo che forse quella riguardante l'azione sia l'unica che viene osservata: nella *Lugretia*, infatti, poiché la tragedia ruota, a grandi linee, attorno allo stupro della nobildonna e alle sue conseguenze¹⁵; nel caso, invece, del *Sansone*, può

¹⁴ È da notare che le maschere sono sempre presenti in tutte le commedie di Bonicelli (indipendentemente dal livello di riuscita o *originalità* o dalla fonte), mettendo i testi in stretta relazione con la produzione dell'Arte e materializzando la sua volontà di orientare le *pièces* verso il pubblico settentrionale, in particolare veneziano. Infatti, la loro presenza costituisce una delle caratteristiche distintive che collega i drammi bonicelliani alla *ridicolosa* (cfr. Vescovo, 1987).

¹⁵ Benché, come abbiamo visto, ci siano sottotrame e personaggi che non hanno molto a che vedere con detto intreccio e sono introdotti allo scopo di complicare il *plot* e di dotare di dinamismo la rappresentazione, arrivando persino a raggiungere quell'effetto di *horror vacui* proprio di molte recite all'improvviso.

essere considerata rispettata se intendiamo con ciò la rappresentazione della vita dell'eroe e delle vicende che lo conducono alla morte. Tuttavia, in questo secondo caso, anche se l'argomento subisce una condensazione notevole –poiché si pretende che l'azione si protragga lungo la vita del protagonista–, il risultato è incompatibile con una qualsiasi nozione di unità di tempo, che viene relegata in secondo piano. A questa particolarità fa già allusione proprio l'autore (consapevole della tendenza del genere tragico a rispettare più saldamente la precettistica classicistica) nel riassunto dell'argomento che precede l'opera: «ciò ch'opprossi da Sansone in più lustri fa di mestieri ne venghi ora in poch'ore, e meno fogli, rappresentato» (Bonicelli, s. d. b: 8). Infatti, le vicende più notevoli della vita dell'eroe vengono messe in scena in un dramma il cui tempo della favola, alquanto esteso, è notevolmente concentrato al momento della rappresentazione. Nella *Lugretia*, invece, le ristrettezze spazio-temporali sono ugualmente trasgredite, ma in modo molto più moderato. Infatti, qui non è il tempo ad essere dilatato in un'estensione estrema, ma lo spazio, dato che l'azione si muove fra Roma, Collatia e Ardea, come già indicato nei paratesti proemiali («la scena parte è in Roma, parte in Collatia e parte in Ardea»; Bonicelli, s. d. a: 6). Le localizzazioni si succedono fra le diverse scene in modo da creare situazioni come quella dell'atto III, in cui l'azione si sposta fra le tre città senza nessun tipo di soluzione scenotecnica – o, almeno, nessuna che venga indicata nelle didascalie – che renda più organico il cambiamento. Nemmeno nel *Sansone* viene rispettata l'unità di luogo, dato che, pur ambientandosi nella regione di Gazza, la localizzazione si sposta fra la città, il bosco e la prigione, anch'essa extramuranea.

4. L'APPARATO SCENOGRAFICO

Un altro elemento che lega e, al tempo stesso, differenzia le opere oggetto di studio dal resto della produzione del veneziano, di carattere comico, è l'apparato scenografico, che nelle nostre tragedie assume un livello di complessità insolito per Bonicelli, in modo tale da rendere le opere particolarmente dipendenti dalle risorse spettacolari a disposizione delle compagnie. Infatti, il *Sansone* – la cui risoluzione si basa sulla riuscita della caduta del

tempio (con il concorso, più o meno intenso, dell'immaginazione del pubblico), che comporta la morte di tutti i personaggi e il sacrificio dell'eroe – richiede delle esigenze scenografiche di notevole impatto, per non dire inedite nella produzione del veneziano. In effetti, nelle opere bonicelliane si riscontra un ampio ventaglio di livelli di impegno scenografico, ma è nel *Sansone*, e forse nella *Lugretia* (anche se forse in minor misura)¹⁶, che l'esito del dramma dipende fundamentalmente dalla riuscita di tali elementi. Anche se non particolarmente impressionante, l'ambizione scenografica delle tragedie del veneziano merita attenzione per l'audacia e per la volontà di sorprendere e di 'meravigliare' il pubblico, volontà concorde con la commedia dell'arte dalla cui tradizione derivano direttamente le opere di Bonicelli, ma già mutata dall'esperienza dei teatri e dalla disponibilità di risorse, spostando la carica spettacolare della recita dalla figura concreta dell'attore alla scenografia¹⁷.

5. CONCLUSIONI

In definitiva, sia nella *Lugretia* che nel *Sansone*, il confronto con altri testi dagli stessi argomenti permette di individuare numerosi punti in comune, rapporto che probabilmente costituisce la spia di uno stretto legame intertestuale all'interno di una tradizione, quella dell'Arte, che determina notevolmente le scelte drammatiche del veneziano, il cui *usus scribendi* risponde, a nostro parere, a uno scopo fondamentale: adattare al pubblico veneziano gli argomenti di successo all'epoca. Tenendo sempre presente quest'obiettivo, Bonicelli affronta *plot* traditi dalla

¹⁶ Nella conclusione della *Lugretia* è prevista, infatti, la messa in scena della battaglia avvenuta fuori le mura di Roma per abbattere i Tarquini. Indica la didascalia finale che «apprendosi la porta della città, e calandosi il ponte, esce Brutto con molti armati, e Collatino, ch'assaliscono i Tarquini ch'in soccorso degli stessi arriva poderoso essercito (*sic*), e doppo un sì fiero e sanguinoso conflitto restando trucidati i Tarquini con altri loro seguaci, Pantalone e Fenocchio danno alla fuga, e ne resta Brutto con Collatino vincitori» (Bonicelli, s. d. a: 92; si note la vicinanza della didascalia con lo stile linguisticamente frettoloso dei canovacci).

¹⁷ Sicuramente è anche di rilievo l'influsso dell'opera in musica, tipologia a cui probabilmente questi due testi si trovino in maggior o minor misura vincolati, come già accennato da Vescovo (2001: 281) parlando della *Lugretia*.

tradizione dell'Arte per produrre delle versioni che, nella maggior parte dei casi, non riescono a superare il livello di semplici esercizi compositivi di dubbiosa qualità letteraria (anche se va notato che all'autore probabilmente interessava molto di più il risultato spettacolare che la validità testuale delle sue opere)¹⁸.

Dal punto di vista della configurazione dei *dramatis personae*, il veneziano sembra seguire un processo di regolarizzazione in cui avvicina l'elenco il più possibile alla struttura canonica della tradizione dell'Arte, forse anche con l'intenzione di adattare le opere a una compagnia di comici specifica. Ciò implica la necessaria introduzione delle maschere, che contribuiscono a conferire un certo carattere comico a determinati momenti all'interno delle opere. Le maschere fungono, insomma, da contrappunto, allo scopo di alleggerire le situazioni segnate da un elevato livello di *pathos*¹⁹.

In queste versioni, inoltre, si scorge la volontà di Bonicelli di privilegiare la verosimiglianza, benché all'interno dei fluttuanti limiti autoimposti derivati dall'introduzione delle maschere, anche a dispetto delle regole pseudo-aristoteliche²⁰. Tuttavia, il

¹⁸ Situazione peraltro comune alla produzione bonicelliana, che si caratterizza proprio per un approccio a intrecci noti che l'autore cerca di avvicinare agli schemi dell'Arte.

¹⁹ Questa situazione, però, non ci deve stupire, perché infatti, anche in questo Bonicelli si avvicina alla tradizione dell'Arte, sebbene in questo caso alla sua declinazione tragica, vale a dire, a quel tipo di testi che ricevevano la denominazione di opere regie, la cui raccolta più celebre, il ms. casanatense intitolato *Dell'opere regie*, compilato da un tale Ciro Monarca, contiene una cinquantina circa di testi di argomento tragico e tragicomico in cui le maschere svolgono ruoli secondari e, in non poche occasioni, contribuiscono, come nei testi di Bonicelli, ad alleggerire i momenti più truci. Cogliamo l'occasione per annunciare la prossima pubblicazione dell'edizione del *Dell'opere regie* di Ciro Monarca, curata da Javier Gutiérrez Carou con la collaborazione di Irina Freixeiro Ayo e della sottoscritta.

²⁰ Anticipando nella pratica le considerazioni riguardanti Aristotele e la scena stabile presenti nel *Teatro comico* (II.3) goldoniano: «ORAZIO: [...] Egli [Aristotele] ha prescritta nella sua poetica l'osservanza della scena stabile rispetto alla tragedia, e non ha parlato della commedia. Vi è chi dice che quanto ha detto della tragedia, si debba intendere ancora della commedia; e che se avesse terminato il trattato della commedia, avrebbe prescritta la scena stabile. Ma a ciò rispondessi, che se Aristotele fosse vivo presentemente, cancellerebbe egli medesimo quest'arduo precetto, perché da questo ne nascono mille

veneziano non riesce, tramite la trasgressione dei suddetti principi, a creare dei drammi dinamici e organicamente strutturati, portandoli, invece, verso un certo caos drammaturgico. Infatti, in queste tragedie diventa alquanto faticoso seguire l'inarrestabile spostamento, sia temporale (nel *Sansone*) che spaziale (nella *Lugretia*) insito nell'articolazione di argomenti, che conservano le complicazioni dell'intreccio proprie della produzione all'improvviso. D'altra parte, una notevole parte della responsabilità della riuscita delle conclusioni dipende interamente da elementi spettacolari propri di una messa in scena sicuramente più ricca di quella necessaria nelle altre opere del veneziano.

In definitiva, le tragedie (o tragicommedie) di Bonicelli si collocano in una soluzione di continuità rispetto alla tradizione della commedia all'improvviso che le precede. Bonicelli scrive drammi in cui i tratti del genere classico vengono inseriti in opere che conservano molte delle caratteristiche della produzione dell'Arte, compresa la configurazione dei personaggi e l'impiego delle maschere. Di conseguenza, ne emergono situazioni di comicità elementare che mitigano la gravità intrinseca al genere tragico. Pertanto, sebbene Bonicelli scelga di categorizzare le sue creazioni come «opere tragiche», sarebbe più appropriato avvicinarle al concetto di tragicommedia²¹. Forse il termine, in effetti, è quello più adatto ai due testi di nostro interesse, ma non per indicare *ad pedem litterae* un'automatica mescolanza di tragico e di comico, ma una combinazione dei temi e delle caratteristiche generali della tragedia con le modalità proprie dell'Arte. In questo contesto, dunque, il *comico* di *tragicommedia* assume un significato parallelo a quello di *commedia* nel contesto della commedia dell'arte, identificando in questo modo l'ampio spettro di tale prassi teatrale, piuttosto che la restrittiva definizione di un particolare genere.

assurdi, mille improprietà e indecenze [...] Onde concludo, che se la commedia senza stracchiature o improprietà può farsi in iscena stabile, si faccia; ma se per l'unità della scena si hanno a introdurre degli assurdi, è meglio cambiare scena e osservare le regole del verosimile» (II.3.18; Goldoni, 1990: 57-58).

²¹ Infatti, è questo, come si ricorderà, il termine adoperato da Riccoboni per identificare il suo *Sansone*, strutturalmente molto vicino a quello di Bonicelli.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BONICELLI, Giovanni (s. d. a). *Lugretia romana violata da Sesto Tarquinio. Con la saggia pazzia di Bruto, liberator della patria. Opera tragica.* Venezia: Domenico Lovisa.
- (s. d. b). *Vita, amori e morte di Sansone. Con il famoso tradimento di Dalila e precipitosa caduta del tempio de' filistei.* Venezia: Domenico Lovisa.
- COTTICELLI, Francesco (a cura di) (2001). *La commedia dell'arte a Napoli. Edizione bilingue dei 176 scenari Casamarciano.* Lanham/London: Scarecrow Press.
- FRASETTO, Anna Livia (2015). *Le metamorfosi di Lucrezia. Rilettura del mito nel Settecento: Carlo Goldoni, Samuel Richardson e Gotthold Ephraim Lessing* [Tesi di Dottorato]. Università degli Studi di Sassari, Sassari. Recuperato da <https://core.ac.uk/download/pdf/33723586.pdf> [Data di consultazione: 05/06/2023].
- GHELFI, Maria (2015). «La commedia cittadina veneziana di Giovanni Bonicelli e Tommaso Mondini (1688-1693)». In J. Gutiérrez Carou (a cura di), *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)* (pp. 193-202). Venezia: lineadacqua.
- GOLDONI, Carlo (1990). *Il teatro comico. Memorie italiane.* Milano: Mondadori.
- GREGORES PEREIRA, Paula (2023). *Dalla 'comedia nueva' alla scena veneziana pregoldoniana: L'Arlecchino finto bassà di Giovanni Bonicelli.* In J. Gutiérrez Carou, P. Vescovo, M. I. Biggi e P. Gregores Pereira (a cura di), *Goldoni «avant la lettre»: evoluzione, involuzione e trasformazione dei generi teatrali* (pp. 337-348). Venezia: lineadacqua.
- MANGINI, Nicola (1984). «Il teatro italiano tra Seicento e Settecento: primi tentativi di riforma». *Italianistica: rivista di letteratura italiana*, 13(1/2), pp. 11-20.
- PANDOLFI, Vito (a cura di) (1957-1961). *La commedia dell'arte. Storia e testi.* Firenze: Sansoni.
- RE, Emilio (1911). «La commedia veneziana e il Goldoni». *Giornale storico della letteratura italiana*, 58, pp. 367-378.
- RICCOBONI, Luigi (1729). *Sanson. Tragi-comedie italiennes en cinq actes.* In L. Riccoboni, *Nouveau Theatre italien.* Parigi: Chez Briasson, t. II.
- SALVI, Antonio (1719). *Il marito giocatore, e la moglie bacchettona.* Venezia: Marino Rossetti.
- VESCOVO, Piermario (1987). «Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana». *Quaderni veneti*, 5, pp. 37-80.
- (2000). «Parigi e Siviglia. Spazio e tempo in commedia tra Sei e Settecento e in Goldoni. Primi appunti». *Problemi di critica goldoniana*, VII, pp. 243-287.
- (2001). *Ruffiano e messaggero d'Italia: Giacomo Casanova teatrante.* In G. Pizzamiglio, *Giacomo Casanova: tra Venezia e Europa* (pp. 277-291). Firenze: Olschki.
- (2018). «Introduzione». In G. Bonicelli, *Pantolon spezier con le metamorfosi d'Arlecchino per amore* (pp. 9-17). Maria Ghelfi (a cura di). Venezia/Santiago de Compostela: lineadacqua.

DAL TESTO AL PALCOSCENICO:
L'EVOLUZIONE TESTUALE DELLE DIDASCALIE
DE *LA MALIA DELLA VOCE* DI CARLO GOZZI
(DAI MANOSCRITTI ALL'EDIZIONE ZANARDI)
FROM THE TEXT TO THE STAGE:
THE TEXTUAL EVOLUTION OF THE STAGE DIRECTION NOTES
OF CARLO GOZZI'S *LA MALIA DELLA VOICE*
(FROM THE MANUSCRIPTS TO THE ZANARDI EDITION)

Javier GUTIÉRREZ CAROU
Universidade de Santiago de Compostela

Riassunto

Nella Biblioteca Marciana sono conservati alcuni documenti che tramandano diverse fasi della stesura de *La malia della voce*. Mentre nei primi abbozzi le didascalie sono pressoché assenti, man mano che gli autografi ci avvicinano alla redazione definitiva, si osserva un'attenzione sempre maggiore alle componenti spettacolari del dramma che si manifesta nell'aggiunta e nella correzione di numerose didascalie. Il presente saggio intende studiarne l'evoluzione per mettere a fuoco il processo creativo che parte da un testo inizialmente pressoché narrativo per arrivare a un insieme che non solo fissa i dialoghi dei personaggi, ma anche i loro movimenti e atteggiamenti.

Parole chiave: *La malia della voce*, Carlo Gozzi, didascalia, teatro, Settecento

Abstract

In the Marciana Library, there are some documents that preserves the different phases of *La malia della voce*'s drafting. While in the first drafts the stage direction notes are almost absent, as the autographs approach to the final version, there is a noticeable increase in attention to the spectacular aspects of the drama which manifests itself in the addition and correction of numerous stage direction notes. This essay aims to study the evolution of these stage direction notes to focus on the creative process that begins with an initially almost narrative text and progress towards a complete work that not only fixes the characters' dialogues, but also their movements and attitudes.

Keywords: *La malia della voce*, Carlo Gozzi, stage direction note, theater, Eighteenth century

Ignoriamo il momento in cui Gozzi iniziò la stesura del primo abbozzo de *La malia della voce*: gli autografi che ne conserviamo mancano di datazione. Tuttavia, fra le lettere del conte se ne trova una che ci permette di capire che il testo era pronto per l'allestimento, dato che la compagnia lo andava «studiando», almeno un anno prima della sua presentazione al pubblico veneziano, avvenuta il 10 dicembre 1774. Infatti, in una lettera non datata, indirizzata a un destinatario ignoto, Gozzi indica:

Ho dato a lui [Antonio Sacchi] in quest'anno un solo capriccio mio intitolato *La malia della voce*. Il capriccio è nuovo nel suo aspetto, è adornato da qualche pezzo di musica, si sta studiando, né io voglio essere malevadore della riuscita fortunata in Teatro (Gozzi, 2004: lettera 15, 95).

Dato che la missiva gozziana è la risposta a un'altra datata 28 ottobre 1773 e che il Nostro afferma che, trovandosi nel Friuli al momento della ricezione, dovette aspettare il suo ritorno a Venezia per rispondere¹, dobbiamo supporre che la lettera del conte fu vergata fra i mesi di novembre e dicembre dello stesso anno (o nei primi del gennaio successivo, opzione scelta da Fabio Soldini, curatore dell'epistolario gozziano, che la attribuisce al 1774), per cui *La malia della voce* era già in fase di studio da parte della compagnia *grosso modo* un anno prima della sua presentazione veneziana (non conserviamo dati al riguardo, ma potrebbe darsi, dunque, che il testo fosse stato proposto prima nella *tournee* estiva della compagnia in una città dell'entroterra padano, circostanza assolutamente non singolare)², e, quindi, potremmo azzardare l'ipotesi che fosse stata redatta in un periodo non precisabile del 1773.

¹ «Mi giunse nel Friuli una umanissima lettera dell'E.V. colla data de' di 26 8.bre, né potei risarcire al debito della risposta prima d'essere in Venezia» (Gozzi, 2004: lettera 15, 95).

² La prima assoluta de *Il corvo* ebbe luogo a Milano, quella della *Doride* a Mantova, come anche quella de *Il cavaliere amici*; a Torino fu presentata la *Zobeide*, a Parma *I pitocchi fortunati*, a Modena *Il pubblico secreto*, a Mantova *La donna innamorata da vero*, e *La donna contraria al consiglio* poté essere goduta, prima che a Venezia, a Trieste, a Udine, a Vicenza, a Padova.

Il manoscritto autografo con collocazione Fondo Gozzi 8.1 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia³ contiene materiale relativo a diverse fasi della stesura de *La malia della voce*, da riassunti in prosa a scene interamente versificate. Si tratta, dunque, di una significativa testimonianza materiale del metodo di lavoro seguito dal conte veneziano, che merita attenzione per poter capire il processo creativo dell'autore e, dunque, per ricostruire le diversi fasi generative del prodotto testuale finale. Tale metodo prevedeva, come si può dedurre dai documenti superstiti, una prima fase in cui il conte elaborava un breve riassunto dell'intero intreccio della *pièce*; una seconda tappa in cui l'autore articolava lo sviluppo dell'argomento in scene redigendo alternativamente a volte in forma diegetica (brevi riassunti), a volte già in forma mimetica abbozzando i dialoghi ma, in tutti e due i casi, avvalendosi della prosa; e una tappa finale in cui Gozzi trasformava tutto il materiale testuale in dialoghi e versificava le battute dei personaggi non derivati da maschere della commedia dell'arte⁴.

Le didascalie esplicite costituiscono uno dei filoni in cui osserveremo un maggiore cambiamento nel passaggio dagli ultimi abbozzi alla versione finale del dramma⁵. Non ci deve stupire, tuttavia, che Gozzi presti speciale attenzione a quest'aspetto del suo testo solo nella fase conclusiva della stesura;

³ Eccone la descrizione presente nel catalogo del Fondo Gozzi: «Gozzi 8.1. Cart.: carte sciolte contenute entro una camicia di carta su cui l'ordinatore Gaspare Gozzi (1856-1935) scrisse a matita «Volume XIII La malia della voce -Studi antefatto abbozzo- Editi Discorso inutile Minute Atto I e V incomplete II, III, IV complete», con riferimento all'edizione Zanardi delle *Opere edite ed inedite* di Carlo Gozzi; aa. 1774-1884; cc. 74 (cartulazione nuova a matita; bianche le cc. 4, 34, 42, 44 e 74). Numero d'ingresso nella Biblioteca Marciana 378732. cc. 1r-73r [...] Titolo autografo, alla c. 5r. L'opera fu rappresentata per la prima volta nel 1774. Il tredicesimo volume dell'edizione Zanardi porta in frontespizio la data 1802, da correggersi in 1804 [...]» (Marcon, Lugato e Trovato, 2006: 132-133).

⁴ Per uno studio approfondito delle fasi creative dei testi teatrali gozziani cfr. Bazoli, 2012.

⁵ Per l'analisi di tutto il processo creativo di Gozzi, ci sia permesso di rimandare alla nostra tesi (Gutiérrez Carou, 2021), da cui proviene il presente studio. Speriamo di poter pubblicare a breve termine il testo critico accompagnato da un esaustivo esame dell'opera gozziana.

quello che invece sorprende è l'alta cifra raggiunta da queste note, il che implica un desiderio di guidare, e di controllare, anche nei minimi dettagli i movimenti e, in particolare, le espressioni e le tonalità adoperate dagli attori. In molti casi, infatti, queste modifiche delle didascalie servono a precisare una sfumatura, prima assente in un'indicazione già presente nel testo. Così, ad esempio, si osservi nel seguente caso come venga modificata la valenza espressiva e come Gozzi presti anche attenzione a precisare che il re deve guardare alla voce che canta, nella versione finale, e non più «*verso Fenicia*», un'indicazione altrimenti confusa perché la donna non si vede sulla scena: *con rapimento ed entusiasmo verso alla voce*] con [impeto di rapimento] <rapimento ed entusiasmo> verso Fenicia⁶ (I.6.12)⁷. In altri casi, l'introduzione di un semplice aggettivo serve a sottolineare con particolare intensità l'espressione di un dato sentimento o atteggiamento: *con sommo trasporto*] con trasporto (V.9.15). Studiamo le diverse situazioni con maggiore attenzione.

Una delle classifiche più particolareggiate delle didascalie è quella disegnata da José Luis García Barrientos, che stabilisce una prima divisione attendendo alla realtà cui fanno riferimento: 1. «dramáticas», quelle legate alla «operación representativa»; 2. «extradramáticas o autónomas», vincolate al «mundo representado» («literarias o diegéticas») o alla «realidad representante» («escénicas o técnicas»); o 3. «metadramáticas», vale a dire, «las que se refieren al drama en cuanto tal» (García Barrientos, 2012: 59-60)⁸:

⁶ Si legga: *testo critico nostro*] versione del manoscritto [testo cassato nel ms.] <testo aggiunto nel ms.>. La sottolineatura è sempre dell'autore (abbiamo preferito mantenerla, al posto di sostituirla con l'odierno corsivo, per distinguere nettamente la versione della nostra edizione dalla forma testuale manoscritta), i grassetti, invece, sono sempre nostri. La versione di partenza per il testo critico dell'opera, poiché tramanda l'ultima volontà dell'autore, è quella dell'edizione Zanardi (Gozzi, 1802, ma 1804: 3-139).

⁷ I numeri indicano, rispettivamente, atto, scena e battuta.

⁸ Per l'approccio allo studio delle didascalie abbiamo tenuto conto anche dei testi classici su questa tipologia testuale: Gallèpe, 1997 e Calas *et alii*, 2007. In ambito italiano va ricordato senza dubbio il volume Mingioni, 2013. La studiosa offre tre classificazioni diverse delle didascalie: esplicite/implicite (cioè quelle formulate direttamente come tali e quelle incorporate nel testo delle battute dei personaggi), aperte/chiusure (le prime sarebbero essenzialmente un suggerimento, mentre le seconde si presentano legate ad «aspetti materiali

Didascalie

1. Drammatiche
2. Extradrammatiche
 - 2.1. Sceniche (o tecniche)
 - 2.2. Diegetiche (o letterarie)
3. Metadrammatiche

Lo studioso spagnolo continua poi stabilendo una divisione, che lui stesso dichiara non esaustiva, delle didascalie «atendiendo al elemento extra- o paraverbal al que se refieren» (García Barrientos, 2012: 61), la quale, in pratica, costituisce (tranne che per il primo sottotipo, 1.a, non meglio definito, ma che sembra far riferimento ai nomi rubrica, all'elenco dei personaggi abitualmente presente all'inizio di ogni scena o alle *dramatis personae*) una classificazione delle diverse sottocategorie delle didascalie sceniche. Ecco il diagramma offerto da García Barrientos:

- 1) Personales (referidas al actor y, si se da el caso, al público):
 - a) Nominativas (nombran a los interlocutores).
 - b) Paraverbales (prosodia, entonación, actitud, intención...).
 - c) Corporales:
 - α) De apariencia (maquillaje, peinado, vestuario).
 - β) De expresión (mímica, gesto, movimiento).
 - d) Psicológicas (mundo interior: sentimientos, ideas...).
 - e) Operativas (esfera de la acción: matar, comer, amar...).
- 2) Espaciales (decorado, iluminación, accesorios).
- 3) Temporales (ritmo, pausas, movimiento...).
- 4) Sonoras (música, ruidos) (García Barrientos, 2012: 61).

Praticamente tutte le didascalie presenti nel testo gozziano appartengono alla suddetta categoria (sceniche) e sono proprio

[della recita], sicché la mancata osservazione delle stesse implica una scelta diversa dalla volontà del drammaturgo», p. 22), ed esterne/interne secondo che si trovino inserite nel testo (le seconde) o all'inizio e alla fine di esso (le prime). A loro volta le didascalie interne possono essere divise in metalinguistiche, prossemiche, extralinguistiche, referenziali e narrative (cfr. pp. 17-22). Il libro della Mingione offre anche una veloce, ma affidabile, rassegna dei principali studi sulle didascalie (pp. 15-17). Sulle didascalie negli adattamenti di Gozzi si veda Cinquegrani, 2011.

quelle su cui Gozzi concentra la propria attenzione nei cambiamenti a cui sottopone il testo de *La malia della voce*. Tuttavia, per rendere più chiaramente le tipologie adoperate dal Nostro, abbiamo preferito stabilire una categorizzazione specifica più semplice e adatta al testo oggetto del nostro interesse per quanto riguarda le didascalie «personales», che denomineremo ‘attoriali’. Infatti in questo sottoinsieme distingueremo due blocchi. Il primo sarà formato dalle didascalie che chiameremo cinetiche e attitudinali (che indicano movimenti e attitudini degli attori sul palcoscenico). Si tratterebbe *grosso modo* di quelle denominate da García Barrientos «de expresión» (1.c.β), ma in cui egli sembra combinare i movimenti e la gestualità che, in alcuni casi, a nostro avviso, andrebbe collegata meglio ad alcuni aspetti dell’oralità della recita. Il secondo dei nostri blocchi, didascalie vocali (che indicano inflessioni, pause, volume, atteggiamenti, ecc. con cui deve essere pronunciata una parola o frase, o emesso un dato suono) sarebbe una tipologia vicina a quelle che lo studio spagnolo chiama «paraverbales». Nelle didascalie vocali potremmo distinguere fra quelle che indicano volume della voce (modali), istruzioni per lo scambio di battute o interventi assolo (interlocutive), o manifestazioni di un certo contegno o sentimento (espressive). Quest’ultimo sottogruppo è passibile di ulteriori divisioni ma, dato che si tratta di una tipologia sufficientemente diversa dalle altre due, pensiamo sia meglio non allargarci in nuovi sottotipi che, alla fine, potrebbero dare luogo a confusione:

Didascalie sceniche

- 1) Attoriali
 - a) Cinetiche e attitudinali
 - b) Vocali
 - α) Modali
 - β) Interlocutive
 - γ) Espressive
- 2) Musicali
- 3) Spaziali
- 4) Temporal

Si deve tenere conto che in molti casi troveremo didascalie che combinano più aspetti appartenenti a due gruppi o ai tre sottogruppi di quelle vocali. Gli interventi di Gozzi vanno dallo sdoppiamento di un sentimento all'elaborazione di complesse istruzioni. Così, nel seguente esempio, Gozzi aggiunge un'istruzione espressiva all'iniziale didascalia di carattere meramente modale: *basso fastosa a FENICIA*] <fastosa> basso a Fen. (III.2.30).

Si osservi invece come, nel seguente esempio, l'espressione di tranquillità ('testo a'⁹: «con sussiegua») viene modificata in freddezza ('testo b'¹⁰: «con freddezza»), il che implica una ben diversa pittura del personaggio in tale congiuntura, per poi, con l'aggiunta di un aggettivo ('testo c'¹¹: «con somma freddezza») portare tale sfumatura al grado più alto con un significativo allontanamento dalla formula iniziale (ecco le diverse fasi indicate nel tradizionale sistema di un apparato di varianti: *con somma freddezza*] con [sussiegua] <freddezza>, II.2.27); situazione simile, anche se questa volta con successivi cambiamenti di sostantivi che rendono più marcata la distanza fra 'a' e 'b' e fra quest'ultimo 'testo' e 'c', a quella riscontrata in *con somma gravità*] con somma [fierrezza] <sostenutezza> (III.7.19).

Un caso di una certa maggiore profondità della variante finale si riscontra nel seguente esempio, in cui il dubbio sull'espressività che dovrebbe adoperare l'attore che provoca i cambiamenti fra 'a' e 'b', si risolve in 'c' con una più lunga spiegazione della sfumatura espressiva desiderata dall'autore: *con una timidezza, che mostri esser indifferenza*] con [sostenutezza] <flemma/> (II.2.23).

Come esempio di intervento complesso studieremo ora una doppia didascalia: (*interrompendolo con dispetto*) Ciò basti. (*entra. DON CARLO resta incantato*)] austero/ Ciò basti. /entra/ (I.7.2). Come si può costatare nella prima delle due indicazioni, da una didascalia espressiva riferita al re Alfonso, «*austero*», si passa a un'altra che combina un elemento interlocutivo, «*interrompendolo*», con un altro espressivo, «*con dispetto*», più

⁹ Il testo cursorio del manoscritto, la prima versione.

¹⁰ Il testo cursorio del manoscritto modificato dalle varianti introdotte dalle aggiunte e dalle cassature.

¹¹ Il testo critico (derivato, fondamentalmente, dall'edizione Zanardi).

intenso e negativo di quello della versione iniziale. Nella seconda didascalia, ci troviamo davanti all'arricchimento di una di carattere cinetico necessaria all'attore, «*entra*», tramite l'aggiunta di un'altra in cui è stato aggiunto anche un elemento espressivo relativo a un altro personaggio: «*entra. DON CARLO resta incantato*».

Dopo questa approssimazione ai diversi livelli di profondità di intervento, passeremo ora a offrire alcuni esempi classificati secondo la tipologia del cambiamento realizzato da Gozzi:

a) Didascalie modali o interlocutive con aggiunta espressiva:

basso con afflizione] basso (III.2.31)

rabbioso da sé] da se (IV.3.17)

basso arrabbiato] basso/ (IV.5.7)

sorpreso da sé] da se/ (IV.6.14)

a DONNA BIANCA, che sarà stata taciturna osservando sott'occhio i movimenti di FENICIA e GIANNETTO] a D. Bian./ (V.3.5)

FENICIA (*basso a GIANNETTO smaniosa*)] Fen. basso a Gian. (V.3.15)

b) Didascalia espressiva con aggiunta interlocutiva (situazione inversa a quella precedente):

da sé sorpresa, e addolorata] addolorata <a parte> (V.2.12)

c) Didascalie espressive con modifica o arricchimento della sfumatura semantica:

sdegnoso] altero (III.5.18)

con sdegno] fieramente (III.5.20)

(*agitato e incantato*) Odo, Signora] Alf. incantato/ [Io] Odo Signora (V.3.45)

d) Didascalie miste con cambiamento della sfumatura espressiva:

basso a FENICIA riscaldata] basso [a Fen] <e sdegnosa> a Fenicia (III.2.64)

entra sdegnosa] entra con atto di disprezzo (III.2.64)

sorpreso basso a BRIGHELLA] mortificato basso a Brig. (IV.7.9)

e) Didascalia espressiva e modale con aggiunta cinetica:

esce vede il RE con DONNA BIANCA, e sorpreso ritrocede qualche passo, indi basso a BRIGHELLA] con sorpresa [†] basso a Brig. (IV.7.1)

f) Didascalia cinetica con aggiunta espressiva:

entra sdegnosa] entra (III.3.30)

g) Didascalia espressiva arricchita e perdita dell'elemento interlocutivo:

(oppressa, e vacillante) Qual cemento per me! Chi mi sostiene?] da se/ Qual cemento per me! Chi mi sostiene! /ella vacilla/ (V.2.18)

h) Cambiamento della tipologia didascalica (si tratta di un caso confinante con l'inserzione di didascalie inesistenti nel 'testo a'):

in entusiasmo caricato verso la voce] da se (I.6.13)

In altri casi, inoltre, riscontreremo didascalie nuove, totalmente assenti nella prima versione: sembrerebbe che Gozzi, nella fase finale della stesura, prestasse anche una particolare attenzione a visualizzare la recita mentre scriveva e, per tale motivo, decidesse non solo di incrementare la precisione delle didascalie scritte in precedenza, ma anche di aggiungere le sfumature, i particolari cinetici e legati all'intonazione che la sua mente gli dettava sul momento in quei casi in cui ne sentiva la mancanza:

i) Occasionalmente si tratta della semplice aggiunta di una sfumatura espressiva tramite il ricorso a un aggettivo o a un sostantivo¹²:

con trasporto] *om.* (I.7.2)

acceso] *om.* (II.2.86)

con grazia] *om.* (II.2.95)

con fierezza] *om.* (II.3.5) ; *fieramente*] <fieramente> (III.7.15)

disperato] *om.* (II.7.5)

con calore] *om.* (III.2.43)

con sorpresa] *om.* (III.5.1) ; *sorpreso*] *om.* (IV.8.8)

sostenuto] *om.* (III.5.4)

più altero] *om.* (III.5.14)

burbero] *om.* (III.5.23)

confuso] *om.* (III.7.18)

sbigottito] *om.* (III.7.20)

austero] *om.* (IV.1.6)

sdegnoso] *om.* (IV.1.10)

rispettoso] *om.* (IV.5.2)

con derisione] *om.* (IV.6.6)

resta mesto] *om.* (IV.7.9) ; *mesta*] *om.* (V.2.1)

con passione] <con passione> (IV.7.30)

DON CARLO e BRIGHELLA *restano attoniti*] *om.* (IV.7.30)

fremente] *om.* (IV.8.21)

franco] *om.* (V.3.27)

ironica] *om.* (V.9.14)

¹² Nel caso di didascalie identiche presenti in più battute, ne elenchiamo solo un esempio.

k) In altri casi di didascalie espressive ci troveremo con formule che cercano una maggiore precisione semantica tramite l'uso di una frase nominale con un sostantivo e un aggettivo; a volte c'è anche una gradazione dell'indicazione in didascalie successive:

con sommo calore] om. (I.7.2)

con finta sorpresa] om. (II.2.26)

con qualche cochetismo] om. II.2.90; con maggior cochetismo] om. (II.2.92)

Con sussieguo serio] om. (V.8.3)

*(fuori di sé) Oh ciel!... se il ver si dice... deh scusate] Oh Ciel!..
Se il ver si dice... [A]<D>eh scusate (V.9.13)*

l) L'aggiunta di didascalie interlocutive e, come vedremo subito dopo, modali e cinetiche si presenta in grado molto minore rispetto a quella che riguarda le appartenenti alla tipologia espressiva, il che sottolinea quali siano i veri interessi di Gozzi: non tanto aspetti meccanici sulle battute o sugli spostamenti dei personaggi, in non poche occasioni facilmente deducibili, quanto la precisazione dell'espressione dei loro sentimenti e del loro contegno:

interrompendolo] om. (IV.7.19)

m) Cinetiche:

si appoggia a TARTAGLIA] om. (II.1.30)

fa cenno a Tartaglia] om. (V.3.30)

D. BIANCA guarda sott'occhio FENICIA] om. (V.3.14)

Olà guardie, soldati, entrate tosto. (entra un CAPITANO con dei soldati)] om. (V.8.5)

n) Invece le didascalie cinetiche, interlocutive e modali inserite *ex novo* si fanno più numerose se combinate con sfumature espressive:

Didascalie cinetiche ed espressive:

di nuovo con dispetto volge le spalle] om. (II.2.80)

entra collerica] entra (IV.8.23)

guarda sott'occhio Fenicia, che sarà smaniosa] om. (V.3.29)

*(attonito trattenendolo) Oh ciel!... Duca fermate... e che fareste?]
tratt. [Cielo! che fate voi Duca fer] <O Ciel! Duca fermate, e che>
fareste (V.9.5)*

Didascalie interlocutive ed espressive:

(da sé disperato)] om. (IV.5.13)

(interrompendolo sdegnosa)] om. (IV.8.21)

(cantando in caricatura)] <cantando> (I.9.11)

D. BIANCA (*da sé esultante*) (È sorpresa!)] [Fen. Signora] <D.
Bian. da se/ E' sorpresa/> (V.2.14); (*esultante a DONNA BIANCA*)
Fenicia, ogni speranza ha oltrepassata] a D. Bian./ Fenicia ogni
speranza ha sorpassata (V.3.1)

Didascalie modali ed espressive:

(languente basso)] om. (V.2.20)

Alla luce delle numerose evidenze che dimostrano l'attenzione dettagliata, quasi pignola per certi versi, agli aspetti più legati alla recita del dramma e, specie, a quelli relativi alla manifestazione dei sentimenti, crediamo sia possibile poter affermare che Gozzi, nel suo ruolo di drammaturgo dedichi anche non poco sforzo a fornire nello scritto un ampio numero di indicazioni che aiutino, e controllino¹³, gli attori. Infatti il sistematico intervento sulle didascalie del testo non è proporzionalmente minore a quello esercitato sul testo recitato dagli interpreti: Gozzi, da questo punto di vista, si presenta come un drammaturgo per cui l'esatto connubio fra parola e gesto costituisce un elemento nucleare della sua poetica spettacolare.

¹³ Come dimostra la frase finale della didascalia con cui si apre la scena sesta dell'atto primo, in cui il Nostro tenta di anticiparsi all'iniziativa dell'attore: «TARTAGLIA starà fermo e senza lazzi che disturbino l'illusione».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAZOLI, Giulietta (2012). *L'orditura e la truppa. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*. Padova: Il Poligrafo.
- CALAS, Frédéric et alii (ed. de) (2007). *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*. Bordeaux-Tunis: Sud-BordeauxUP.
- CINQUEGRANI, Alessandro (2011). «Le didascalie nel teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi». In J. Gutiérrez Carou (a cura di), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi* (pp. 103-109). Venezia: lineadacqua.
- GALLEPE, Thierry (1997). *Didascalies. Les mots de la mise en scène*. Parigi: L'Harmattan.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Edición corregida y aumentada. México: Pasodegato.
- GOZZI, Carlo (1773 ca.). *La malia della voce*. Manoscritto: Fondo Gozzi 8.1, Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.
- (1802, ma 1804). «*La malia della voce*». In ID. *Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi* (XIII, pp. 3-139). Venezia: Zanardi.
- (2004). *Lettere*, a cura di Fabio Soldini. Venezia: Marsilio/Regione del Veneto.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier (2021), «*La malia della voce*» di Carlo Gozzi: *edizione critica e studio* [Tesi di dottorato]. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- MARCON, Susy; LUGATO, Elisabetta e TROVATO, Elisabetta (2006). «Catalogo del fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana». In F. Soldini (a cura di), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie* (pp. 113-190). Venezia: Marsilio.
- MINGIONI, Ilaria (2013). *A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale*. Roma: ItaliAteneo.

«LA PATRIA S'È INCARNATA IN DANTE»
SU ALCUNE EDIZIONI RISORGIMENTALI
DELLA *DIVINA COMMEDIA*
«THE HOMELAND IS REINCARNATED IN DANTE»
ON SOME EDITIONS FROM THE *RISORGIMENTO*
OF THE *DIVINA COMMEDIA*

Alfredo LUZI
Università di Macerata

Riassunto

Nell'Italia del Risorgimento il sommo poeta conosce una appropriazione ideologica della sua biografia e della sua opera da parte dei patrioti italiani. Nell'arco di tutto il secolo diciannovesimo vedono la luce numerose edizioni commentate ed illustrate della *Divina Commedia*. Esempolari sono: *La Divina commedia ridotta a miglior lezione*, a cura di G. B. Niccolini, G. Capponi, G. Borghi, F. Becchi (1837), l'edizione della *Commedia di Dante Allighieri*, curata da Niccolò Tommaseo (1^a edizione 1837 e segg.), la *Commedia di Dante illustrata da Ugo Foscolo* a cura di Giuseppe Mazzini (1842).

Parole chiave: Dante, Divina Commedia, Risorgimento, Patria, Lingua.

Abstract

In the Italy of the *Risorgimento*, the supreme poet experienced an ideological appropriation of his biography and his work by the Italian patriots. Throughout the nineteenth century, numerous annotated and illustrated editions of the Divine Comedy saw the light. Examples are: *La Divina commedia ridotta a miglior lezione*, edited by G. B. Niccolini, G. Capponi, G. Borghi, F. Becchi (1837), the edition of *Commedia di Dante Allighieri*, edited by Niccolò Tommaseo (1st edition 1837 and following), *Commedia di Dante illustrata da Ugo Foscolo* edited by Giuseppe Mazzini (1842).

Keywords: Dante, Divina Commedia, Risorgimento, Homeland, Language

Se si fa riferimento all'importanza che riveste la figura di Dante nei programmi scolastici italiani e nella conseguente acculturazione d'interesse generazionale, e se si pensa al recente successo mediatico delle letture di Benigni, che hanno anticipato il fiorire di pubblicazioni scritte da critici, storici, letterati, di spettacoli teatrali, di trasmissioni

televisive, nel settecentenario della sua morte, si potrebbe credere che la fortuna della *Divina Commedia* sia stata sempre condivisa.

Dall'Umanesimo all'Illuminismo la ricezione della *Divina Commedia* nella società italiana ha invece conosciuto fasi alterne. Accanto ad un processo di legittimazione del valore letterario e culturale del capolavoro dell'Alighieri si è sviluppata una polemica antidantesca che permarrà almeno fino al 1758, data della prima edizione completa delle opere dantesche.

Nel 1525 Pietro Bembo, nelle *Prose della volgar lingua*, esclude Dante dai modelli stilistici per realizzare la *imitatio* dei classici, preferendo Petrarca e Boccaccio; nel 1559 la Controriforma mette all'*Indice dei libri proibiti* il *De Monarchia*; nel 1757 nelle *Lettere virgiliane* Saverio Bettinelli considera Dante «oscuro, irto, propriamente gotico», un giudizio che prevarrà, con alcune rare eccezioni, per tutto il Settecento.

Nell'Italia del Risorgimento, invece, il sommo poeta conosce una appropriazione ideologica della sua biografia e della sua opera da parte dei patrioti italiani, divenendo «un riferimento simbolico delle aspirazioni civili ed identitarie della nazione, di cui fu considerato ideale unificatore dal punto di vista linguistico e politico» (Sapegno, 1961: 66).

La *Divina Commedia* assurge così a fondamento della costruzione culturale e sociale dell'unità nazionale e si propone nell'immaginario collettivo degli italiani come una delle prime manifestazioni identitarie dell'Italia unita. Nasce il culto di Dante come il primo intellettuale che ha proposto l'uso di una lingua, il volgare, che è tramite comunicazionale tra intellettuali e popolo, e con essa di unificazione politica; insomma «Dante, padre della patria».

Nell'arco di tutto il secolo diciannovesimo vedono la luce numerose edizioni commentate ed illustrate della *Divina Commedia*, frutto di una prospettiva pedagogico-unitaria e di un processo di politicizzazione della letteratura, compendiate, nel 1870, da Francesco De Sanctis nel suo capolavoro critico, la *Storia della letteratura italiana*, in cui il futuro ministro del primo governo Cairoli teorizzava una concezione della letteratura come storia sotto specie letteraria della civiltà di una nazione ed esaltava il patrimonio culturale costituito dai grandi scrittori del passato come *humus* della raggiunta unità del Paese.

Non deve allora sorprendere il fatto che nel 1837 quattro intellettuali impegnati nella vita politica del Paese su diverse

posizioni ideologiche, Giovan Battista Niccolini, Gino Capponi, Giuseppe Borghi e Fruttuoso Becchi, curino per Le Monnier, in Firenze, *La Divina commedia ridotta a miglior lezione*.

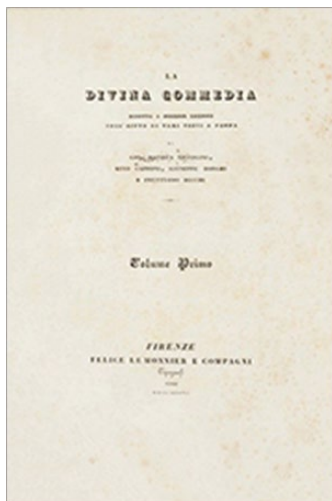


Fig. 1. Frontespizio de *La Divina Commedia ridotta a miglior lezione*.

Niccolini, drammaturgo di successo, è un liberale repubblicano, anticlericale. Quando fu posto in Santa Croce il monumento a Dante, nel 1830, Niccolini esaltò in una lezione tenuta all'Accademia della Crusca, la nazionalità e l'universalità della *Divina Commedia*, invitando i suoi contemporanei a rigenerare la letteratura rifacendosi a Dante «perché non ci serva da modello ma d'esempio».

Gino Capponi, noto pedagogista, ha invece una formazione cattolica che lo spinge su posizioni di moderato riformismo.

Giuseppe Borghi, sacerdote, oppositore del regime borbonico durante la sua permanenza in Sicilia, è autore di *Inni* d'argomento religioso sul modello manzoniano.

Fruttuoso Becchi, anche lui sacerdote, classicista, è il responsabile dell'edizione, come si può dedurre dal fatto che il controfrontespizio del volume porta la firma autografa dello studioso.

The image shows a handwritten signature in dark ink, which reads 'F. Becchi'. The signature is written in a cursive style with a long horizontal stroke at the end.

Fig. 2. Firma autografa di Fruttuoso Becchi.

Tutti e quattro sono soci dell'Accademia della Crusca e in effetti il loro interesse per la *Divina Commedia* è motivato, come scrive Fruttuoso Becchi, dall'intenzione prettamente linguistica di «ricondurre il testo di Dante a quella originalità primitiva» (Alighieri, 1837: tomo II, III), attraverso la collazione di numerosi codici fino ad allora poco esplorati. Per questa ragione l'edizione Le Monnier della *Divina Commedia* è detta, nell'ambito degli studi di filologia dantesca, «dei quattro accademici».

Ma, nella *Commedia di Dante illustrata da Ugo Foscolo* a cura di Giuseppe Mazzini, pubblicata da un editore italiano che operava a Londra, Pietro Rolandi, nel 1842, la questione linguistica cede il primato a quella politica, anche se le *Illustrazioni* foscoliane rappresentano «emendamenti del testo della Commedia con l'ausilio di varie lezioni di molti codici consultati» (Coltraro, 2002). All'amico e benefattore Hudson Gurney, a cui l'edizione è dedicata, Foscolo confessa, con falsa modestia, di non volersi proporre nelle vesti di commentatore.

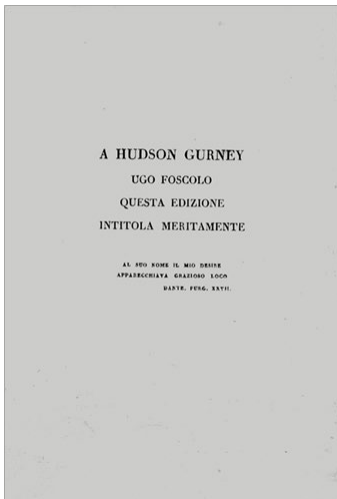


Fig. 3. Dedicazione a Hudson Gurney.



Fig. 4. Ritratto di Ugo Foscolo.

In una sorta d'identificazione con le proprie vicissitudini di fuorusciti, Foscolo e Mazzini interpretano Dante come il poeta civile, il politico militante, l'intellettuale impegnato che ha pagato con l'esilio la difesa dei propri ideali. Si delinea così una lettura del capolavoro dantesco laica, antipapale, neoghibellina, in

contrapposizione a quella neoguelfa, a cui ad esempio aderirà Niccolò Tommaseo di cui parleremo in seguito.

Arrivato a Londra nel 1837, dieci anni dopo la morte di Foscolo, agli inizi del mese di giugno 1840, Giuseppe Mazzini ritrova presso il famoso libraio Pickering molti manoscritti di Ugo Foscolo, che costituivano il completamento del lavoro, una ricerca, secondo Mazzini «che costò ad Ugo la vita» (Federici, 2017: 5). Pur trovandosi in miseria in quegli anni dell'esilio londinese, Mazzini, con grande tenacia e spirito di sacrificio, riesce a reperire quelle carte che giacevano alla rinfusa e senza nome dell'autore in un angolo della libreria Pickering. Nel 1842 pubblica *La Commedia di Dante, illustrata da Ugo Foscolo* con una prefazione a firma semplicemente di «un'Italiano» (Alighieri, 1842: XX).

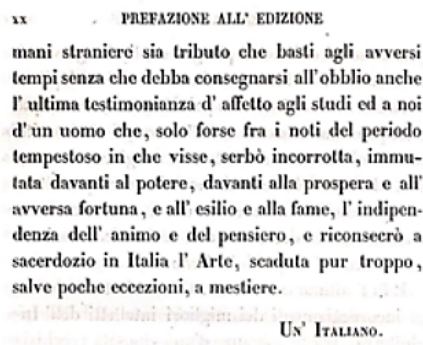


Fig. 5. Prefazione all'edizione.

Non si tratta di un refuso. Semmai è un caso di ipercorrettismo. La normalizzazione dell'uso dell'apostrofo negli articoli indeterminativi si realizzò a metà del 700 con la grammatica di Salvatore Corticelli (1745) la cui seconda edizione vide la luce proprio nel 1840.

Definendosi «un italiano» Giuseppe Mazzini riprendeva idealmente il giudizio politico di Foscolo sulla *Divina Commedia*, espresso nella lettera a Gino Capponi del 26 settembre 1826: «è libro da Italiani, ed io m'intesi sempre a illustrarlo per l'Italia presente e futura» (Alighieri, 1842: v).

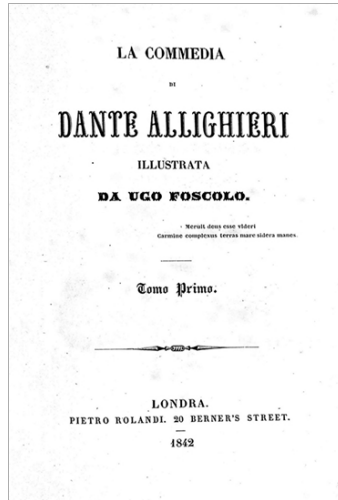


Fig. 6. Frontespizio dell'edizione curata da Giuseppe Mazzini.

Mentre le *Illustrazioni* dell'*Inferno* furono scritte dal Foscolo, quelle del *Purgatorio* e del *Paradiso* furono completate da Mazzini in sei mesi sulla base degli appunti dell'autore, non utilizzati a causa della morte del poeta nel 1827.

Per Foscolo l'unità della lingua italiana è un presupposto dell'unità politica dell'Italia mentre l'attività letteraria concorre alla costituzione della cultura nazionale.

Egli scrive:

La lingua italiana non è stata mai parlata; che è lingua scritta e non altro, e perciò letteraria e non popolare [...]; quando i letterati non somiglieranno più a' mandarini e i dialetti non predomineranno nelle città capitali d'ogni provincia, la nazione non sarà moltitudine di Chinesi, ma popolo atto ad intendere ciò che scrive (Alighieri, 1842: VIII).

Il processo di mitizzazione di Dante è realizzato anche attraverso la connessione tra poesia e popolo che è uno dei cardini del pensiero risorgimentale (si pensi alla lettura politica di autori come Berchet, Mameli, Leopardi, Manzoni). Nella nota *Al lettore* Foscolo definisce Dante «il creatore della poesia d'un popolo» (Alighieri, 1842: XXIII) e precisa che i suoi studi sulle sue opere sono motivati dall'esigenza di «sdebitarmi verso di lui che mi è maestro non solo di lingua e poesia, ma di amore di patria senza

adularla; di forza nell'esilio perpetuo; di longanimità nelle imprese» (Alighieri, 1842: XXX).

Mazzini riprende le riflessioni foscoliane attribuendo a Dante un ruolo emblematico di unificatore della lingua e di padre della nazione italiana: «Dante è una tremenda Unità: *individuo* che racchiude, siccome in germe, l'unità e l'*individualità* della nazione» (Alighieri, 1842: XIV).

Fiducioso nella funzione aggregante della lingua collega l'opera del sommo poeta alla crescita morale e sociale degli italiani: «Quando saremo fatti degni di Dante, troveremo [...] nelle pagine ch'ei ci lasciava, una lingua» (Alighieri, 1842: XIV).

E introduce, per via linguistica e letteraria, l'idea di patria, che è alla base del pensiero socioculturale di tutto il Risorgimento, pur nella varietà delle soluzioni proposte. L'identificazione tra Dante e l'Italia è totale:

La Patria s'è incarnata in Dante. La grande anima sua ha presentito, più di cinque secoli addietro, e tra le zuffe impotenti de' Guelfi e de' Ghibellini, *l'Italia*: l'Italia iniziatrice perenne d'unità religiosa e sociale all'Europa, l'Italia angelo di civiltà alle nazioni, l'Italia come un giorno l'avremo (Alighieri, 1842: XV).

Gli studi di Foscolo sulla *Divina Commedia* hanno avuto così il merito di alimentare le speranze di un intero popolo che ha trovato negli scritti degli intellettuali del tempo la voce per trasformare l'utopia dell'unità in progetto politico.

Un altro scrittore, che aveva conosciuto l'esilio, Niccolò Tommaseo, aveva curato con assiduità varie edizioni della *Divina Commedia*, ben prima che sul piano istituzionale fosse realizzata l'unità d'Italia.

Nel 1837 viene pubblicata *La Commedia di Dante Allighieri, col commento di N. Tommaseo*, Venezia, co'tipi del Gondoliere; nel 1839 esce una seconda edizione; nel 1854 Tommaseo cura la *Commedia di Dante Allighieri, con ragionamenti e note di Niccolò Tommaseo*, Milano, per Giuseppe Rejna; nel 1865 ripropone una redazione corredata da immagini presso Francesco Pagnoni in Milano, seguita quattro anni dopo da un'altra presso lo stesso editore, con alcune modifiche, che è quella da me consultata.

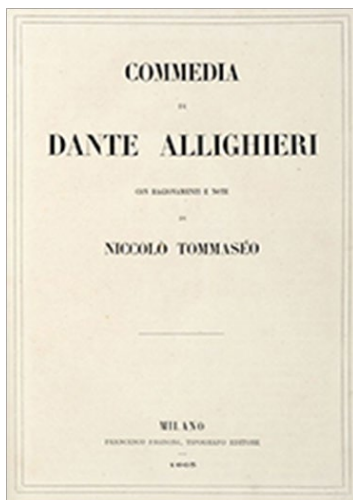


Fig. 7. Frontespizio dell'edizione curata da Niccolò Tommaseo.

La connotazione politica in quest'opera è attenuata e i commenti vertono prevalentemente sul contesto storico, sulla biografia del poeta e sul suo valore letterario. Ma si ritrovano ugualmente riferimenti al rapporto poeta-popolo nel *Proemio* in cui Dante è considerato «l'uomo interprete de' dolori d'un popolo» (Alighieri, 1869: x).

A conferma del ruolo culturale che gli editori svolgevano in quel periodo, intellettuali e nello stesso tempo tecnici della stampa, risulta interessante la nota *L'Editore ai lettori benevoli* che Francesco Pagnoni inserisce affermando che «il divino Allighieri è onorato dagli Italiani come il padre della loro letteratura, e il fondatore di quell'unità morale che resistette per tanti secoli alla spada dei conquistatori e del tempo» (Alighieri, 1869: CXIX).

E illustra le ragioni su cui si fonda il mito di Dante:

Se un sogno precursore del risorgimento italiano fu in ogni tempo il rinnovato amore e lo studio di Dante, lo è tanto più a' di nostri, in cui gli Italiani intenti a ricostruire la grande unità della patria lo salutano da un capo all'altro della Penisola la più compiuta sintesi della civiltà cristiana, il poeta dell'umanesimo e il padre della lingua in cui s'immedesima la nazione (Alighieri, 1869: CVII).

Ma le edizioni di Foscolo e di Tommaseo sono pregevoli anche da un punto di vista iconografico e tipografico. Dopo la scoperta della stereotipografia in Francia nel 1795, introdotta in Italia nel

1829, le tecniche di stampa erano diventate meno complesse. L'uso del *cliché* e della lastra zincata permetteva la stampa d'immagini e aumentava quella che Benjamin chiama la riproducibilità tecnica d'illustrazioni nel corpo del volume con lo scopo di ampliare la percezione del lettore in una sinergia tra parola e icona che dilatava l'incisività del messaggio, favorendo la conoscenza dell'opera di Dante anche presso un pubblico non limitato alla classe dei colti.

Non a caso nell'edizione foscoliana si trovano illustrazioni topografiche dei tre mondi della *Commedia*.



Fig. 8. Inferno.



Fig. 9. Purgatorio.



Fig. 10. Paradiso.



Fig. 11. Dante e Virgilio.

Nell'edizione del Tommaseo, otto anni dopo le famose incisioni dantesche di Gustave Doré, vengono riprodotte delle acqueforti «eseguite sopra Giotto, Nello Fiorentino e Pietro Lombardo dal distinto pittore Faruffini Federico» come riportato nel retrocopertina.

Ma qual è oggi la lezione che Dante ci ha lasciato? Il testo stesso della *Divina Commedia*, nel suo svilupparsi come viaggio, come processo fisico e gnoseologico, fatto di incontri, di scontri, di confronti, ci propone di abbandonare una idea monolitica d'identità nazionale e di aprirci alla diversità, all'alterità, perché, come ha scritto Primo Levi, che ha fatto di Dante il suo scrittore guida nel salvarsi dal lager, l'ibrido è la vita.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, Dante (1837). *La Divina Commedia ridotta a miglior lezione coll'aiuto di vari testi a penna da Gio. Batista Niccolini, Gino Capponi, Giuseppe Borghi e Fruttuoso Becchi*. Firenze: Le Monnier.
- (1842). *Commedia di Dante Allighieri, illustrata da U. Foscolo*. Londra: Pietro Rolandi.
- (1869). *Commedia di Dante Allighieri*. N. Tommaseo (ragionamenti e note). Milano: Francesco Pagnoni.
- COLTRARO, Gianni (gennaio-aprile 2002). «Dante, Foscolo, Mazzini e la "Commedia"». *Le Muse*.
- FEDERICI, Gabriele (2017). «L'edizione foscoliana della Commedia: Mazzini e Rolandi». Recuperato da <https://n9.cl/y8wxt> [Data di consultazione: 23/08/2023].
- SAPEGNO, Natalino (1961). *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia.

EL REVÉS DEL ESPEJO. LA HUELLA DE LA PINTURA
EN *IL GIOCO DEL ROVESCIO* DE ANTONIO TABUCCHI
THE REVERSE OF THE MIRROR. THE FOOTPRINT OF PAINTING
IN TABUCCHI'S *IL GIOCO DEL ROVESCIO*

Mirella MAROTTA PERAMOS
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

En el artículo se analiza la relación entre el cuento de Tabucchi que da título al libro, *Il gioco del rovescio*, y las artes plásticas. Se parte del cuadro de *Las meninas* de Velázquez con la presencia del autor dentro de la obra y la importancia del elemento espejo. A continuación, se analizan otras obras de pintura contemporáneas que se identifican con la obra del escritor italiano por la melancolía que reflejan y, nuevamente, el juego de presencia/ausencia del autor.

Palabras clave: Antonio Tabucchi, espejos, autor, melancolía, ciudad.

Abstract

The paper analyzes the relationship between Tabucchi's *Il gioco del rovescio*, and the plastic arts. It starts from the painting of Velázquez's *Las Meninas* with the presence of the author within the work and the importance of the mirror element. Next, other contemporary works of painting that are related to the text of the Italian writer are analyzed from the point of view of the melancholy they reflect and, again, the author's game of presence/absence.

Keywords: Antonio Tabucchi, mirrors, author, melancholy, city.

1. LA MELANCOLÍA

«La Saudade, decía Maria do Carmo, no es una palabra, es una categoría del espíritu, solo los portugueses consiguen sentirla porque tienen esta palabra para decir que la tienen, lo ha dicho un gran poeta» (Tabucchi, 1988: 12)¹. Es lo primero que el yo

¹ La traducción de los textos de Tabucchi es de la autora del trabajo a partir de la edición italiana.

narrante del relato de Tabucchi, *Il gioco del rovescio (El juego del revés)*, nos dice de Maria do Carmo, la mujer amada y perdida nada más empezar la narración. El protagonista, ese yo que narra, es heterónimo o personaje (al lado de la presencia innegable de Pessoa en las obras de Tabucchi, no debe olvidarse la igualmente importante presencia de Pirandello) del propio autor.

Lo primero que notamos en esta frase de Tabucchi es la asociación indisoluble y necesaria entre la palabra y el sentimiento, así como la exclusión de ese sentimiento de todos aquellos que no comparten el universo simbólico–lingüístico de la lengua portuguesa. En *Las palabras y las cosas*, Foucault dice:

Las utopías consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la «sintaxis» y no sólo la que construye las frases –aquella menos evidente que hace «mantenerse juntas» (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas (Foucault, 1966[1968]: 3).

Lisboa es una utopía, es el lugar mítico creado por Pessoa y heredado por Tabucchi como paisaje de la mayor parte de sus obras. En él la *saudade* es la esencia. Con este sentimiento de fondo el escritor y Maria do Carmo irán recorriendo sus calles, pasando de un itinerario fernandino a otro, como de un decorado de cine de los años 60 a otro. Pero no podemos olvidar lo que nos ha dicho el propio autor por boca de la mujer amada, quienes no poseen la palabra no pueden sentir sus efectos. En este sentido hablaba de decorado, de ficción: si para ella la ciudad y su melancolía son reales, para el escritor son el lugar de ensoñación en el que se desarrolla su historia, pero no es real, es el revés del sueño que está viviendo en ese instante.

Se ha escrito mucho sobre este relato de Tabucchi, que pertenece a esa especie de obra siempre *in fieri* –que incluye los once cuentos del libro que lleva el mismo nombre y los otros once, casi espejo de los anteriores, de *Piccoli equivoci senza importanza*

(*Pequeños equívocos sin importancia*)– en la que nos dio los referentes y las claves para entender su particular cosmogonía y su visión de la literatura. Cada vez que la crítica analiza *Il gioco del Rovescio* vuelve al cuadro de Las Meninas de Velázquez y a la interpretación que Tabucchi hace de él en su relato. Más adelante yo también trataré algunos aspectos relacionados con esta obra pictórica, pero por el momento voy a hacer una propuesta arriesgada y a apuntar un paralelismo con otro autor y con unas obras que creo que tienen mucho que ver con esta que nos ocupa: me refiero a Hockney y la serie de las piscinas, serie que el pintor no denomina a partir del objeto (la piscina) sino de la huella que ese objeto deja, o mejor dicho, a partir de la huella que deja el movimiento de un cuerpo que no aparece en la representación. Los cuadros se llamarán *La salpicadura* (1966), *La pequeña salpicadura* (1966) y *Una salpicadura mayor* (1967) y en ellos las gotas en el objetivo son el signo de alguien que ha pasado por esos espacios melancólicos rectangulares en los que el artista encierra el paisaje. Más allá del tamaño de las salpicaduras, lo que Hockney hace es experimentar con el punto de vista, con la perspectiva que testimonia el movimiento, y en los cuadros va moviendo, de forma casi imperceptible, el ángulo, la línea de fuga que va desde el agua hasta el objetivo.

Estrella de Diego, en *Tristísimo Warhol*, un estudio que considero indispensable sobre la tristeza y la melancolía de los pintores neoyorquinos de los años 60 y 70, al hablar de Hockney dice que

La ambigua sensación de indolencia que producen *Las salpicaduras* se basa, precisamente, en un control férreo sobre el modo en que nos obliga a mirar y, especialmente, en la implicación que esa mirada acaba por tener en el proceso mismo, buscando siempre el punto de vista sobre la superficie de la obra plana (De Diego, 1999: 61).

Del mismo modo, el yo narrante del relato de Tabucchi transita por una Lisboa melancólica que cambia según se mueve, como el horizonte de su otro personaje *alter ego*, el Spino de *Il filo dell'orizzonte*: «Il filo dell'orizzonte, di fatto, è un luogo geometrico,

perché si sposta mentre noi ci spostiamo»² (Tabucchi, 1986: Nota a margine). Lo que importa es el ángulo de visión y cómo cambia, se modifica, se hace relativo y enmascara las cosas, la realidad. En esta nota final a su libro, Tabucchi dice que es deudor de una ciudad, un invierno especialmente frío y una ventana. David Hockney pinta piscinas porque es lo que ve desde su ventana californiana, tan lejana de su Cornualles natal, pero, y vuelvo a citar la obra de Estrella de Diego, «¿Cómo pintar el agua? ¿Un río, un lago, el mar? ¿Cómo detener el agua si nunca está quieta? Y la respuesta, históricamente, ha sido: a través de la luz» (De Diego, 1999: 63). Todas las obras de Tabucchi se estructuran sobre esa luz del mediodía de verano que lo inunda todo y que convierte el espacio en algo irreal, onírico, donde todas las posibilidades están abiertas y donde todo puede ser verdad y mentira al mismo tiempo.

Pero todavía no he explicado por qué la melancolía que se percibe en los cuadros de Hockney me ha hecho pensar en este texto de Tabucchi y qué relación veo entre estas dos obras, más allá de que ambos artistas nos obliguen a mirar desde su punto de vista y a percibir cómo la realidad cambia según ellos modifican la perspectiva. Ambos autores son forasteros de esos mundos melancólicos, extraños a ellos y, por lo tanto, ajenos a su poder de apresar el espíritu: Tabucchi no posee la palabra, el pintor no comparte el imaginario. Hockney se traslada desde el paisaje frío, lleno y húmedo del suroeste de Inglaterra al espacio plano, seco y vacío de California, a la luz cegadora de un sol que aniquila los contornos y que adormece el tiempo y el espíritu. «El confort aísla» dijo Walter Benjamin, sobre todo porque no invita a salir a buscar nada fuera, y sumerge en un estado de duermevela; el artista no pertenece a ese mundo y, aunque se siente fascinado por él, no siente la melancolía de las familias acomodadas californianas que se zambullen indolentemente en las piscinas que él pinta. Del mismo modo, en el personaje de nuestro relato no encontramos melancolía porque no pertenece –tampoco él– a esa sociedad lisboeta acomodada y aburrida; es un italiano que ha nacido y crecido en un paisaje y en un ambiente muy diferentes, que no tiene, como nos decía al principio, la palabra *saudade* en

² «La línea del horizonte, de hecho, es un lugar geométrico, porque se mueve mientras nos movemos».

su vocabulario para poder sentirla. Pero lo más importante en ambas obras, el cuento de Tabucchi y los cuadros de Hockney, es que no nos muestran de forma explícita lo que ha sucedido, nos dejan solo el residuo de la acción para que el espectador le ponga los detalles que le sean más cercanos.

Volviendo al relato, el protagonista y Maria do Carmo empiezan su paseo por los lugares predilectos de Bernardo Soares y en seguida entran en la zona de Álvaro de Campos, pasando en pocas calles de un heterónimo a otro. «A quell'ora la luce di Lisbona era bianca verso la foce e rosata sulle colline, gli edifici settecenteschi parevano un'oleografia e il Tago era solcato da una miriade di battelli»³ (Tabucchi, 1988: 13). Es un cuadro que se apoya sobre la luz y las sensaciones que crea en el espectador. «Il crepuscolo stava calando sulla città, si accendevano le prime luci, il Tago brillava di riflessi cangianti, negli occhi di Maria do Carmo c'era una grande malinconia»⁴ (Tabucchi, 1988: 13). En ese escenario ella le cuenta en qué consiste el juego del revés, al que jugaba de pequeña en su vida de hija de exiliados portugueses en Buenos Aires, en una de sus vidas posibles, sabremos luego. El juego se basa sobre una palabra dicha al azar que otro niño tiene que volver del revés de inmediato; pero la palabra con la que ella ejemplifica el juego es *mariposa*, dicha en español, y el azar tiene muy poco que ver con esta elección. La palabra es el emblema del caos, de lo no controlable, de un universo en el que todas las realidades son posibles y están interconectadas. La mariposa, con su aleteo aleatorio, se ha convertido en símbolo de la ruptura del principio de causalidad, de la disolución de la verdad única y universal. Otra vez citando a Foucault, leemos:

hay un desorden peor que el de lo *incongruente* y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito* (Foucault, 1966[1968]: 3).

³ «A esa hora, la luz de Lisboa era blanca hacia la desembocadura y rosada sobre las colinas, los edificios dieciochistas parecían una oleografía y una mirada de barcos surcaban el Tajo».

⁴ «El crepúsculo estaba cayendo sobre la ciudad, se encendían las primeras luces, el Tajo brillaba con reflejos cambiantes, en los ojos de Maria do Carmo había una gran melancolía».

El juego y su palabra mágica nos previenen desde el principio del relato de que no hay una sola versión de la realidad, que Maria do Carmo no tiene una sola infancia posible y que ella, como el personaje pirandelliano, es una distinta para cada receptor, para cada espectador, para cada una de las personas que compartan su vida: será *Uno, nessuno e centomila*.

2. LOS EQUÍVOCOS Y EL SUEÑO

Había iniciado este análisis por el capítulo 2 del relato de Tabucchi; volvamos ahora al principio y a la frase que nos da, como sucede siempre en los cuentos de la posmodernidad, un resumen sintético y nos introduce en el texto: «Quando Maria do Carmo Meneses de Sequeira morì, io stavo guardando *Las Meninas* di Velázquez al museo del Prado. Era un mezzogiorno di luglio e io non sapevo che lei stava morendo»⁵ (Tabucchi, 1988: 11). No creo que se pueda describir de mejor manera el caos, lo esquivo e impredecible de la vida. Este inicio sitúa al lector en mitad de la acción, ofreciéndole todo lo que necesita para entrar en ella, continúa:

Restai a guardare il quadro fino alle dodici e un quarto, poi uscii lentamente cercando di trasportare nella memoria l'espressione della figura di fondo, ricordo che pensai alle parole di Maria do Carmo: la chiave del quadro sta nella figura di fondo, è un gioco del rovescio; attraversai il giardino e presi l'autobus fino alla Puerta del Sol, pranzai in albergo, un gazpacho ben freddo e frutta, e andai a coricarmi per ingannare la calura meridiana nella penombra della mia camera. Mi svegliò il telefono verso le cinque, o forse non mi svegliò, mi trovavo in uno strano dormiveglia, fuori ronzava il traffico della città e nella camera ronzava il condizionatore d'aria che però nella mia coscienza era il motore di un piccolo rimorchiatore azzurro che attraversava la foce del Tago al crepuscolo, mentre io e Maria do Carmo stavamo a guardarlo (Tabucchi, 1988: 11)⁶.

⁵ «Cuando Maria do Carmo Meneses de Sequeira murió, yo estaba mirando *Las Meninas* de Velázquez en el Museo del Prado. Era un mediodía de julio y yo no sabía que ella se moría».

⁶ «Me quedé mirando el cuadro hasta las doce y cuarto, después salí lentamente intentando transportar en la memoria la expresión de la figura del fondo, recuerdo que pensé en las palabras de Maria do Carmo: la clave del cuadro está

Dos elementos destacan en este inicio: los equívocos y el sueño; serán los elementos más distintivos de toda la narrativa de Tabucchi. En su obra *Las razones del cuerpo*, Starobinski cita una frase del poeta Paul Valéry: «Me gusta esta corriente de sueño y de ropa blanca: ropa que se estira y hace pliegues o se arruga –que descende sobre mí como arena cuando me hago el muerto, que se cuaja entorno a mí en el sueño» a lo que el crítico añade: «La corriente de sueño y de ropa blanca borra los límites entre el interior y el exterior, entre Cuerpo y Mundo». (Starobinski, 1999: 110) Entre las sábanas, el protagonista del relato encuentra un punto de síntesis entre sus sensaciones y sus recuerdos, mezclando el ahora y el pasado y reviviendo imágenes de su historia de amor –todavía no sabe que será de amor y de muerte– cuando recibe la llamada que lo informa de que Maria do Carmo ya no existe. El sueño es para Tabucchi el revés perfecto de la realidad, su otra cara, ese espejo invertido que nos ofrece nuevas perspectivas de nosotros mismos y de los otros.

Analizando el cuadro de *Las Meninas*, Víctor Nieto Alcaide estudia la función del espejo: «El espejo que aparece en la pared del fondo de *Las Meninas* siempre se ha considerado como un artificio perspectivo para ver una realidad oculta. El espejo es un componente de la trama de un laberinto de ficción» (Nieto Alcaide, 2007-2008: 71). Y un poco más adelante: «En *Las Meninas*, la única realidad que existe es la representación ilusionista de una ficción» (72).

Esto es lo que tanto admira Tabucchi del cuadro de Velázquez: todo el texto será un juego de espejos que distorsionan los hechos: la realidad no se conoce, solo su representación y la ficción que Maria do Carmo ha querido hacer a partir de ella. El espejo es el revés de la tela, su otra cara, o una de ellas. También Foucault, en su análisis del cuadro, nos recuerda que «en la pintura holandesa

en la figura del fondo, es un juego del revés; crucé el jardín y cogí el autobús en la Puerta del Sol, comí en el hotel, un gazpacho bien frío y fruta, y fui a acostarme para engañar al calor del mediodía en la penumbra de mi habitación. Me despertó el teléfono hacia las cinco, o quizá no me despertó, me encontraba en un extraño duermevela, fuera zumbaba el tráfico de la ciudad y en la habitación zumbaba el aparato de aire acondicionado que en cambio en mi consciencia era el motor de un pequeño transbordador azul que cruzaba la desembocadura del Tajo al crepúsculo, mientras Maria do Carmo y yo lo mirábamos».

era tradicional que los espejos representaran un papel de reduplicación: repetían lo que se daba una primera vez en el cuadro, pero en el interior de un espacio modificado, encogido, curvado. Se veía en él lo mismo que, en primera instancia, en el cuadro, si bien descompuesto y recompuesto según una ley diferente» (Foucault, 1966[1968]: 17).

En el durísimo encuentro con el marido, el escritor protagonista entenderá cuántas caras puede tener ese espejo poliédrico que era Maria do Carmo, cuántas infancias posibles y cuántos escritores a los que citar en la librería Bertrand con la frase en clave de que había aparecido una nueva traducción de Pessoa. El escritor, el marido, cada uno de estos amantes hipotéticos, habría conocido una cara distinta de ese espejo, una faceta diferente de Maria do Carmo. Todos esos reveses de la realidad eran una realidad posible y, sin embargo, verdadera.

Pero frente el dolor de esta constatación y a pesar de la dureza de las palabras de Nuno Meneses de Sequeira, la mente del escritor vuelve a perderse en un nuevo sueño, un nuevo equívoco entre la realidad y el recuerdo:

Dalla finestra arrivò il suono di una sirena, forse una nave che entrava in porto, e immediatamente sentii un enorme desiderio di essere uno di quei passeggeri di quella nave, di entrare nel porto di una città sconosciuta che si chiamava Lisbona e di dover chiamare al telefono una donna sconosciuta per dirle che era uscita una nuova traduzione di Fernando Pessoa, e quella donna si chiamava Maria do Carmo, sarebbe venuta alla libreria Bertrand indossando un vestito giallo, amava il fado e i piatti sefarditi, e io sapevo già tutto questo, ma quel passeggero che ero io e che guardava Lisbona dal parapetto della nave non lo sapeva ancora e tutto sarebbe stato per lui nuovo e identico (Tabucchi, 1988: 22)⁷.

⁷ «Desde la ventana llegó el sonido de una sirena, quizá un barco que entraba en el puerto, e inmediatamente sentí un enorme deseo de ser uno de esos pasajeros de ese barco, de entrar en una ciudad desconocida que se llamaba Lisboa y de tener que llamar por teléfono a una mujer desconocida para decirle que había salido una traducción de Fernando Pessoa, y esa mujer se llamaba Maria do Carmo, vendría a la librería Bertrand llevando un vestido amarillo, amaba el fado y los platos sefarditas, y yo ya sabía todo eso, pero ese pasajero que era yo y que miraba a Lisboa desde el parapeto del barco no lo sabía todavía y todo sería para él nuevo e idéntico».

Hemos hablado de los cuadros de Hockney, de Velázquez, de los personajes y heterónimos de Pirandello y de Pessoa, pero esta vez Tabucchi nos da un nuevo referente, un nuevo intertexto. Estamos en *Las ciudades invisibles* de Calvino. Como no podía ser de otra manera, estamos en «Las ciudades y la memoria», la primera de la serie:

Partendosi di là e andando tre giornate verso levante, l'uomo si trova a Diomira, città con sessanta cupole d'argento, statue in bronzo di tutti gli dèi, vie lastricate in stagno, un teatro di cristallo, un gallo d'oro che canta ogni mattina su una torre. Tutte queste bellezze il viaggiatore già conosce per averle viste anche in altre città. Ma la proprietà di questa è che chi vi arriva una sera di settembre, quando le giornate s'accorciano e le lampade multicolori s'accendono tutte insieme sulle porte delle friggitorie, e da una terrazza una voce di donna grida: uh! viene da invidiare quelli che ora pensano d'aver già vissuto una sera uguale a questa e d'esser stati quella volta felici (Calvino, 1972[1983]: 3)⁸.

Ciudades visibles pero difusas, especialmente por efecto de la memoria y sus engaños. Henri Bergson, en *Materia y Memoria* (1896), el trabajo que llevó por subtítulo *Ensayo en relación al cuerpo y el espíritu*, identificaba las funciones que intervienen en el proceso de la memoria: la percepción, acto objetivo en el que el cerebro recibe el estímulo (la realidad), la memoria, acto de almacenar ese pedazo de realidad, y –solo un instante después– el recuerdo. El problema es que el recuerdo, que es lo que queda de esa realidad inicial y fugaz, está sujeto al paso del tiempo y, como tal, a su engaño, su distorsión, su modificación. Recordamos de

⁸ «Saliendo de allí y caminando tres jornadas hacia levante, el hombre se encuentra en Diomira, ciudad con sesenta cúpulas de plata, estatuas de bronce de todos los dioses, calles empedradas en estaño, un teatro de cristal, un gallo de oro que canta todas las mañanas en una torre. Todas estas bellezas el viajero ya las conoce por haberlas visto en otras ciudades. Pero la propiedad de esta es que quien llega una tarde de septiembre, cuando los días se acortan y las lámparas multicolor se encienden todas al tiempo sobre las puertas de las freidurías, y desde una terraza una voz de mujer grita: ¡uh!, siente envidia de aquellos que ahora piensan que ya han vivido una tarde igual que esta y que fueron, entonces, felices».

forma selectiva, entresacamos pequeños fragmentos de lo que fue y los recomponemos, adornamos y modificamos a nuestro antojo.

Al protagonista del relato de Tabucchi le queda algo fundamental, la posibilidad de recordar su historia de amor como él quiera que fuera, eligiendo los colores y los tintes que desee darle. Y le queda también la huella de esa realidad, la carta que Maria do Carmo dejó para él antes de morir: solo una palabra en un folio blanco escrita en mayúsculas y sin acentos: SEVER.

La rovesciai meccanicamente, in pensiero, e poi sotto, anche io in stampatello e senza accenti. scrissi con la matita: REVES. Meditai un attimo su quella parola ambigua, che poteva essere spagnola o francese e aveva due significati assolutamente diversi. [...]

Forse Maria do Carmo aveva finalmente raggiunto il suo rovescio. Le augurai che fosse come lo aveva desiderato e pensai che la parola spagnola e quella francese forse coincidevano in un punto (Tabucchi, 1988: 24)⁹.

La palabra sobre el papel es la huella sutil de la realidad, lo único que queda como prueba de que la memoria no nos engaña del todo, como las salpicaduras de agua en los cuadros de Hockney.

Y en ese momento se encontró en otro sueño.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter (1923[1999]). *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires: Ediciones El Aleph.
- BOZAL, Valeriano (1987). *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- CALVINO, Italo (1972[1983]). *Le città invisibili*. Milán: Mondadori.

⁹ «Le di la vuelta mecánicamente, en mi pensamiento, y después debajo, también en mayúsculas y sin acentos, escribí a lápiz: REVES. Medité un segundo sobre esa palabra ambigua, que podía ser española o francesa y tenía dos significados totalmente distintos [...]

Quizá Maria do Carmo había alcanzado por fin su revés. Le deseé que fuera como lo había deseado y pensé que la palabra española y la francesa quizá coincidían en un punto».

- CONDE MUÑOZ, Aurora (2002). «Anywhere out of the world: Lisboa». *Revista de Filología Románica*, anejo III, pp. 307-316.
- DE DIEGO, Estrella (1999). *Tristísimo Wharhol*. Madrid: Debate.
- DI PAOLO, Paolo (2016). *Cercando Tabucchi*. Verona: Postcart.
- FOUCAULT, Michel (1966[1968]). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GRECO, Lorenzo (2013). «I giochi del rovescio di Antonio Tabucchi». *Dialoghi Mediterranei*, 2, pp. 102-107. Recuperado de <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/i-giochi-del-rovescio-di-antonio-tabucchi> [Fecha de consulta: 27/02/2023]
- MESCHINI, Michela (2007). «L'immagine narrata: Antonio Tabucchi e la "tentazione" della pittura». *Italies*, N° spécial: Echi di Tabucchi, pp. 383-402.
- NIETO ALCAIDE, Víctor (2007-2008). «Velázquez: El cuadro oculto y la metáfora del espejo». *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t. 20-21, pp. 57-83.
- SÁNDOR KISS, Tibor (2002). «Note a *Il gioco del rovescio* di Antonio Tabucchi». *Nuova Corvina*, 12, pp. 102-107.
- STAROBINSKI, Jean (1999). *Razones del cuerpo*. Valladolid: Cuatro Ediciones.
- (2012). *L'encre de la mélancolie*. París: Seuil.
- TABUCCHI, Antonio (1986). *Il filo dell'orizzonte*. Milán: Feltrinelli.
- (1988). *Il gioco del rovescio*. Milán: Feltrinelli.

ELIO VITTORINI E IL DISTACCO DAL FASCISMO.
DA *IL GAROFANO ROSSO*
ALLA GUERRA CIVILE SPAGNOLA
ELIO VITTORINI AND THE BREAK WITH FASCISM.
FROM *IL GAROFANO ROSSO* TO THE SPANISH CIVIL WAR

Francesco Maria PISTOIA
Universidad de Salamanca

Riassunto

La critica ha sottolineato a ragione il ruolo della guerra civile spagnola nel progressivo distacco di Elio Vittorini dal regime fascista, colpevole di aver appoggiato la causa franchista. Le prime avvisaglie di questo allontanamento si intravedono già a partire dal 1933, quando lo scrittore siciliano, che apparteneva al gruppo dei fascisti di sinistra, iniziò a pubblicare, a puntate, *Il garofano rosso*. In quest'opera, caratterizzata da una travagliata storia editoriale, si scorgono i sintomi di un conflitto interno all'autore, un malessere che lo porterà in seguito all'amara presa di coscienza sul fascismo, e al distacco da esso.

Parole chiave: Elio Vittorini, *Il garofano rosso*, guerra civile spagnola, fascismo di sinistra, XX secolo.

Abstract

The role of the Spanish Civil War in Elio Vittorini's progressive departure from the fascist regime, guilty of having supported the Francoist faction, has been highlighted by critics. The first signs of this estrangement can be perceived as early as 1933, when the Sicilian writer began to publish, in serialized form, *Il garofano rosso* (*The red carnation*). In this work, it is possible to discern the first symptoms of an internal conflict within the author. This discomfort would later lead him to a bitter awareness of fascism and his detachment from it.

Keywords: Elio Vittorini, *The red carnation*, Spanish Civil War, left-wing fascism, 20th century.

1. INTRODUZIONE

I tragici esiti della guerra civile spagnola ebbero un forte impatto su parte della società italiana dell'epoca, segnando uno spartiacque nel rapporto di molti giovani intellettuali con il fascismo¹. Per Elio Vittorini, i fatti del luglio 1936 e il successivo appoggio di Mussolini ai nazionalisti furono la definitiva conferma di molti dubbi che già da tempo agitavano la sua coscienza, illusioni e rimpianti legati all'esperienza fascista, divenuto ormai un regime reazionario e qualcosa di ben diverso da ciò che aveva immaginato².

Il trasferimento a Firenze, nel 1930, aveva già alimentato un crescente senso di estraneità al fascismo borghese e istituzionalizzato del duce: Vittorini si avvicinò infatti, come ricorda Giansiro Ferrara, agli «scrittori anticonformistici del gruppo solariano» e fu così che «poco più che ventenne, era già molto conosciuto nel giro intellettuale come aderente a un fascismo d'estrema sinistra» (Vittorini, 1970: 10-11).

I primi dubbi legati all'esperienza fascista si possono ritrovare nelle pagine de *Il garofano rosso*, un vero e proprio *documento* sulle illusioni e gli errori di un'intera generazione: quella del protagonista Alessio Mainardi e dunque di Elio Vittorini, entrambi sedicenni durante l'estate del 1924, epoca in cui l'opera è ambientata³. Infatti, le «confuse convinzioni di Alessio e Tarquinio» con la loro «ambivalenza tra fascismo e comunismo» (Tugnoli, 1996: 37) sono proprio quelle, come sostiene Vittorini, «che s'erano formate, tra i giovani, più tardi» insieme alle «illusioni molto comuni proprio negli anni in cui scrivevo il libro, tra il '33 e il '34 » (Vittorini, 1970: 341). Convinzioni e illusioni che spiegano in parte e anticipano le coordinate del graduale

¹ Si vedano i lavori di Marco Novarino, che ha investigato in maniera approfondita sul tema, riportati in bibliografia.

² Per Vittorini e il suo amico Pratolini, il conflitto spagnolo ebbe ripercussioni così forti da mettere in dubbio la loro stessa fede nell'ideologia fascista: «il fatto che il nascente franchismo venisse considerato dalla maggioranza della stampa italiana come la variante "spagnola" del fascismo creò in loro un profondo smarrimento. Il fascismo, che essi avevano ritenuto rivoluzionario, si rivelava invece come un movimento conservatore, coalizzato con tutte le forze reazionarie d'Europa» (Novarino, 2018: 122).

³ Sulla dimensione autobiografica dell'opera vedi Laroche (2001).

distacco dal regime che si farà effettivo negli anni della guerra spagnola. L'opera, sebbene iniziata nel 1933 e uscita a puntate su *Solaria* fino al 1936, fu pubblicata in volume da Mondadori solo nel 1948, con l'aggiunta di una lunga e chiarificatrice Prefazione da parte dell'autore, al termine di una tormentata storia editoriale condizionata dai continui interventi della censura fascista.

Fu lo stesso Vittorini, nella Prefazione che aggiunse alla prima edizione del libro, a richiamare il suo «principale valore documentario» nel dare prova «dell'attrattiva che un movimento fascista in generale, attraverso malintesi spontanei o procurati, può esercitare sui giovani» (Vittorini, 1970: 340) e –come sottolinea Briosi, citando la stessa Prefazione– dell'«ambivalenza per cui essi sono disposti al socialismo e al fascismo nello stesso tempo» (Briosi, 1977: 28-29).

Le confuse idee politiche del giovane protagonista de *Il garofano rosso* e le sue aspettative sul fascismo, da poco salito al potere, riflettono l'ambiguità delle posizioni vittoriniane nei confronti del regime a metà degli anni Trenta, svelando *in nuce* le ragioni di quel sentimento di *offesa* che avrebbe caratterizzato, da lì in poi, l'intera traiettoria politica e letteraria dello scrittore siciliano.

2. LA GUERRA CIVILE SPAGNOLA E L'EVOLUZIONE LETTERARIA

Già dal 1934 ciò che stava accadendo in Spagna stava agitando Vittorini, come dimostra un articolo apparso su *Il Bargello*⁴ nel novembre di quell'anno dove l'autore, in seguito ad una sanguinosa repressione nelle Asturie,

prende posizione contro gli articoli apparsi sulla stampa italiana a favore della repressione messa in atto dal generale Francisco Franco, accusandoli di giudicare «gli avvenimenti di fuori con la mentalità del “Corriere” di ante-marcia» e di ragionare ancora in termini pre-fascisti «applicando l'antica formula liberale destra-sinistra». A partire da questo articolo aumentarono in modo consistente –a scapito di quelli di critica letteraria– i suoi interventi ideologici-politici, contrassegnati da una forte polemica anti-borghese (Novarino, 2018: 118-119).

⁴ «Stampa e propaganda», *Il Bargello*, 11 novembre 1934.

A questo articolo ne seguì un altro dai toni simili –datato 23 febbraio 1936⁵, dunque pochi mesi prima del futuro colpo di stato– nel quale l’autore continua ad accusare la stampa italiana, colpevole di schierarsi al fianco dei nazionalisti, e cerca di separare l’esperienza fascista dalle rivendicazioni politiche dei militari spagnoli. Secondo Vittorini, infatti, il fascismo:

non ha che da perdersi ad appoggiarsi, fuori d’Italia, su di esse. In genere si tratta di movimenti codini, detestati dalla massa, non interessata, d’ogni popolo, e a noi occorre solo di farci capire e riconoscere dai popoli. L’abbiamo detto e lo ripetiamo. Le velleità di dittatura che non corrispondono a un contenuto fascista compromettono il nome fascista. Le acque vanno separate (Vittorini, 1936).

Si trattò, forse, di un ultimo disperato tentativo per smarcare il fascismo, o almeno la sua idea di fascismo, dalle posizioni reazionarie che stava già assumendo da alcuni anni. La condotta del regime nel conflitto spagnolo non lasciò più spazi ad ulteriori dubbi. La componente rivoluzionaria e vitalistica del fascismo originario, ciò che più di ogni altro elemento aveva attirato i fascisti di sinistra nella ragnatela di Mussolini, era stata dichiaratamente sepolta. Fu dunque la guerra civile spagnola ad aprire definitivamente gli occhi a un’intera generazione di giovani intellettuali italiani. Romano Bilenchi, altro fascista di sinistra e amico di Vittorini, ricorda così quei momenti:

Scoppiò la guerra di Spagna; e noi trepidammo per «i rossi» e soffrimmo il soffribile. Vittorini e Pratolini, finché fu possibile scrissero articoli contro Franco, firmando con nome e cognome o con pseudonimi: *Abulfeda Elio*, *Juvenilis*, *Kinopa* Vasco. Ne parlavamo furiosamente tutti i giorni, e il pensiero di Elio andava a Rosa Luxemburg, a Karl Liebknecht, a Lenin. Allora più che mai ci apparve chiaro che l’unica guerra che meritasse di combattere era quella civile (Bilenchi citato in Novarino, 2019: 303).

Il tenore di questi articoli provocò l’uscita dal PNF (non sappiamo se si trattò di un espulsione, come dichiarò lo stesso Vittorini, o di

⁵ «Atlante Universale. II. Il fascismo e le “destre europee”», *Il Bargello*, 23 febbraio 1936.

dimissioni preventive)⁶ e la fine della collaborazione con *Il Bargello*, non prima di aver tentato di far pubblicare un finto reportage da Malaga (*Spagna, agosto*), dove, a poche settimane dal golpe,

appare chiara una viva simpatia per il proletariato spagnolo che si ricollegava al pensiero antiborghese, elemento alla base della sua adesione al fascismo. Un'ulteriore conferma della sofferta partecipazione del giovane Vittorini ai fatti spagnoli si deduce dal mezzo letterario usato. L'inventarsi una corrispondenza di guerra da un paese dove non era mai stato, gli consentiva di esprimere i propri concetti attraverso le risposte degli intervistati e metteva in luce un suo trasferimento mentale in Spagna, una volontà di partecipare al vivo della lotta (Novarino, 2019: 304).

La mancata pubblicazione del reportage, unita ad un clima sempre più ostile nei suoi confronti, spinse Vittorini a ricercare nuove soluzioni, più pratiche: intuì che un vero impegno intellettuale non sarebbe stato possibile nell'Italia fascista e provò a espatriare in Spagna, non riuscendo però nel suo intento⁷.

Gli eventi del 1933-1936 ebbero conseguenze indelebili per il giovane Elio Vittorini: oltre all'abiura del fascismo, gli avvenimenti storici e politici di quegli anni modificarono drasticamente l'evoluzione letteraria dello scrittore siracusano. La frustrazione per non poter offrire un aiuto diretto al popolo spagnolo lo gettò sì «in uno stato di prostrazione, rendendolo particolarmente irascibile» (Novarino, 2019: 306)⁸ ma, al tempo stesso, gli permise di incanalare e filtrare questo sentimento di *offesa* nella sua produzione letteraria, che raggiungerà poi negli anni successivi i suoi esiti migliori con il capolavoro *Conversazione in Sicilia*.

⁶ Novarino (2018: 137).

⁷ Novarino (2018: 140-141).

⁸ Novarino cita una lettera inviata da Vittorini al suo amico Silvio Guarnirei: «Io è una settimana che non dormo –non dormo– per l'ansia che quei maledetti generali non l'abbiano vinta. E per la rabbia e lo schifo che mi fanno i nostri giornali col loro atteggiamento filo-sediziosi. [...] Crede di guadagnarci, il fascismo stesso, ad avere una vittoria di canaglie aristocratiche sul proprio conto? [...] Ti saluto con un evviva all'eroico proletario spagnolo» (Vittorini citato in Novarino, 2019: 306).

La ricerca letteraria di Vittorini non poteva oramai più prescindere dall'impegno intellettuale e politico: la presa di posizione fu così netta che i progetti che non rientravano in questo nuovo orizzonte ideologico e morale vennero sospesi, come *Erica e i suoi fratelli*.

Conversazione in Sicilia è senza dubbio l'opera più famosa di Elio Vittorini e quella dove appare più nitida la postura antifascista di chi scrive e racconta. La guerra civile spagnola non è menzionata direttamente ma è presente nell'opera: si tratta di quei «massacri sui manifesti dei giornali» (Vittorini, 1966: 5) che aprono l'opera e che inquietano il protagonista Silvestro Ferrauto.

Sebbene le vicende e i temi presenti nel libro segnalino l'approdo di Vittorini sulla sponda dell'antifascismo, è possibile rintracciare nella sua produzione letteraria un'opera che, alcuni anni prima della pubblicazione di *Conversazione*, indicava già l'equivoco rapporto tra il fascismo e l'autore siciliano: *Il garofano rosso*. Tra le righe di questo romanzo, infatti, il Vittorini scrittore «dimostrava di possedere netta la coscienza della crisi letteraria e sociale cui il nostro tempo andava incontro» (Pampaloni, 1949: 232).

3. *IL GAROFANO ROSSO*, DOCUMENTO DI UNA GENERAZIONE

Ancor prima dei fatti spagnoli e degli articoli polemici del 1934-1936, altri dubbi tormentavano Elio Vittorini e l'ambiente fiorentino dei fascisti di sinistra. Le parole di Bilenchi aiutano ancora a capire la particolare

accentuazione della delusione storica che prelude all'impegno antifascista: «ci confidavamo le impressioni riportate dalle nostre letture, le nostre preoccupazioni, le nostre delusioni: invano ambedue avevamo sperato che il fascismo avrebbe potuto essere una rivoluzione antiborghese, una nuova forma di socialismo. Il 1933 scavò nelle nostre coscienze e fece nascere in noi dubbi più forti, e timori» (Bilenchi citato in Gialloredo, 2017: 4-5).

Ed è proprio nel 1933, inaugurato dall'ascesa al potere di Hitler, che Vittorini inizia a scrivere *Il garofano rosso*. La stesura dell'opera fu segnata da una tortuosa vicenda editoriale, dovuta ai ripetuti interventi della censura fascista. L'interminabile *querelle* tra Vittorini e il censore fiorentino, che lo costrinse a modificare

numerose pagine, divenne in quegli anni «uno degli episodi più noti nelle pubbliche relazioni fascismo-letteratura [...] un “supplizio a puntate”» (Vittorini, 1970: 9-10) che lasciò strascichi permanenti nell'animo dell'autore.

Il sequestro del numero di *Solaria* che conteneva la terza puntata de *Il garofano rosso* inaugurò infatti una serie di provvedimenti –censure preventive, altri sequestri, la bocciatura del dattiloscritto definitivo– che inficiò la composizione e la ricezione generale dell'opera. Si dovette aspettare la fine della guerra per la pubblicazione del testo integrale: solo nel 1948, a quindici anni dall'uscita della prima puntata, in un clima politico e letterario totalmente diverso, *Il garofano rosso* uscì in volume. La vicenda fu paradossale: basti pensare che

si vietò di stampare il volume mentre incominciava a uscire *Conversazione in Sicilia* (nel '38 a puntate) che è l'opera di gran lunga più importante di Vittorini anche in senso antifascista, e poté essere pubblicata da due editori, nel '41, superando tutti gli ostacoli (Vittorini, 1970: 13-14).

Secondo l'autore siracusano, *Il garofano rosso*

non riuscì a passare perché la censura del '35-'36 (come già quella del '33-'34) non voleva nemmeno accenni a ragioni d'esser fascista che non fossero le ufficiali, e ad entusiasmi giovanili per l'aspetto delittuoso che pur aveva avuto (e ora si trovava sul punto di avere in Etiopia e in Spagna) il fascismo, cioè per il suo aspetto sanguinario, per il suo aspetto violento, o per il suo aspetto rumorosamente spavaldo che, agli occhi di noi ragazzi, significava purtroppo aspetto vivo.

Ora il fascismo era lo Stato, voleva essere legalitario, ed esigeva ipocrisia. Ogni cosa che lo riguardasse non doveva venir fuori che come allo Stato conveniva (Vittorini, 1970: 339-340).

Oltre all'«ansia di rimuovere le origini violente del movimento che potevano macchiare la natura “legalitaria” del regime trionfante e stabilizzato» (Gigliucci, 2006: 680), il censore non poteva tollerare le descrizioni, ritenute pornografiche, degli incontri presenti tra Alessio e la prostituta Zobeida, né –ritornando al discorso politico– quegli «echi di letture anarchiche [...] e sindacal-rivoluzionarie e anche

marxiste [...], suggestioni di esperienze e figure rivoluzionarie» (Vittorini, 1970: 19-20) nelle parole e nelle azioni dei due giovani protagonisti, come sottolinea Giancarlo Ferretti.

L'impronta spartachista di questi «echi» è ben visibile già dalle prime pagine del libro:

e c'era in qualche punto una Rosa Luxemburg da cui bastava andare a stringerle le mani alla spartachiana, e subito si sarebbe cominciata una caccia feroce attraverso il mondo ai professori, alle guardie regie e ai Pelagrua. [...]
«Siete tutti figli di bottegai... Lo so. Io voglio Carlo Liebknecht» (Vittorini, 1970: 67-69).

Le coordinate storico-temporali e il personaggio principale de *Il garofano rosso* sono chiari sin da subito: nell'opera viene illustrata «l'éducation politique et sentimentale d'un jeune Sicilien, Alessio Mainardi, à Syracuse, aux débuts du fascisme, très exactement en l'été 1924: le protagoniste dit explicitement que c'est au moment de l'affaire Matteotti» (Laroche, 2011).

Alessio e il suo amico Tarquinio rappresentano un certo tipo di fascismo dissidente e non convenzionale, fortemente intriso di idee socialiste. Il periodo nel quale hanno inizio gli eventi raccontati (giugno 1924) contribuisce a determinare questa ambiguità di fondo:

Hanno sentito parlare di socialismo, hanno sentito parlare di comunismo, e vedono intanto il fascismo. Sono i giorni del delitto Matteotti [...] Agli occhi loro, che vedono gli altri partiti non uccidere, il fascismo è forza, e come forza è vita, e come vita è rivoluzionario. Ma hanno sentito parlare, ripeto, di socialismo, e di rivoluzioni comuniste per il socialismo. [...] Il mondo che loro vorrebbero è come s'immaginano che lo voglia il socialismo. Così le ragioni confessate per le quali aderiscono al fascismo e fanno chiasso dentro al fascismo derivano, nella maggioranza, dall'idea che il fascismo non possa non avere un contenuto socialista (Vittorini, 1970: 340-341).

In effetti, l'impatto dell'omicidio Matteotti nelle azioni di Alessio Mainardi è evidente a più riprese nella prima parte del libro: il giovane protagonista, «vuole diventare uomo e individua il salto di qualità evolutivo nell'azione violenta, anzi, nell'assassinio. Il paradigma

esaltante è appunto l'omicidio di Matteotti» (Gigliucci, 2006: 677). Personifica così il deputato ucciso in un suo compagno di scuola, Rana, che diventa presto il protagonista dei suoi deliri omicidi. Con un pretesto, Alessio riesce ad appartarsi con Rana e a picchiarlo selvaggiamente. Mainardi, che si proclama fascista, vede nel vitalismo della violenza l'unica possibile via per trasformarsi in adulto; tuttavia, il pestaggio di Rana ha ben poco di eroico e rivoluzionario, anzi. La vittima infatti è «il ragazzo più debole del Liceo sebbene quasi diciottenne [...] facilmente attaccava liti da cui usciva ogni volta scappando» (Vittorini, 1970: 39). Lo stesso atto di violenza compiuto «si ridurrà a una farsesca pseudo-esecuzione» (Gigliucci, 2006: 678) e la delusione per non essere riuscito ad uccidere il Rana è accompagnata dalla consapevolezza che «il suo delitto non è stato risolutivo, nemmeno simbolicamente» (Gigliucci, 2006: 679).

A questa deludente prova –riflesso della meschinità e dei pericoli della violenta ideologia fascista– seguiranno altre frustrazioni, non solo legate all'esperienza politica ma anche personali e amorose. Per Alessio, infatti, il ritorno a casa per le vacanze estive coinciderà con il definitivo allontanamento da quell'universo borghese e meschino impersonato dal padre, un tempo fedele agli ideali socialisti e adesso diventato *padrone*.

Il motivo politico-rivoluzionario che contraddistingue la prima parte dell'opera si confonde prima e lascia il posto poi al tema dell'amore e della scoperta del sesso, attraverso le figure antitetiche di Giovanna e Zobeida. L'evoluzione tematica del romanzo, a prescindere dai persistenti interventi del censore, è sintomatica del crescente malessere di Vittorini verso il regime. Del resto, l'amara presa di coscienza sul fascismo sarebbe maturata proprio negli anni della pubblicazione a puntate de *Il garofano rosso*: siamo a metà degli anni Trenta e, nonostante il libro sia ambientato nel 1924, l'entusiasmo giovanile e la passione di Alessio devono fare i conti con la crescente disillusione dell'autore nei confronti di Mussolini e delle sue scelte politiche.

Il dato temporale è dunque imprescindibile per analizzare l'evoluzione ed i contenuti dell'opera⁹. Come ricorda Ferrara,

⁹ Ancora Vittorini: «Ma era dall'autunno del '35 che io non avrei potuto riconoscere più come "mia", e insomma come "vera", nessuna delle ragioni per le quali avevo scritto *Il garofano rosso*. La facoltà di contatto, diciamo passionale, che avevo riacquistata, col marzo del '33, s'era estesa a poco a poco

Non era per nulla difficile tra il 1933 e il 1936, attraverso le cose dette o lasciate intendere dal romanzo nel suo sviluppo, rintracciare quel che veniva allora trasformando la realtà europea, mondiale, civile, con la parte che il fascismo rappresentava in essa e nell'animo di molti. [...]

In Vittorini personalmente, gli aspetti «moralisti» che erano già da tempo una parte viva dei suoi ragionamenti sulla letteratura e la cultura prendevano da ogni lato un rilievo nuovo. Si univano agli altri motivi suoi, per domandare al fascismo –fin dove il dialogo non era già morto– impossibili sviluppi, negazioni di ciò che esso rimaneva oltre alcune contingenze politiche; dal '35 in poi *Il garofano rosso* divenne un indiretto ma ben visibile documento dell'incompatibilità assoluta –tra il regime e uno scrittore simile– che non lasciava ormai alcun dubbio (Vittorini, 1970: 16-17).

4. CONCLUSIONE

La tensione politica che caratterizza e che si avverte nelle prime pagine de *Il garofano rosso* si esaurisce nel corso della narrazione, lasciando maggior spazio alle esperienze personali di Alessio: dai suoi incontri con Zobeida al suo distacco da Tarquinio, diventato di colpo *adulto*.

Questo slittamento evidenzia sì l'allontanamento (forzato o meno) di Vittorini dai contenuti *rivoluzionari* dell'opera ma, al tempo stesso, permette all'autore di traslare nella relazione tra Alessio e Tarquinio –tramite la coppia Giovanna/Zobeida– le delusioni e i fallimenti legati all'esperienza fascista.

Il finale del libro rivela infatti il doloroso insuccesso amoroso di Alessio. L'amata Giovanna (da cui aveva ricevuto come pegno d'amore un garofano rosso) si è concessa a Tarquinio, come lo stesso svela al protagonista:

E Tarquinio parlò ironico, strinse i suoi occhi di miope. «Vedi questo?» disse.«Che significa?» gli chiesi. E Tarquinio, come cambiando idea: «Oh nulla! Volevo solo buttarlo via!». Legò dentro al fazzoletto una pietra e lasciò cadere la minuscola cosa rossa nell'acqua. Allora io credetti di capire e mi portai una mano alla

verso ogni aspetto del mondo esterno, e ormai potevo appassionarmi anche agli avvenimenti politici sentendo come offese a me stesso le offese del fascismo contro il mondo» (Vittorini, 1970: 316-317).

bocca. Ma Tarquinio mi condusse via sottobraccio. «Andiamo!» diceva. «Non deve dispiacerti se sono così con Giovanna. Dopotutto tu l'avevi solo baciata. Non hai avuto quell'altra, tu? Forse non è vero che non ti importi nulla di quell'altra» (Vittorini, 1970: 302-303).

Così si chiude *Il garofano rosso*. «Quell'altra» è Zobeida, la prostituta con la quale Alessio consuma le sue prime esperienze sessuali e la cui figura (e la sua contrapposizione-sovrapposizione con Giovanna) meriterebbe un capitolo a parte¹⁰. Basti notare, qui, che

il vero garofano rosso, il segno dell'autentico possesso, è stato riservato per Tarquinio e non per il protagonista: questi ha goduto dell'amore tenero e biondissimo di una donna fiabesca [...] ma comunque una donna di malaffare e spacciatrice di droga. [...] La conquista di un vero amore, per Alessio, è rimandata al futuro. Per ora c'è soltanto il duro fallimento «formativo» (Gigliucci, 2006: 683-684).

Tarquinio è il ragazzo *più grande*, colui che stimola la passione politica dell'amico più giovane. *Cresce* però prima di Alessio, cambia, e mostra tutto il suo cinismo nel tradimento finale. Se la passione e il vitalismo adolescenziale che incarna Alessio riproducono l'ingenuità del fascismo rivoluzionario e «di sinistra», allora Tarquinio, «ovvero l'età adulta, rappresenta l'anima borghese, reazionaria del fascismo che tradisce le speranze rivoluzionarie ed egualitarie di un fascismo di sinistra sempre più impossibile» (Gigliucci, 2006: 686).

Il fallimento amoroso di Alessio assume così i connotati della sconfitta storica di un'intera generazione: nel 1936, anno di pubblicazione dell'ultima puntata, era ormai evidente a molti dei fascisti di sinistra che il regime di Mussolini avesse ben poco di rivoluzionario.

Nelle pagine e nell'evoluzione tematica de *Il garofano rosso* si possono dunque riscontrare i prodromi di quel malessere che si sarebbe manifestato definitivamente poco più tardi con lo scoppio della guerra civile spagnola e che avrebbe spinto poi Vittorini a comporre *Conversazione in Sicilia*.

Il ruolo del conflitto spagnolo nella difficile stesura finale del *Garofano* e nel passaggio a *Conversazione* è chiarito ancora una volta da Vittorini, che evidentemente non volle lasciare nulla al caso nella sua lunga Prefazione:

¹⁰ Su questi temi e sulla simbologia del garofano che dà il titolo all'opera si sono espressi Gigliucci (2006: 681-690) e Gialloretto (2017: 8-11).

Io lo vidi, quell'autunno del '35, da come mi era impossibile correggere il *Garofano rosso* nel senso di «quello che ero diventato». [...] Tutto l'inverno '35-'36, e poi tutta la primavera '36, e l'estate '36, e quei giorni di luglio '36 coi primi giorni delle notizie dalla Spagna, e l'agosto '36 sempre con la Spagna, settembre e Spagna, ottobre e Spagna, novembre con Cina e Spagna fino alle pagine con fanfare di Cina e Spagna da cui cominció *Conversazione*, io cercai in me stesso e intorno a me stesso in qual modo avrei potuto svoltare verso uno scrivere che mi permettesse di dire la cosa che avevo da dire (Vittorini, 1970: 319-320).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BRIOSI, Sandro (1977). *Elio Vittorini*. Collana «Il Castoro». Firenze: La Nuova Italia.
- GIALLORETO, Andrea (2007). «Il fiore simbolico e i miti della gioventù. *Il garofano rosso* tra Bildungsroman e testimonianza». *Chroniques italiennes*, 79/80, pp. 1-11. Recuperato da <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/79-80/Gialloreto80.pdf> [Data di consultazione: 11/04/2023].
- GIGLIUCCI, Roberto (2006). «Giovinezza, squadrisimo e formazione fallimentare (Piazzesi, Gallian, Vittorini)». *Critica letteraria*, XXXIV, 133(f. IV), pp. 657-690.
- LAROCHE, Pierre (2001). «Bourgeois, antibourgeois, bourgeois antibourgeois dans *Il garofano rosso* d'Elio Vittorini». *Italies*, 2, pp. 245-254. Recuperato da <https://journals.openedition.org/italies/2077> [Data di consultazione: 11/04/2023].
- NOVARINO, Marco (2018). «“Così diventammo antifascisti”. Vasco Pratolini ed Elio Vittorini di fronte alla guerra civile spagnola». *Spagna contemporanea*, 54, pp. 115-143.
- (2019). «“Trepidammo per i ‘rossi’ e soffrimmo il soffribile”. Elio Vittorini e la guerra civile spagnola». In V. Orazi, F. Cappelli, I. Scamuzzi e B. Greco (a cura di), *Trayectorias literarias hispánicas: tradición, innovación y nuevos paradigmas* (pp. 301-314). Recuperato da https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/bib_05/05_299.pdf [Data di consultazione: 11/04/2023].
- PAMPALONI, Geno (1949). «Rileggendo “Il garofano rosso” di Elio Vittorini». *Belfagor*, IV(2), pp. 231-234.
- TUGNOLI, Andrea (1996). *Mino Maccari: gli anni del «Selvaggio»*. Bologna: CLUEB.
- VITTORINI, Elio (11 novembre 1934). «Stampa e propaganda». *Il Bargello*.
- (23 febbraio 1936). «Atlante Universale. II. Il fascismo e le “destre europee”». *Il Bargello*.
- (1966). *Conversazione in Sicilia*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- (1970). *Il garofano rosso*. G. Ferrara (intr.). Milano: Mondadori.

GRAZIA DELEDDA E LUIGI PIRANDELLO
TERZAPAGINISTI DEL *CORRIERE DELLA SERA*

GRAZIA DELEDDA AND LUIGI PIRANDELLO
TERZAPAGINISTI OF CORRIERE DELLA SERA

Alessandra SANNA
Universidad de Granada

Riassunto

La reciproca inimicizia tra Grazia Deledda e Luigi Pirandello è piuttosto nota. Meno studiato invece è l'ambito scenario che la scrittrice sarda e l'autore agrigentino condivisero per anni, più di venti, e che fu una prestigiosa vetrina di molte opere di entrambi, prevalentemente novelle. Comparire nella Terza Pagina del quotidiano milanese, e in particolare occupare lo spazio riservato all'*elzeviro*, l'articolo di risvolto, garantiva agli scrittori di avere un riscontro diretto su un pubblico più ampio oltre che un'ulteriore risorsa economica. Con il presente contributo, partendo dallo scambio epistolare intercorso con alcuni direttori del *Corriere della Sera*, si intende mettere in luce quali furono le situazioni simili che li videro protagonisti e come in certi casi anche la loro produzione letteraria ebbe dei punti di contatto.

Parole chiave: Grazia Deledda, Luigi Pirandello, novelle, *Corriere della Sera*.

Abstract

The mutual enmity between Grazia Deledda and Luigi Pirandello is quite well known. Less studied, on the other hand, is the coveted setting that the Sardinian writer and the Agrigento author shared for years, more than twenty, and which was a prestigious showcase for many works of both, mainly *novelle*. To appear on the third page of the Milanese newspaper, and in particular to occupy the space reserved for the *elzeviro*, the flap article, guaranteed writers guaranteed the writers to have direct feedback from a wider audience as well as an additional economic resource. With this contribution, starting from the epistolary exchange that took place with some editors of the *Corriere della Sera*, we intend to highlight what were the similar situations in which they were involved and how in some cases their literary production also had points of contact.

Keywords: Grazia Deledda, Luigi Pirandello, *novelle*, *Corriere della Sera*.

L'eredità lasciataci da Grazia Deledda è notevole. «Grazia Deledda», afferma Marcello Fois, «inaugura in Sardegna la stagione del personaggio problematico che permette allo scrittore di rappresentarlo» (Fois, 2008: 92). Il tormento del giovane Elias, dell'eponimo *Elias Portolu* (1902), il senso di colpa di Efix e le vicende legate alla vite delle tre sorelle Pintor di *Canne al vento* (1913), l'amore travagliato di Marianna e Simone Sole (*Marianna Sirca*, 1915), o l'impotenza e il dolore di Maria Maddalena ne *La madre* (1920), sono solo alcuni dei più noti *leitmotiv* presenti nella produzione letteraria di Grazia Deledda, parte di un progetto intrapreso fin da giovanissima che aveva uno scopo ben definito: «creare da me sola una letteratura completamente ed esclusivamente sarda» (Deledda citata in Scano, 1972: 249). Chiude il cerchio l'autobiografico e postumo *Cosima*, dove ripercorre le tappe del suo apprendistato e le difficoltà affrontate per sfuggire al ruolo impostole dalla società sarda dell'epoca. Accanto ai romanzi c'è, tuttavia, anche una vastissima produzione di narrativa breve (diciotto raccolte e circa trecento testi) che ha accompagnato e compendiato l'attività di Deledda romanziera e che, come risaputo, culmina con il conseguimento del Premio Nobel nel 1926 (consegnatole un anno dopo). Le novelle sono certamente la parte meno conosciuta dell'opera della scrittrice sarda, un mondo, quasi inesplorato, sottovalutato e rivalutato solo negli ultimi anni che è diventato uno strumento prezioso per interpretare e comprendere l'intera parabola narrativa deleddiana.

L'esordio nel panorama letterario italiano avviene prestissimo nella rivista *L'ultima Moda*; da questo momento in poi, le collaborazioni che stringe nel corso della sua carriera saranno molteplici. La maggior parte delle novelle infatti, vede la luce in pubblicazioni periodiche e solo successivamente andranno a fare parte delle sillogi che raccolgono il cospicuo *corpus* della narrativa breve deleddiana.

Si tratta di circa trecento testi piuttosto disomogenei quanto a misura e contenuto dove troviamo «il sociale, il poliziesco, l'erotico, il rosa, l'epico, il realistico e il gotico» (Fois, 2019: XI), come suggerisce Marcello Fois. Le differenze fra la redazione delle novelle uscite in rivista e i testi pubblicati in volume mostrano un'evidente attenzione da parte della scrittrice alla resa espressiva dei contenuti e una cura speciale dell'aspetto linguistico: questo zelo è una prova del fatto che l'edizione in volume era vissuta come qualcosa di più prestigioso, e rivela

inoltre la costante volontà della scrittrice di migliorare quella lingua che, al principio, aveva appreso come *altra* e che sottometteva continuamente a una severa autorevisione. Il suo intento era quello di descrivere il suo mondo, quello sardo, usando però l'italiano per arrivare a un pubblico più vasto. Il numero dei testi è maggiore se si considerano quei componimenti che non sono stati inseriti nelle raccolte e che si trovano dispersi e celati nelle numerose riviste e quotidiani in cui Deledda lavorò.

Su tutte le collaborazioni periodiche, quella con il *Corriere della Sera* (1909-1936)¹ è fra le più longeve e feconde e influenza in maniera significativa le scelte di Deledda che, pur essendo una terzapaginista stimata, è obbligata a rispettare le regole imposte dal

¹ Si riportano seguendo l'ordine cronologico di uscita sul quotidiano le numerose novelle pubblicate da Grazia Deledda negli anni della collaborazione al *Corriere della Sera*. La maggior parte furono raccolte nelle sillogi sopra citate, tuttavia alcune rimasero esclusivamente nelle pagine della Terza. *La porta aperta* (11 novembre 1909), *Le tredici uova* (11 gennaio 1910), *Padrona e servi* (7 marzo 1910), *Chiaroscuro* (21 agosto 1910), *Il cinghialeto* (8 dicembre 1910), *La porta chiusa* (febbraio 1911), *Un grido nella notte* (19 marzo 1911), *La scomunica* (16 luglio 1911), *Un po' a tutti* (7 settembre 1911), *L'uomo nuovo* (21 settembre 1911), *L'ultima* (26 ottobre 1911), *La festa del Cristo* (11 novembre 1911), *Lasciare o perdere?* (25-26 dicembre 1911), *Le scarpe* (28 gennaio 1912), *La cerbiatta* (18 febbraio 1912), *I tre fratelli* (16 marzo 1912), *Il fiore caduto* (16 maggio 1912), *La vigna nuova* (16 giugno 1912), *Libeccio* (25 luglio 1912), *Il voto* (1 settembre 1912), *L'amico* (24 settembre 1912), *Ritorno* (16 ottobre 1912), *Il cuscino ricamato* (10 novembre 1912), *La porta stretta* (11 novembre 1913), *Il primo viaggio* (15 dicembre 1912), *Dramma* (1 febbraio 1913), *Fiaba* (5 marzo 1913), *La martora* (13 aprile 1913), *Il tesoro* (13 giugno 1913), *La morte e la vita* (24 luglio 1913), *La parte del bottino* (14 settembre 1913), *La potenza malefica* (8 ottobre 1913), *La porta stretta* (11 novembre 1913), *Il padrone* (21 dicembre 1913), *L'usuraio* (3 maggio 1914), *Quello che è stato è stato* (9 marzo 1914), *Il tesoro degli zingari* (30 aprile 1924), *Ritratto di contadina* (26 gennaio 1926), *Tramonti* (12 ottobre 1929), *Denaro* (26 novembre 1929), *La Roma nostra* (21 giugno 1930), *Il gallo di montagna* (19 agosto 1929), *Il sesto senso* (6 novembre 1929), *La principessa* (2 marzo 1930 poi diventata *Il rifugio*), *I primi passi* (29 giugno 1930), *Filosofo in bagno* (30 novembre 1930), *Natura in fiore* (7 marzo 1931), *Il piccione* (6 luglio 1931), *Inverno precoce* (17 ottobre 1931), *Racconti a Grace* (11 novembre 1931), *L'avventore* (25 dicembre 1931), *I diavoli nel quartiere* (15 maggio 1931), *Il tappeto* (24 febbraio 1932), *La Madonna del topo* (16 marzo 1932), *L'uomo del nuraghe* (9 settembre 1934), *Pane quotidiano* (15 agosto 1935), *Agosto felice* (30 agosto 1935), *Il primo volo* (19 settembre 1935), *Pane casalingo* (19 gennaio 1936), *L'angelo* (11 aprile 1936).

quotidiano a tutti i suoi collaboratori. Molti autori, come noto, si sono serviti delle proprie novelle per testare argomenti e temi che sarebbero poi sfociati in romanzi; anche Grazia Deledda sfrutta questa opportunità e sono diverse le occasioni in cui, partendo da un motivo già editato sotto forma di racconto, la scrittrice sviluppa un lavoro più ampio, di cui la novella è l'incipit o un episodio. Le novelle però furono molto più di un semplice apprendistato, un luogo di sperimentazione o mera risorsa economica. In *Elzeviro d'urgenza*, testo pubblicato sulla *Nuova Antologia* il 16 ottobre 1931 con il titolo più esplicito di *I retroscena del mestiere* e poi confluito nella raccolta *Sole d'estate*, Deledda racconta le fasi che caratterizzano il processo creativo di un elzeviro iniziando dalla commissione: «Pregola mandarmi d'urgenza elzeviro» ricevuta tramite telegramma da parte del direttore di un «grande giornale quotidiano» (Deledda, 1996: 101). È molto probabile che la scrittrice sarda si riferisse proprio al *Corriere della Sera* sul quale scrisse dal 1909 al 1936. Possiamo tuttavia retrodatare l'inizio di questa collaborazione al 1902, anno in cui apparve in due parti (1 aprile-31 maggio 1902) su *La Lettura*², rivista mensile legata al quotidiano, una novella lunga intitolata *Il Battesimo d'Adamo*.

Illustre Signor Direttore, La ringrazio vivamente del gentile e graditissimo invito e delle lusinghiere espressioni che lo accompagnano. Ho pronta una novella che mi pare corrisponderà ai suoi desideri: in questi giorni la rivedrò e gliela manderò. La saluto, intanto, e Le ripeto i miei ringraziamenti (Deledda citata in Piroddi, 2016: 3).

La lettera datata 31 ottobre 1909, testimonia l'inizio del sodalizio tra Deledda e la testata milanese, diretta in quel momento da Luigi Albertini: le ripercussioni, come già anticipato, saranno presto evidenti nella narrativa deleddiana che rinuncia alla centralità

² *La Lettura* fu la vetrina di altre novelle deleddiane: *Ozio* (aprile 1907), *La volpe* (8 agosto 1911), *La festa del Cristo* (uscita precedentemente nel *Corriere* e riproposta nel mensile con le illustrazioni di Giuseppe Biasi il 7 luglio 1912), *La croce d'oro* (1 gennaio 1913), *Il fanciullo nascosto* (luglio 1914), *Lo stracciarolo del bosco* (gennaio 1923), *Viaggio di nozze* (1 febbraio 1928), *L'esempio* (3 marzo 1936). Nel mensile uscirono a puntate anche due fra i più noti romanzi della scrittrice nuorese: *Marianna Sirca* (gennaio-agosto 1915) e *L'incendio nell'oliveto* (giugno 1917-aprile 1918).

dell'intreccio, predilige conclusioni aperte e si adegua necessariamente allo spazio concesso dal quotidiano. La scrittrice è sempre stata cosciente dell'importanza di preservare il legame con il quotidiano milanese, come spesso dichiara in varie occasioni:

Sto a scrivere un nuovo romanzo che si svolge tutto in Sardegna: è già impiegato dal *Temps* e dalla diffusissima *Tag* di Berlino. Anche in Italia vorrei offrirlo ad un pubblico diverso dal solito della *Nuova Antologia* e penso giusto al grande pubblico del *Corriere della Sera*. Io in Italia sono più conosciuta che letta, e c'è nelle provincie e nella stessa Sardegna, tutto un pubblico intelligente ma tanto povero da non potersi permettere il lusso della *Nuova Antologia* o delle edizioni Treves al quale vorrei far conoscere qualche mio lavoro (Deledda citata in Piroddi, 2016: 11).

Nella prima fase di collaborazione con il *Corriere*, che va dal 1909 al 1914, i testi appartengono al filone del bozzetto realistico d'ambito regionale, tendono a una narrativa che predilige i contenuti espliciti a quelli allusivi. La gran parte dei testi consegnati alla redazione in questi anni sono di ambientazione sarda: su trentatré novelle, trenta si svolgono nell'isola. Le soluzioni narrative sono molteplici e difficilmente collocabili in una tipologia univoca; Deledda incrocia diverse modalità narrative ma la più evidente è quella che deriva dal fattore oralità, dove l'elemento predominante è quello discorsivo. Dal 1923 in poi, la tendenza che possiamo cogliere è un orientamento generale verso un tipo di testo in cui si riduce la funzione narrativa della trama e la narrazione prende le mosse da un episodio individuale spesso autobiografico: la struttura tradizionale della novella, in questi casi lascia il posto a una vera e propria prosa riflessiva.

Il rapporto con il *Corriere* ebbe diversi periodi di discontinuità. La prima lunga interruzione (dal 1914 al 1923) fu una scelta obbligata: negli anni della prima guerra mondiale le novelle di terza pagina vennero quasi interamente sostituite dalle cronache di guerra e dai *reportage* dal fronte, che integravano l'informazione della prima pagina. Nel luglio del 1923, Albertini comunica a Deledda l'intenzione del quotidiano di riprendere la pubblicazione di novelle come faceva prima della guerra, e il 30 aprile del 1924 appare *Il tesoro degli zingari*, poi confluita nella

raccolta *Il sigillo d'amore* (Treves, 1926). La lettera di Albertini riferisce la volontà del quotidiano milanese di

rivolgersi almeno per ora, a pochi autori, e non occorre Le dica come sia nostro desiderio di contare Lei tra i nostri collaboratori per novelle. Posso sperarci? Prima della guerra avevamo stabilito per la lunghezza delle novelle un limite massimo di tre colonne. Ma l'ideale sarebbe di restare nella misura di una colonna. Ci rendiamo conto dello sforzo che costa la brevità e siamo anzi disposti a compensare meglio le novelle che non superassero la colonna e mezza in confronto alle altre, escludendo però sempre quelle che superassero le due colonne. Ella ha qualche scritto già pronto? Potrebbe mandarmi presto qualche cosa? Le sarò molto grato se vorrà rispondermi con cortese sollecitudine, indicandomi nello stesso tempo il compenso che Ella chiederebbe per novelle lunghe e novelle brevi, restante inteso che queste ultime potrebbero essere compensate meglio (Deledda citata in Piroddi, 2016: 30).

Grazie al corposo carteggio, conosciamo le dinamiche dei rapporti (non sempre idilliaci) che intercorsero tra la scrittrice di Nuoro e la direzione del giornale. Emerge così la schiettezza con la quale sollecitava i compensi ribadendo anche quanto l'accordo di esclusività imposto dal quotidiano non le consentisse di vivere in maniera troppo agiata «devo sinceramente dirle subito che anche io sono tutt'altro che ricca, e l'aiuto mensile del *Corriere della Sera*, al quale, bisogna considerare, ho dato l'esclusività della mia collaborazione su tutti i giornali quotidiani d'Italia, mi è assolutamente necessario» (Deledda citata in Piroddi, 2016: 76). In altri casi manifesta la volontà di fare chiarezza sulla mancata pubblicazione di diversi elzeviri: «le sarei sinceramente grata se volesse dirmi la ragione per la quale sul *Corriere* non viene pubblicato il mio ultimo scritto» (Deledda citata in Piroddi, 2016: 68). Generalmente la novella rifiutata non viene citata, ma in alcuni conosciamo i titoli di alcuni elzeviri esclusi dalla terza. Uno fu per esempio *L'uccello d'oro*, restituito non per ragioni di carattere letterario ma perché «non sembra opportuno in questo momento dare un così crudo esempio di durezza mentre, dati i tempi, noi tendiamo a forme sempre più strette di solidarietà nazionale» (Deledda citata in Piroddi, 2016: 74), e un altro intitolato *La fede*, perché toccando argomenti troppo delicati, «dispiacerebbe

certamente a moltissimi nostri lettori» (Deledda citata in Piroddi, 2016: 70). Si tratta spesso di novelle dai toni pessimistici, che quindi probabilmente erano considerati inadatti al clima politico italiano del momento (erano gli anni del consolidamento del regime fascista).

Dalla corrispondenza con i direttori che si sono succeduti negli anni, abbiamo notizie anche di una certa disponibilità della scrittrice di Nuoro ad apportare cambiamenti ai suoi lavori, qualora questo fosse espressamente richiesto dalla redazione. In un'altra lettera, indirizzata ad Albertini, leggiamo:

Quando scrivevo la novella, un mese fa, pensai ad un finale diverso da quello che le destinai. Adesso mi arriva la sua lettera e ben volentieri ritorno alla prima idea, contenta se riuscirò a farle cosa grata. Se però la novella non le piacesse neppure così, me la rimandi pure perché il mio desiderio è appunto di piacere ai lettori del *Corriere*, lettore che Ella conosce meglio di me (Deledda citata in Piroddi, 2016: 6).

Questa apparente arrendevolezza va letta tuttavia più come una forma di dovuta riconoscenza nei confronti del giornale che le aveva consentito di raggiungere il successo anche tra il grande pubblico, piuttosto che come una mancanza di orgoglio. Altri scambi epistolari dimostrano infatti quanto la scrittrice fosse consapevole della stima e della considerazione nutrita nei suoi confronti e quanto, per questa ragione, si sentisse libera di esprimere opinioni franche e senza tergiversazioni:

Volentieri scriverò la novella che lei mi domanda, e gliela manderò al più presto. Però devo dirle sinceramente che mi dispiacerebbe molto se venisse respinta. Io non sono capace di scrivere nulla pensando di rendere il mio lavoro adatto a tal rivista o giornale. Scrivo come *sento*, sempre con grande coscienza artistica, e la più breve delle novelle mi costa al contrario di quanto si crede, fatica e pena (Deledda citata in Piroddi, 2016: 21).

In queste righe è evidente che il desiderio di affermarsi come scrittrice non è più forte di quello di tener fede alle sue visioni della scrittura come espressione di un atto libero e incondizionato poiché «si scrive quando è giunto il momento, quando il germe di essa novella è maturo, e l'artista ha assoluto bisogno di scriverla»

(Deledda, 1996: 102). così come asseriva nella novella *Elzeviro d'urgenza*.

Passiamo ora a Luigi Pirandello. Nel fascicolo intitolato *Pirandello e Il Corriere*, che nel cinquantenario della morte dello scrittore agrigentino si proponeva di celebrare principalmente il Pirandello novelliere, Leonardo Sciascia, in una breve nota introduttiva, ricordava che l'autore alla fine del 1913 aveva già pubblicato i romanzi *L'esclusa*, *Il turno*, *Il fu Mattia Pascal*, *Suo marito* e *I vecchi e i giovani*, ma anche centotrentacinque novelle raccolte quasi tutte in otto volumi. La maggior parte di esse, comparvero nel periodico milanese e Sciascia confutando i giudizi negativi di Renato Serra, aggiungeva che «le novelle specialmente, avrebbero dovuto dare più che un avviso sulla novità e forza dello scrittore» (Sciascia, 1986: 4).

Pirandello collaborò al *Corriere della Sera* dal 1909 al 1936³, nonostante varie e prolungate interruzioni, la fedeltà alla testata fu

³ Come per Deledda, riportiamo le novelle pirandelliane apparse sulla Terza. *Mondo di carta* (4 ottobre 1909), *La giara* (20 ottobre 1909), *Il lume dell'altra casa* (12 dicembre 1909), *Non è una cosa seria* (7 gennaio 1910), *Benedizione* (5 febbraio 1910), *Pensaci, Giacomino!* (23 febbraio 1910), *Il professor Terremoto* (10 aprile 1910), *(Una piastra e quattro centesimi* 22 maggio 1910 poi *Lo spirito maligno*), *La lega disciolta* (6 giugno 1910), *Leviamoci questo pensiero* (19 luglio 1910), *Lo storno e l'Angelo Centuno* (4 settembre 1910), *L'uccello impagliato* (16 gennaio 1910), «*Leonora, addio!*» (6 novembre 1910), *Felicità* (26 aprile 1911), *Zafferanetta* (27 maggio 1911), *L'uomo solo* (9 luglio 1911), *La patente* (9 agosto 1911), *Il libretto rosso* (2 ottobre 1911), *La tragedia d'un personaggio* (19 ottobre 1911), «*Ho tante cose da dirvi...*» (17 dicembre 1911), *Canta l'Epistola* (31 dicembre 1911), *I nostri ricordi* (22 gennaio 1912), *Risposta* (4 febbraio 1912), *Nené e Nini* (31 marzo 1912), *L'Avemaria di Bobbio* (21 febbraio 1912), *Certi obblighi* (11 marzo 1912), *La trappola* (22 maggio 1912), *La verità* (23 giugno 1912), *Noite* (1 agosto 1912), *Chi la paga* (25 agosto 1912), *L'imbecille* (11 settembre 1912), *Tu ridi* (6 ottobre 1912), *Ciàula scopre la luna* (29 dicembre 1912), *Il bottone della palandrana* (15 gennaio 1913), «*Requiem aeternam dona eis, Domine!*» (16 febbraio 1913), *La vendetta del cane* (13 marzo 1913), *Quando s'è capito il giuoco* (10 aprile 1913), *Le vedove* (14 maggio 1913 poi *Tutt'e tre*), *L'abito nuovo* (16 giugno 1913), *La Madonnina* (7 agosto 1913), *Male di luna Corriere* (22 settembre 1913), *Rondone e Rondinella* (30 novembre 1913), *Il capretto nero* (31 dicembre 1913), *L'ombra del rimorso* (24 gennaio 1914), *Il treno ha fischiato...* (22 febbraio 1914), *Sopra e sotto* (29 marzo 1914), *Filo d'aria* (26 aprile 1914), *Un matrimonio ideale* (7 giugno 1914), *Un ritratto* (21 giugno 1914), *Servitù* (30 luglio 1914), *Sedile sotto un vecchio cipresso* (13 agosto 1924), *Fuga* (23 agosto 1923), *Ritorno* (3 ottobre 1923), *Un po' di vino* (23 novembre

salda nel tempo e «questo impegno condizionò anche certe forme della sua narrativa» (De Monticelli, 1986: 6). È vario il campionario dei testi che videro la luce nella terza e proprio la commissione influì indubbiamente non solo sulla struttura ma anche sulla natura di quei componimenti. Anche in questo caso, come per Grazia Deledda, lo scambio epistolare con Luigi Albertini registra le posizioni di Pirandello su varie questioni, per esempio sull'obbligo di rientrare nelle colonne concesse sulla Terza.

Le rimando a volta di corriere le bozze ricorrette e scorciate di altre ventitré o ventiquattro righe. Intendo benissimo la necessità dello spazio in un giornale quotidiano dell'importanza del *Corriere* e non mi dolgo di me stesso, di non aver saputo contenermi entro i limiti assegnati. Chiedo anzi scusa a lei delle noje che ho cagionato per questa mia mancanza di misura (Pirandello citato in De Monticelli, 1986: 6).

I rapporti furono cordiali anche se in alcune occasioni, lo scrittore non nascose una certa insofferenza, in particolare quando gli venivano rispediti indietro i suoi lavori, cosa tuttavia non frequente. Successe, per esempio, con la novella intitolata *Il coppo*, che Pirandello destinò a un'altra rivista e di cui abbiamo notizia in una lettera diretta ad Albertini.

Egregio sig.r Albertini, rileggo la novella rimandata. È raro il caso che una cosa mia, alla lettura mi soddiscaccia; ma se avviene, vuol dire che la cosa non dev'essere brutta. Badi, non discuto la sua impressione... Le dico la mia... Le manderò appena mi sarà possibile un'altra novella. In questa non saprei proprio cosa aggiungere o mutare. Non creda, per carità, che io mi offenda. Ella ormai mi conosce! Soltanto, sinceramente mi dispiace che questa novella non sia apparsa sul *Corriere* perché crede pure che non è brutta (Pirandello citato in De Monticelli, 1986: 10).

1923), *Resti mortali* (26 luglio 1924), *Pubertà* (11 aprile 1926), *Lucilla (Ora che s'è guastata con le monache)* (26 giugno 1932), *Un'idea* (2 giugno 1934), *I piedi sull'erba* (20 aprile 1934), *Di sera, un geranio* (6 maggio 1934), *Una giornata* (24 settembre 1935), *La prova* (22 ottobre 1935), *La casa dell'agonia* (6 novembre 1935), *Fortuna di esser cavallo* (23 novembre 1935), *Una sfida* (1 gennaio 1936), *Il chiodo* (21 gennaio 1936), *Visita* (16 giugno 1936), *C'è qualcuno che ride* (7 novembre 1936), *Effetti di un sogno interrotto* (9 dicembre 1936).

Come segnalava Roberto De Monticelli, prefatore del fascicolo monografico di cui già detto, quando il consenso e la fama dello scrittore siciliano varcarono i confini nazionali, cioè dagli anni '30 in poi, i toni cambiarono in maniera evidente. Stavolta rivolgendosi ad Aldo Borelli, che nel frattempo aveva preso il posto dei fratelli Albertini, con una poco celata ironia scriveva:

Dopo questo primo getto conto di rimettermi in pieno alle novelle. Ne ho una gran voglia. Badate bene però di non rifarmi più le vecchie superate difficoltà per la pubblicazione. Vi assumereste una brutta responsabilità! Di quello che scrivo me l'assumo io, intera; e Voi potete aver fiducia in me, che so avere misura in tutti i sensi (Pirandello citato in De Monticelli, 1986: 7).

Ovviamente, come suggerisce di nuovo il critico, la misura di cui parlava lo scrittore agrigentino, non aveva a che fare solo con lunghezza dei suoi scritti, ma si riferiva piuttosto al rigido moralismo di alcuni lettori del *Corriere* e che a volte decretava anche il destino di una novella.

Sempre grazie ai carteggi, scopriamo il fragile equilibrio tra la rivendicazione della propria libertà d'artista da una parte, e la necessità di ricevere quel compenso per far quadrare il bilancio familiare, dall'altra. In una lettera-sfogo indirizzata ad Ugo Ojetti, Pirandello lamentava che «[...] tutto quello che entra è subito ingoiato, divorato dal disordine che regna in casa da sovrano assoluto e con in capo il berretto a sonagli della pazzia» (Pirandello citato in De Monticelli, 1986: 10), con un chiaro riferimento alla precaria condizione mentale della moglie.

Nella stessa lettera, e non senza un certo imbarazzo, chiedeva che gli venisse concessa una anticipazione di 1125 lire per le novelle che avrebbe pubblicato nel corso di quell'anno, come una sorta di risarcimento per il rifiuto del *Corriere* a un suo romanzo.

Tuttavia, nonostante gli intervalli e le discussioni, alcune anche piuttosto accese, la collaborazione fu costante e regolare: le novelle di Pirandello comparvero sulle colonne della Terza assiduamente (circa una mese) alternando modalità diverse. Gli elzeviri consegnati alla redazione a volte furono episodi chiave di un romanzo dai toni cupi, altri riflessioni ispirate da un fatto reale,

alcuni dai toni più comici e altri intrisi dell' inconfondibile umorismo dell'autore agrigentino.

In conclusione, le coincidenze nelle vite di Grazia Deledda e Luigi Pirandello non sono poche. Sarda lei, siciliano lui, entrambi romani d'adozione, nati quasi negli stessi anni e morti nel 1936 (a soli quattro mesi di distanza l'una dall'altro), entrambi insigniti del prestigioso Premio Nobel per la letteratura (1926 e 1934). Tuttavia, al di là di questi parallelismi non solo biografici, e entrambi per esempio, «incontrarono l'ostilità di Benedetto Croce» (Onofri, 2011: 704), i due scrittori ebbero in comune molto di più di una reciproca inimicizia. L'antipatia fu inasprita, come noto, in seguito all'idea dello scrittore siciliano di rendere protagonista di un romanzo Palmiro Madesani, marito di Deledda, che nell'opera pirandelliana risultava un'ombra fedele al servizio della scrittrice. Treves, editore fidato che stimava la scrittrice sarda in quanto membro di spicco della sua cerchia di autori, rifiutò di pubblicare *Suo marito*, che uscì per una casa editrice fiorentina nel 1911 ma che dovette aspettare diversi anni per fare il suo vero esordio in una nuova veste con il titolo di *Giustino Roncella nato Boggiolo*⁴. Ciononostante, questo fatto scatenò ancora di più l'ira di Pirandello che sempre confidandosi con Ugo Ojetti, scrisse: «ti assicuro mio caro Ugo che è una persecuzione ingiustissima! Io non ho preso dalla realtà che un semplice *spunto*, il che è perfettamente legittimo [...]. Che povertà di spirito, che angustia mentale in quella Deledda» (Onofri, 2011: 715).

La spiegazione dell' «appuntamento mancato» tra i due scrittori a cui si riferisce Massimo Onofri, forse può essere ricercata anche alla collaborazione di entrambi con la testata milanese. Riteniamo infatti che non sia azzardato identificare una delle cause di questa inimicizia proprio nella volontà, spesso necessità, di assicurarsi lo spazio delle colonne *Corriere della Sera*, una vetrina reputata quanto contesa, ovvero «la tessera d'appartenenza alla consorzeria dei letterati che hanno le capacità ed il prestigio di collaborare alla Terza Pagina dei giornali» (Fichera, 2007: 43). La rivalità per ottenere il consenso e la stima di un pubblico sempre più ampio, potrebbe aver acuito le frizioni fra i due autori che, come visto per

⁴ Su questo argomento si veda l'articolo di Gianfranco Bogliari: «Scintille tra Nobel: Luigi Pirandello e lo strano caso del marito di Grazia Deledda» (2009).

sommi capi in questo contributo, vissero situazioni speculari nelle quali spesso adottarono posizioni tutt'altro che distanti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOGLIARI, Gianfranco (15 maggio 2009). «Scintille tra Nobel: Luigi Pirandello e lo strano caso del marito di Grazia Deledda (I parte)». *Studi Umbri*. Recuperato da <https://www.studiumbri.it/letture/scintille-tra-nobel-luigi-pirandello-e-lo-strano-caso-del-marito-di-grazia-deledda-i-parte/> [Data di consultazione: 11/11/2023].
- (15 maggio 2009). «Scintille tra Nobel: Luigi Pirandello e lo strano caso del marito di Grazia Deledda (II parte)». *Studi Umbri*. Recuperato da <https://www.studiumbri.it/letture/scintille-tra-nobel-luigi-pirandello-e-lo-strano-caso-del-marito-di-grazia-deledda-ii-parte/> [Data di consultazione: 11/11/2023].
- DE MONTICELLI, Roberto (1986). «Un personaggio in cerca di 1125 lire». *Corriere della Sera. 1876/1986 Dieci anni e un secolo. Pirandello e il Corriere*, pp. 6-11. Milano: Editoriale del Corriere della Sera S.p.a.
- DELEDDA, Grazia (1996). «Elzeviro d'urgenza». In G. Cerina (a cura di), *Novelle*, volume VI (pp. 101-105). Nuoro: Ilisso.
- FICHERA, Ada (2007). *La terza pagina: una tradizione italiana fra giornalismo e letteratura*. Acireale: Bonanno.
- FOIS, Marcello (2008). «Formattazione dello scrittore sardo». In M. Fois, *In Sardegna non c'è il mare* (pp. 80-93). Roma/Bari: Laterza.
- (2019). «Prefazione». In M. Fois (a cura di), *Grazia Deledda. Tutte le novelle*, vol. I (pp. IX-XII). Nuoro: Il Maestrale.
- ONOFRI, Massimo (2011). *Altri Italiani. Saggi sul Novecento* [Ebook]. Viterbo: Edizioni Sette Città.
- PIRODDI, Giamberto (2016). *Grazia Deledda e il «Corriere della Sera». Elzeviri e lettere a Luigi Albertini e ad altri protagonisti della Terza Pagina*. Sassari: EDES.
- SCANO, Antonio (1972). *Versi e prose giovani di Grazia Deledda*. Milano: Virgilio.
- SCIASCIA, Leonardo (1986). «Pirandello. Uomo che ride». *Corriere della Sera. 1876/1986 Dieci anni e un secolo. Pirandello e il Corriere*, pp. 4-5. Milano: Editoriale del Corriere della Sera S.p.a.

LA RAPPRESENTAZIONE
DELLA CULTURA LETTERARIA
NEI CINEGIORNALI *LUCE* (1923-1945)
THE REPRESENTATION OF LITERARY CULTURE
IN THE *LUCE* NEWSREELS (1923-1945)

Anna SCICOLONE
Universidad de Castilla-La Mancha

Riassunto

Il contributo offre una ricognizione dei materiali cinematografici che l'Istituto Luce produsse con lo scopo di documentare l'immagine della cultura letteraria del regime e le sue manifestazioni. Nei filmati analizzati, vedremo come scrittori moderni e passati si prestano ad essere gli agenti di un progetto propagandistico ben determinato, volto ad aumentare il consenso. L'intreccio tra parole e immagini può, di fatto, risultare una chiave di lettura proficua per interpretare la storia culturale dell'epoca e riallacciare i nessi tra la tradizione e la contemporaneità.

Parole chiave: letteratura, letterati, cinegiornali, Istituto Luce, propaganda.

Abstract

The contribution offers a survey of the film materials that the Istituto Luce produced with the aim of documenting the image of the regime's literary culture and its manifestations. In the films analyzed, we will see how modern and past writers lend themselves to being the agents of a well-defined propaganda project aimed at increasing consensus. The interweaving of words and images can, in fact, prove a fruitful key to interpreting the cultural history of the era and reconnecting the links between tradition and contemporaneity.

Keywords: literature, writers, newsreels, Istituto Luce, propaganda.

1. LA NASCITA DEL *GIORNALE LUCE*

All'inizio degli anni Venti del Novecento, in un'Italia ancora fortemente arretrata e analfabeta, si comincia a riflettere sulle potenzialità del cinema come mezzo di divulgazione scientifica e culturale. Chi ragiona su questo aspetto è Luciano de Feo, figura

centrale della storia culturale del fascismo italiano, che intravede le condizioni per dar vita ad una produzione finalizzata al film educativo:

Dove non è in grado di arrivare la scuola, può rivelarsi risolutivo l'uso del cinematografo, con la forza suggestiva delle immagini, con l'evidenza immediata della fotografia in movimento... Il cinema avrebbe potuto educare, formare, istruire meglio della parola scritta, senza che l'insegnante veda diminuito il proprio ruolo dato che a lui spetta di introdurre la proiezione del film... (Laura, 2000: 13).

Tuttavia, in quegli anni, il cinema è ancora considerato da molti solo un eccezionale mezzo di svago e intrattenimento, senza alcun fine didattico. E la popolazione italiana, afflitta da una grave sordità culturale, non sembra essere pronta ad accogliere nuovi possibili strumenti educativi. Con le scarse risorse finanziarie di cui dispone, De Feo fonda, nel 1924, il Sindacato Istruzione Cinematografica (S.I.C.), una piccola società anonima il cui scopo era produrre e diffondere pellicole di cultura generale, istruzione e propaganda. Nell'estate dello stesso anno, il S.I.C. porta sul grande schermo *Dove si lavora per la grandezza dell'Italia*, un breve documentario sull'operato del duce a Palazzo Chigi. Le inquadrature accattivanti e la qualità della tecnica cinematografica coniugano in modo esemplare la pratica del reportage giornalistico e l'uso delle immagini a fini educativi (Lussana, 2015: 943). La pellicola colpisce a tal punto Mussolini da indurlo a riflettere sulle possibilità che il cinema avrebbe potuto offrire ai fini dell'ottenimento del consenso popolare. Il duce, persuaso dal fatto che «il popolo ama vedere», comincia a interessarsi personalmente delle questioni legate alla propaganda cinematografica. È in questo contesto che, nel 1924, nasce l'Unione Cinematografica Educativa (L.U.C.E.), poi Istituto Nazionale Luce.

I primi numeri del *Giornale Luce*, il cinegiornale che racconterà la vita dell'Italia fascista, appaiono sugli schermi cinematografici nel 1925, con cadenza settimanale¹. Le cronache

¹ L'anno successivo, un decreto-legge rende obbligatoria la proiezione del *Giornale Luce* in tutte le sale italiane, come complemento al film di fiction. Il regime fascista si assicurava così il monopolio dell'informazione cinematografica.

di attualità godono fin dall'inizio di un enorme successo di pubblico; viene dato ampio spazio ad ogni tipo di notizia, privilegiando l'informazione sportiva che tanto piace al duce, il quale visionava personalmente ogni edizione prima della proiezione in sala (Argentieri, 2003: 71).

A due anni dalla nascita il *Giornale Luce* raggiunge, solamente in Italia, un pubblico di circa centotrenta milioni di spettatori, rivelandosi un valido alleato nella trasmissione dell'informazione soprattutto per il pubblico analfabeta. Da questo momento e per i successivi vent'anni, i notiziari del Luce saranno fedeli alleati del regime, portando sul grande schermo fatti e cronache nazionali e internazionali, illustrando la grandezza della gesta dei soldati italiani in tempo di guerra e inneggiando costantemente ai valori del fascismo, inteso come una civiltà, un complesso di sentimenti, opere, pensieri assai più vasto di una filosofia (Chiarini, 1936: 8).

Oggi questi materiali, consultabili sul sito dell'Archivio Storico dell'Istituto Luce, sono considerati preziosi documenti che approfondiscono non solo questioni socio ideologiche tipiche dell'epoca, ma offrono anche spunti di riflessioni interessanti per ricostruire il concetto di cultura *del e nel* fascismo e la sua rappresentazione.

In questa sede, dunque, verranno presi in analisi i *Giornali Luce* prodotti durante il Ventennio Fascista (1922-1943) che raccontano il mondo della letteratura e della cultura nel suo senso più ampio, con il fine di comprendere come e perché questa risorsa potesse essere inserita nel grande disegno di propaganda messo in atto dal regime.

Ad una prima indagine, si osserva che l'Archivio Storico dell'Istituto Nazionale Luce conserva, tra i suoi tanti reportage di guerra inseriti all'interno del *Giornale Luce*, un numero significativo di ore di filmati che illustrano le attività culturali e letterarie del regime. Inserendo la voce di ricerca 'letteratura', l'archivio online restituisce 36 cinegiornali Luce realizzati tra il 1929 e il 1943, l'arco cronologico che qui viene preso in esame. Di questi 36 filmati, 5 sono muti, classificati dall'Archivio dell'Istituto Luce come «Giornali Luce A»².

² Secondo le informazioni disponibili sul portale dell'Archivio Storico dell'Istituto Luce, sono classificati come «Cinegiornali Luce A» i filmati muti prodotti tra il

Questi 36 documenti raccontano la vita culturale e letteraria del regime, alcuni con riferimenti estremante brevi e anacronistici, altri focalizzando l'attenzione sul glorioso passato letterario dell'Italia come un modello costante a cui fare riferimento, dando vita a una fusione sinergica di elementi tradizionali e moderni. Tuttavia, non bisogna dimenticare che dietro ogni filmato si cela l'occhio onnipotente del regime che disegna, a sua immagine e somiglianza, il palinsesto del cinegiornale censurandone gli elementi ritenuti scomodi ai fini educativi e propagandistici. Per questo, analizzare oggi questi materiali vuol dire trovarsi di fronte a delle fonti che possono apparire stravaganti, sia per il linguaggio adottato sia per il contenuto proposto, entrambi estremamente retorici e massimalisti. Le fonti cinematografiche, definite per molto tempo ambigue e poco affidabili ai fini delle indagini accademiche, hanno ottenuto il giusto riconoscimento solo negli ultimi decenni, grazie soprattutto all'insorgere di studi critici sul tema che hanno posto l'accento sulla necessità di ricorrere al cinema come forma di offrire una visione distinta, una contro immagine della società, fatta non solo di cose dette, ma anche da quelle suggerite dal contesto in cui il film è stato prodotto (Ferro, 2000: 37).

2. LETTERATURA E FASCISMO

Prima di procedere all'analisi dei *Giornali Luce* il cui contenuto si centra sulla rappresentazione della cultura letteraria, è opportuno fare un passo indietro e segnalare alcuni di quei tratti fondamentali sui quali –secondo la visione dell'epoca– si è costruita la relazione tra la letteratura e il fascismo. Questa osservazione previa permette di comprendere meglio il contesto in cui i cinegiornali sono stati concepiti e quali fossero le idee di fondo sulle quali si legittimava la cultura letteraria del regime. In tal direzione, spunti di riflessione interessanti provengono dall'analisi fatta dall'intellettuale Luigi Chiarini, figura di

1927 e il 1932. I «Cinegiornali Luce B», tutti sonori, invece, sono stati realizzati tra il 1932 e il 1940; mentre quelli indicati con la nomenclatura «Cinegiornali Luce C», sono stati prodotti tra il 1940 e il 1945, nel momento in cui l'Italia entra in guerra. Maggiori informazioni in <http://www.archiviolute.com/cinegiornali>.

riferimento nel panorama cinematografico fascista. Nel 1936, l'Istituto Nazionale Fascista di Cultura³, pubblica un suo scritto, *Fascismo e Letteratura*, di cui l'autore avverte:

Questi spunti polemici e giornalistici non vogliono avere la pretesa di formare una trattazione estetica della politica dell'arte: essi sono stati suggeriti all'autore volta a volta da discussioni, da articoli o da libri che, comunque, han presentato il problema di una letteratura fascista. Tali essi vogliono rimanere: battaglia giornalista in pro di una letteratura che, al di sopra di cenacoli e gruppi rispecchi gli ideali e gli eventi del tempo nostro: di una letteratura che, in questo senso, sia veramente moderna (Chiarini, 1936: 1).

Un preambolo che lascia intendere il polverone polemico che si nasconde dietro il binomio letteratura e fascismo. È indubbio che la letteratura, tale e come veniva concepita dal regime, nascesse da una fusione di elementi tradizionali e moderni, rappresentando un superamento e nello stesso tempo un ritorno alla tradizione italiana più autentica. Su questo argomento, Chiarini non esitava a commentare che «col fascismo, i grandi italiani, da Dante a Colombo a Michelangelo ci appaiono anelli giganteschi di un'unica catena e il Risorgimento riacquista il suo carattere italiano, liberato dalle scorie di una cultura liberalesca» (Chiarini, 1936: 13).

Di questo, effettivamente, si trattava: di un ritorno alle origini, ad una letteratura pura e nazionale, della necessità di respingere tutti quei movimenti letterari che avessero un carattere internazionalistico, «più spesso frutto di mode e snobismi intellettuali che di serie esigenze dello spirito» (Chiarini, 1936: 20). È noto che il rapporto tra letteratura italiana e fascismo è un tema complesso che è stato ampiamente trattato nel corso della seconda metà del Novecento e le conclusioni a cui tutti gli studi sono giunti sembrano essere le medesime: l'elemento caratterizzante della cultura letteraria italiana durante il

³ Sorto a Roma nel dicembre del 1925, l'Istituto Nazionale Fascista di Cultura si poneva come obiettivo la diffusione della dottrina fascista e della cultura italiana in tutto il Regno e all'estero. Aggruppava al suo interno scrittori, letterati, artisti che contribuissero al progresso culturale del popolo italiano.

Ventennio è la forte enfasi sul nazionalismo, la propaganda e la censura che ne influenzava in maniera inevitabile i contenuti.

D'altra parte, c'è da dire che lo stesso Mussolini ha un rapporto complesso con la letteratura. Da un lato, il duce è un grande sostenitore della cultura italiana e della sua lunga tradizione letteraria, nella quale vi intravede un simbolo della grandezza della nazione. Però dall'altro, la visione strumentale della cultura e della letteratura che Mussolini ha, lo obbliga a utilizzarla come mezzo di propaganda per promuovere l'immagine di un'Italia culturale e intellettuale avanzata e rafforzare il prestigio dell'ideologia fascista:

L'arte italiana è stata ed è grande e universale proprio perché italiana. Il più universale dei poeti, Dante, è la più alta bandiera di italianità. Il che non vuol dire che l'artista abbia da chiudersi in una impenetrabile muraglia cinese e debba disinteressarsi delle correnti spirituali e delle tendenze letterarie di altri paesi, ma che in lui deve essere sempre così viva la coscienza italiana da assimilare, conquistare e trasformare ogni influenza straniera e imprimere ad ogni opera il suggello del genio italiano. Arte italiana, genio italiano, gusto italiano: è bene ricordarlo specie in questo periodo [...] che c'è la tendenza ad introdurre tra di noi spiriti e forme assolutamente contrarie alla tradizione e all'orientamento morale del popolo italiano (Chiarini, 1936: 20-21).

Come vedremo nei seguenti paragrafi, i cinegiornali che il Luce produce in questi anni si fanno portavoce, in maniera inevitabile, di queste idee. Gli autori sono spesso ritratti come figure di spicco della cultura e dell'*intelligenza* italiana, con il solo scopo di promuovere l'immagine di una cultura sofisticata e raffinata, oltre che di una nazione che vanta una lunga e ricca tradizione letteraria e sulla quale poggiano gli ideali del fascismo.

3. LA MAGNIFICENZA LETTERARIA ITALIANA IN IMMAGINI: I SOMMI POETI

Nel novembre del 1929, si proietta nelle sale cinematografiche un servizio intitolato *Thomas Mann in Germania dopo aver*

*ricevuto il Premio Nobel per la Letteratura*⁴. Si tratta di un breve filmato di appena trenta secondi, muto, nel quale si apprezza lo scrittore tedesco nel giardino della casa di Monaco di Baviera insieme alla sua famiglia. Sebbene le posizioni antinaziste di Mann fossero ben note⁵, così come le sue preoccupazioni inerenti alla censura⁶, lo scrittore stesso dichiarerà più avanti in uno dei suoi diari di provare «un certo grado di comprensione verso la ribellione contro gli ebrei» (Mann, 1982: 153). Nei cinegiornali presi in esame, lo scrittore tedesco viene menzionato unicamente in questa occasione.

Nel XXV anniversario della morte di Giosuè Carducci, Mussolini inaugura un'erma al poeta è il titolo di un servizio dotato di commento sonoro, proiettato nel giugno 1932⁷. Le sequenze mostrano la chiesa di San Donato a Polenta, in provincia di Forlì, «storica chiesa nella quale Dante pregò»⁸, asserisce la voce fuori campo. Tra una folla che acclama «viva il duce», Mussolini inaugura la statua di Carducci, cantore del Risorgimento italiano che, nel 1897, compose l'ode *La Chiesa di Polenta*, pubblicata nella raccolta *Rime e Ritmi* (1899). Nell'ode, che presenta un riferimento esplicito a Francesca da Polenta, la

⁴ Servizio inserito nel palinsesto del *Giornale Luce* A0478. Lo scrittore tedesco ha ricevuto il Premio Nobel per il romanzo *I Buddenbrook*, pubblicato nel 1901.

⁵ Due mesi dopo che Hitler sali al potere, Mann scriveva in uno dei suoi diari di aver assistito ad una rivoluzione mai vista fino ad allora, «contro le idee, contro tutto ciò che esistesse di più nobile: la libertà, la verità e la giustizia. La vile scoria ha preso potere con immensa gioia delle masse».

⁶ Il 7 aprile 1933, a Lugano, Thomas Mann scriveva: «giungono notizie che la Germania si prepara a eliminare i diritti degli intellettuali, e non solamente di quelli ebrei, ma anche di coloro che sono contrari al Governo. Nuova preoccupazione per i miei vecchi diari. Ho bisogno di riporli al sicuro». Rispetto alla questione degli ebrei, le posizioni di Mann non furono mai del tutto chiare. Nel 1937, scriveva nel suo diario: «Questa mattina ho scritto un'energica lettera a Frank sull'infame gruppetto giudeo che scrive su *Tagebuch*». Curiosamente, anni prima, Mann aveva dichiarato: «Che ancora oggi si dubiti, specialmente in Germania, del ruolo indispensabile del mondo giudeo nella cultura, e che vengano essi disprezzati e odiati, mi sembra di così mal gusto che non sono capace di esprimere nulla al riguardo».

⁷ Si tratta del *Giornale Luce* B0146, sonoro.

⁸ Si narra che in questa chiesa Dante si fermasse a pregare nel periodo in cui era ospite di Guido da Polenta, il signore di Ravenna.

cui anima brucia nell'Inferno dantesco insieme a quella dell'amante Paolo, Carducci chiedeva di avviare i lavori di restauro della chiesa dopo aver osservato con preoccupazione lo stato di abbandono in cui versava.

Nel giugno del 1935, Giosuè Carducci torna a essere il protagonista di un servizio di appena trenta secondi, *intitolato Le celebrazioni in onore di Giosuè Carducci*⁹. Una voce femminile commenta le immagini della casa in cui nacque Carducci, «che il duce stesso ha definito uno dei più grandi poeti della patria», davanti alla quale si intravede un busto marmoreo e una lapide. Presenziano all'atto le più importanti autorità del fascismo che, insieme a una folla attenta, ascolta il discorso del professor Arturo Marpicati, vicesegretario del Partito Nazionale Fascista, che proprio in quell'anno aveva pubblicato *Passione politica in Giosuè Carducci*.

Un'altra grande figura letteraria, evocata dai cinegiornali del Luce, è quella di Ludovico Ariosto, emblema del Rinascimento italiano. In un servizio realizzato nel 1933, intitolato *Todi. La celebrazione del centenario ariostesco*, un corteo in costume riproduce la visita del «sommo poeta ferrarese» –come si legge nel fotogramma iniziale– alla cittadina di Todi, nel 1531. Il reportage, privo di commento, si compone unicamente di musica che accompagna le immagini di donne entusiaste e bambini divertiti mentre sfilano per le vie della città, indossando costumi dell'epoca, davanti ad una folla incuriosita di spettatori.

Nello stesso anno, si proietta un altro servizio dedicato a Ludovico Ariosto, dal rimbombante titolo: *Nelle celebrazioni ferraresi si Ludovico Ariosto, l'Italia rivendica con rinnovato titolo, le glorie spirituali del Rinascimento che diedero luce e lezione al mondo*. Anche in questo caso, si tratta di un servizio in cui è assente il commento della voce fuori campo. La parte sonora del filmato si compone solo di musica e applausi mentre la cinepresa si detiene su alcuni manoscritti dell'*Orlando Furioso*.

Nel luglio del 1937, il *Giornale Luce* dedica un servizio a Giacomo Leopardi, intitolato *Le commemorazioni per Leopardi*¹⁰.

⁹ *Giornale Luce* B0702, sonoro.

¹⁰ Servizio incluso nel palinsesto del *Giornale Luce* B1124, della durata di cinquanta secondi.

La cinepresa riprende la piazza di Recanati, dove è presente una statua del poeta. Sullo sfondo un arco d'onore, sulla cui volta è incisa la parola «duce», «eretto dalla cittadinanza in occasione della commemorazione indetta per ordine del duce dalla Reale Accademia d'Italia e presenziata dal ministro per l'Educazione, sua Eccellenza Bottai, in rappresentanza del governo», commenta una frettolosa voce fuori campo. Il filmato segue mostrando l'interno della casa natale dello scrittore e diversi cimeli «di cui si servì il poeta per scrivere alcune delle sue liriche più ispirate». Dopo poche parole spese a favore di Leopardi, la cinepresa inquadra le autorità fasciste mentre attraversano l'arco in onore di Mussolini.

Nel dicembre del 1934, gli operatori cinematografici del Luce si recano a Stoccolma per filmare la cerimonia di consegna dei Premi Nobel, alla presenza del re di Svezia Gustavo V¹¹. In appena pochi secondi, una voce femminile commenta che il premio per la Letteratura è stato attribuito al drammaturgo e accademico d'Italia, Luigi Pirandello. In un reportage composto essenzialmente di musica, questo è l'unico riferimento all'autore.

Il Re d'Italia, Vittorio Emanuele III, è invece ripreso nel giugno del 1933 quando visita la VI Mostra del Sindacato Autori e Scrittori del Lazio¹². Il servizio, privo di commento della voce in off, si limita, in realtà, a ritrarre il sovrano al momento dell'inizio e della conclusione della visita. Protagoniste indiscusse del filmato sono una serie di stele sopra le quali sono incisi i nomi degli scrittori fascisti. La cinepresa si detiene su una che recita «Benito Mussolini, primo scrittore d'Italia» e su un'altra che riporta «Alfredo Panzini, celebre scrittore di classica consapevolezza e fiero paladino della lingua italiana»¹³. Negli ultimi trenta secondi, la cinepresa infoca alcuni libri su Mussolini e Hitler. Con buona probabilità, l'obiettivo del servizio era quello di evidenziare il ruolo che il regime aveva assunto con

¹¹ Il servizio intitolato «Il Premio Nobel del 1934» è all'interno del *Giornale Luce* B0596.

¹² Il servizio, intitolato «Sua Maestà il Re visita la VI mostra del Sindacato Autori e Scrittori del Lazio» è contenuto nel *Giornale Luce* B0281, sonoro. Il segretario del Sindacato Autori e Scrittori del Lazio era Francesco Saporì, fervido promotore della cultura fascista.

¹³ Nel 1925, Alfredo Panzini firmò il Manifesto degli Intellettuali fascisti e Mussolini lo scelse per formar parte dell'Accademia d'Italia.

l'istituzione del Sindacato Autori e Scrittori del Lazio, con il quale si aggiudicava il controllo locale della cultura letteraria e, allo stesso tempo, si presentava come promotore e difensore degli interessi degli scrittori. L'ente dipendeva dal Sindacato Nazionale Fascista degli Autori e degli Scrittori, in cui spiccava la figura di Filippo T. Marinetti.

Proprio Marinetti viene omaggiato con un brevissimo servizio cinematografico, realizzato nel maggio del 1934, mentre riceve in dono, dagli scrittori futuristi, una fiammante automobile. Per comprendere il significato del reportage, occorre ricordare che nel 1908 Marinetti aveva pubblicato a Parigi un poema intitolato *All'automobile da corsa*, pubblicato all'interno della raccolta *La ville charnelle*. Il poema presenta una tematica cara a Marinetti e, più in generale, a tutti i poeti futuristi: l'esaltazione del progresso della nuova civiltà dei motori, in cui la velocità del veicolo – veemente Dio di una razza d'acciaio / formidabile mostro giapponese dagli occhi di fucina / nutrito di fiamma – viene utilizzata come metafora della vita moderna.

4. «POETI AL TEMPO DI MUSSOLINI». LA CULTURA LETTERARIA E I PREMI

La propaganda fascista in ambito culturale raggiunge l'apice quando i cinegiornali Luce portano sul grande schermo le immagini delle manifestazioni legate ai premi letterari, che venivano annualmente assegnati a scrittori che si erano distinti per la loro fedeltà al regime. Nel 1934, un servizio di appena ventisette secondi, riporta una notizia intitolata *Consegna del Premio letterario «Poeti al tempo di Mussolini»*¹⁴. Una carrellata rapida di immagini mostra un'adunata di gente nel parco Arnaldo Mussolini di Bagni di Lucca, piccolo municipio toscano, che assiste alla cerimonia di consegna dei premi. La voce fuori campo riferisce della presenza del conte Galeazzo Ciano, sottosegretario di Stato per la Stampa e la Propaganda. Qualche giorno dopo, appare su *Diorama Letterario*, lo storico inserto della *Gazzetta del Popolo*, un articolo non firmato intitolato «Seicento concorrenti al Premio “Poeti di Mussolini”», che fornisce dettagli interessanti per una mappatura dell'evento:

¹⁴ *Giornale Luce* B0544.

I concorrenti sono oltre 600. Se si tiene conto che molti hanno presentato più di un componimento poetico, si può elevare a 700 il numero delle liriche da prendersi in esame. Hanno partecipato al concorso scrittori e poeti di fama già acquisita, umili operai, contadini, madri, impiegati e studenti GUF. Circa 50 liriche provengono da italiani residenti all'estero. Tutte le liriche esprimono l'affetto e la devozione per la terra, la fede grande in Mussolini e nel fascismo, l'entusiasmo per i trionfi dell'ala italiana, la bellezza dello sport, la supremazia fisica e morale della razza. [...] Sono rappresentati dai concorrenti anche tutte le età: dal balilla di nove anni al garibaldino ottantaquattrenne. Altrettanta varietà contrassegna i generi trattati: dalla terzina dantesca al sonetto, dall'ode barbara al verso libero. Bandita totalmente ogni forma di ermetismo: preferenza per il canto ampio, sottratto ad ogni influenza decadente e contenuto nella misurata disciplina del verso (1934: 3).

Nella parte finale dell'articolo, che aggruppa in un paio di colonne gli elementi più eclatanti della dottrina fascista, l'anonimo giornalista rivela un dettaglio curioso:

La consegna dei premi avrà luogo all'aperto, durante una festa campestre, al cospetto del popolo. Celebrazione originale dei poeti e della poesia in questa terra feconda e magnifica che ospitò i più grandi poeti della Terra, cerimonia di stile prettamente fascista, che verrà integrata e completata –per abbinare alla sana fecondità dei poeti quella delle madri italiane– dalla consegna di un premio alla madre più prolifica del Comune di Bagni di Lucca («Seicento concorrenti», 1934: 3).

Simile al precedente per tema e contenuti è il servizio proiettato nell'agosto del 1935, con lo stesso titolo *Cerimonia di consegna dei premi «Poeti al tempo di Mussolini»*¹⁵. Si tratta, anche in questo caso, di un reportage di trenta secondi, dove nella medesima ubicazione, il parco Arnaldo Mussolini, si svolge la consegna dei premi alla presenza delle autorità fasciste, al ritmo degli applausi di una folla entusiasta. Lo stesso servizio viene proposto anche negli anni seguenti; senza apportare nessuna informazione rilevante che non sia una manifesta celebrazione

¹⁵ *Giornale Luce* B0735

delle attività del regime, il *Giornale Luce* filma la cerimonia di consegna dei premi nell'agosto del 1936, nel settembre del 1937 e nel settembre del 1939.

Nel marzo del 1938, le cineprese del Luce si spostano sulla riviera ligure per riprendere la cerimonia di consegna dei Premi Sanremo¹⁶. Si tratta di una manifestazione letteraria istituita dal 1935 al 1940, «in cui far convergere mondanità, cultura e arte» (Lauria, 2015: 21). Il servizio mostra le immagini della città rivierasca e della Villa Comunale, all'interno della quale si svolge «la solenne proclamazione dei vincitori dei premi Sanremo, presenziata da Sua Altezza Reale il Duca di Bergamo», dichiara la voce fuori campo. Riceve il premio per la letteratura Renata Mughini con la commedia *I figli*; a Mirko Deanovic, «jugoslavo, che ha al suo attivo una vastissima attività culturale in italiano», viene attribuito il premio per la migliore opera di un autore straniero sull'Italia fascista. Un'immagine della statua del duce a cavallo conclude il filmato.

Nell'agosto del 1939, nel teatro dell'edificio Principe di Piemonte, in Toscana, accompagnata da «un fantasmagorico spettacolo di giochi pirotecnici», si celebra, la X edizione del Premio Viareggio¹⁷ presieduta dal suo direttore, Filippo Marinetti. L'Istituto Luce propone un servizio di un paio di minuti¹⁸, in cui la voce fuori campo commenta: «Dopo aver messo in luce l'azione che, per volere del duce, il regime svolge per l'incremento della cultura e della letteratura italiana, il ministro Alfieri ha consegnato il premio ai vincitori». Quell'anno, il premio viene attribuito a pari merito a tre scrittori: Maria Bellonci, con *Lucrezia Borgia*, Orio Vergani con *Basso profondo* e Arnaldo Frateili con *Clara fra i lupi*. La cinepresa si sofferma

¹⁶ *Giornale Luce* B1262

¹⁷ Il Premio Viareggio nasce in Versilia nel 1929 da un'idea di Leonida Rèpaci, che ne resterà alla guida fino al 1935. In un'intervista, Rèpaci dichiarò che «fino al 1935, il premio Viareggio salvò in qualche modo le forme impedendo ai gerarchi fascisti di padroneggiare. In seguito, la mano del regime si appesanti e divenne impossibile, per un uomo dignitoso, mantenere una posizione, non dico indipendente, ma neppure riservata nei confronti dei fascisti zelanti. Divenne impresa disperata battersi per un libro che non fosse gradito al Ministero per la Stampa e la Propaganda...» (Premio letterario, s. d.).

¹⁸ *Giornale Luce* B1567.

su una gigantografia del duce, collocata dietro il tavolo della giuria, mentre il ministro proclama i vincitori. Un articolo anonimo, pubblicato su *Diorama Letterario* qualche mese prima della premiazione, presenta il romanzo *Clara fra i lupi* ai lettori con queste parole:

La semplice allegoria del titolo dichiara i caratteri e i limiti di questo romanzo dei Arnaldo Frateili [...]. Siamo in un settore erotico-sentimentale, passato al vaglio delle esigenze modernissime d'un romanticismo riveduto e corretto. Società 900, ragazze 900, pochi scrupoli, molti capricci; ma sotto la verniciatura cinica e spregiudica delle generazioni moderne in fatto di sentimento, continua ineluttabilmente a scorrere il gran fiume delle verità e delle tradizioni. La Clara di Frateili è una ragazza che non s'è sorvegliata e difesa troppo contro la tirannia dei sensi, incapace a resistere a quel fluido di attrazione fisica che talora sentiva passare tra sé e gli uomini, e le dava come l'eccitazione d'un liquore («Il libro della settimana», 1939: 3).

Dopo aver raccontato la travagliata storia d'amore della protagonista, vittima delle debolezze della carne e dello spirito, l'anonimo autore dell'articolo sembra riscattare la figura di Clara attraverso un elogio delle capacità letterarie di Frateili:

nei momenti più patetici e delicati del racconto, il Frateili offre la riprova della sua virtù di interprete di particolari stati d'animo e di annotatore di segreti tremori dello spirito [...]. Con codeste sue armi, egli affronta i caratteri e risolve le situazioni, non forzando mai il tono, anzi narrando con un discorso pieno di dignità e di chiarezza. Clara è un personaggio studiato bene, completo, il centro motore dell'interesse umano della vicenda («Il libro della settimana», 1939: 3).

5. VERSO UNA CONCLUSIONE

Con la caduta del regime e la fine delle ostilità, il *Giornale Luce* sparisce dalle sale cinematografiche. Il vento del cambiamento spira sulla società italiana, manifestandosi in tutti gli ambiti della cultura. Ma cosa hanno realmente trasmesso e raccontato le tante immagini prodotte dall'Istituto Luce in quegli

anni? Hanno certamente raccontato una parte importante della storia italiana, scegliendo di metterne in evidenza gli aspetti più convenienti. In fondo, non dobbiamo dimenticare che il film è uno specchio ed ogni forma cinematografica rispecchia il tipo di società che l'ha prodotta. La presenza di autori, i concorsi e premiazioni in quelle immagini denota l'interesse del regime per la cultura letteraria, ma la maniera in cui tutto viene montato e mostrato rivela che la cultura letteraria altro non era che uno dei tanti strumenti di propaganda che il regime fascista utilizzava per legittimare la propria dottrina. Le immagini dei cinegiornali Luce vanno pertanto interpretate tenendo presente il contesto ideologico e culturale in cui sono state prodotte, l'unica chiave di lettura possibile per non cadere nell'errore di attribuire loro un valore che non hanno.

A raccontare, invece, la storia dell'Italia repubblicana, con la sua voglia di rinascita e le sue debolezze, ci penserà un nuovo cinegiornale, *La Settimana Incom*. Un servizio proiettato nell'ottobre del 1946 riprende alcuni momenti della Fiera del Libro a Roma, mentre la voce fuori campo commenta:

Rinata anche la festa del libro ai Mercati Traianei di Roma. Gli editori si lamentano: in Italia non si legge e gli scrittori, per cinque giorni, hanno risolto la crisi del libro. A tavolino, romanzieri e poeti pensano il pubblico come a un mostro spietato e invece, eccolo qua, lieto di offrirsi il dolce vizio di leggere [...] Ha inizio il processo contro gli scrittori: primo imputato, Ungaretti. Gli pesa sul capo l'accusa di aver inventato l'ermetismo. Moravia, perché ha creato un uomo con sei dita? Le sue ne hanno cinque. L'arringa piace a Ungaretti, che si illumina di immenso. Il Pubblico Ministero chiede che gli imputati siano chiusi a scuola. Il Presidente accoglie la richiesta. È un atto di fede nella scuola (*La Settimana Incom* / 00027, 1946).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARGENTIERI, Mino (2003). *L'occhio del Regime. Informazione e propaganda nel cinema del regime*. Roma: Bulzoni.
- CHIARINI, Luigi (1936). *Fascismo e Letteratura*. Roma: Istituto Nazionale Fascista di Cultura.
- FERRO, Marc (2000). *Historia contemporánea y cine*. Barcellona: Crítica.

- «Il libro della settimana. Clara fra i lupi» (21 giugno 1939). *Gazzetta del popolo*. Recuperato da <https://n9.cl/r9p09> [Data di consultazione: 02/09/2023].
- La Settimana Incom/00027 (10 ottobre 1946). « Nel mondo delle lettere: giornate del libro a Roma». *Archivio Luce*. Recuperato da <https://n9.cl/otr6a> [Data di consultazione: 07/07/2023].
- LAURA, Ernesto (2000). *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*. Roma: Ente dello Spettacolo.
- LAURIA, Daniela (2015). *I premi Sanremo d'arte e letteratura*. Ravenna: Pozzi Editore.
- LUSSANA, Fiamma (2015). «Cinema educatore. Luciano De Feo direttore dell'Istituto Luce». *Studi storici*, 56(4), pp. 935-961.
- MANN, Thomas (1982). *Diaries 1918-1939*. New York: H. N. Abrams.
- (1987). *Diarios 1937-1939*. Barcellona: Plaza & Janes Editores.
- Premio Letterario Viareggio Rèpaci (s. d.). Recuperato da <https://n9.cl/ivxmt> [Data di consultazione: 13/05/2023].
- «Seicento concorrenti al Premio “Poeti di Mussolini”» (12 novembre 1934). *Diorama Letterario*, p. 3. Recuperato da <https://n9.cl/omhnx> [Data di consultazione: 02/09/2023].

CASTIGLIONE E LEOPARDI
TRA SPREZZATURA E DISPREZZO
CASTIGLIONE AND LEOPARDI
BETWEEN *SPREZZATURA* AND *DISPREZZO*

Fabrizio SCRIVANO
Università degli Studi di Perugia

Riassunto

La trattatistica sul comportamento (Castiglione), che aveva permutato dalla tradizione novellistica l'esigenza di un'arte conviviale (Boccaccio e Pontano), durante il Seicento (Accetto, Peregrini, Bartoli) subisce un inesorabile metamorfosi in «dissimulazione», che trasforma la «sprezzatura» in «disprezzo» quando giunge all'occhio critico di Leopardi. *Parole chiave*: Baldassarre Castiglione, Giacomo Leopardi, Sprezzatura, Disprezzo, Motto

Abstract

The treatises on behavior (Castiglione), which had exchanged the need for a convivial art from the novelistic and rhetorical tradition (Boccaccio and Pontano), during the seventeenth century (Accetto, Peregrini, Bartoli) had an inexorable metamorphosis in «dissimulation», which transformed the «sprezzatura» into «contempt» when it comes to the critical eye of Leopardi. *Keywords*: Baldassarre Castiglione, Giacomo Leopardi, Sprezzatura, Contempt, Jocke

[...] usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostriciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi (Castiglione, *Il Cortegiano*, I, 26).

Per lo contrario ci sono ancora degli uomini superiori i quali disprezzando il disprezzo, si guardano però dai danni, perché questi son cose reali, e il disprezzo appresso a poco ci nuoce tanto quanto noi lo stimiamo (Leopardi, *Zibaldone*, 8 giugno 1820).

Il rapporto con il comico in Italia e nella sua letteratura ha una storia complicata, come ovunque e sempre la comicità ha e ha avuto la capacità di complicare le cose, sia nella formazione di una cultura sia della sua immagine, e soprattutto in quei transiti della comunicazione su cui si basa la relazione sociale. Come dice il titolo di questo intervento, uno degli aspetti che con una certa continuità si affaccia nel dibattito pubblico è l'equilibrio, o l'ambiguità, tra la simulazione della conoscenza e il rifiuto dell'altro, tra sprezzatura e disprezzo.

Il termine *sprezzatura* nel pensiero di Baldassare Castiglione, esposto nel *Libro del Cortegiano* (1538), prende un significato strategico, segnando un importante capitolo dell'etica della prudenza e però allo stesso tempo segna un punto a favore dello stile personale da tenersi in società. Da notare che etica e stile non sono due cose davvero coincidenti; perché, da una parte, la sprezzatura della persona saggia, che sa di non dover troppo ostentare il proprio sapere serve a non esporsi, a non irritare il proprio interlocutore, a essere influente senza essere invadente. La sprezzatura di Castiglione, aiuta a non farsi notare, a rimanere nell'ombra, a non esporsi pericolosamente ed è anche un gesto cortese verso gli altri, di discrezione, e di omaggio, di sottomissione.

Non si tratta certo di modestia: si tratta di una delle forme con cui esercitare la massima delle virtù, la prudenza. La verità è un oggetto delicato, si sa, si rompe facilmente ed è ancor più facilmente soggetta al rifiuto: da qui la responsabilità del saggio. Quindi, se non vuoi che la tua opinione sia rifiutata a prescindere dalla sua ragionevolezza e fondatezza, se non vuoi che appaia frutto di saccenteria, allora sarà meglio dissimulare la tua sapienza.

Vista in quest'ottica, la sprezzatura è una pratica retorica, non un sentimento, pensata come condizione preliminare entro la quale porre la relazione discorsiva. Del resto come si parla a un Principe, e a ogni altro che sia abituato a sentirsi o abbia la necessità di apparire sempre e comunque dalla parte della ragione e superiore a tutti? Senza indisporlo, senza farlo agire per stizza, e senza rischiare di perdere la testa? Evidentemente non si tratta solo di prammatica. Dall'altra parte la sprezzatura è stile, che presuppone moderazione nell'espone le proprie capacità e qualità, ma spesso con una mera intenzione di renderle più stupefacenti. Castiglione stesso, nel dialogo, fa capire che l'abilità

non dichiarata rende maggiore la sorpresa, l'ammirazione, quando essa va ad effetto, realizza l'intenzione, il celato proposito:

Da questo [usar sprezzatura] credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia (Castiglione, I, 25).

Perché la competenza saggia ha l'apparenza della disinvoltura, l'aura della spontaneità, forse ha una naturale disposizione, è una qualità senz'arte. L'apparenza di modestia evita affettazione e pedanteria, facilitando l'attesa e l'accettazione del confronto dell'interlocutore, in ultimo favorendo l'ascolto.

Per questo, se ci tenessimo a mantenere teso il filo del ragionamento di Castiglione, che introduce questa ambiguità tra virtù e prassi di un costume (la sprezzatura) che allude al mantenimento della (falsa) modestia, dovremmo forse spostarci più avanti nel dialogo, quando entra in scena e si discute il comico: e in particolare quando, apparentemente sulla scia della più antica riflessione di Marco Tullio Cicerone sviluppata nel *De oratore*, si discute se il saper far ridere si ottenga con l'arte oppure sia una disposizione naturale, senza ovviamente dare una risposta netta. Avvertito che la provocazione del riso può essere strumento di svago e di offesa allo stesso tempo, Castiglione può scrutare quanto l'utilizzazione del comico, nelle sue varie forme, possa insinuarsi nelle pratiche di formazione delle opinioni e delle certezze; possa sfruttare debolezze o pareggiare asperità, possa aprire canali o chiudere porte.

Ne risulterebbe che il ragionamento sulla natura del comico segna un percorso inverso da quello sulla sprezzatura, ma pieno di similarità o isomorfismi. Se lo stile disinvolto è uno strumento della politica, lo statuto incerto del comico rende possibile la sua efficacia politica.

Se potessimo andare a cercare una possibile fonte di questo strano matrimonio, basterebbe rivolgersi a un trattato di una ventina d'anni precedente, il *De sermone* (1509, ma scritto nel 1499) di Giovanni Pontano. Testo che non è mai davvero entrato

nel pieno possesso della nostra cultura, privo insomma di canonizzazione, eppure esempio di una intelligenza mostruosa e di un raffinato possesso di quanto ogni discorso sia un'equilibrata gestione del mostrare e nascondere, del rendere palese attraverso l'allusione e rendere comprensibile tramite la negazione dell'evidenza. Non è un caso che questo trattato, ricco di esempi in forma di novelle e parabole e casi esemplari, spesso tratte dalle storie antiche e altrettanto spesso dalle cronache contemporanee, molto presto si concentri e monopolizzi sulle forme del comico. E anche il *De sermone* non è un libro dedicato all'elocuzione bensì all'efficacia pratica e politica della conversazione. Il motto e il *ludus* sono il suo argomento principale, sì, ma non per l'intrattenimento o per l'abbellimento della conversazione (*elegantia*): è l'aspetto operativo associato alla capacità di stimolo o di inibizione ad essere sviscerato, come strumento principale nelle relazioni di potere, diplomatiche, politiche o solamente sociali, addirittura familiari.

Già dai tempi di Giovanni Boccaccio abbiamo vivissime (anche nel senso di incarnate) rappresentazioni di quanto nella forma del *motto* la parola sia soprattutto un gesto: il motto in parte dice, cioè esprime un significato, rivela un senso, mostra un'intelligenza, esibisce un'acutezza intellettuale. Ma nulla sarebbe questa potenza di significato se tale modalità di conversazione non fosse immediatamente anche un gesto, un'azione, un movimento del corpo che instaura una relazione prossemica con l'interlocutore. Il sesto libro del *Decameron* (circa 1349), dedicato ai motti, propone una serie variata di possibilità di motteggiamento, perché, come spiega la rubrica, «si ragiona di chi con alcuno leggiadro motto, tentato, si riscosse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno». La parola che trae d'impaccio e che si realizza in una situazione concreta e pratica è quella del motto: che è anche certamente dotata di comicità, quasi sempre. Un ridere però in bilico tra la sorpresa piacevole di una trovata ingegnosa e un ridere semplicemente offensivo e derisorio. Accingendosi a raccontare la terza novella di quella sesta giornata, Lauretta mette le mani avanti:

Vi voglio ricordare essere la natura de' motti cotale, che essi come la pecora morde deono così mordere l'uditore, e non come 'l cane; per ciò che, se come il cane mordesce il motto, non sarebbe motto ma villania. [Tuttavia] È il vero che, se per risposta si dice, e il risponditore morda come cane, essendo come da cane prima stato morso, non par da riprendere, come, se ciò avvenuto non fosse, sarebbe; e per ciò è da guardare e come e quando e con cui e similmente dove si motteggia (Boccaccio, VI, 3).

Occhio per occhio, dente per dente, sottintende Lauretta, che infatti si accinge a raccontare una novella dal finale mordace, in cui il cane, che prima ferì, a sua volta morso è costretto a ripiegare con la coda tra le gambe. Il motto però, come mostra la novella successiva, che ha come protagonista il ghiotto Chichibio, il quale non resiste a divorare la coscia di una gru, ha anche il potere di stemperare l'ira, volgendola in riso. Diverse modalità d'uso del motto, che in pratica è libero di agire ma è sempre vincolato alla circostanza in cui agisce ed opera. Forse la nona novella della giornata, più delle altre, mostra quanto il dire e il fare siano contigui nel campo del motto. La racconta Emilia, la regina della giornata, e riguarda Guido Cavalcanti, che molestato da una brigata di sbruffoni che lo avevano preso a mal partito, si cava d'impaccio con una doppia arguzia. Fisicamente accerchiato contro alcune tombe, esclama: «Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace; - e posta la mano sopra una di quelle arche [...] prese un salto e fussi gittato dall'altra parte, e sviluppatosi da loro se n'andò» (Boccaccio, VI, 9). Tocca al capo della malevola compagnia spiegare che il motto di Cavalcanti insinuava che loro fossero come dei morti viventi.

Motto e gesto si ritrovano uniti in un'unica azione, a chiarire definitivamente quanto nel sistema delle relazioni sociali il motto sia da intendersi come un atto pratico; ma di più c'è che il motto si propone come un terreno in cui la distanza tra conoscenza e ignoranza si ricompone, o anzi può ricomporsi, a patto di riconoscerlo (cosa non sempre possibile). Nell'opzione boccacciana, inoltre, il motto è oggetto di narrazione: cioè si esplica e si esemplifica tramite casi concreti, come a ricomporre un breve trattato (qui e là fatto emergere dalle premesse e dai commenti di narratori e ascoltatori) sull'arte di far sì che nella mente

dell'interlocutore, spontaneamente, il motteggiatore riesca a far emergere la verità (di circostanza): non viene detta in modo diretto, viene fatta formulare a chi ne è destinatario.

Dunque, il motto svela e cela allo stesso tempo, svela celando e cela svelando (e muovendo a un giudizio la cui prima soglia è il riso sia per chi conversa sia per chi è spettatore/lettore). Cosa che ci riconduce a Castiglione, e alla sua disciplina di sprezzatura tra stile ed etica, che comporta un nuovo equilibrio sul piano della *conversazione*: qui sinonimo di relazione intelligente, di relazione sociale ma anche di (parola impossibile al tempo) comunicazione.

Il passaggio in Castiglione, soprattutto nel porsi come strumento della prudenza, non poteva passare inosservato e apparentemente rilanciato verso un confine estremo e pericoloso: ne è protagonista Torquato Accetto, cent'anni dopo, con il breve trattato *Della dissimulazione onesta* (1641). Ci sono moltissime situazioni in cui tacere il vero porta vantaggio e conforto, argomenta Accetto.

Prima di tutto, dissimulare permette di astenersi da comportamenti assai viziosi, che sono il simulare e il frodare: dire il falso e ingannare. Poi, quando la vita ci ha offerto esperienze negative, ripara dal rancore, che è fonte di dolore, e ancora ci ripara dalla superbia, che è il contrario della prudenza.

La dissimulazione, ancora, è un'arma che protegge dai simulatori, e quindi permette di non cadere nelle loro trappole; non va, però, creduto che la dissimulazione sia semplicemente un comportamento astuto: è un abito dello spirito molto profondo, che ha anche una valenza interiore, tanto che si può dissimular anche a se stessi, benché solo per breve tempo e comunque protegge dalle passioni, come l'amore e l'ira, perché allena a sopportare la gelosia e le ingiurie. Insomma, la dissimulazione aiuta a trasformare la mala sorte, i soprusi, le ingiustizie, in qualcosa di diverso dalla loro essenza malvagia: trasforma l'esperienza in conoscenza, o se si preferisce in consapevolezza. Chiaramente non si può credere sino in fondo al messaggio positivo (nel senso fotografico) impresso in questo testo, che si chiude con un ringraziamento alla dissimulazione in questo modo (Accetto, XXV):

Vorrei che mi fosse permesso di manifestare
 l'obbligo che ho a' benefici che mi hai fatti;
 ma invece

di renderti grazie, offen-
 derei le tue leggi non
 dissimulando quan-
 to per ragione ho
 dissimulato.

Un ultimo scherzo che, rivoltando l'intero significato del libro, è esso stesso dissimulazione, e quindi allude a una serie indefinita di silenzi e quieti.

Per Accetto, il dissimulare possiede due facce, portatrici di ambiguità: da una parte è invocata, la dissimulazione, come sospensione temporanea della verità (tacere e celare); dall'altra è descritta come potente strumento di autocontrollo (imperturbabilità e autostima). Una via a metà tra il sociale e l'esistenziale, che nel lettore non può che generare un'ulteriore meraviglia o sospetto.

Il quadro sin qui delineato fa oscillare la discussione intorno al tema dell'ambiguità: sia la *sprezzatura* sia la *dissimulazione* sia il *comico* e il *motto*, partecipano a questo precipizio del significato, nel quale il senso rischia sempre di precipitare.

Più o meno negli stessi anni di Accetto (appena due anni prima), Matteo Peregrini aveva pubblicato il trattato *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti volgarmente si appellano* (1639), nel quale produceva la strana operazione di spostare e forse limitare il campo del comico alla mera reazione del riso, svuotandolo di ogni potenza conoscitiva. Campo invece destinato all'*acutezza* (diremmo anche arguzia), nella quale è solo l'intelletto ad essere compiaciuto. Nel riso, infatti, è implicato il corpo, che rilascia un vento, un fiato che libera la compressione, e che permette l'accettazione momentanea dell'ambiguità implicita nell'operazione comica (Peregrini segue nella sostanza le indicazioni del medico Girolamo Fracastoro). Questa parziale accettazione, che permette di far rientrare nel comico ogni tipo di argomento, anche serio e grave, tragico e turpe, anche politicamente scorretto, e che può discendere fino all'accettazione della volgarità, però pare essere una fonte di scredito, di vacuità

dell'azione comica. Che infatti è soggetta, nella precettistica peregriniana, a molte limitazioni d'uso, benché sia necessaria almeno e soltanto nelle occasioni conviviali e nella commedia.

Tuttavia, il lettore potrà anche interpretare a rovescio l'idea espressa da Peregrini: cioè che nel distinguere il momento mentale da quello corporeo, tra riso e ingegno, il campo del comico in realtà si allarghi; infatti sembra soprattutto interessato a dare spazio all'idea di meraviglia, che spiega per l'appunto negli stessi termini fisiologici da cui scaturirebbe il riso: con l'acutezza si produce un medesimo stato di spaesamento di fronte all'oggetto, solo che il fiato non esce e anzi rimane compresso, e tutta l'energia si libera in una risposta intellettuale di compiacimento. Insomma, nell'argomentazione di Peregrini si potrebbe leggere un tentativo celato (o dissimulato) di riunire, arditamente, comicità e bellezza.

Cercò di porre fine a queste oscillazioni del senso Daniello Bartoli, in alcune pagine dell'opera *De' simboli trasportati al morale* (1677, i due primi libri; il terzo 1680). «Simboli (così m'è piaciuto chiamarli), cioè di corpi a' quali serva per anima che gli avvivi, e li trasformi, la Proporzione ch'è in essi con le materie morali delle quali ho preso a ragionare» (Bartoli, 1677: 4v-5). Troviamo la spiegazione di cosa sia il simbolo nell'*Introduzione*. La prima persona non è un biografema, ma una dichiarazione di intenti. La parola *Proporzione* rimanda esplicitamente al secondo capitolo della *Poetica* di Aristotele, nel quale si sostiene che l'oggetto può essere imitato come migliore o peggiore di quanto non sia: «In eadem vero differentia et Tragoedia et Comoedia separata est, haec enim peiores: illa meliores imitari vult, quam ij, qui nunc sunt» (In questa differenza sta anche il divario tra la tragedia e la commedia, giacché l'una tende ad imitare persone migliori, l'altra peggiori di quelle esistenti), come si può leggere nella traduzione di Antonio Riccobono (Aristotele, 1587: 2). Tutta l'opera di Bartoli, che conta ben tre libri e quarantacinque simbolizzazioni, è in buona parte una sorta di bilanciare del lecito e dell'inopportuno, che tende a riformulare e a segnalare le deviazioni morali di un intero lessico metaforico e figurale, in particolare la quarta del primo libro, *I denti del cinghiale di Adone. Il motteggiar da giuoco che lacera altrui da vero*, sembra voler rovesciare i principali punti di riferimento di un mondo che

avrebbe affidato alla convivialità la propria intelligenza: il suo intento, che prende le forme di un gioco serratissimo in cui controbattere analogia su analogia, metafora su metafora, figura su figura, sembra quello di mostrare l'aspetto ferino e selvaggio di ciò che, nella tradizione della letteratura cortigiana, si è cercato di far passare per civile e mansueto.

Bartoli opera dentro la materia verbale che egli sapeva appartenere all'immaginario dell'uomo di lettere e del savio suoi contemporanei, avvalendosi dello stesso sistema lessicale da lui messo in dubbio, disperdendolo in un labirinto semantico da cui si esce necessariamente attrezzati e convinti di un lessico moralizzato del tutto nuovo, costringendolo a mostrare i propri paradossi e facendolo tracollare nelle proprie doppiezze. Leggiamo Bartoli:

Tutto ciò vagliami averlo detto per disposizione a mostrar vero: tanto essere il morir ferito d'una punta di lingua quanto d'uno strazio di denti; e così poter ben mettere un uomo in terra e sotterra un brieve detto pungente e velenoso, come il morderlo e il lacerarlo dicendone a lungo ogni gran male. Anzi, se v'ha cosa in che l'un modo si dissomigli dall'altro, questa essere il riuscir più insanabile la puntura di un sottil detto che gli squarci d'una grossa mormorazione. Peroché il qualificar motteggiando le vite e i fatti altrui, ha questa infelice felicità: che dice più in meno, si ode con più diletto e in quanto meno parole si stringe, più si tiene alla mente e, a guisa della moneta piccola, più agevolmente si spende e corre per più mani; né l'autore ne soggiace all'infamia di mormoratore, anzi all'opposto ne sale in pregio e acquista nome di spirito ingegnoso e piacevole. E se talvolta gli è bisogno scusarsi, scusasi coll'aver detto una grazia. Ma disgraziati gli effetti che da queste grazie provengono a chi son fatte (Bartoli, 1677: 70-71).

Un'argomentazione ironica e parodistica che coglie e stritola due aspetti fondamentali della discussione sull'elocuzione: da una parte l'ambito della metafora (brevità e rapidità) e dall'altra l'ambito del genere (grazia e ridicolo). Bartoli taglia così il legame tra il favellare comico e l'ingegno, tramite una vera e propria sprezzatura. Se la posizione moralizzatrice di Bartoli esprime un'insofferenza, questa è rivolta certamente verso ogni piega del significato, considerata solo come campo dell'ambiguità invece che della complessità. Da qui la necessità di enfatizzare il lato

maligno del riso, quale strumento che legalizzerebbe (e dissimulerebbe) la pratica del disprezzo.

Del resto, che il disprezzare fosse divenuta una sottile pratica della comunicazione era stato avvertito da altri scrittori e intellettuali del Seicento. Ne darò due esempi tratti dalla *Crestomazia italiana della prosa* (1827), inseriti nella sezione di «Filosofia pratica», perché ci interessa, a questo punto e per concludere, comprendere la percezione che Giacomo Leopardi ebbe di questo argomento e anche la maniera con cui volle documentarlo. Il primo è un passo di Paolo Segneri, tratto da *Il Cristiano istruito nella sua legge* (1686), nel quale il predicatore gesuita, ragionando per paradosso morale, scopre (nel senso che denuda) la pratica della diffamazione. La metafora è quella della ferita:

Nella cicatrice di un cavallo nascono agevolmente i peli che la ricopruono; ma non così nella cicatrice di un uomo [...] ogni ferita che sopravvengale nella riputazione, lascia il suo segno; ed un tal segno oh quanto dipoi è difficile che si dilegui [...]; di pur male del tuo nemico; perché quantunque un dì si scoprisse ch'egli è innocente, tuttavia rimarrà sempre in esso, se non la piaga, almeno la cicatrice (Leopardi, 1827: 496).

Un brano che Leopardi accosta a un'osservazione arguta di Pietro Sforza Pallavicino, recuperandola dall'Introduzione alla sua antisarpiana *Istoria del Concilio di Trento* (1656):

La più efficace maniera di riportar lode dai più, è scrivere con biasimo dei più. Questo avviene perché ciascuno volentieri ode che la specie sia imperfetta, acciocché l'imperfezione non sia vergogna del suo individuo. E con maggior diletto ascoltiamo questi biasimi nelle parole, contra coloro che più esaltiamo co' fatti; cioè contra coloro a' quali diamo o podestà sopra noi, o venerazione come a più degni di noi: parendoci che l'abbassargli per una via, sia un riscuoterci di quella maggioranza che porgiamo loro per un'altra. Lo scrittore satirico adunque è più adulatore d'ogni altro: perché adula più persone. E siccome ciascuno agevolmente stima per vero ciò che vorrebbe esser vero; così tanto l'adulatore, quanto il satirico, eziandio nel dir l'incredibile trova credenza (Leopardi, 1827: 493).

Leopardi quindi ritrovava nei testi una non tanto curiosa congiunzione tra disprezzo e comicità, basata in sostanza sulla dissimulazione (disonesta).

Non stupisce o non dovrebbe stupire, quindi, che tra i tanti brani di Baldassar Castiglione antologizzati nella *Crestomazia* Leopardi ne recuperasse uno che, a proposito della *Natura del ridicolo* (titolo imposto nell'antologia d'autore), metteva in mostra come il vituperare gli altri fosse un buon mezzo per divertirne altri ancora:

Il loco, e quasi il fonte, onde nascono i ridiculi, consiste in una certa deformità. Perché solamente si ride di quelle cose che hanno in sé disconvenienza, e par che stiano male, senza però star male. Io non so altrimenti dichiararlo: ma se voi da voi stessi pensate, vedrete che, quasi sempre, quel di che si ride, è una cosa che non si conviene, e pur non sta male (Leopardi, 1827: 198).

Pur nell'assenza di una volontà maligna (come invece presupponevano i ragionamenti di Segneri e Pallavicino), il passo di Castiglione fermato da Leopardi confermava l'idea che alla base dell'urto comico ci fosse un disprezzo implicito (seppur moderato dalla ragione). Un compiacersi ineffabile, secondo Castiglione, che invece Leopardi si adoperò a spiegare, anche praticandolo, in moltissime occasioni.

Cercheremo di recuperare brevemente questo percorso accidentato e non univoco, esplorato anzi da Leopardi nella sua intima contraddittorietà. Ma prima è necessario anche segnare il sospetto che il concetto di *sprezzatura* gli suscitava; nella *Crestomazia* stessa riportava estesamente, sì, il brano di Castiglione in cui viene spiegato il concetto di sprezzatura (e che si è già riferito all'inizio di questo saggio), includendovi anche l'affermazione secondo cui «Questa virtù [è] contraria all'affettazione», ma altrove sembrava averlo liquidato e sminuito nella sua efficacia: «Anche la stessa negligenza e noncuranza e sprezzatura e la stessa inaffettazione può essere affettata, risaltare ec. Anche la semplicità la naturalezza la spontaneità». Ci troviamo a pagina 50 dello *Zibaldone*, quindi presumibilmente nel 1819, in un periodo molto precoce della sua produzione letteraria (ma non delle sue letture, evidentemente). Rifiuto che mette in rilievo

quanto Leopardi fosse sensibile all'idea che le pratiche umane potessero facilmente rivoltarsi nel proprio contrario.

Da qui l'aggregarsi in Leopardi di questo vasto campo semantico che include la *dissimulazione*, il *comico* e il *riso*, la questione della *stima* e del *disprezzo*. Un campo che prende forma in un saggio incompleto e rimasto a lungo inedito, il *Discorso sopra lo stato presente del costume degli Italiani* (scritto probabilmente nel 1824). Qui Leopardi si chiede come mai a differenza dei cittadini del nord Europa, dove la *civil conversazione* ha mantenuto sveglio il bisogno di astenersi dal dileggio seguendo almeno le pallide regole del *bon ton*, in Italia si sia dato libero sfogo alla pratica della denigrazione. Il *buon tuono* concede, se non il rispetto, riparo almeno dall'accrescersi della disistima del prossimo e di sé stessi. Permette di non essere costantemente aggrediti nell'*amor proprio* e proprio tale presidio favorirebbe una convivenza civile. Al presente, tra gli italiani questo stato è pura chimera secondo Leopardi: ormai privi di costumi, gli italiani non hanno che abitudini prodotte dall'assuefazione e quindi inconsapevoli. Un'oscurità del sé, sia individuale sia sociale, che sostanzialmente deriva dall'aver anteposto ad ogni azione, scelta, sentimento, umore, la realizzazione e conferma (per altro illusoria) del proprio giudizio, del proprio interesse su ogni altro: e non solo per un'affermazione del sé bensì anche per il piacere di sentir gratificato l'amor proprio tramite l'accentuazione del disprezzo sugli altri e sentir condiviso questo generale disprezzo. Una visione apocalittica che Leopardi si guarda bene dal produrre in modo diretto e positivo. Un esempio del procedere sottile e ironico dell'argomentazione di Leopardi risulta evidente a proposito di una sorprendente affermazione: quella secondo cui gli italiani sarebbero filosofi più di ogni altro popolo. Ma non nel senso di essere meditativi e in cerca della verità, non di essere razionali e stimatori dell'intelletto: «Se le dette nazioni son più filosofe degli italiani nell'intelletto, gl'italiani son più filosofi del maggior filosofo che si trovi in qualunque delle dette nazioni» (Leopardi, 2018: 37), scrive Leopardi, facendo trionfare il pensiero nell'antanaclasi: c'è, infatti, *filosofo* e *filosofo*, uno è il cultore del sapere, l'altro lo scaltro nei giudizi pratici. Una lunga scorribanda nel lessico contemporaneo permetteva a Leopardi di operare questa

dissociazione terminologica. Un solo esempio tratto da una prosa di Gasparo Gozzi contenuta nell'*Osservatore veneto* (1761/62), che Leopardi avrebbe ripreso (pur con qualche vistoso aggiustamento) nella *Crestomazia*:

Ognuno secondo il suo temperamento, ed umore, chiama filosofia quello ch'egli fa, e non si dà altra briga [...] e in breve non c'è condizion d'uomo veruno, [...] che non si stimi filosofo da sé, o non si chiami talora con questo prelibato nome (Gozzi, 1794: 140).

Lo *gnomismo* (il giudicare solo da sé medesimi, senza riscontri) caratterizzerebbe il carattere e lo stile della convivenza tra gli italiani, che assuefatti, o forse predisposti, a questo comportamento, sarebbero diventati freddi e anestetizzati. Ancora scrive (Leopardi, 2018: 77-78):

È tanto mirabile e simile a paradosso, quanto vero, che non v'ha né individuo né popolo sì vicino alla freddezza, all'indifferenza, all'insensibilità e ad un grado così alto e profondo e costante di freddezza, insensibilità e indifferenza, come quelli che per natura sono più vivaci, più sensibili, più caldi. Collocati questi tali o popoli o individui in uno stato e in circostanze o politiche qualunque, in cui niuna cosa conferisca all'immaginazione e all'illusione, anzi tutto contribuisca al disinganno, questo disinganno per la vivacità stessa della loro natura e in ragione diretta di essa vivacità è completo, totale, fortissimo, profondissimo. L'indifferenza che ne risulta è perfetta, radicatissima, costantissima; l'inattività, se si può così dire, efficacissima; la noncuranza effettivissima; la freddezza è vero ghiaccio, come accade nel gran caldo, che i vapori sono da esso elevati a tanta altezza che quivi stringendosi nel più duro gelo, precipitano ridotti in gragnuola.

Così dunque, sembra decretare Leopardi, lo stato degli italiani è simile a una landa deserta e di ghiaccio (uno scenario presente anche in alcune *Operette morali*) in cui si è rinunciato a qualsiasi sodalizio tra conoscenza e etica, tra stile e ragione. La sprezzatura, il sapiente e regolato stile di saper celare il proprio sapere, in Leopardi si ribalta con irrisione in ostinata ignoranza che fa emergere, come se fosse un salvagente, la pratica del disprezzo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACCETTO, Torquato (1641). *Della dissimulazione onesta*. Napoli Longo.
 — (1928). *Della dissimulazione onesta*. B. Croce (a cura di). Bari: Laterza.
 — (1983). *Della dissimulazione onesta*. S. S. Nigro (a cura di) e G. Manganelli (presentazione). Genova: Costa&Nolan.
- ARISTOTELE (1587). *Poetica Aristotelis ab Antonio Riccobono latine conversa*. Padova: Meieto.
- BARTOLI, Daniello (1677). *De' simboli trasportati al morale*. Bologna: Longhi.
 — (1680). *De' simboli trasportati al morale*. Bologna: Recaldini.
- BOCCACCIO, Giovanni (2013). *Decameron*. A. Quondam (introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo); M. Fiorilla (testo critico e nota al testo); G. Alfano (schede introduttive e notizia bibliografica). Milano: Rizzoli.
- CASTIGLIONE, Baldassarre (2016). *Il libro del Cortegiano*. A. Quondam (commento e cura di). Roma: Bulzoni.
- GOZZI, Gasparo (1794). *Opere in versi e in prosa*. Venezia: Palese.
- LEOPARDI, Giacomo (1827). *Crestomazia italiana [della prosa]*. Milano: Stella.
 — (1968). *Crestomazia italiana [della prosa]*. G. Bollati (a cura di). Torino: Einaudi.]
 — (2018). *Discorso sopra lo stato presente del costume degli Italiani*. F. Scrivano (a cura di). Perugia: Morlacchi.
 — (2019). *Zibaldone*. L. Felici (a cura di); E. Trevi (premessa); M. Dondero (indici filologici); M. Dondero e W. Marra (indice tematico e analitico). Roma: Newton Compton.
- PEREGRINI, Matteo (1639). *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti volgarmente si appellano*. Genova: Farroni-Pesagni-Barbieri.
 — (1997). *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti volgarmente si appellano*. E. Ardissino (a cura di). Torino: Res.
- PONTANO, Giovanni (1509). *De sermone*. Napoli: S. Mayr.
 — (2002). *De sermone*. A. Mantovani (traduzione italiana con testo latino a fronte a cura di). Roma: Carocci.
 — (2008). *De sermone*. F. Bistagna (traduzione francese con testo latino a cura di). Parigi: Champion.
- SCRIVANO, Fabrizio (2002). *Una certa idea del comico. Retorica e riso nella cultura del Seicento*. Pisa: Pacini.
- SEGNERI, Paolo (1686). *Il Cristiano istruito nella sua legge: ragionamenti morali*. Firenze: S.A.S.
- SFORZA PALLAVICINO, Pietro (1968). *Istoria del Concilio di Trento*. M. Scotti (a cura di). Torino: Utet.

ANNOTAZIONI SU UNA COMMEDIA URBINATE
POCO INDAGATA
NOTES ON A PLAY OF URBINO SCARCELY EXPLORED

Roberto TROVATO
Università di Genova

Riassunto

Studio di *Aristippia*, commedia italiana di tutto rispetto stampata quattro volte nel secolo XVI, dal 1523 al 1544, ma sinora ancora poco indagata. La *pièce* di autore anonimo, pur avendo più o meno la consueta trama e la tipologia dei personaggi della commedia classica e pur risentendo chiara la lezione dei *Suppositi* di Ludovico Ariosto e di altri testi coevi, non manca di movimento scenico, che le conferisce vivacità e molto brio, sconosciuti a una parte della produzione comica cinquecentesca italiana.

Parole chiave: *Aristippia*, drammaturgia rinascimentale, Italia, commedia.

Abstract

Essay on *Aristippia*, a remarkable Italian comedy, printed for four times from 1523 to 1544, but very little examined until now. The play, written by an anonymous author, all thought presents nearly the same plot and the typology of the classical comedy characters, although is showing the lesson of Ludovico Ariosto's *Suppositi*, and other texts of the time, has a scenic movement that gives to it liveliness and great animation, unknown to the most part of the Italian comic production of the 16th century.

Keywords: *Aristippia*, dramaturgy of the Renaissance, Italy, comedy.

1. PRESENTAZIONE DEL TESTO

La *pièce* di cui mi occupo in questo breve articolo potrebbe essere stata allestita nel palazzo Ducale di Urbino all'inizio degli anni Venti del secolo XVI¹, e precisamente nello stesso spazio in cui era stata rappresentata il 6 febbraio 1513 la fortunata *Calandra* del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-

¹ La lettera che Pennalione indirizza ad *Aristippia* Pennalione riporta in calce «In Urbino alli 23 de giugno 1521».

1529), assieme alla commedia perduta del quattordicenne Guidobaldo Ruggieri da Reggio, recitata dai suoi coetanei, e all'*Eutichia* del mantovano Nicola Grasso². La scenografia forse era di Girolamo Genga, allievo di Raffaello. Di certo l'*Aristippia* venne pensata per una rappresentazione, come si ricava dalla battuta del buffone Berto³, interprete del prologo, poco prima di scendere dal palco: «Lo argomento avete audito de la Comedia, fatti voi ché me le fanciulle urbinate per rediculo censore de' vostri gesti al basso hanno chiamato» (*Comedia chiamata Aristippia*, 1530: 2v).

Il tradimento della moglie insoddisfatta del matrimonio con un uomo anziano, avaro e sciocco, non avrebbe turbato gli spettatori abituati a vedere sul palcoscenico situazioni analoghe. Del resto, il pubblico nella *Calandra* si era divertito nell'assistere al tradimento di Fulvia, proprio come fa Menalia in questa commedia. Tra i due personaggi femminili, tuttavia, esistono somiglianze e differenze. Tra le prime va detto che entrambe sono malmaritate. A differenza della romana Fulvia, madre di un unico figlio⁴, l'urbinate Menalia ha adottato una giovane che è stata allevata fin da piccola in casa sua. Nel finale si scoprirà che anche la giovane è originaria di Urbino, città dalla quale i genitori, Panteo e Fisia, erano fuggiti anni prima per salvarsi dalla diffusione della peste. Mentre l'azione della *Calandra* si svolge a Roma, quella dell'*Aristippia* è ambientata per intero a Urbino. Prima di proseguire nelle rapide annotazioni sul testo, di cui ho curato l'edizione critica annotata, nell'auspicio di trovare un giorno una collocazione editoriale, segnalo le informazioni che ne avevamo in precedenza.

Nella edizione anastatica de *La Libreria* di Giulio Cesare Croce, datata 1592, a cura di Marina Calore, il componimento è

² Opera mediocre ma editorialmente fortunata, la commedia è stata edita nel 1978, a cura di Luigina Stefani. L'autore era all'epoca cancelliere del duca (Laiatico Scaravaglio, 1940: 325).

³ A quanto si legge nel *Libro del Cortegiano* di Castiglione, libro II, capitolo L (1964: 267), Berto, un buffone dell'epoca, forse della corte papale, sapeva «fare i volti, piangere e ridere, far le voci, lottare da sé a sé». Come confermano un paio di passi del prologo della presente *pièce*, la sua comicità era buffonesca.

⁴ La madre (II, 5) promette il figlio Flaminio in matrimonio a Santilla, sorella del di lei amante Lidio, che la ricerca da anni.

citato assieme ad altri cinque testi, *Eutichia*, *Amaranta*, *Anfitrione*, *Flora* e *Formicone*, definiti lapidariamente il «dessert di un banchetto». Preciso che l'*Aristippia* è scritta in una lingua che alterna scempiamenti e raddoppiamenti, talvolta abnormi, latinismi grafici e parole più moderne, in ragione di contatti e miscele fra latino e volgare in una regione e in un momento in cui non si era ancora affermata una norma grammaticale e lessicale condivisa⁵.

2. TRAMA DELLA COMMEDIA

La trama della commedia è stata riassunta per la prima volta da Mango (1966: 96), che peraltro registra la sola edizione romana mancante del nome dello stampatore, uscita nell'agosto 1524 e conservata nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Poco meno di un ventennio dopo, un francese (Ulysse, 1984: 55), dapprima ipotizza che la *pièce* sia stata concepita come la *Calandria* per una rappresentazione a Urbino, e poi segnala (Ulysse, 1984: 723) l'edizione uscita il 3 maggio 1523 presso i fratelli da Sabio, su richiesta di Nicolò e Domenico fratelli dal Gesù. Il volume è custodito alla Marciana di Venezia. Subito dopo il valente studioso francese, sulla scorta di ciò che si legge sotto *Aristizzia* nella *Drammaturgia* di Allacci (1755: 110), segnala due altre stampe: la romana del 1524, priva del nome dello stampatore, e la veneziana del 1530 uscita per i torchi di Niccolò d'Aristotile detto Zoppino. A quanto ha precisato uno dei più autorevoli studiosi del Rinascimento (Padoan, 1996: 32), l'edizione 1524 si deve allo stampatore Francesco Minizio Calvo, che nel biennio 1524-25 pubblicò, oltre a questo, altri sei titoli teatrali in dodicesimo: *Calandra*, *Cassaria*, *Suppositi*, *Mandragola*, *Formicone* e *Eutichia*.

Un giovane studioso, che ringrazio per avermi fornito le fotocopie di alcuni testi da lui consultati per una sua pubblicazione⁶ (Termanini citato in Pino da Cagli, 2003: 31, nota 78), ipotizza, sulla base della data in calce alla lettera inviata da

⁵ Per la situazione linguistica del periodo è utile l'accurato saggio di Giancarlo Breschi (1986: 175-217).

⁶ Mi riferisco alla sua ampia *Introduzione* all'accurata edizione dello *Sbratta* di Pino da Cagli, che venne recitata a Roma nel 1551 e stampata l'anno successivo.

Pennalione a Aristippia (II, 1), che la rappresentazione sia avvenuta a Urbino nel 1521. Il sopra ricordato Mango (1966: 96), così riassume la trama della commedia:

Menalia ama Vappido, e per aver miglior agio di trovarsi con lui, gli fa promettere in sposa dal marito Malachino la figlia adottiva Aristippia, che ama riamata il giovane Pennalione. Questi, messo a conoscenza da un servo di Malachino, Flogio, del progettato matrimonio, si reca da Vappido, minacciandolo a mano armata. La vicenda sembra sboccare nel dramma, con i due giovani che si apprestano a fronteggiarsi e con Flogio messo in catene dal padrone, quanto il taumaturgico arrivo da Rodi di Thaumantio mette ogni cosa in chiaro: Aristippia è cugina di Vappido. Le cose perciò si aggiustano con soddisfazione di tutti, e la ragazza può andare sposa a Pennalione.

Subito dopo aggiunge:

La commedia, esempio tipico di *erudita* presenta una certa vivacità, né mai si perde in eccessivi preziosismi, anzi mostra una certa tendenza al popolare, specialmente nella caratterizzazione dei personaggi di Malachino e dei servi, che riecheggiano molto fedelmente gli analoghi tipi della commedia latina. Il tenore della favola ricorda, in qualche momento, i *Suppositi*.

Per parte sua Padoan (1996: 48), dopo aver definito, a mio avviso con eccessiva generosità, il testo «il frutto migliore» dell'*erudita*, così la riassume:

una adultera, per meglio continuare la tresca, dà in sposa al proprio amante (come la Fulvia della *Calandra*) la figlia adottiva Aristippia; la conclusiva agnizione consegna la ragazza al giovane innamorato. È dunque, più o meno, la consueta trama, e, specie nei personaggi dei servi, si segue la tipologia della commedia classica: ma l'*Aristippia*, in cui si risente chiara la lezione dei *Suppositi*, non manca di movimento scenico, che le conferisce vivacità e un particolare brio, sconosciuto a gran parte della produzione comica cinquecentesca.

Più avanti lo stesso Padoan (1996: 156) la definisce «commedia di tutto rispetto». Più di recente una studiosa (Falletti

Cruciani, 1999: 23-25), che ha il merito di avere richiamato nuova attenzione a questo lavoro⁷, ha segnalato una quarta edizione, edita nel 1544 a Milano da Antonio da Borgho. Solo nel frontespizio di quest'ultima stampa viene riprodotta la parte anteriore del palcoscenico chiuso da tende, in cui si vedono Antracio e Malachino in abiti di scena. Si tratta con tutta probabilità dell'incontro tra i due che avviene nella parte iniziale della scena terza del primo atto⁸.

3. I PERSONAGGI

Tra i dodici personaggi che agiscono nella commedia vi sono tipi che ritornano in molte commedie del nostro Rinascimento: due anziani (uno è il ricco ma sciocco, babbeo, avaro e forse omosessuale Malachino⁹ e l'altro è Taumanzio, proveniente da Rodi, che risolverà proprio nel finale l'ingarbugliato intrico); Menalia, la moglie adultera di Malachino, che viene definita a più riprese puttana e ipocrita; Sirisca, l'anziana serva di Malachino, che pratica ad un certo punto la magia (il personaggio ricorda alla lontana il negromante Ruffo della commedia di Bibbiena); l'intrigante ed anomalo parassita Antracio; una giovane orfana, bella e colta, Aristippia, innamorata del giovane, nobile e ricco urbinate Pennalione; due giovani, già amici, e ora rivali in amore; il sopra ricordato Pennalione, che ama ricambiato Aristippia, e Vappido, interessato alla giovane orfana forse per godersi più facilmente la libidinosa Menalia. Nel finale Vappido, essendo stato riconosciuto cugino di Aristippia, rinuncerà alla giovane. A questi personaggi se ne aggiungono altri quattro: Ambretto, il paggio imbroglione di Vappido; Tippulla, l'ancella che fa da mezzana a Menalia; due servi, Flogio, fedele ed affezionato da

⁷ La studiosa, oltre ad avere riassunto in modo puntuale la commedia, osserva che le beffe della moglie e dell'amante al marito sono giocate «sul registro basso di un erotismo ironico e osceno» che richiama «gli ambienti e le storie dell'*Asino d'oro* di Apuleio». Per contro «il registro cortese è nella trama dell'amore di Aristippia e Pennalione» (Falletti Cruciani, 1999: 24).

⁸ Il disegnatore anonimo è stato influenzato dalla conoscenza delle edizioni figurate quattrocentesche e cinquecentesche del teatro comico latino.

⁹ Nella terza scena del primo atto il personaggio dice al parassita Antracio di aver cacciato anche «lepore», vale a dire di aver praticato in passato l'omosessualità.

anni ad Aristippia, e Ichmante, che compare in poche scene come accompagnatore di Taumanzio. Mancano invece altre classiche figure del teatro rinascimentale il pedante, la cortigiana, l'ecclesiastico e il capitano.

A quanto osserva la Falletti Cruciani (1999: 24) il «Prologo oscilla tra l'elogio della commedia *nuova*¹⁰, frutto utilissimo dei nuovi poeti composta nel volgare, e l'appello diretto agli spettatori».

L'anonimo autore della *pièce*, oltre a fare frequenti riferimenti all'allora duca di Urbino Francesco Maria I della Rovere¹¹, elogiato più volte senza mai nominarlo esplicitamente, segnala la discendenza dei della Rovere dai Montefeltro. Molti poi sono i lusinghieri apprezzamenti sugli abitanti dell'intero ducato, in particolare delle donne. Di certo l'autore della *pièce* ha una buona cultura e ha solide nozioni mitologiche e storiche come attestano non solo i nomi grecizzanti di Aristobula Hylea, figlia di Pantheo, condotta dopo la morte del padre da Venezia a Urbino da Euranio e dalla moglie Chrysotele, adottata col nome Aristippia da Malachino Calcophylaco e dalla di lui moglie, ma anche i numerosi richiami alla mitologia e alla storia greco-romana: lo sciita Anacrasi e i Gimnosofisti (argomento), Bacco (I, 1), Venere e Giove (I, 2, III, 3 e 6, V, 4), e indirettamente Danae (I, 2), le maghe della Tessaglia (I, 3), Dedalo e il suo labirinto (III, 2, II, 5), Ecate, Erebo, Chaos, Cerbero, Idra, le Arpie, Aletto, il fiume infernale Flegetonte (II, 2), Cupido (II, e 5), Argo, il Drago custode del Vello d'oro e Giunone, (III, 1 e 3), Trittolemo (III, 2), i Giganti e Flegra (III, 3), Ippodamia e i Centauri (IV, 3), Elena di Troia (V, 4). il Toro di Falere (V, 5). Vengono poi ricordati Trasone,

¹⁰ Il prologo così inizia: «Mirabile grazia e espettazione avere la presente Comedia il silenzio vostro, o spettatori, me dimostra: il che è segno ciascuno de voi essere fautore de li presenti poeti e poemati, de li passati non essere ansii, ben che non li dimenticate, e observateli, come el debito se ricerca. La novità de tutte le cose è gratissima. E ciascuno per natural se renovar s'affatica» (*Comedia chiamata Aristippia*, 1530: 2v). Poco oltre aggiunge «Era la Comedia vecchia appresso tutti fuori quasi del commune uso; sono insorti poeti nuovi che Comedia ad utilità della vita hanno composta in el parlare che è commune a tutti; né ello è barbaro, quello è barbaro che non s' intende, e più chi è povero» (*Comedia chiamata Aristippia*, 1530: 2v).

¹¹ Francesco Maria I della Rovere (1490-1538) era stato adottato come figlio e successore nel 1504, con l'approvazione del papa Giulio II, dallo zio Guidobaldo da Montefeltro (1472-1508), privo di una discendenza diretta.

personaggio dell'*Eunuchus* di Terenzio, che rappresenta il *miles gloriosus* (I, 5), e alcune figure storiche romane: Catone (I, 4), Augusto promulgatore della legge sugli adulteri, Giulia figlia naturale di Augusto e vittima di tale legge, e Agrippina (I, 4). Non mancano inoltre riferimenti a persone e luoghi italiani e stranieri: il giurista bolognese Campeggio (III, 7), la chiesa di San Sergio a Urbino, la corte urbinata e il suo severo Principe, le donne e gli uomini di Urbino, il Palazzo dei Priori, l'osteria di Rigo, Pesaro¹² e il suo porto, Bologna di cui sono menzionate le torri degli Asinelli e la Garisenda, Venezia, Rodi, Cipro e Famagosta. I continui riferimenti a Urbino sono un evidente elogio del ducato. L'anonimo autore della commedia si dimostra buon conoscitore della macchina scenica, come comprovano tra l'altro i frequenti e gustosi ammiccamenti, talvolta salaci, alle spettatrici.

La commedia, nel complesso briosa, coniuga in maniera funzionale molte arti del palcoscenico: canto, danza e dialoghi talvolta gustosi. Sebbene la *pièce* sia in qualche momento disorganica, forse per essere stata scritta in fretta, rivela che l'autore nella stesura ha un preciso impegno morale, talvolta troppo marcatamente didascalico. Certamente egli mostra una spiccata attenzione alla fattezze dei costumi indossati dai personaggi, alle tonalità, modulazioni della voce, posture, gestualità e mimica degli interpreti, elementi questi importanti per captare l'interesse dello spettatore, garantendo così una migliore riuscita dello spettacolo. Quello che viene offerto è pertanto un prezioso materiale recitativo d'uso per l'attore. In ogni caso l'anonimo commediografo è attento alle situazioni e alle relazioni parentali e amicali tra i personaggi all'interno dello spazio scenico in cui agiscono. Inoltre, egli scava nei caratteri di alcuni personaggi. Ad esempio, l'impacciato Malachino, che pure è caratterizzato dalla goffaggine con cui si muove e dialoga con gli altri personaggi, pur essendo alcune volte coperto di ridicolo, ha una maestria comica che lo rende esilarante e grottesco. Nel contempo suscita talvolta la tenerezza dello spettatore. In effetti allo scherno si sostituisce a tratti una malinconica pietà. Per quanto concerne il riso che percorre il testo va detto che

¹² Dopo il 1522 Francesco Maria I, che governerà il ducato dal 1521 al 1538, dà grande importanza a Pesaro.

l'oscillazione tra le trivialità e le arguzie ironiche derivano dalla precisa volontà di riutilizzare in maniera originale e al meglio quello dei modelli classici. Indubbiamente l'anonimo autore lascia trasparire qua e là l'aria del moralista cortigiano che del resto ben si confaceva alla coeva società urbinata. Per contro è del tutto assente la satira della corte che, a differenza di altre commedie cinquecentesche, non trova spazio nel ducato roveresco (Termanini citato in Pino da Cagli, 2003, *passim*).

Se, come è molto probabile, la rappresentazione dell'*Aristippia* venne realizzata, ciò avvenne nella sala rettangolare del Trono del Palazzo Ducale¹³, privo di pitture e di altri ornamenti cromatici, per esplicita volontà del precedente duca di Urbino, Federico di Montefeltro. Una studiosa (Schino, 1995: 39) ha definito tale spazio «non specificamente teatrale, né un semplice contenitore dello spettacolo». In effetti questo è palesemente «simbolo e rappresentazione ideale dell'intera città» di Urbino (Schino, 1995: 39). Aggiungo che sul lato corto, verso gli appartamenti ducali, era collocato un palco con una scena prospettica che viene descritta dal paggio Ambretto con ammirazione in un breve passo: «Chi è al mondo che abbia più bel piacere di me? che teatri? che anfiteatri e spettacoli a comparare con la presente scena» (*Comedia chiamata Aristippia*, 1530: 5r).

Il pubblico era sistemato non già di fronte al palco, ma lungo le pareti laterali del salone. Gli spettatori più importanti stavano seduti su gradoni collocati lungo le pareti laterali del salone e non già di fronte al palco, gli altri invece erano sistemati su panche.

Nella commedia i servi astuti e adulatori contribuiscono allo svolgimento dell'azione. L'intenzionale progettazione scenica della commedia è comprovata anche dall'abile intreccio.

Nel primo atto, articolato in sei scene, sono presenti l'anziano Malachino nelle prime tre; il parassita Antracio nelle quattro iniziali; il giovane Vappido nella seconda e sesta; il paggio Ambretto nella seconda e dalla quarta alla sesta; la serva Sirisca nella terza; Menalia, moglie infedele di Malachino, nella quinta e la di lei ancella Tippulla, che gli fa da mezzana nella quarta e quinta. Il secondo è diviso in cinque sequenze. In quella iniziale

¹³ A quanto precisa Benevolo (1986: 24), la sala, pur misurando circa 14 metri per 34, sembrava immensa.

dialogano Aristippia e il fedele servo Flogio; in quella successiva a parlare sono Malachino, Flogio e Antracio: nella terza sono presenti il paggio Ambretto e Flogio; nella quarta a dialogare sono Vappido, Ambretto e Flogio; nella quinta parlano Flogio e Pennalione. Aristippia, la giovane che dà il titolo alla commedia, è presente unicamente nella scena iniziale dell'atto; Flogio nelle prime cinque; Malachino e il parassita Antracio nella seconda; Ambretto nella terza e quarta; Vappido e Pennalione, rivali nell'amore per Aristippia, rispettivamente nella quarta e quinta. Il terzo atto, articolato in sette scene, vede Malachino in quella iniziale e poi nella terza e quarta e infine nella settima; sua moglie Menalia agisce nella prima e poi dalla quarta alla settima; Antracio compare nella scena iniziale e dalla terza alla quinta; Aristippia nelle prime due; Flogio interviene nella seconda e terza; Pennalione è nella sola terza; Ambretto parla nelle scene quinta e sesta. Il quarto atto, scandito in cinque scene, vede Flogio intervenire in quella iniziale e poi nella terza e quinta; Tippulla nella prima, quarta e quinta; Ambretto unicamente nella seconda; Vappido nella seconda e terza; Pennalione nella terza; Malachino dalla terza alla quinta; Menalia nella quarta e quinta. L'atto finale, suddiviso in cinque scene, vede la presenza di Thaumanzio e del di lui servo Ichneute; il padrone interviene anche nella quarta; Tippulla nella iniziale e nella terza; Malachino nella seconda, quarta e quinta; Menalia e Sirisca solo nella terza; Pennalione nella quarta; Flogio nella quarta; Vappido in quella finale; Antracio il parassita nella iniziale e nella finale.

Pertanto la commedia è sapientemente orchestrata alternando duetti, terzetti e quartetti e quintetti. Per essere precisi abbiano due duetti nel primo atto, tre nel secondo e terzo, uno nel quarto e nessuno nell'ultimo. I terzetti sono tre nel primo, due nel secondo e terzo, tre nel quarto e quinto. I quartetti sono uno nel primo e nel quarto, due nel terzo e quinto. Un solo quintetto ricorre nel quarto atto. Mancano invece i monologhi, a parte i pochi fulminei inserti collocati in brevi *a parte*, all'interno dei dialoghi.

Il sintetico *argomento* aveva informato che Aristippia, figlia del defunto Panteo, era stata portata da piccola da Venezia a Urbino, dove è stata adottata da Malachino e Menalia. Il suo vero nome è Aristobula. Cresciuta si innamora del nobile e ricco urbinato Pennalione. La moglie di Malachino, già focosa amante

di Vappido, per continuare più facilmente con lui la tresca, gli promette in sposa la giovane. Pennalione, stimolato da Flogio, servo di Malachino, spaventa il rivale Vappido. L'arrivo nel finale di Thaumanzio rivela che Vappido è cugino della ragazza. In questo modo la giovane potrà maritarsi con Pennalione. *All'argomento* segue un breve *prologo*. Dopo l'invito al pubblico di fare silenzio vengono dapprima lodati coloro che nel genere comico tentano vie nuove.

Malachino sa bene che la moglie ama Vappido. In un breve *a parte* il parassita Antracio deplora il comportamento di Menalia, che si avvale dell'aiuto della serva mezzana Tippulla.

4. CONCLUSIONI

I riferimenti a quattro commedie del Rinascimento mi paiono evidenti. In primo luogo, va sottolineata l'analisi puntuale della fenomenologia della passione d'amore, ora travolgente come quello di Fulvia nella *Calandra*, ora lucida come in Machiavelli, ora romantica come nelle prime due commedie di Ariosto. La battuta «per dirti el vero», detta da Malachino (III, 4), richiama l'intercalare più volte ricorrente sulla bocca di Nicia nella *Mandragola*. Il comportamento di Menalia la apparenta a Fulvia, delusa moglie di Calandro. Inoltre, il nome della giovane oggetto dell'amore di due giovani rivali deriva forse da Aristippo, fratello del mercante Critone ne *La Cassaria* in prosa di Ludovico Ariosto (1508). Gli ariosteschi *Suppositi* (1509), segnalati dagli studiosi sopra citati, derivano non tanto dal ricordo di Trasone de *l'Eunuchus* di Terenzio, quanto piuttosto dalla presenza nella seconda commedia di Ariosto del parassita Pasifilo e nella *Mandragola* da quella di Ligurio. In entrambe le *pièces* appena citate va segnalata la fitta rete di riferimenti a realtà e luoghi ben noti al pubblico che vede così riflessi sul palcoscenico, con curiosità e divertimento, il mondo a loro familiare con la differenza che Ariosto parla di Ferrara, Machiavelli di Firenze e il nostro autore di Urbino. Ariosto, Machiavelli e l'autore dell'*Aristippia* offrono degli ottimi esempi di scrittura per gli spettatori.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALLACCI, Leone (1755). *Drammaturgia*. Venezia: Giambattista Pasquali.
- BENEVOLO, Leonardo (1986). «Il palazzo e la città». In G. Certoni Baiardi, G. Chittolini e P. Floriani (a cura di), *Federico da Montefeltro. Lo stato, la corte, la cultura*, vol. II (pp. 9-29). Roma: Bulzoni.
- BRESCHI, Giancarlo (1986). «La lingua volgare della cancelleria di Federico». In G. Certoni Baiardi, G. Chittolini e P. Floriani (a cura di), *Federico da Montefeltro. Lo stato, la corte, la cultura*, vol. I (pp. 175-217). Roma: Bulzoni.
- CALORE, Marina (1977). *La Libreria di Giulio Cesare Croce*. Bologna: A.M. I. S.
- CASTIGLIONE, Baldassarre (1969). *Il libro del Cortegiano*. Con una scelta delle opere minori a cura di B. Maier. Torino: UTET.
- Comedia chiamata Aristippia, Con ogni diligenza corretta, e nueovamente ristampata* (1530). Venezia: Nicolo d'Aristotile detto Zoppino.
- FALLETTI CRUCIANI, Clelia (1999). *Il teatro in Italia. Il Cinquecento e Seicento*. Roma: Edizioni Studium.
- GRASSO, Nicola (1978). *Eutychia*. L. Stefani (a cura di). Messina/Firenze: D'Anna.
- LAIATICO SCARAVAGLIO, Gabriella (1940). «Rappresentazioni drammatiche alla corte dei Montefeltro (1488-1513)». *Rivista italiana del dramma*, IV(II), pp. 309-329.
- MANGO, Achille (1966). *La commedia in lingua del Cinquecento. Bibliografia critica*. Firenze: Leccesi.
- PADOAN, Giorgio (1996). *L'avventura della commedia rinascimentale*. Padova: Piccin Nuova Libreria, Casa Editrice Vallardi.
- PINO DA CAGLI, Bernardino (2003). *Lo Sbratta Commedia del XVI*. S. Termanini (edizione critica e introduzione). Ravenna: Longo Editore.
- SCHINO, Mirella. (1995). *Profilo del teatro italiano. Dal XV al XX secolo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- ULYSSE, Georges (1984). *Théâtre et Société ai Cinquecento. Les rapports sociaux dans la comédie italienne de la fin du XV siècle au premier tiers du XVI*. Aix-en-Provence: Université de Provence.

PRAXIS Y TEORÍA POÉTICA EN TOMMASO STIGLIANI:
DEL *CANZONIERO* AL *ARTE DEL VERSO ITALIANO*
PRAXIS AND POETIC THEORY IN TOMMASO STIGLIANI:
FROM *CANZONIERO* TO *ARTE DEL VERSO ITALIANO*

María Dolores VALENCIA
Universidad de Granada

Resumen

El análisis del tratado de teoría poética y del poemario principal de Tommaso Stigliani, ayuda a conocer las normas métricas propuestas en este periodo de la historia de la poesía, si fueron aceptadas o discutidas y, sobre todo, cómo se reflejan en los textos y contribuyen a explicar su forma. El presente estudio pretende poner en evidencia algunas consideraciones que permitirán conocer la dinámica de la cultura y de la técnica poética del siglo XVII. Así pues, se atiende tanto a las relaciones entre poética e historia literaria como a la existente entre praxis y teoría poética, reveladora esta última de las tendencias de gusto que articulan la estética de nuestro autor.

Palabras clave: Stigliani, Barroco italiano, preceptiva métrica.

Abstract

The analysis of the treatise on poetic theory and the main collection of poems by Tommaso Stigliani aid us to know the metric norms proposed in this period of the history of Poesy, and whether they were accepted or discused, and above all, how they reflect in the texts and contribute to explain its form. This study aims to make evident some considerations that will permit us to know the culture dynamics and the poesy technics in the XVII century. So, as much attention is paid to the relationship between poetics and literary history, as to these existing between praxis and poetic theory, this last one revealing the taste trends articulating the aesthetics of our author.

Keywords: Stigliani, Italian baroque, poesy metrics.

El estudio del papel desempeñado por el *Canzoniero* y por el *Arte del verso italiano* de Tommaso Stigliani (Matera 1573-Roma 1651)¹

¹ Sobre la biografía y la producción literaria de nuestro autor siguen siendo fundamentales los estudios de Mario Menghini (1892). *Tommaso Stigliani. Contributo alla storia letteraria del secolo XVII*. Módena, Libreria

en la primera mitad del siglo XVII, época en la que se mueve nuestro autor, contribuye a reafirmarnos en la validez de una hipótesis crítica que tiende a proporcionar un panorama más vivo, articulado y «experimental» de la cultura literaria del momento. Frente a la visión unívoca de una experiencia lírica totalmente dominada por la componente barroca o más exactamente marinista, se impone cada vez con más fuerza la hipótesis de una lectura plural, capaz de aceptar la existencia en el gusto barroco de tendencias distintas y a veces divergentes, pero no necesariamente contrapuestas entre sí. Sabemos de la influencia y de la presencia de una corriente como la clasicista, que, a pesar de que conoció un periodo de no mucha fortuna a nivel teórico y de público, no por ello dejó de ser una componente fundamental en la literatura del siglo, incluso en los primeros años de este, cuando el afán de novedad y ruptura era más fuerte. Lo cierto es que en este periodo el clasicismo representó la expresión de una decidida fidelidad a los cánones culturales de los últimos años del siglo XVI, pero los términos de renovación y conservación, de tradición y modernidad que definen este momento histórico, están presentes en las diversas tendencias culturales y poéticas que lo conforman.

Por otra parte, el petrarquismo, junto al verdadero clasicismo, atraviesa en los primeros decenios del siglo, unos momentos bastante confusos. Sometido a los ataques no solo de Marino, sino también de Tassoni, siguió formando parte de la cultura poética contemporánea. Un buen ejemplo de lo que decimos lo representa Stigliani, que utilizó a Petrarca como baluarte contra el mal gusto contemporáneo, al que, en ocasiones, sin embargo, no supo sustraerse, lo que, a decir de Asor Rosa, «è forse questo uno dei più interessanti esempi di sopravvivenza di un mito culturale attraverso la sua contaminazione (talvolta involontaria) con i miti del gusto e della cultura in un dato momento predominanti» (1979:145-146). Por tanto, nuestro autor contrapuso polémicamente a la exacerbada imitación marinista la vuelta a Petrarca, entendida como culto del orden y de la sobriedad estilística, frente al anárquico desorden y al uso extremado de la metáfora barroca.

internazionale di E. Saracino y de Francesco Santoro (1908). *Del Cav. Tommaso Stigliani, con appendice di poesie inedite*, Tip. Sannitica. Sobre su papel como intelectual cortesano, véase M.^a Dolores Valencia (2010).

En 1623 Stigliani, tras una estancia de dieciocho años en Parma en la corte de Ranuccio Farnese, se encontraba en Roma desde hacía dos años, preparando la que habría de ser una de sus obras poéticas más significativas, el *Canzoniero* dividido en ocho libros (*Amori civili, pastorali, marinareschi e giocosi. Soggetti eroici, morali, funebri e famigliari*) que, dedicado al cardenal Borghese, vería la luz ese mismo año en la imprenta de Bartolomeo Zannetti. La obra reunía la edición de las *Rime* de 1601 y las de 1605, ambas publicadas en Venecia en la imprenta de Ciotti, y añadía, como novedad más importante, unos nuevos textos inéditos que enriquecieron el cuarto libro de los *Amori giocosi*. Dos años más tarde, en 1625, se publica en Venecia, per Evangelista Deuchino, una edición idéntica a esta, y por las apostillas autógrafas de la obra que se conserva en un manuscrito de la Biblioteca nacional de Nápoles (*Ms. XIII D 60*) sabemos que todavía en 1648, en sus últimos años de vida, nuestro autor seguía revisando la obra.

En el prefacio del volumen, Francesco Balducci, autor de los prólogos de algunas obras de nuestro poeta, tras advertir que la edición de 1605 sufrió la censura debido a algunos *indovinelli* del cuarto libro «i quali nel sentimento letterale parevano lascivi, mediante gli equivoci e le metafore, di che per lo più erano composti» (Stigliani, 1623: 4r), y que ahora expurgada y mejorada, se publica de nuevo, elabora un discurso con la clara intención de reforzar la posición barroco-moderada de Stigliani, totalmente ajena a las innovaciones marinistas², y de poner de manifiesto la tendencia de gusto de los literatos del círculo barberiniano³. Por ello, Balducci advierte de la utilidad del poemario tanto para los que leen por simple deleite o recreación, como para los jóvenes «che leggono per comporre», porque el volumen contiene «non pur la vera via del compor lirico in nostra lingua, ma la distorta ancora». Por tanto, la novedad de los textos de *Gli amori giocosi* se anuncia ya en la misma introducción:

² No olvidemos que, como recuerda Franco Croce: «Della sua poetica non del tutto secentista, prebarocca, è testimonianza il suo amore per il Costanzo e per il Tansillo, che egli reputava superiore al Petrarca adducendo l'autorità del Tasso» (1966: 97).

³ Para entender al poeta y humanista Maffeo Barberini (futuro papa Urbano VIII) y el ambiente romano en que tuvo lugar la reacción antimarinista, es indispensable la lectura de Ezio Raimondi (1966).

La vera via (la quale non è che l'unir la purità e l'affetto del Petrarca colla vivezza dell'arguzie moderne, e colla varietà de' soggetti), si vede essere in tutti gli otto libri fuor che in una parte del quarto, dove si vede esser la via distorta che sono alcune composizioni fatte a scherzo, per contrafare alquanti versificatori odierni, ma principalmente gl'idillianti: poesia burlesca non conosciuta da gli antichi, ma suggerita all'autore dall'abuso presente e da lui introdotta nella nostra lingua (Stigliani, 1623: 7v).

A la intención crítica que comporta la parodia de un cierto tipo de poesía contemporánea, se une la intención didascálica, pues el materano advierte que los textos que presenta pretenden ser «una facile medicina ed un piacevole antidoto per sanar la corrottela degli studi poetici»; de igual modo, esperaba que

molti studiosi, veggendo nel sincero specchio di quelle poche carte la contraffatta bruttezza del compor loro, faranno riflettimento di pensiero in sé medesimi, e come savi, dismetteranno quello stile che gli fa schernir dai dotti e sprezzar dagli ignoranti, lasciando in tutto quei tanti e sì sconci abusi di licenza, d'affettazione e di figure viziose, i quali avevano imparato da fecondi, sì, ma imperiti maestri (Stigliani, 1623: 7v).

A su muerte, ocurrida en Roma en 1651, Stigliani dejó inéditas algunas obras, unas ya terminadas y otras simplemente esbozadas. A ello alude su benefactor de aquellos años Pompeo Colonna, príncipe de Gallicano, también poeta y estudioso de la lengua, cuando publica la que puede considerarse la más completa de ellas, el *Arte del verso Italiano*:

Morì lo Stigliani e lasciò a me la cura di dare alla luce i frutti delle sue fatiche già maturi, e lasciò anche alcuni suoi abbozzi più della mente, che della penna. Fra le opere compiute, o almeno quasi perfezionate, può numerarsi il primo dei cinque libri del Rimario che ora vedrai, ch'è quello che più degli altri quattro importa, trattandosi in esso delle regole di compor versi e di cercar la rima e del modo di usar le figure appartenenti ai detti versi e a detta rima (Stigliani, s. f.: 2r).

En el prefacio de la obra, un interesante testimonio del periodo histórico y literario en que nos movemos, Colonna, concededor de los problemas que le ocasionaron al poeta materano la polémica literaria que mantuvo con Marino y los seguidores de este, confiesa que no pretende defenderlo ni propiciar su fama, sino lograr que su obra se lea imparcialmente, sin atender a las críticas de sus detractores, «e che poi da esso leggere dipenda il vituperio, ò la lode». Consiguió Colonna lo que pretendía porque el tratado poético de Stigliani puede considerarse una de las obras más importantes del género y la más leída durante un siglo⁴. Para explicar los rasgos innovadores de esta obra es necesario al menos especificar que Stigliani confió su concepción poética a otro texto, *L'Arte poetica*⁵, del que se conserva inédito un simple esbozo, bastante significativo, y, a nuestro entender, suficiente si se completa con los juicios emitidos en sus obras, el *Occhiale* y la *Risposta all'Aleandri*, para delimitar la teoría poética de uno de los autores del Seicento más autorizados en esta materia, como ya reconocía en su momento el cardenal Pallavicino en su *Trattato dello stile*: «egli è tra quei pochi che della Poetica e della Lingua Italiana possono parlare come scienziati» (citado en Gattini, 1967: 425).

En líneas generales se puede afirmar que la métrica venía a ser una parte más o menos amplia de los tratados de poética; un primer rasgo innovador digno de resaltar es que Stigliani, consciente de ello, señala al inicio de su *Arte del verso* que aun siendo una rama importante de esta materia, la métrica debe estar separada y tener, por tanto, vida propia:

Egli è vero che questi tre insegnamenti (verso, dico, e rima e testura) si doveano da noi collocar diffusamente nella nostra

⁴ *Arte del verso italiano* / Con le tavole delle rime di tutte le sorti copiosissime / del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani. / Con varie giunte e notazioni di Pompeo Colonna / Principe di Galliciano. Además de la primera edición de 1658 (Roma: Angelo Bernabò dal Verme), conocemos las siguientes: Bologna, per il Longhi, s.a., que es la edición a la que corresponden las citas de este trabajo; Bologna, id., 1693; Venezia, Zanel, 1730; Venezia, appresso Tommaso Bettinelli, 1743; Venezia, id., 1766.

⁵ Ms. 1265 del Cav. Fra Tomaso Stigliani, distinta in sei libri e i libri in capitoli. Nella quale con nuovo modo, e con ordine non più usato, s'insegna chiaramente il favoleggiare, e tutte l'altre parti appartenenti al poeta. Códice ms. de la Biblioteca Casanatense [sign. E. V. 17].

poetica al fin del discorso della locuzione per esser la versificatoria un'arte sottordinata più ch'ad altro artefice, al poeta il qual se ne serve come di suo proprio, e principale instrumento (Stigliani, s. f.: 3).

La perspectiva histórica es fundamental para valorar de manera adecuada el papel de la obra del poeta materano en la teoría métrica del Barroco italiano, por ello, recordaremos brevemente su pertenencia a la segunda de las tres grandes fases en que se suele dividir la metricología italiana, fase que transcurre desde los primeros decenios del siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XIX, y en la que la métrica, como en tiempos de Dante, es parte integrante de los tratados de poética, como ponen de manifiesto *Le prose della volgar lingua* de Bembo (1525) y la *Poetica* de Giangiorgio Trissino (1529–1549), fundamentalmente (De Rosa-Sangirardi, 1996: 61).

Como es sabido, esta es la fase más prolífica y significativa, ya que en el siglo XVI se produce la primera «revolución» formal en la historia de la poesía italiana. El experimentalismo métrico de los últimos años del siglo XV vive un extraordinario momento de auge, revelando en su articulación dos directrices fundamentales y contrarias que estarán presentes en los siglos sucesivos. Por un lado, la evolución hacia la forma «abierta» conlleva un uso cada vez menor de las estructuras tradicionales, e incluso su abandono por unas formas métricas más nuevas y flexibles; por otro, la tendencia opuesta, que fruto de experimentos originales, aspira a crear construcciones formales más rigurosas si cabe en su estructuración interna de los metros tradicionales, como por ejemplo los intentos de reproducir en italiano los metros de la poesía clásica. En líneas generales, la actitud de Bembo, silenciando en las *Prose* la obra del tratadista paduano Antonio Da Tempo (1332), refleja fielmente la tendencia a evitar las normas demasiado rígidas en materia de métrica, una tendencia totalmente opuesta a la de Trissino, mucho más interesado en las cuestiones formales de esta. Su arcaizante *Poetica*, de clara matriz

aristotélica, es, según la crítica, el texto más preparado y completo del siglo en materia de teoría y análisis métrico⁶.

Y llegamos a 1658, año de publicación del *Arte del verso italiano*, obra compuesta por cinco libros. El primero de ellos dividido en veintiséis capítulos viene a ser el tratado del verso propiamente dicho y sirve de introducción al *Rimario* contenido en los otros cuatro libros con los vocablos de las desinencias llanas, agudas (terminadas en vocal y en consonante) y esdrújulas. A este respecto, es interesante señalar que, aunque Colonna no llevó a cabo ninguna alteración significativa en la doctrina de la obra, en la elección de los vocablos del quinto libro, se aleja del florentinismo arcaizante de la Crusca y le imprime al tratado un cierto realismo lingüístico al tener presente la evolución de la lengua, hecho que sin duda contribuyó en gran medida al éxito de la obra: «io non sono stato di quel parer di cert'uni che parrebbe loro di profanar la nobiltà della lingua, se non facessero una scelta di voci solamente nobili» (Stigliani, s. f.: 5v). Por ello, abriéndose a vocablos de origen común, integrará en el *Rimario* de Stigliani voces de diverso origen, unas tomadas de escritores autorizados y otras «delle quali non porto autorità di scrittore», y junto al estilo sublime dejará el campo abierto al «pedestre e burlesco».

Tras explicar la diferencia entre poesía y prosa, Stigliani aborda los problemas del verso en general, de las reglas y elementos que lo componen, de la rima y, por último, de las formas o géneros métricos, que él denomina *testure*. La parte del tratado dedicada a la rima, extremadamente prolija y exhaustiva, evidencia la manera de trabajar de Stigliani y la obsesiva *labor limae* a que sometía sus textos, hecho que puede comprobarse al comparar la edición de su poema en octavas *Il Polifemo*, editado en Milán en 1600, con la revisión llevada a cabo por él mismo, «ormai codino punitor di se stesso», cincuenta años después (Maragoni, 1989: 91). Por evidentes limitaciones de espacio sólo analizaremos algunos aspectos métricos en los que nuestro autor

⁶ En esta breve reseña histórica no podemos dejar de señalar la importancia de los *Rimari* o repertorios que registran en orden alfabético las desinencias que constituyen la rima. El más importante por su difusión fue el considerado «livre di chevet» de generaciones de poetas (Gorni, 1984: 442), que Girolamo Ruscelli pospuso a su tratado *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* (1559), rimario que Stigliani retomó, completó y añadió a su *Arte del verso italiano*.

reivindica para sí la prioridad en su tratamiento. Así, por ejemplo, el último capítulo que dedica a la rima versa sobre el modo «Del cercar la buona rima, mentre si compone, e quanti e quali ne siano i modi». Según nuestro autor rimar es más difícil que versificar, puesto que para lograr que las palabras que conforman el final del verso parezcan naturales y no forzadas, el compositor necesita una buena instrucción, además de saber hacer buen uso del *Rimario*: «Questo però non è ancora stato fatto da scrittore veruno. Il Falco, il Ruscelli, e gli altri compilatori delle dette tavole, non insegnano come si cerchi la rima, perche in vero non poterono» (Stigliani, s. f.:160), fundamentalmente, porque sólo eran teóricos del verso «né avendo mai versificato, né rimato in vita loro, non nè seppero veramente la prattica». Por el contrario, él, al haberse ejercitado componiendo «Canzonieri e poemi», cree tener conocimientos que transmitir al que pretenda ser poeta (Stigliani, s. f.: 161). De igual modo, dentro de las llamadas figuras métricas reivindica el amplio tratamiento (capítulos IX al XIII) dado a la figura de la *etlipsi*, denominada también *raccorcio*, porque la considera «profittevolissima al nostro idioma», por ello es «la reina di tutte l'altre figure» (Stigliani, s. f.: 46 y 52), señalando: «Io sono il primo, che l'hò ridutta ad arte ordinata, e formatone regola sufficienti, trasferendola dall'oscurità de' cenni alla chiarezza dei trattati» (Stigliani, s. f.: 53).

En el capítulo «Delle varie texture dei componimenti», enumera las formas poéticas en uso en el Seicento: «il sonetto, il madrigale, la canzone, il capitolo, l'ottava rima, la sesta, il quartetto, il terzetto, il dístico, il monòstico, il verso sciolto, e le proposte e risposte», permaneciendo siempre abierto a la innovación «mentre la lingua duri». Cada género poético puede componerse en versos agudos, llanos, esdrújulos o mezclados; ahora bien, toda esta variedad solo puede usarse en argumentos cómicos y burlescos, porque en los graves y nobles solo se usan el endecasílabo y el heptasílabo llanos como muestran los textos líricos de Dante, Petrarca, Bembo y Della Casa. Como se puede observar, aunque Stigliani reconoce que la lengua italiana tiene otros tipos de versos también productivos, de los que él también hará uso, sigue fiel al modelo toscano, que solo admitía estos dos tipos de versos en la poesía de estilo elevado.

Es sintomático que, en su análisis, nuestro autor dé un lugar hegemónico al soneto, definido como «un componimento atto a spiegare i soggetti brevi di qualunque genere si sieno, (cioè o alti, o bassi, o mezani, essendo quasi un determinato Epigramma» (Stigliani, s. f.:192), hecho que no es casual si pensamos en el predominio estadístico de esta composición (317 de 366 textos) en los *RVF* de Petrarca y la consolidación que adquiere a partir de ese momento. Refiriéndose a las posibles rimas de los tercetos, considera que la más frecuente es la *incatenata*, CDC-DCD, la única que se usa en su época porque, entre otros autores, Sannazaro, Costanzo y Pignatelli, siguiendo el ejemplo de Petrarca, encadenaron así sus tercetos, como él mismo ha hecho en su *Canzoniero*. Valga como ejemplo el soneto, muy conocido en el Seicento, *Sopra un orologio, nella cui polvere finge, che sia trasformato un amante, incenerito per troppo ardore* (Stigliani, 1605: 58), compuesto en su juventud y por el que Stigliani rivalizó con Marino sobre la prioridad de su invención. No obstante, focalizando su atención en la estructura semántica, lo define composición de un solo argumento y señala la posibilidad de distribuir el contenido semántico entre sus cláusulas métrico-estróficas. La importancia de la poética aristotélica en este tratado métrico se hace evidente, cuando apelando a la formación filosófica del futuro poeta, le recomienda definir «la *sentenza* di quartetto in quartetto, e di terzetto in terzetto, o [...] di verso in verso, senza far molti spezzamenti» (Stigliani, s. f.: 196) para no violentar el sentido del verso, aunque reconoce la dificultad de la regla para quien no sepa hacer buen uso de ella. A su entender, son muy pocos los sonetos que pueden calificarse de óptimos en la lengua italiana, hasta el punto de que expurgando los cancioneros italianos, sin exceptuar el suyo, no se quedaría con más de cincuenta. Esta crítica al género más cultivado en la poesía italiana desde el siglo XVI al XVIII tiene su fundamento. Utilizado como base de los juegos y de los experimentos a que los sometió la lírica barroca y, posteriormente, el nuevo petrarquismo arcádico, su práctica se trivializa, abriéndose a una temática más variada, lejos del uso que de él había hecho Petrarca, con lo que se produjo una pérdida de prestigio a favor de la *ode-canzonetta*.

En su teorización del madrigal de los siglos XVI y XVII, diferente al modelo antiguo, Stigliani señala la ausencia de un

esquema fijo en el número y en la disposición de los versos y de las rimas. Ahora bien, la libertad estructural no impide que su dimensión esté comprendida entre los cinco y los ocho versos y aunque defiende su brevedad, confiesa que por puro deseo de cambio ha compuesto dos madrigales algo más extensos para su *Canzoniero*, «l'uno di quindici versi che comincia *Il giglio ama la rosa* e l'altro di diciannove, che comincia *Popol diletto mio*» (Stigliani, s. f.: 204). La heterometría influye también de modo notable en la rima, en la que no hay ningún orden preestablecido que respetar: «il rimar del madrigale è libero», no obstante, aconseja la rima *baciata* y que uno o dos versos puedan quedar sueltos, aunque lo mejor sería que rimaran todos, pero de no ser así, obligatoriamente, al menos, el dístico final sí debe rimar. Desde el punto de vista temático-retórico subraya que, aunque hay madrigales que tratan de temas morales o sacros, e incluso burlescos, la materia amorosa es la más adecuada para dicha composición, cuyo tratamiento retórico es ligero y agudo, reivindicando también su plena autonomía respecto al modelo petrarquesco. Del virtuosismo de nuestro poeta en este género métrico es buena muestra su inclusión en una colección de madrigales que se publicó en 1611 en Venecia en la imprenta de Barezzo Barezzi, con un título bastante elocuente *Il gareggiamento poetico del Confuso Accademico ordito. Madrigali amorosi, gravi e piacevoli ne' quali si vede il bello, il leggiadro ed il vivace dei più illustri poeti d'Italia*. Ilustres o no, los autores de los 1725 madrigales de la antología son más de cien, todos modernos, ninguno, por tanto, de la primera mitad del siglo XVI. En la antología, verdadera enciclopedia temática del madrigal concebida como una competición en número de composiciones, no en calidad que se dejaba al juicio del lector, ocupa el primer lugar el boloñés Cesare Rinaldi con 141 composiciones, Tommaso Stigliani, por encima de Tasso, ocupa el puesto decimoquinto con 38 madrigales, pertenecientes todos a la edición de las *Rime* de 1605, reconociéndosele así una posición relevante en la nueva poesía. Sirva de muestra en lo que respecta al alto grado de formalización que habían alcanzado los tópicos de la lírica, este madrigal de Stigliani sobre un tema ya tratado por Petrarca y Tasso: *Su una farfalla che muore per essere volata negli occhi della sua donna*: «Misera mia rivale / Che vaga

de' begli occhi, entrarvi osasti, / E'l viver vi lasciasti, / Scotendone due lagrime con l'ale. / Frenato havesti il volo, / Se da l'alto periglio / Chiedevi al cor consiglio, / Al cor mio, che perì d'un guardo solo, / Ma tanto più di te misero, e quanto, / Ch'ei n'ebbe il riso, e tu ne traggi il pianto» (*Rime*, 1605: 32). El madrigal epigramático que surge en la poesía napolitana y que enfatiza las argucias en temas burlescos o paródicos, alcanza su apogeo con Marino, que supone el punto extremo e insuperable y que Stigliani parodiará en catorce madrigales del citado libro cuarto del *Canzoniero* de 1623.

No podemos dejar de señalar brevemente el capítulo que el materano dedica al *verso sciolto* dada la importancia que alcanzaron las discusiones sobre la poesía con o sin rima en su relación con el endecasílabo, porque testimonian toda una serie de problemas recurrentes en el estudio de la poesía. Stigliani reconoce que el poema heroico, tal y como había teorizado Trissino, a veces encuentra en el verso suelto un buen aliado. No obstante, la mayoría de estos poemas se siguen componiendo en la octava consagrada por Ariosto, como hizo él mismo en su poema épico *Il mondo nuovo*. Esta divergencia mostrada por Stigliani cuando desciende del campo de la teoría al de la práctica, pone de relieve la dificultad de armonizar las exigencias del público, o lo que es lo mismo la suave armonía de la octava rima, con la grave cadencia de los endecasílabos sueltos. Por lo que respecta a la lírica, el verso suelto se aviene bien con el *idillio*, forma poética de extensión semejante a la *canzone*, bajo cuyo nombre genérico dice que ha reunido varios ejemplos en su *Canzoniero*, valga como ejemplo «Il ringraziamento» que forma parte de los *Soggetti morali* (Stigliani, 1623: 382-84).

Del breve análisis llevado a cabo del tratado poético de Stigliani, podemos concluir afirmando que tanto en lo que respecta a los autores de que se vale para ejemplificar, como en los géneros poéticos que trata, no deja de ser coherente con su postura de poeta barroco-moderado, actitud refrendada por su propia actividad poética. Contrariamente a lo que sucede con otros tratados de preceptiva métrica, el *Arte del verso italiano* dista mucho de ofrecer una imagen idílica y atemporal de la poesía del momento, si bien, respondiendo a su conservadurismo de matriz clásica, es cierto que privilegia las formas de la gran

tradición literaria, compartiendo así uno de los defectos más vistosos de estas poéticas, es decir, su resistencia a mostrar la apertura del gusto artístico a nuevos horizontes. No obstante, en su aspiración a la lírica como repertorio del «poetabile» propia de los poetas barrocos y en la concepción del valor poético como habilidad en nuevos hallazgos y perfeccionamientos, Stigliani atribuía una especial importancia a la afirmación de prioridad de algunas innovaciones, como hemos comentado a lo largo de este estudio y como se puede verificar en el resto de su obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASOR ROSA, Alberto (1979). *La lirica del Seicento*. Roma/Bari: Laterza.
- CROCE, Franco (1966). *Tre momenti del barocco letterario italiano*. Florencia: Sansoni.
- DE ROSA, Francesco y SANGIRARDI, Giuseppe (1996). *Introduzione alla metrica italiana*. Milán: Sansoni.
- GATTINI, Giuseppe (1967). *Note storiche sulla città di Matera*. Matera: Tipolito B.M.G.
- GORNI, Guglielmo (1984). «Le forme primarie del testo poetico». En A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana. Le forme del testo. Teoria e poesia*, III, 1 (pp. 439-518). Turín: Einaudi.
- MARAGONI, Gian Piero (1989). «Stigliani “ne varietur”. Appunti sulla riscrittura del *Polifemo*». *Lettere italiane*, I, pp. 90-98.
- RAIMONDI, Ezio (1966). *Anatomie secentesche*. Pisa: Nistri-Liski.
- STIGLIANI, Tommaso (1605). *Rime*. Venecia: presso Gio. Battista Ciotti.
- STIGLIANI, Tommaso (1623). *Il Canzoniero*. Roma: per l'erede di Bartolomeo Zannetti, ad istanza di Giovanni Manelfi.
- STIGLIANI, Tommaso (s. f.). *Arte del verso italiano*, con le tavole di tutte le sorti copiosissime del Cavalier Fra Tommaso Stigliani, con varie giunte e notazioni di Pompeo Colonna. Bologna: per il Longhi.
- VALENCIA, M.^a Dolores (2010). «Tommaso Stigliani o l'ubiquità del letterato di corte nel Seicento italiano». En V. Peña (ed.), *Scrittura e potere. Intorno all'impegno politico nella letteratura italiana* (pp. 69-116). Roma: Bulzoni.

LA CONSOLACIÓN DEL ARTE
EN *VIAGGIO D'INVERNO* (1971) DE BERTOLUCCI
THE CONSOLATION OF ART IN BERTOLUCCI'S
VIAGGIO D'INVERNO (1971)

Carmelo VERA SAURA
Universidad de Sevilla

Resumen

Se estudia uno de los temas fundamentales de la poética bertolucciana, la pintura y sus cualidades de luz y color no solo como forma de mirar el mundo siguiendo el tópico *ut pictura poesis* sino como forma para mitigar el dolor por el paso del tiempo.

Palabras clave: Poesía, pintura, consolución, temporalidad.

Abstract

One of the fundamental themes of bertoluccian poetics is studied, painting and its qualities of light and color not only as a way of looking at the world following the topic *ut pictura poesis* but as a way to mitigate pain by the passage of time.

Keywords: Poetry, picture, consolation, temporality.

El componente figurativo y cromático se halla omnipresente en la poesía de Bertolucci. Lo hemos analizado en *La capanna indiana* de 1951 (Vera Saura, 1997), poniendo de relieve el componente impresionista de dicho poemario y su visión de circularidad estacional de la realidad. Este impresionismo artístico tendrá valor categorial de visión del mundo en *Viaggio d'inverno* (1971). Ahora pondremos de relieve cómo ese impresionismo va dilatando su significado para convertirse en un concepto cosmovisionario que, en el fondo, es tan antiguo como el propio arte. En *Viaggio d'inverno* la red de imágenes y de colores no solo van a ser consecuencia del *copiare dal vero* y del tópico *ut pictura poesis*, sino que el arte pictórico se eleva a condición estética a través de la cual se mitiga y se soporta la

caducidad de los eventos humanos. El arte, junto a la consanguinidad (Vera Saura, 1993), y a la visibilidad (Vera Saura, 1994), formará parte de los remedios para sobrellevar el mal de la temporalidad y el sentido de pérdida de que la vida va deparando.

Gli imbianchini sono pittori (Bertolucci, 1971) continúa la predilección por el gusto en copiar la realidad, por imitar la realidad a través del arte. El poeta juega con la palabra *pittori* (los cuales son sus propios hijos), ya que así se llaman también a los *imbianchini* en la zona de Emilia-Romagna, como sucede en español, en el que pintor tiene el valor del pintor artístico y del pintor de paredes, puertas, etc.:

Arrivò prima il figlio, in quell / ora lucente dopo il pasto il sole e
il vino, / eppure silenziosa, tanto che / si sentiva il pennello sul
muro distendere il celeste. Non guardava / fuori, la sua
giovinezza / e salute gli bastava, attento / alla precisione dei bordi
turchini / entro cui asciugando già l'azzurro / scoloriva com / era
giusto. Allora / venne il padre che recava uno stampo, / il verde
il rosso e il rossa, / e la stanchezza degli anni e il pallore. /
Doveva su quel cielo preparato / con cura far fiorire le rose, / ma
il verde stemperato per le foglie / non gli andava, non era un
verde quale / ai suoi occhi deboli brillava all'esterno / con
disperata intensità appressandosi / la sera che si porta via i
colori. / Le corolle vermiglie ombrate in rosa fiorirono più tardi
la stanza, / una qua una là, accordate / alle ultime dell'orto, e il
buio, / fuori e dentro, compì un giorno / non inutile che lascia a
chi verrà, e dormirà e si sveglierà fra questi/muri, la gioia delle
rose e del cielo.

Ya no nos encontramos con el poeta que evoca a un pintor, como en *Per A. A. Soldati pittore in Parma (La capanna indiana)*, o un cromatismo, sino que él mismo se convierte en artista plástico al pintar las paredes de una casa, junto a sus hijos, que están objetivados en tercera persona. Lo que de verdad expresa el poema es la euforia con la que se vive el color y el intento de imitar el color de la realidad. De los colores presentes, rosa, azul celeste y oscuro, verde y rojo, encontramos los tres primarios, como en *Per A. A. Soldati*. El conato de inquietud que aflora al poeta es debido a dos motivos, a la conciencia de la imposibilidad de reproducir idénticamente el color verde de los árboles, más

intenso que el de los pintores, y cuya intensidad va variando con la caída del atardecer y, por tanto, a la ausencia de cromatismo («la sera che si porta via i colori»). Por ello, la intensidad del color verde externo es metafóricamente desesperada, porque el acercamiento del atardecer traerá la ausencia de luz y ésta conllevará la pérdida del verde intenso, de ahí que la intensidad sea desesperada, de manera que un sentimiento humano ha sido trasvasado al propio colorido verde, dotándolo de vida. El propio poeta-padre es descrito a través de la palidez del color de su piel entrada en años, pero también posiblemente de la emoción en la colaboración de la pintura. Es el no color, opuesto a todo el vivo colorido de la pared que pinta el hijo joven, a la juventud.

Aparece el color rojo intenso, bermejo, de las corolas de las flores que ornan las paredes, sombreadas de rosa, intentando copiar y reproducir las flores del jardín exterior. Es el mismo color que el poeta escoge para cromatizar la tarde en la disolución de la conciencia de *Vermiglia era*, es el color de la sangre, por tanto, en relación directa con el autodesangramiento de *Lasciami sanguinare*, y es el color del atardecer, dilatando su significado denotativo para proyectarlo a la incertidumbre asociada al atardecer que se colorea de rojo.

El poeta querría copiar de la realidad los colores presentes en la misma, tal y como hace la pintura, activando el tópico horaciano *ut pictura poiesis*. El arte imita a la realidad, no en las formas, sino en el colorido, de ahí el impresionismo bertolucciano. Y la poesía reproduce mediante palabras esta imitación de la naturaleza, cuyo fin es la superación de la temporalidad a través de la imitación-dominación de la propia realidad, la perpetuidad del artista y de la obra de arte a los futuros espectadores («chi verrà e dormirà e si sveglierà»). Pero estos espectadores son personas del círculo familiar, por lo que el arte, y en consonancia con la poética del autor, responde a los lazos de la consanguinidad. El arte es motivo de euforia («rose e cielo») y de continuidad en el cuerpo familiar. Esta victoria sobre el tiempo se desarrolla en dos ámbitos, en el artístico de la pintura-poesía y en el seno de los lazos familiares.

El poema que expresa con mayor preocupación la relación naturaleza-arte-poesía es *Ringraziamento per un quadro* (Bertolucci, 1971):

Come potrò uguagliare il pittore / dilettante Fiorello Poli che / fece la Mietitura del '44 / nei miei campi, vivendo da sfollato / in casa del mezzadro e alternando / deschetto e tavolozza, se il verde delle piante, il giallo del frumento, / l'azzurro delle colline lontane / e del cielo, il rosso e il viola di due / donne, una chinata a mietere / l'altra dritta a stringere un mannello / e assorta in un pensiero improvviso, / non saranno mai più quali furono? / Era un giorno bellissimo e gli stavo / vicino: il suo tocco quietava / la mia angoscia/come ascoltassi il battito d'un cuore / che la luce d / estate lenta a spegnersi / nutrive del suo fuoco, della sua / verità: avrei dovuto allora / umilmente seguirne la pazienza / nel descrivere il volgere del tempo / a un ardore più temperato, a un / primo fresco della sera. / Oggi, di quel trapasso raggianti / mi parlano le ombre proiettate / dagli olmi sulle stoppie e sulla messe / rimasta intatta per metà del campo / ormai illuminato dal sole per sempre.

El poeta se plantea un problema metaartístico como en *Gli imbianchini sono pittori*, esto es, la imposibilidad de reproducir las sutilezas cromáticas de un momento y lugar determinado de la naturaleza, plasmables mediante la paleta pictórica pero no a través del lenguaje verbal. Existe la conciencia de la imposibilidad de la reproducción mimética de los colores de la naturaleza por parte de la poesía mientras la pintura tiene el poder de imitación cromática de la realidad. La interrogación de los trece primeros versos acerca de la capacidad mimética de la palabra lírica es el reto que Bertolucci persigue desde *La capanna indiana*. Es la interrogación que en toda su obra se expresa acerca de la posibilidad de mantener viva la visibilidad, ya sea en la realidad como en la poesía. Pero en el verso solo se puede mantener con palabras y no con colores, como sucede en la pintura.

Más importante es la euforia sensorial sentida en la imitación pictórica del amigo que mitiga la angustia del mal de vivir. Tanto la pintura como la realidad poseen la única cualidad que puede euforizar la sensibilidad del poeta: la luminosidad, la luz, la posibilidad de percibir los objetos del mundo mediante su visualidad. La luz es la fuente de nutrición del artista, fuente de euforia, de vida, de belleza, de verdad y de orden frente al caos, como nos expone en *Una lettera a Franco Giovanelli*: «un ordine, tu sai, che non una prigione, ma un ritmo per l'esistenza e per il

verso». El primer día de la creación, Dios, dice el Génesis, tras crear el cielo y la tierra, creó la luz para dar un orden al mundo y sacarlo del caos de la tiniebla en el que se encontraba. Belleza, mitigación anímica, luminosidad, verdad y lentitud son rasgos benéficos que nacen de la percepción de la luz bertolucciana.

El gran privilegio de la pintura consiste en reproducir las variedades, matices y gradaciones de colorido que se producen en un momento irrepetible en la atmósfera de un día y que configuran a los elementos presentes, que ya «non saranno mai più quali furono?». Si la pintura reproduce de manera directa para la retina humana, la poesía reproduce de manera indirecta, ya que el cerebro debe representar idealmente lo expresado en palabras. Esta virtud de reproducción directa, *in praesentia*, de un momento del día y de elementos que quedarán inmortalizados por el arte tal cual eran en ese instante durativo, le será negada a la poesía, cuya representación mental del color expresada verbalmente variará de lector a lector y no podrá reproducir el verdadero cromatismo del momento presente. El impresionismo de Bertolucci se realiza en el reconocimiento de los seres y objetos a través del color y de sus tonos, saturación y de la gradación de luminosidad.

La luz y el color pintados no solo representan visibilidad y espacio, sino también tiempo. El poeta sabe muy bien que los cambios figurativos implican cambios temporales y viceversa. Por ello la perfección de aquel día de verano de 1944 (recordamos *L'undici agosto* y la luz asociada a ese día concreto) no volverá a repetirse. Esta conciencia de la irrepetibilidad de la realidad, de los eventos y de los seres es la que provoca la angustia que solo la reproducción pictórica puede calmar. La parte final se sitúa en el presente del poeta narrador que describe el cuadro: las sombras de los olmos sobre los rastrojos y la mies, y la luz que ilumina la tierra. El cuadro se confunde con la realidad pintada desde el momento en que el poeta dialoga con las sombras de los olmos. El arte no solo imita, sino que reproduce y da vida a la realidad imitada. El cuadro es una naturaleza revivida y eternizada. El arte sustituye a la naturaleza y la eterniza. Este es el paso que se cumple de *La capanna indiana* a *Viaggio d'inverno*.

Otros aspectos importantes son la datación estacional y cronológica. El poeta nos sitúa en el verano, de ahí la intensa luminosidad y el calor (*fuoco*) producidos por el sol. Un verano

benéfico por la presencia de la luminosidad. El poeta se identifica con el amigo pintor por la pasión diletante. Este adjetivo define la postura de Bertolucci ante la contemplación de la naturaleza, de la historia y el lenguaje poético. El lenguaje, la pintura (el arte) y la contemplación son fuente de felicidad y *eutimía* y como consecuencia mitigan la angustia ante el devenir del tiempo. Este espíritu diletante observa la realidad con distanciamiento, lejos de cualquier consideración social o humana que se encuentran fuera de sus obsesiones personales. Las figuras de las campesinas, como la cavadora de patatas de *La cavatrice di patate*, son dos objetos más del cuadro de la realidad, una realidad, la de 1944, como sabemos, especial y trágica para la historia de Italia y el mundo. La historia solo existe para Bertolucci a través del arte, y él mismo se encarga de decírnoslo con la exactitud de sus fechas, que están al servicio del diletantismo pictórico, pero nunca de la realidad histórica.

Esta función de eternización de la naturaleza a través del arte es igualmente visible en *Per una pittura rifiutata* (Bertolucci, 1971). Un cuadro olvidado del hijo Giuseppe que se vuelve a contemplar revela su belleza cromática y la significación especial del puente, para el poeta signo de tránsito, pausa y alejamiento, otro símbolo figurativo del tema del viaje (recordamos «ponti fitti di gente in transito», *Piccola ode a Roma*). Pero lo más importante del mismo es, por un lado, la fijación perenne de un momento determinado de un día (cuya luminosidad perenne es expresada por el verbo metafórico arde, siempre asociado a la luz), y, en segundo lugar, el poder benéfico que conlleva el vencimiento del tiempo, la realidad fijada para siempre sobre la tela. El poeta mitiga su ansia en esta «finzione fulgente», en la luminosidad y en la conciencia de que el arte supera a la realidad mediante la eternización de esta. Del impresionismo natural de *La capanna indiana* hemos pasado al metaimpresionismo de *Viaggio d'inverno*, al arte como superación de la temporalidad inherente a la naturaleza cambiante.

El arte suplantador de la vida es el motivo central de *Frammento escluso dal romanzo in versi* (Bertolucci, 1971):

Angelica Kaufmann dipinse una scena / che io guardo riprodotta
in un piatto feriale, della prima colazione: / ha i colori un po'

cancellati / dall'uso ma splendidi per il sole che vi batte / forte e libero alle nove del mattino d'estate / come un giovane di diciotto anni interamente virile. / Ma posso io che li compio a novembre / e non li anticipo ma mi ritraggo / felice di appartenere ancora alla pigra, / sudicia, irresponsabile adolescenza, / posso io, che medito su un piatto / ricavandone simboli personali, / contare sulla mia mattutina, / giovanile energia, sul suo / più diretto, naturale, utile impiego? / Quando poi m / identifico col putto / ebbro mole che poggia testa e schiena / sul grembo della donna di destra / e riceve una ghirlanda di grappoli viola / dalla donna a sinistra, / ronzando intorno una pianura assorta / in olmi anziani e folgorati, padri / attristati da una primavera perenne? / La circolarità del piatto mi dà / una vertigine cui non reggo, o la nausea / per aver scoperto che il bambino / viene dalla madre ceduto in custodia / a un'estranea, sia pure a una Musa?

El poeta, espectador y narrador del episodio (entrecorrido), se introduce en el cuadro hasta el punto de identificarse con una figura adolescente. El yo poeta trata de acercar el arte a la cotidianidad al ver reproducida una pintura de la pintora neoclásica del siglo XVII, Angélica Kaufmann, en un «plato feriale, della prima colazione», acercamiento ya observado en *Gli imbianchini sono pittori*, al mismo tiempo que lo cotidiano adquiere naturaleza artística. Esta asociación arte-cotidianidad era poética esencial en *Ringraziamento per un quadro*. La atención inmediata es prestada al aspecto luminoso, que siempre se acompaña del tiempo cronológico puntual, las nueve de la mañana. El sol, asociado a un joven, nos recuerda el eco de los versos e imágenes de Govoni. Desde *Sirio* (1929) es elemento antropomórfico masculino fecundador, en oposición al agua y a la tierra, conforme al imaginario mitológico grecorromano: «E con quell / ombra di viole / il giovane sole si trastulla» («Primavera», *Fuochi in novembre*, 1934), «Con le guance di fuoco / e gli occhi ridenti / camminavi per una selva. / Il sole scherzava / con l'acqua» («A Ninetta», *Fuochi in novembre*, 1934), «Ma venne il sole e si fa / come una ragazza a passeggio con un giovanotto» («Emilia», *Fuochi in novembre*, 1934), «Il sol bacia la neve / ma la sua barba d'oro / punge la schizzinosa / che in lagrime si scioglie» («Tre scherzi», *Fuochi in novembre*,

1934). La identificación del sol con el joven en la pintura conduce al poeta a la otra identificación del adolescente pintado con el poeta, y, por tanto, a la unión de arte y vida. El *yo* del poeta se identifica con el joven de dieciocho años en su forma de ensoñar la vida a través del *otium* («pigra, sudicia, irresponsable adolescenza»), introduciéndose en el cuadro y quedando unidos sol-adolescente-poeta. La segunda identificación se produce con el amorcillo (*putto*) rodeado de dos mujeres. Una le ofrece el regazo maternal de apoyo («*testa e schiena sul grembio della donna*»), la otra le ofrece una corona floral. La primera de las figuras femeninas parece que se asocia a la maternidad, mientras la segunda mujer parece asociarse a la poesía a través de la donación floral (al final será una Musa según el poeta), mientras los olmos del trasfondo se antropomorfizan en la virilidad anciana de los olmos-padres, marcados con rasgos disfóricos: ancianos, fulgurados y tristes. Toda esta representación está puesta en signos de interrogación, ya que el poeta interpreta y se identifica con el amorcillo de la pintura, el cual goza del *otium* entre dos figuras femeninas.

Pero este poema tiene otra lectura, además de leerlo como interrelación entre arte y vida. Si en los poemas comentados anteriormente era el arte el que copiaba la realidad (*il vero*), según el verso ya emblemático «*a noi ultimi figli dell'età / impresionista non è dato altro / che copiare dal vero*» («*Pensieri di casa*», *La capanna indiana*) como el motivo central de *La capanna indiana*, ahora se interpone la relación adolescencia-maternidad. Mientras que la figura paterna no aparece en ningún poema de la obra bertolucciana, la madre estaba presente en varios poemas de *La capanna indiana*, *Alla madre*, *A sua madre che aveva nome Maria* y *Ancora a Maria R*. Los últimos cuatro versos nos explican las intersecciones del poema con su obra. La circularidad nos pone en relación diversos elementos: la circularidad del sol y del plato, ambos redondos, la circularidad del tiempo natural, la circularidad como identificación del poeta con los elementos naturales según el modelo de la naturaleza (sol, principio masculino, tierra-agua, principio femenino, aquí encarnado en las dos mujeres) y la transubstanciación con los mismos, como acaece en «Solo» (*Viaggio d'inverno*), donde el poeta se identifica con los elementos naturales y con las «mariposas en pareja» (el amor). Si bien la circularidad del *Frammento escluso*

dal romanzo in versi posee cierta iconicidad maléfica, ya que el movimiento da vértigo, no por el carácter circular sino porque al propio poeta evidenciará la causa de la «una vertigine cui non reggo». La visión ensoñadora del poeta se desliza desde la asociación niñez-maternidad a la niñez-nodriza-musa, propio de las historias mitológicas, pero fuera de los lazos maternos de sangre. La náusea es producida por la separación del joven del regazo materno y su acercamiento a la mujer-musa, que sería la representación del arte o del amor. El vértigo se produce por este movimiento que arranca al amorcillo de la seguridad del seno materno, y de la seguridad de la consanguinidad, entrando en conflicto el arte con la axiología del poeta para el que las relaciones es su forma de estar en el mundo.

Especial importancia posee el arte dentro de estos poemas en los que asume el rol que la naturaleza asumía en *La capanna indiana*, como sucede en *La consolazione della pittura* (Bertolucci, 1971):

A G. Non soltanto guardare le piante / lo spazio fra le piante una casa / e un'altra più distante / assorta in una luce dorata / perché il giorno d'inverno che va via / l'ha illuminata a metà –// ma guardare in una tela che tu / mi mostri e che rivela – / dolore e gioia dei dodici anni già / sul punto di finire, / dei miei nei tuoi – quelle piante spogliate / da un inverno in cui vorrei // che tu crescessi naturalmente vincend / il rigore del clima e della gente / con la fiera dolcezza / della tua indole a sua volta temprata / non vinta dai geli, gali sguardi / di chi ti ama, ma chiama padrone –// non soltanto guardare in prospettiva / i tigli nudi e la nostra casa / e un passero che arriva e si posa / sul ginepro pungente in una luce / che l'ombra bacia e spezza, può lenire, / ma un rosso sul grigio, la mia mente?

Si en *Frammento escluso dal romanzo in versi* el arte se asociaba a la consanguinidad entre adolescente y madre, ahora se une a padre e hijo, tal y como acaece en *Ritratto di un uomo malato* y en *Gli imbianchini sono pittori*. Todo el mundo poético bertolucciano, como el pascoliano, depende de la relación de lazos de sangre. El poema, como tantos de *Viaggio d'inverno*, se constituye como una interrogación retórica. La incertidumbre se constituye, pues, como forma enunciativa asociada a las construcciones transfrásticas, con valor retórico, pero también

como forma de ver y sentir el mundo cambiante y la decadencia del poeta. En esta ocasión se trata de una oración de infinitivo sustantivado como sujeto. Precisamente el infinitivo sustantivado es *guardare*, que nos remite a nuestra hipótesis sobre la convergencia de todos los motivos conceptuales y figurativos de *Viaggio d'inverno* al tema de la visibilidad como condición que mitiga la disforia producida por la temporalidad y como única posibilidad de supervivencia. Y el arte sería una modalidad privilegiada de apresar la visibilidad temporalizada del mundo.

Observamos los elementos compositivos que son constantes en la poesía bertolucciana: la temporalidad estacional, la visualización del claroscuro («illumina a metà»; «luce / che l'ombra bacia»), los oxímoron anímicos («dolore e gioia dei dodici anni», «fiera dolcezza»), la meteorología rigurosa invernal que simboliza los reveses de la vida, y que el hijo (el poema está dedicado a Giuseppe) deberá superar, igual que la primavera vence los rigores del invierno; la casa, que simboliza el amor familiar contra las inclemencias de la estación y del carácter de la gente, o el gorrión, símbolo de lo humilde y lo cotidiano familiar. Pero todos los elementos tejen la idea principal del poema: la naturaleza consolatoria del arte que puede suplantar a la realidad, claramente expresado en el cromatismo «rosso sul grigio», que puede mitigar su angustia y su sensibilidad racionalizada, la mente. Para el poeta no basta la mirada a la realidad con todos sus efectos de luz y sombra que la naturaleza crea, sino que el cromatismo («un rosso sul grigio») que, por extensión, el arte representa, y que en este poema se encuentra indisolublemente unido al cuadro que el hijo está terminando de pintar, es la única fuerza visible que podría mitigar la acción disfórica del devenir. No solo porque es cromatismo sino porque está unido al hijo. La unión del arte más la consanguinidad filial («in una tela che tu mi mostri») no puede dejar de producir ese efecto benéfico contra la sensación de una conciencia amenazante, contra el derrumbamiento del mundo agrícola y contra el devenir amenazante de la temporalidad. El arte se alía a la consanguinidad como fuerzas potenciales que pueden salvar al poeta, el primero dependiente de la segunda y ambas armonizadas en la visibilidad. Ambas son las únicas potencias que pueden mitigar la angustia del poeta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTOLUCCI, Attilio (1971). *Viaggio d'inverno*. Milano: Garzanti.
- VERA SAURA, Carmelo (1994). «Materia visibile contro il tempo nel *Viaggio d'inverno* di Bertolucci», *Athanor*, 5, pp. 131-134.
- (1997). *La poesía de Attilio Bertolucci de Sirio (1929) a La cabaña india (1955)*. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla.

FALSI D'AUTORE: PARODIE LETTERARIE
IN ITALIA TRA OTTO E NOVECENTO
AUTHOR FAKES: LITERARY PARODIES IN ITALY
BETWEEN THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Margherita VERDIRAME
Università di Catania

Riassunto

L'operazione parodica letteraria può muoversi in due opposte direzioni: lo scoronamento di un'opera o di un genere, oppure il rifacimento connesso a un intento performativo, che accentua l'eccellenza estetica e la valenza etica del palinsesto parodizzato. Tra i numerosi esempi di controcanto documentati nell'Otto-Novecento, ne abbiamo selezionati alcuni che recuperano ipotesti entrati nel canone letterario e drammaturgico italiano: per esempio la parodia *seria* antimanzoniana dello scapigliato Clelto Arrighi, la riscrittura scherzosa della verghiana *Cavalleria rusticana* o l'eversione operata sui versi dannunziani.

Parole chiave: Parodia, Letteratura, Manzoni, Verga, D'Annunzio.

Abstract

The literary parodic operation can move in two opposite directions: the *dethronement* of a work or a genre, or the remaking connected to a performative intent, which accentuates the aesthetic excellence and the ethical value of the parodied palimpsest. Among the numerous examples of countermelody documented in the 19th and 20th centuries, we have selected some That recover hypotexts that entered the literary and dramaturgical Italian canon: for example the *serious* anti-Manzonian parody of the rebel Clelto Arrighi, the playful rewriting of Verga's *Cavalleria rusticana* or the subversion of D'Annunzio's verses.

Keywords: Parody, Literature, Manzoni, Verga, D'Annunzio.

Pochi generi artistici hanno suscitato nel Novecento l'interesse di critici e teorici della letteratura (da Todorov a Bachtin, da Tynjanov a Barthes e Genette, tra i molti altri) come la parodia, una sorta di macro *transumptio* che da un lato accoglie derisione trasgressiva e mordace manomissione; dall'altro, implica l'omaggio da parte del parodista, il quale riconosce il posto cruciale che l'opera da lui traslitterata riveste all'interno di un

canone culturale d'ampia fruizione e irrefutabile riferimento. La duplicità dello statuto implica un'oscillazione classificatoria: la parodia attiene al mero registro comico? oppure scaturisce da un assetto ideologicamente impostato sul rigetto dell'intangibilità di ogni *auctoritas*? Non è forse vero che l'acritica accettazione di *idola* ed *exempla* artistici cristallizza autori e opere indiscussi e indiscutibili, mentre il recupero in differente (o capovolta) prospettiva li rifunzionalizza e rivitalizza?

Una risposta al quesito è offerta da Tynjanov, il quale non si serve mai di categorie come rovesciamento e abbassamento per esplicitare il procedimento di riscrittura che porta al cambiamento di significato; il formalista russo si rifà piuttosto al criterio strutturalista, scorgendo in ogni opera un'interazione sistematica, una correlazione combinatoria di vari elementi. In altre parole, a suo giudizio, i testi parodici nascono dal prelievo del già detto e scritto a fini non sempre e non puramente smitizzanti, bensì di corroborante riproposta¹. Una posizione da cui deriva che, se nel primo caso i più inoppugnabili architetti appaiono recuperati allo scopo di ricusarli con pratiche lusinghe, «così per gioco» (Davico Bonino, 2002), nel secondo prevale l'intenzione trasformativa che ne accentua e accentua l'eccellenza estetica e la valenza etica. L'anfibia ramificazione del genere – non unicamente orientato dall'alto al basso, viceversa spesso piegato a nobili disegni politici o di disputa teologica o di edificazione morale – era stata d'altronde esemplificata già nel Cinquecento dalle *Parodiae morales* dell'erudito umanista Henry Estienne (*alias* Stephanus).

Una semplice esplorazione vocabolaristica consente di focalizzare con maggiore precisione i termini della questione.

Ancora nel 1806 il Vocabolario degli Accademici cruscanti non censisce il lemma parodia, a significare forse la diffusa percezione dell'esiguità stilistica e della levità contenutistica di qualunque titolo rientrante in ambito scherzoso, inadatto ad

¹ Polemizzando con Dostoevskij, Jurij Nikolaevič Tynjanov nega che la comicità sia «il colore della parodicità», anzi a più riprese ribadisce che essa non costituisce un requisito necessario ed essenziale della parodia, pur frequentemente caratterizzandola; infatti, se alcune opere paiono rispondere alla definizione della parodia come genere letterario comico, tale etichettatura però a suo giudizio risulta semplicemente inadeguata perché «restringe enormemente» i termini del problema.

attingere le altezze di Parnaso. Nel 1829, nel Dizionario Tecnico-Etimologico-Filologico compilato dal Marchi, esso compare come «Componimento in versi sul modello d'un altro già noto, e del quale si ritengono le espressioni e le rime, applicandole ad un argomento in tutto diverso; o trasformando in bernesco un poema serio, traducendolo in dialetto ridevole». Poco dopo, il Vocabolario della Lingua Italiana corretto ed accresciuto dall'abate Giuseppe Manuzzi (1833-40) lo recepisce, più genericamente spiegandolo come «Centone di versi, ed Arte di comporre versi con l'uso de' versi altrui»; e l'azione del parodiare viene interpretata come «Far parodie e centoni, o poemi rappezzati degli altrui versi, ad altro proposito storti e travestiti». Quest'ultima enunciazione appare ampliata nel Dizionario della lingua italiana del Tommaseo-Bellini, 1872, ma con la sottolineatura del carattere ludico sotteso alla parodia, che è rimaneggiamento di «versi altrui, recando il serio a ridicolo»; la spiegazione viene perfezionata attingendo al genere musicale: «Pezzo musicale sul quale mettonsi nuove parole, ovvero un pezzo strumentale che si trasforma in un'aria per canto, acconciandovi delle parole». Se ne deduce che il giudizio negativo formulato con virulenza da Goethe in una lettera a Carl Zelter, il 26 giugno 1824 (in cui ribadisce di essere nemico mortale di ogni parodia e travestimento, perché «codesto sconcio malcostume avvilito il Bello, il Nobile e il Grande per distruggerlo») influenza a lungo l'Ottocento.

Passando a tempi più recenti, il Grande Dizionario della Lingua Italiana di Salvatore Battaglia mostra maggiore equilibrio: accredita la parodia quale «Opera letteraria, testo teatrale (o parte anche minima di esso) composto modificando in modo più o meno radicale uno scritto preesistente, uno stile, un genere costituito»; tuttavia ne ridimensiona le finalità irritanti (le «intenzioni comiche, burlesche, satiriche») a vantaggio di altre motivazioni: «critiche, di variazioni di lessico, di tono, di struttura, di livello stilistico», insistendo sulla postura rispettosa del parodo, che attua la sua trasposizione «in età, situazioni e contesti differenti da quelli originali».

Comunque, che fosse umoristicamente amministrata scardinando stili dominanti, detronizzando personaggi e sminuendo formule letterarie, ovvero che si attestasse sull'ossequio ai padri letterari,

l'antica prassi della *παρωδία* non poteva non imbattersi nel romanzo moderno, qualificato dalle tre precipue direttrici individuate da Bachtin e Macherey: l'elemento eternamente vivo della parola non ufficiale e del pensiero non ufficiale - la forma festosa, il discorso familiare, la profanazione; la maggiore capacità di rendere sulla pagina la «pluridiscorsività» del reale; infine, la predisposizione ad assimilare tutti gli altri tipi di testi.

Ed ecco che, in particolare dalla seconda metà dell'Ottocento, si assiste al proliferare di una letteratura compilata in chiave parodica: è una vera esplosione di controcanoni in prosa e versi che rispettano la natura anfibia del codice; ci sono pertanto opere che percorrono tutte le gradazioni della canzonatura contestatrice, del *divertissement* goliardico piccante e della sapida intonazione satirica, e altre che all'opposto zampillano da una volontà deferente che s'avvale dei protocolli dell'inversione di segno e dello slittamento di senso. È una propagazione, un *contagio*, la cui onda lunga dilagherà inarrestabile fino al pieno Novecento, pur separandosi nei mille rivoli del riso, del grottesco, dell'ammiccamento ridanciano espresso in lingua o in dialetto, oppure nei travisati accenti di coniazioni lessicali imprevedute e in *jeux de mots* impregnati di linfa sperimentale (si pensi all'eversione *oulipiana*, che comprende i più bizzarri ludi linguistici di Raymond Queneau, Francois Le Lyonnais...). È un oceano-mare in cui s'accavallano i nomi dei parodi che si esercitarono *versus* o su bersagli ufficiali, primo fra tutti *I Promessi Sposi*.

La prima proposta ottocentesca *contromanzoniana* fu ideata da Cletto Arrighi (all'anagrafe Carlo Righetti); si tratta di un'opera avvolta da un affascinante mistero. Il romanzo parodico dello scapigliato –*Gli Sposi non promessi*– non è stato mai rintracciato, probabilmente perché non venne mai scritto sebbene fosse stato a lungo annunciato e pubblicizzato; quel che ci è effettivamente pervenuto è un esiguo libello di propaganda (se ne allestirono addirittura tre edizioni, di cui l'ultima datata 1895), nel quale l'autore spiega la ragione del suo saggio e anticipa alcuni capitoli del volumetto. Il sottotitolo suona *Parafrasi a contrapposti dei Promessi sposi*, ma l'Arrighi stesso precisa che «dovendo il nostro libro riuscire più breve del romanzo manzoniano, esso non potrà dirsi una parafrasi, né tanto meno un'imitazione; bensì un

tutto sui generis, per lo scopo molto serio che verremo esponendo» (Arrighi, 1895: 1-2).

S'intuisce quindi che lo scrittore usa epigraficamente il lessema parafrasi in luogo di parodia per enfatizzare l'ottica morale che sostiene il suo lavoro, essenzialmente avverso al «quietismo cattolico dei *Promessi Sposi*» e di denuncia dell'oscurantismo della «setta clericale» corredata da «miracoli e idolatrie, processioni e fraterie, genuflessioni e picchiate di petto». A dispetto dell'incertezza definitoria, noi reputiamo di poter senza dubbio affermare che ci troviamo dinnanzi proprio ad una parodia; convinzione confermata dall'autore medesimo, allorquando afferma di voler offrire un omaggio a un Maestro: «non si fanno parafrasi né parodie, che delle opere insigni. Omero, Virgilio, Dante non furono soltanto parafrasati le mille e mille volte, ma furono parodiati umoristicamente, senza che ad alcuno cadesse in mente di credere, che si recasse la benché minima offesa a que' sommi» (Arrighi, 1895: 4).

Se in effetti l'intenzione dell'Arrighi era austera – auspicando egli un Manzoni un «po' meno apostolico» – certamente non tale è la trattazione della materia nel suo libello volto a «combattere, sia pur con un libro, l'avversario clericale che s'avanza»; noi la diremmo una contraffazione *mista*, poiché gli accenti ironici incrociano la solennità della polemica antireligiosa, come è possibile verificare nelle sequenze che seguono. Le frecciate dello scapigliato contro il «Vegliardo» e «Nume» (con cui Emilio Praga e i colleghi della *bohème* intrattenevano un discorde rapporto di odio-amore) si fanno incalzanti in alcuni passaggi topici: la disposizione alla tavola di don Rodrigo è incongruente; Renzo mangia le polpette di venerdì, un anacronismo, un'assurdità storica «alla quale il Manzoni, intento a risciacquar il suo libro nell'Arno, non ha posto mente», e un dettaglio improponibile nel 1628, quando «né Renzo avrebbe ordinato in venerdì un piatto di polpette a un oste, né l'oste gliel'ebbe offerte senza rischio di essere acciuffato dal bargello e di andar subito a vedere il sole a scacchi nel carcere della santa Inquisizione» (Arrighi, 1895: 23). Inoltre, l'improvvisa conversione dell'Innominato è «psicologicamente impossibile», la pudica Lucia si riflette nella *cocotte* campagnola Luisa, il suo promesso in un ubriacone contrabbandiere socialista, la monaca

di Monza in una docile suorina di carità «ignara d'ogni mondana bruttura». Situazioni, figure primarie e secondarie, linguaggi e messaggi risultano in tal guisa sconvolti e demistificati da uno sguardo decisamente smascherante. Il soffermarsi dell'autore in maniera tanto pedante sul libro sacro della narrativa italiana non compromette tuttavia il piacere di gustare le controverse pagine di questa bozza «scoronizzante» (Bachtin) che, seppure in maniera un po' frivola e scontata, stravolge onomastica, *status*, azioni, ritrattistica della mitografia dei personaggi.

Dopo circa mezzo secolo il capolavoro manzoniano attirerà nuovamente l'attenzione, ancora una volta da un angolo prospettico anticlericale: nel 1929 Guido da Verona, allora autore di gran successo, volse anch'egli l'apicale romanzo in una delle parodie più eterodosse, a dispetto della conservazione dell'intestazione primitiva. Come poteva del resto questo narratore ebreo mangiapreti, attratto dalla mondanità, donnaiolo e un po' cinico resistere alla tentazione di rifare un lampante prototipo di santità e buoni sentimenti qual era la venerata opera del cattolicissimo Manzoni? Ma una sorta di nemesis colpisce «il bel Guido»: caduto in disgrazia, bastonato dai fascisti, perseguitato dai censori, ormai dimenticato dal suo pubblico, si suicidò nel 1939 alle prime avvisaglie delle leggi razziali. Né la sua parodia subì miglior sorte: la maggior parte delle copie furono mandate al macero o bruciate in piazza e nel corso degli anni dell'opera si perse memoria fino al casuale ritrovamento². Ristampate, quelle pagine irriverenti sopravvissute alle fiamme dell'inquisizione politica novecentesca, oggi aggiungono un tassello al mosaico della falsificazione messa in atto dai parodi dello scorso secolo.

² La tarda reimpressione del volume segue il reperimento da parte di Max Bruschi, che introducendone la ristampa del 1998 rievoca il fortuito rintracciamento: «Mi ero dimenticato d'aver un giorno cercato senza successo, dopo aver assaporato, successivamente alla *Lettera d'amore*, *Mimi Bluette* e *Yvelise e Maria Maddalena* e *Mata Hari*, un volume che m'era comparso davanti agli occhi in una bibliografia, e che credevo fosse un poderoso saggio, una prefazione [...], per quanti sforzi avessi fatto, non ero mai riuscito a recuperarlo. Una sera mio padre mi allungò con un sogghigno un volumetto mal rilegato, senza segni di titolo sulla copertina. Sul dorso, un *Promessi Sposi* che lasciava presagire l'ennesima edizione del gran romanzo...», e invece era l'arrangiamento del Da Verona.

Una *summa* dello spirito e delle intenzioni dell'alternativa versione ci è data dall'introduzione, su cui ci soffermiamo in quanto offre le coordinate per decifrare il disegno autoriale nonché la dinamica ideologica e strutturale dell'opera:

In lui il misticismo è sincero e il genio è dell'altezza più indiscutibile. Se però, in luogo del cardinal Federigo, egli metteva nel suo romanzo uno dei tanti vescovi donnaioli e scostumati come lanzichenecchi; se invece di convertir l'Innominato lo lasciava dannarsi ai roghi dell'inferno; se per caso Lucia si fosse mostrata un po' meno scontrosa con quel ribaldo sacripante di don Rodrigo; insomma, se pur lasciando il suo romanzo tal quale, vi avesse aggiunto qualche pizzico di umanità più vera e meno apostolica, c'è da giurare che il buon Manzoni sarebbe andato a finire nella gran caldaia ove ribolle il genio di coloro che non servono né alla Chiesa né allo Stato, né ai fini dell'immortalità scolastica, né a quelli *de propaganda fide* (Da Verona, 1998: 29).

Il convinto anticattolicesimo del Da Verona e l'atteggiamento negativo nei confronti dell'Italia fascista emergono con chiarezza. La funzione critica della sua parodia non vuol centrare dunque un diretto obiettivo letterario (d'altronde – sostiene lo scrittore – «non v'è grande opera d'arte la quale non proietti da sé, come un'ombra, la propria caricatura. Più perfetta è quest'opera, più facile parodiarla») (Arrighi, 1895: 37), ma sconfinava in un attacco alla società italiana negli anni della dittatura e degli accordi concordatari.

La tattica dell'autore consiste nel mantenere perlopiù invariata la trama archetipica ma attualizzandola per «movecentizzare – mi scusi la barbara espressione che non ho risciacquata in Arno, (poiché piuttosto mi accusano di risciacquare i miei panni stilistici nella vecchia Senna) il suo bel romanzo» (Arrighi, 1895: 36). Il meccanismo modernizzante di un classico provoca una serie di fatti inaspettati e di slittamenti semantici dall'effetto estremamente ridicolo, in particolare sui personaggi, che diventano la caricatura di figure tipiche del Novecento; ad esempio, Don Rodrigo è il pescecano di guerra, arricchito e spavaldo, con la sua Chrysler ultimo modello; il bravo subisce una metamorfosi, svolgendo le mansioni di *chaffeur*; Lucia è rappresentata come una donna

emancipata, «provetta fumatrice», e Don Abbondio si domanda «Benedetto Croce?... Chi era costui?». Più aderente la traslazione delle tecniche descrittive, cosicché si può affermare che questa rielaborazione rispecchia i precetti dell'*imitatio* figurativamente puntuale e insieme desublimata nei contenuti e nello spirito di quel testo fondativo del canone romanzesco dell'Italia moderna. Da Verona segnala altresì che la procedura scritturale adottata è il rimaneggiamento, una tecnica che ben risponde alla sua indole di letterato non condizionato dalla soggezione verso l'*auctoritas*: «Vuole o non vuol concedermi ch'io rimaneggi da capo a fondo il suo bel romanzo, valendomi degli stessi personaggi e dello stesso argomento, per cucinarli, beninteso, a modo mio?» (Arrighi, 1895: 36).

Ben diverso appare l'approccio ribaltante a un altro titolo famoso: *Cavalleria Rusticana*. La *pièce* divenne molto presto oggetto di (scadenti) rifacitori, tanto che a ridosso della sua uscita andarono in scena beffarde trascrizioni. Aurelio Navarra, scrupoloso lettore verghiano, nelle sue *Annotazioni verghiane e pagine staccate* (1976: 118-119), puntualizza che dopo la prima torinese al teatro Carignano la *Cavalleria* fu interpretata il 13 e il 19 febbraio, sempre 1884, rispettivamente al Manzoni di Milano e al Niccolini di Firenze, e che nelle stesse città furono approntate estemporaneamente («messe su in fretta [per] sfruttare l'occasione») delle burlesche riduzioni recitate la sera di sabato 23 febbraio: la *Fanteria rusticon*a, «scene livornesi di Paolo...» al fiorentino Teatro Nuovo, e la *Cavalleria pocch paroll* in vernacolo, di un non meglio identificato «Signor Busi», al Teatro Milanese. Ambedue furono bocciate dalla platea e il giornalista Jarro (ovvero Giulio Piccini), nella sua rassegna drammatica su *La Nazione* il giorno successivo, 24 febbraio, bollò *Fanteria rusticon*a: «Della parodia melensa della *Cavalleria rusticana* del Verga non occorrerebbe parlare. Il pubblico del Teatro Nuovo la disapprovò, né meritava altro, dopo quella disapprovazione, che l'oblio». Non avendo noi trovato alcun riscontro né bibliografico né archivistico di entrambi i riadattamenti è presumibile che siano subito caduti nel dimenticatoio.

Su tali dozzinali rifacimenti troviamo il commento di Verga in una missiva del 3 marzo 1884 inviata da Milano all'amico Pio Rajna.

Dunque la *fanteria* fece fiasco? Ti confesso che ne ho piacere e ti prego di non scandalizzartene. Dopo quanto me ne scrivi credo anch'io di lasciar correre [...]. Anche qui, al Fossati [teatro milanese], il tentativo furbesco del prof. Giannelli si rompe il collo. Avevano combinato di darla contemporaneamente a Milano e a Firenze, ciò che dimostra lo scopo puramente di speculazione poco onesta e bella, giacché non era neppure una parodia, ma era un progetto di sfottere qualsiasi buon successo altrui [...]. Il pubblico fece giustizia e fece bene³.

Nessuna di loro naturalmente è identificabile con la parodia in musica di qualche anno successiva, firmata nel 1891 da un misconosciuto compositore pistoiese, Francesco Cecchini: *Fanteria rusticana. Libretto per Musica*; è l'ironico *remake* sia del dramma verghiano sia dell'accomodamento lirico di Mascagni di un anno anteriore alla *Fanteria*. Almeno questo è quel che il pistoiese lascia intendere parlando d'uno «scherzo drammatico», da lui realizzato per fornire «ai nostri giovani Compositori nuovi tipi e situazioni sceniche di vero carattere italiano, conformi ai tempi nostri», sulle orme di «un recente lavoro congenere, che, sebbene un po' limitato, produsse un successo musicale» (Arrighi, 1895: 5).

Al di là di una generica somiglianza, l'intreccio stilato dal Cecchini si sviluppa diversamente che nella *Cavalleria*, al punto che ad una prima lettura non si nota la pregnante manipolazione dell'originale e il lettore rimane spiazzato davanti a un singolare caso di parodia in cui sembra mancare l'effetto parodico connesso alla riconoscibilità dell'originale su cui è condotta la conversione; caratteristica basilare che nella *Fanteria* è assente. Il suo estensore infatti, non si attiene alla conservazione per lo meno parziale della lettera autentica e cambia del tutto financo le parole sicché alla fine, nulla rimanendo del palinsesto verghiano, è di

³ Le frasi al Rajna documentano lo stato d'animo indispettito del mittente, al quale peraltro sull'esito delle serate giungono opinioni divergenti, attestate da due sue missive del 19 e 22 marzo 1884, rispettivamente da Milano al commediografo Giuseppe Giacosa («Sai che a Trieste *Cavalleria*, ha fatto fisco, o quasi»), e da Catania al musicista Giuseppe Perrotta («la *Cavalleria Rusticana* ha avuto tanta fortuna, superiore al merito, di certo»); le *Lettere sparse 1840-1922* a e di Verga nel 1980 sono state riunite a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri (pp. 159-160).

conseguenza compromessa l'immediata individuazione della pur arcinota opera-madre. Insomma, non è possibile proporre una lettura a specchio delle due composizioni, presentandosi esse del tutto slegate. La dislocazione geografica della vicenda (non più ambientata in Sicilia bensì a Roma) e il sistema dei personaggi, che subiscono una mutazione sessuale e psicologica, contribuiscono a celare il nesso: Nena, la furba popolana, contesa sia dal Conte che da Carmelo, diventa l'equivalente di Turiddu Macca, il bel bersagliere conteso da due donne; il Conte è ambizioso come Lola e, come lei incline agli interessi materiali, riservando ai sentimenti un piccolo spazio extraconiugale; Amina è la moglie tradita equivalente a compare Alfio; Carmelo è l'innamorato geloso che, come Santuzza, non riesce a star zitto e spiffera tutto alla fine causando lo scompiglio... e l'eroe che detta l'intestazione del melodramma buffo, il corazziere Renato, è del tutto secondario. Appunto in questo consisterebbe –per l'autore– la messa in burletta della *Cavalleria*: il tradimento incriminato non è consumato da Nena (Turiddu) col Conte (Lola), come ci si aspetterebbe, ma da due figure rimaste sino alla fine in secondo piano, cioè da Renato e la tradita e traditrice Amina, svergognata con grande scandalo per la carriera politica del Conte. Alla fine, la confessione di Carmelo non reca danno alla sua amata, ma compie la vendetta nei confronti del ricco rivale e il tragico destino di Santuzza sfuma nelle chiacchiere dell'amante. In conclusione, le controfigure delle creature verghiane tramano una storia che appare affatto destituita di quell'aura di sicilianità universale e primigenia –tragedia di passione e gelosia– che ne aveva decretato il trionfo; una storia dove lo «scherzo» si manifesta del tutto privo sia di umorismo sia di senso *altro*.

Oltre alla prosa e al teatro, l'intertestualità –dal Medioevo alla contemporaneità– investe la produzione poetica, come avviene con la paradigmatica traslocazione messa in atto negli anni Sessanta dello scorso secolo dal futurista Luciano Fòlgore (*nom de plume* di Omero Vecchi) su fonte dannunziana.

La drammaturgia del Vate era stata da tempo presa di mira con irrispettosi calchi: nel gennaio del 1904 era comparso un opuscolo di sedici pagine, *La Figlia del figlio della Figlia di Iorio, più che tragedia di Daniele Gabrinunzio* di Arrigo Frusta, pseudonimo dello sceneggiatore Augusto Ferraris, la cui didascalia incipitaria

suonava «Epoca sconosciuta-paese impossibile», al posto dell'evocativo «Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni». Il 6 marzo 1904, quattro giorni dopo la prima milanese della *Figlia di Jorio*, il copione di un'ulteriore parodia era stato stampato sul settimanale umoristico *Il Guerin Meschino*, con personaggi dai nomi identici a quelli dannunziani tranne che per Aligi nominato Ruggiligi, con evidente richiamo all'attore Ruggero Ruggeri primo interprete del dramma. Poco dopo, Yambo, *alias* Enrico Novelli, ne consegnò un'altra ancora ai quaderni mensili *Il pupazzetto*. Ma il disappunto di D'Annunzio divenne eclatante nei confronti di Eduardo Scarpetta, sul quale cadde un'accusa di plagio per avere colpevolmente sconosciuto *La figlia* con *Il figlio di Iorio*⁴. Portata in palcoscenico il 3 dicembre al Mercadante di Napoli, *l'antitragedia* del capocomico fu un vero fiasco: un gruppo di *fans* dannunziani boicottò la recita interrompendola dopo la prima scena del secondo atto, e pure i giudizi della stampa furono spietati. Qualche giorno dopo Marco Praga, direttore della Siae, querelò il napoletano dando inizio alla contesa giudiziaria che si sarebbe conclusa solo nel 1908 con l'assoluzione del parodista, che però non fece mai più rappresentare quel suo «figlio disgraziato» –lo scrisse Scarpetta nelle sue memorie–, condannandolo (peraltro a ragione) ad essere trascurato e dimenticato.

Più fortunata e smagliante è l'iconoclastica riproduzione della *Pioggia nel pineto* tramutata da Fòlgore in una godibile *Pioggia sul cappello*, inclusa nel suo *Il libro delle parodie: poeti controluce, poeti allo specchio* (Milano, 1965): «Silenzio. Il cielo / è diventato una/ nube, / vedo oscurarsi le / tube / non vedo / l'ombrello, / ma odo sul mio cappello / di paglia, / da venti dracme / e cinquanta / la gocciola / che si schianta, / come una bolla, / tra il nastro e / la colla. / Per Giove, piove / sicuramente».

La sovrapposizione situazionale minuziosamente ricercata mette in risalto il capovolgimento descrittivo (nel bel mezzo di un temporale estivo, non più in un misterioso bosco bensì in strade

⁴ L'edizione a stampa è arricchita dai disegni umoristici di Marco Londonio. Il frontespizio riporta il titolo e le intenzioni dell'autore: *Il figlio di Iorio. Commedia presepiana-parodia in due atti*, e più avanti, dopo i nomi dei personaggi *invertiti* (Torillo per Mila, Alice per Aligi, e così via), si legge: «L'azione è a Pozzuoli. Or è molto tempo».

cittadine, tra passanti che cercano riparo con grotteschi saltelli tra una pozzanghera e l'altra), esplicitando il sovvertimento tematico perseguito dal parodo: al poetico mondo della natura è contrapposta una realtà quotidiana di cui la posticcia veste mitologica non può celare la prosaicità. Il contrasto crea un effetto dissacrante non soltanto nei confronti della lirica dell'*Alcyone* ma in generale dell'intera poesia dannunziana, degli estetizzanti vagheggiamenti di un classico olimpo, e soprattutto dei ricercati arcaismi ai quali si oppone un lessico andante. Ai «ginepri folti/ di coccole/ aulenti», ai «volti silvani», ai «vestimenti leggieri», al «pianto australe», al «ciel cinerino» di D'Annunzio corrisponde lo sberleffo in rima di Fòlgore: «piove sulle giunoni, / sulle veneri a passeggio, / piove sopra i catoni, /e, quello ch'è peggio / piove sul tuo cappello / leggiadro, /che ieri ho pagato / che oggi è sciupato; / piove, governo ladro!...»⁵.

Della nostra sovrabbondante produzione parodica abbiamo riportato esclusivamente esempi esigui; esigui ma emblematici. Che funzioni tramite trasferimento, ricostruzione o incorporazione («*parodier est un acte d'incorporation*» (Hutcheon, 1978: 469), che tenda a detronizzare un classico o costringa il meta-testo «riflesso» (Billi, 1993) a una «sopravvivenza dialettica» (Rose, 1992: 204), il controcanto non è marcato per destino dalla perentoria negatività dell'alterazione carnascialesca. Al contrario, molte forme di arte moderna ci hanno insegnato che il distanziamento (*exotopia*) tra la parodia e le pagine di sfondo non sempre è a spese dell'oggetto distorto: «molte parodie oggi non ridicolizzano i loro modelli, ma li usano come esemplari attraverso i quali mettere in discussione la contemporaneità» (Hutcheon, 1978: 236), avendo in relazione al campione alluso un *ethos* quasi deferente.

⁵ Analogamente a quella montaliana (*Piove*), anche la versione di Fòlgore di un D'Annunzio «controluce» risulta decifrabile nell'ottica dell'«integrazione concettuale» (Papi, 2013), proposta dagli studi della *Cognitive linguistics*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARRIGHI CLETTO [Righetti Carlo] (1895). *Gli Sposi non promessi. Parafrasi a contrapposti dei Promessi sposi*. Milano: Faverio.
- BACHTIN, Michail Michailovič (2001). *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- BILLI, Mirella (1993). *Il testo riflesso*. Napoli: Liguori.
- BONAFIN, Massimo (2001). *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*. Milano: Utet.
- BRUSCHI, Max (1998) «Prefazione». In G. Da Verona, *I promessi sposi* (pp. 14-15). Milano: La Vita Felice.
- CECCHINI, Francesco (1891). *Fanteria rusticana. Libretto per Musica*, Pistoia: Tip. del Popolo Pistoiese.
- DA VERONA, Guido (1998). *I promessi sposi*. Milano: La Vita Felice.
- DAVICO BONINO, Guido (a cura di) (2002). *Così per gioco. Sette secoli di poesia giocosa, parodica, satirica*. Torino: Einaudi.
- FOLGORE, Luciano (1965). *Il libro delle parodie. Poeti contro luce, poeti allo specchio*. Milano: Ceschina.
- GOETHE, Wolfgang (1892). *Goethe's Letters to Zelter*. New York: Bell.
- HUTCHEON, Linda (1978). «Ironie et parodie: stratégie et structure». *Poétique*, 36, pp. 467-477.
- MACHEREY, Pierre (2014). *Pour une théorie de la production littéraire*. Lione: ENS.
- NAVARRIA, Aurelio (1976). *Annotazioni verghiane e pagine staccate* (pp. 118-119). Caltanissetta-Roma: Sciascia.
- PAPI, Fiammetta (2013). «Prospettive linguistico-cognitive nell'interpretazione del testo parodico», *Italianistica*, 42(1), pp. 167-190.
- ROSE, Margaret (1992). «Les Mots et les Mots: la funzione della parodia nel nostro episteme». *L'immagine riflessa. Dialettiche della parodia*, 2, p. 204.
- SCARPETTA, Edoardo (1904). *Il figlio di Jorio*. Napoli: Morano.
- TYNJANOV, Jurij Nikolaevič (1968). «Dostoevskij e Gogol' (Per una teoria della parodia)». In *Avanguardia e tradizione* (pp. 135-171). Bari: Dedalo.
- VERGA, Giovanni (1980). *Lettere sparse- 1840-1922*. Giovanna Finocchiaro Chimirri (a cura di). Roma: Bulzoni.

II. LITERATURA COMPARADA

PAISAJE UNAMUNIANO
EN LA PRODUCCIÓN CIENTÍFICA
DE VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN
UNAMUNIAN LANDSCAPE IN VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN'S
SCIENTIFIC PRODUCTION

Celia ARAMBURU SÁNCHEZ
María Mar SOLIÑO PAZÓ
Universidad de Salamanca

Resumen

Esta aportación pretende presentar a través de ejes filológicos la figura de Miguel de Unamuno en la producción científica del Prof. Dr. Vicente González Martín, quien ha ahondado en la figura de Miguel de Unamuno estudiando en profundidad sus textos y su repercusión en España e Italia desde una perspectiva literaria y personal; asimismo, ha analizado la cultura italiana presente en su obra, sobre todo la influencia de la estética italiana en la poesía de Unamuno cuando tomó como modelo el endecasílabo italiano de Leopardi y Carducci o la propia teoría poética unamuniana que claramente fue «un intento de renovación de la forma poética española», como declara Vicente González Martín en uno de sus numerosos estudios científicos sobre la figura de Miguel de Unamuno. Viajaremos a través de los estudios del Prof. Dr. González Martín construyendo un mapa cartográfico y marcando la relevancia de Italia en la obra de Unamuno y en los estudios filológicos.

Palabras clave: Miguel de Unamuno, Italia, cultura española en Italia, modernismo italiano, Italia y Unamuno, relaciones italo-españolas

Abstract

This contribution will attempt to present through philological axes the figure of Miguel de Unamuno in the scientific production of Prof. Dr. Vicente González Martín, who has studied the figure of Miguel de Unamuno in depth, studying his texts and their repercussions in Spain and Italy from a literary and personal perspective; He has also analysed the Italian culture present in his work, especially the influence of Italian aesthetics on Unamuno's poetry when he took as a model the Italian hendecasyllable of Leopardi and Carducci or Unamuno's own poetic theory which was clearly «an attempt to renew the Spanish poetic form», as

Vicente González Martín states in one of his numerous scientific studies on the figure of Miguel de Unamuno. We will travel through the studies of Prof. Dr. González Martín constructing a cartographic map and marking the relevance of Italy in Unamuno's work and in philological studies.

Keywords: Miguel de Unamuno, Italy, Spanish culture in Italy, Italian modernism, Italy and Unamuno, Italian-Spanish relations

1. INTRODUCCIÓN

Los estudiosos de Unamuno no ignoran en absoluto su vida y obra, pues se encuentran conectadas, y ninguna se puede entender sin la otra. Es por ello por lo que, se ha podido afirmar claramente que «el protagonista y al mismo tiempo el tema principal de la obra unamunesca es el propio Unamuno» (Torrente Ballester, 1956: 205).

No nos cabe la menor duda que gran mayoría de los estudios sobre la obra de Unamuno sea una reflexión de esta unión, pero a nosotras nos llama especial atención cómo fue estudiado todo lo concerniente al pensamiento y a la figura de Unamuno en la cultura italiana y cómo esta pudo influir en toda su obra y pensamiento a lo largo de su vida.

El italianista, Vicente González Martín, gran conocedor de todo lo concerniente a la lengua, literatura y cultura italiana, ganó la Ayudantía en la Facultad de Filología en el año 1974, justamente tras licenciarse en Filología Románica; después de defender su tesis doctoral el 8 de julio de 1978, precisamente sobre la figura de *Miguel de Unamuno en Italia* se constató la primera premisa de esta introducción. La primera publicación tuvo lugar el mismo año de su doctorado reeditándose en el año 2022 por la gran actualidad temática en Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Durante los años de consolidación de la tesis doctoral de González Martín se dedicó al mismo tiempo a estudiar autores italianos que habían embelesado a Miguel de Unamuno, como por ejemplo Giacomo Leopardi, que iluminó en Unamuno ese pesimismo doloroso tan representado en su obra. En realidad, se ha podido documentar que los suspiros de Unamuno por figuras literarias comenzaron desde muy joven con las traducciones poéticas de Leopardi lo que hizo que ganara un especial valor este

en las obras de Miguel de Unamuno. La primera cita referida a Leopardi data de noviembre del año 1889. Unamuno había regresado entonces de Italia y hablando del paisaje de Alcalá de Henares hace referencia a dos poemas del escritor italiano, «La Ginestra» e «Il canto notturno di un pastore errante dell'Asis» en sus obras *Obras completas* de 1958.

2. MAPA CARTOGRÁFICO UNAMUNIANO EN LA OBRA DE VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN

Las proyecciones unamunianas en la obra científica de Vicente González Martín han jugado y juegan todavía un papel muy importante en el campo de la literatura comparada ítalo-hispana, y es, precisamente, por lo que en esta aportación se pretende hacer un recorrido de lo *unamuniano* en la obra del profesor González Martín.

2.1. REVISIONES BIBLIOGRÁFICAS

En primer lugar, caben destacar dos revisiones sistemáticas en torno a los estudios sobre la figura de Miguel de Unamuno realizadas en colaboración con Leonor Ibáñez de García Blanco, mujer del Prof. Manuel García Blanco, fundador de los *Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno* en 1948, que se distingue por ser una *revista de humanidades centrada en el estudio de la figura, obra y el entorno del pensador de Miguel de Unamuno*. Las dos «Bibliografías unamunianas» referidas se publicaron en estos Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno, una en 1979 y otra en 1982. Estas revisiones están articuladas en estudios, ediciones de libros, prensa, tesis doctorales, conferencias y recensiones sobre la figura de Miguel de Unamuno y sirven de referencia bibliográfica desde 1948 hasta la actualidad. En estas mismas revisiones bibliográficas se aportan dos referencias propias de González Martín muy significativas.

En 1979 se recoge en el apartado de estudios, la publicación del artículo titulado «El pensamiento y la ciencia contemporánea en Unamuno» publicado en los *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, y en la sección de libros se menciona la primera edición *La cultura italiana de Miguel de Unamuno* de González Martín, que será estudiado en la siguiente sección de esta aportación y que

conforma una de las obras centrales del autor para la literatura y cultura italiana en España.

Y en 1983 se cita el artículo «Unamuno lingüista», publicado en el *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*. En este artículo González Martín revisa de manera excepcional los estudios existentes sobre la actividad lingüística entre los años 1952 y 1955 de Unamuno desde Fernando Huerte Morton (1954), Manuel García Blanco (1930 y 1952), Carlos Blanco Aguinaga (1954) y Adolfo Hernández Jiménez (1973) y desgrana todo lo concerniente a la figura de Miguel de Unamuno en el campo de la ciencia del lenguaje.

2.2. LIBROS

Sin lugar a duda el libro que marca el comienzo de los estudios unamunianos en la cultura italiana es *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*¹. Se trata en realidad de la tesis doctoral del Prof. González Martín, leída y defendida el 8 de julio de 1976 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Salamanca y que obtuvo el «Premio extraordinario de doctorado» del año 1976. En esta obra se refleja el profundo conocimiento que Miguel de Unamuno poseía de Italia, y a través de los viajes del propio Unamuno a ese país se va esbozando su gran interés de la cultura y literatura italiana, sus propias traducciones del italiano al español. Se repasa con mucho detalle todo el conocimiento de Unamuno de la cultura y el pensamiento italiano y se va comparando con la cultura española; asimismo, en la obra se hace un repaso de las relaciones de Unamuno con figuras literarias italianas y su importancia en la obra unamuniana. Se trata de una obra de referencia para la literatura comparada ítalo-hispana y el origen de esta como materia de la Italianística española y la Hispanística italiana. El propio autor afirma en la presentación de la obra que es la continuación de la tesina de licenciatura que se había titulado, *La poesía italiana en Miguel de Unamuno: Leopardi y Carducci* (1974), y se señala que el interés de la obra radica en una perspectiva innovadora investigando la figura de Unamuno en Italia desde «una perspectiva metodológica nueva».

¹ Primera edición en 1978 y reedición en 2022 por Ediciones de la Universidad de Salamanca.

(González Martín, 2022[1978]: 7). En el prólogo firmado por Eugenio de Bustos Tovar se nombra al autor como

una de esas altas recompensas que la vida académica ofrece como estímulo al profesor que, consciente de sus personales limitaciones, confía siempre [...] en que los sueños que él no pudo realizar, estarán al alcance de quienes fueron sus alumnos: Si no vencí reyes moros engendré quien los venciera [...] (González Martín, 2022: 9)

De Bustos Tovar alaba la inquietud y el quehacer investigador de Vicente González Martín en este gran trabajo que a lo largo de 362 páginas y de cuatro capítulos presenta a un Miguel de Unamuno apasionado desde su primer viaje a Italia (1889) y su conexión con la poesía italiana de Leopardi y Carducci.

La obra se articula en tres partes bien diferenciadas, una el interés general de Unamuno por Italia y todo lo que engloba la literatura y la cultura italiana; otra, el interés detallado por la literatura italiana hasta el siglo XIX, y, la última el vínculo de Miguel de Unamuno y los hispanistas italianos.

La primera parte se subdivide en cinco apartados, donde González Martín nos presenta un panorama de conjunto de todo lo concerniente al interés de Miguel de Unamuno por Italia, de dónde surge ese interés y la relación de Unamuno con todas las disciplinas humanísticas e inquietudes políticas italianas.

La segunda parte se subdivide en nueve subcapítulos, siete grandes apartados y dos menores, pero de mucha importancia para entender la vinculación de Unamuno a la literatura italiana. Aquí se hace una revisión del interés de Unamuno por la literatura italiana desde sus orígenes hasta el siglo XIX (desde el *Duecento* hasta el *Ottocento*) y se dedican trece páginas al especial interés de Unamuno por Giuseppe Mazzini y Giacomo Leopardi.

La tercera parte está dedicada al gran interés de Unamuno por los hispanistas italianos como fueron Benedetto Croce, Arturo Farinelli, Ezio Levi, Mario Puccini y el traductor Gilberto Beccari.

Esta gran obra de referencia concluye con una revisión bibliográfica sistemática sobre Miguel de Unamuno organizada en bibliografía general, estudios críticos italianos publicados en Italia, tesis doctorales publicados sobre la figura de Unamuno y el

epistolario de Unamuno, que justamente goza de un valor incalculable pues han dado pie a grandes estudios y por supuesto también a investigaciones actuales sobre el gran Miguel de Unamuno.

En la segunda obra de Vicente González Martín del año 1977, titulada *Crónica política española (1915-1923): artículos no recogidos en obras completas* y publicada por la Editorial salmantina Almar, se plasma la vocación periodística de Unamuno desde su primer artículo en 1880 (cuando Unamuno tenía 16 años) en el *El Noticiero Bilbaíno*, con el título «La unión hace la fuerza». Unamuno publicó tanto en prensa nacional como extranjera, aunque hay teóricos que afirman que su actividad periodística no fue muy notoria² y otros que sostienen justamente lo contrario, esto es, que su quehacer periodístico fue un mecanismo muy poderoso. González Martín defiende su labor periodística con las siguientes palabras del propio Unamuno y que declaró en el año 1905³ que sus colaboraciones periodísticas son un reflejo cívico y «aduce que el universitario tiene que bajarse de la cátedra, sin desprestigiar otro tipo de recursos para cumplir con su deber, que es contribuir a la formación de la conciencia nacional» (Albert, 2021: 255).

Vicente González Martín afirma que las colaboraciones en revistas y periódicos europeos y americanos de Miguel de Unamuno le permitieron ser conocido en otras culturas (González Martín, 1977a: 12-13), reforzando la idea de que ese afán de fama de Unamuno es notorio.

Además, González Martín afianza en estas páginas que el estudio global del pensamiento político de Miguel de Unamuno no tuvo el éxito vaticinado inicialmente, y manifiesta que dicha afirmación se pudo comprobar en el estudio realizado por Elías Díaz en 1965, donde el autor define a Unamuno como liberal, espiritual e individualista, que se opone al fascismo, marxismo y comunismo, aunque señala que Unamuno está lleno de incoherencias.

Elías Díaz asegura que en el pensamiento de Unamuno hay elementos sospechosos, marcados por un reiterado irracionalismo

² Hernán Benítez afirmó que «fue toda una tragedia para Unamuno haber distraído los mejores años de su vida (1914-1924) con politiquerías intrascendentes...» (González Martín, 1977a: 11).

³ «es preciso hoy en España que el catedrático sea publicista [...], lo cierto es que la prensa es hoy el verdadero campo de extensión universitaria; la prensa es hoy la verdadera universidad popular» (Unamuno, 1959-1964: 619).

propio de Unamuno y que le puede aproximar a la concepción pequeñoburguesa de la vida. Díaz también proclama que en cuanto al tema de España el pensamiento de Unamuno puede concentrarse en tres puntos: castrismo europeísta, el problema regional y el tema de la guerra civil, y todo ello en torno al tema del amor a España. Asimismo, Elías Díaz afianza que Unamuno no entiende la República y que se puede comprobar en sus artículos publicados entre 1931 y 1935, calificando que esta ignorancia se debe a su nihilismo acervado y que le lleva a no comprender la realidad en sí⁴. En contraste a este estudio se pueden encontrar otros más concretos que analizan el pensamiento político de Unamuno desde una perspectiva no tan ambiciosa y que se documenta con artículos recogidos en tres ejes: a) la época periodística más joven de Miguel de Unamuno recogidos en la prensa salmantina (Eugenio de Bustos Tovar), b) estudios recogidos en artículos publicados en la prensa bilbaína (Rafael Pérez de la Dehesa) y c) estudios más tardíos sobre la actividad política de Unamuno durante la Primera Guerra Mundial (Louis Urrutia y Christopher Cobb).

En esta gran obra González Martín se recogen los artículos de Miguel de Unamuno publicados en el semanario *España* de Madrid, durante el periodo comprendido entre 1915 y 1933, y que Manuel García Blanco no incorporó en la edición de las *Obras Completas* de Miguel de Unamuno, publicadas en 16 volúmenes entre los años 1954 y 1964 en la Editorial Afrodísio Aguado de Madrid, y tampoco en el tomo IX de la edición de las *Obras Completas* de la Editorial madrileña Escelicer entre 1966 y 1971.

Además, este volumen de González Martín se completa con un apéndice en el que reúne varios artículos de Unamuno publicados en el semanario *España*, que no son de asunto político, pero sí se relacionan con la guerra mundial y el tema de la monarquía, que, según González Martín, son dos temas olvidados por los estudiosos de Unamuno o al menos en menor grado investigados.

Estamos ante una obra de incalculable valor científico en el ámbito de la filología italiana e hispánica, y que nos da una perspectiva de la crónica política española entre los años 1915 y

⁴ V. Reseña de la obra de Elías Díaz realizada por Antonio Romero Márquez (1966) y publicada en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 203, pp. 487-492.

1923 a través de los textos periodísticos de Miguel de Unamuno, visión que nos ayuda a certificar ese período importante en España y Europa a nivel intelectual, y que se materializa con las obras literarias publicadas en esta época.

2.3. CAPÍTULOS DE LIBRO

En cuanto a los capítulos de libros, la producción científica entorno a la figura de Miguel de Unamuno de Vicente González Martín es también muy significativa, desde «El pensamiento modernista religioso italiano en Miguel de Unamuno» (1986), pasando por el «Pensamiento y forma poética leonardina en Miguel de Unamuno» (2000) y «La visión unamuniana del Mezzogiorno italiano» (2016).

En todos estos capítulos nos da una visión diferente de Miguel de Unamuno desde su pensamiento religioso que representa uno de los temas más complejos de la personalidad de Unamuno, su necesidad de afirmación, sus relaciones con Fogazzaro y otros modernistas; el análisis del estilo poético de Unamuno y su visión del Sur de Italia. En todos estos capítulos se muestra a un Miguel de Unamuno abierto a todas las inquietudes de la época.

2.4. ARTÍCULOS

Los artículos publicados sobre la figura de Unamuno por parte del profesor González Martín son numerosos, y es bajo la perspectiva de Unamuno en Italia, donde se recogen 5 artículos significativos para la percepción unamuniana y su figura en la cultura italiana e incluso en la cultura rusa que llama poderosamente la atención. El interés de Unamuno por la cultura italiana es bien conocido, así como su labor de traductor del italiano, pues traduce poemas de Leopardi y Carducci, de ahí que es significativo que Vicente González Martín dedique una gran cantidad de estudios a la figura de Unamuno en Italia y en otras culturas, siempre con la intención de arrojar luz sobre nuevas perspectivas unamunianas y, por supuesto, logrando siempre el interés en todos estos estudios.

Desde la relación de Unamuno y Leopardi (1976), la difusión de la obra unamuniana en Italia (1978), el modernismo religioso italiano en Unamuno (1994), la relación de Unamuno con agentes

culturales sicilianos como Napoleone Colajanni, Leopoldo Franchetti o Giuseppe Ricca Salerno entre otros (2002).

A través del artículo publicado por Vicente González Martín en el año 1983 hemos aprendido el gran interés que sentía Unamuno por la cultura rusa, gracias a una carta de Unamuno a Ángel Ganivet, fechada el 1 de septiembre de 1898, transmite su gran interés por Rusia y su cultura, y dice literalmente «Me gustaría conocer lo ruso, más ruso, lo más genuino, lo más propio, lo menos cosmopolita» (Gallego Morell, 1948: 2).

González Martín nos muestra el interés de Unamuno por Dostoievski y Tolstoi, incluso nos proporciona información sobre numerosos libros de cultura y literatura rusa que se encuentra en la biblioteca particular de Miguel de Unamuno en Salamanca (González Martín, 1983: 99-101).

2.5. RESEÑAS

En las tres reseñas elaboradas por González Martín se abordan las novedades publicadas entre 1976 y 1978 sobre obras dedicadas a la figura de Miguel de Unamuno, como la obra de Lorenzo Lunardi, el prólogo, la selección y notas de Eugenio de Bustos Tovar o la introducción, edición crítica y notas de Christopher Cobb.

Este conjunto de reseñas muestra cómo el profesor González Martín desgrana claramente y de manera constructiva las novedades de la época evaluando a la perfección el contenido de las obras publicadas en torno a la figura de Unamuno. Las dos reseñas datan de 1976, en una se dilucida el conocimiento que tiene el filósofo Lunardi sobre el pensamiento filosófico unamuniano, concretamente, la teodicea, el posible panteísmo y el pensamiento materialista; y, en la otra, se refiere al prólogo de Christopher Cobb que recoge artículos periodísticos del pensamiento político de Unamuno entre 1914 y 1918 y que normalmente no son recogidos en las obras completas de Unamuno.

Asimismo, González Martín comenta el valioso apéndice de la obra y afirma que su estudio servirá para enriquecer con toda seguridad el conocimiento de la personalidad unamuniana. La obra consta de dos partes: el prólogo y los textos de Unamuno.

González Martín nos articula el prólogo en dos partes bien diferenciadas, una primera parte que es un estudio introductorio

en los textos que se presentan en la obra recopilatoria sobre la actividad pública de Unamuno con sus escritos, y, una segunda parte, en la que Cobb da su propia visión sobre Unamuno y el conflicto mundial, aunque sostiene que Cobb no articula esta cuestión con las propias palabras de Unamuno si no que se fundamenta en las «palabras de los críticos de Unamuno», y es precisamente esta parte que más critica el autor de la reseña.

En la tercera reseña del año 1978 González Martín esboza el prólogo y las notas de Eugenio de Bustos Tovar de la obra que apareció en el año 1976 en la editorial Noguer. La reseña es analizada en base a tres aspectos principales: el prólogo, el texto y la forma. Y se centra mayoritariamente en las características principales y sugerencias de manera personal y subjetiva del autor de la reseña, en la que plasma la «variabilidad existencial» que Eugenio de Bustos Tovar observa en la obra unamuniana y habla de que el autor del prólogo no cae en los errores en los que sí cayeron otros estudiosos de la obra de Unamuno, como Elías Díaz. De Bustos va esbozando el análisis a través de los factores centrales de su vida y los diferentes entornos que marcaron la vida de Unamuno (figura de la madre, la escuela, debilidad física, contacto con la naturaleza, lecturas, religiosidad, etc.). González Martín afirma que de Bustos detalla todos estos aspectos en el prólogo de una manera acertada y da una visión de la vida de Unamuno cercana y clara, que incluso él demanda, pues es clave para la conformación de la personalidad de Unamuno. Incluso de Bustos Tovar hace una revisión sobre la actividad política y universitaria de Unamuno donde se ve la clara pasión que tiene por Unamuno. El profesor González Martín sostiene que se trata de un prólogo inagotable y de gran valor investigador.

3. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se han presentado unas pinceladas del pensamiento unamuniano en la obra científica de referencia del profesor González Martín, pero sin duda se trata solo de un inicio de la producción científica de este gran investigador y la figura de Miguel de Unamuno y que debe marcar a las nuevas generaciones de la Italianística hispana un nuevo horizonte de estudio de

investigación pormenorizada de numerosas publicaciones sobre la figura unamuniana.

Vicente González Martín muestra una sensación permanente de búsqueda de lo olvidado sobre Unamuno, que marcan esa permanente actualidad, revisando siempre los valores que reporta, analizando lo poético y vital de Unamuno, proyectando el pensamiento unamuniano y su peculiar concepción del hombre, cuyas bases residen sin lugar a duda en la conciencia.

Vicente González Martín ha mostrado plenamente su gran conocimiento de la figura de Miguel de Unamuno, su vinculación con otras culturas, pero sobre todo con la cultura italiana, donde el autor de estos numerosos estudios ha plasmado con gran rigor metodológico e investigador la importancia de Unamuno en la literatura italiana.

Por todo ello queremos concluir constatando el gran valor de toda la producción científica en general del profesor Vicente González Martín y, en particular, de su acertado paisaje unamuniano en su labor investigadora. Pensamos que a través de toda su producción científica se puede conformar una cartografía unamuniana de valor incalculable en los estudios de literatura comparada italiano-española.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERT, Paul (2021). *La civilización de lo impreso. La prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1954). *Unamuno, teórico del lenguaje*. Méjico: El Colegio de Méjico.
- DIAZ, Elías (1965). *Unamuno. Pensamiento político*. Madrid: Tecnos.
- GALLEGO MORELL, Antonio (15 de noviembre de 1948). «Tres cartas inéditas de Unamuno a Ganivet». *Insula*, XXXV, p. 2.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (15 de marzo de 1930) «Unamuno, profesor y filólogo». *La Gaceta Literaria*.
- (1952) «Don Miguel de Unamuno y la lengua española». *Discurso inaugural del curso académico de la Universidad de Salamanca*.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (1976a). «Lorenzo Lunardi: Attualità di Unamuno» [reseña]. En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 24, pp. 249-250.
- (1976b). «Miguel de Unamuno: Artículos olvidados sobre España y la Primera Guerra Mundial. Introducción, edición y notas de Christopher

- Cobb» [reseña]. En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 25, pp. 184-187.
- (1976c). «Miguel de Unamuno y Giacomo Leopardi». En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 24, pp. 27-52.
- (1977a). *Crónica política española (1915-1923): artículos no recogidos en obras completas*. Salamanca: Ediciones Almar.
- (1977b). «El pensamiento y la ciencia italiana contemporánea en Unamuno». *Cuadernos salmantinos de Filosofía*, 4, pp. 251-269.
- (1978a). «Difusión de la obra de Unamuno y eco de su personalidad en Italia». En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 25, pp. 91-126.
- (1978b). «Miguel de Unamuno: Novela. Prólogo, selección y notas de Eugenio de Bustos Tovar» [reseña]. En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 25, pp. 184-187.
- (1981). «Unamuno lingüista». En *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español-AEPE*, 26, pp. 69-80.
- (1983). «Unamuno y la cultura rusa.» En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 27, pp. 85-101.
- (1986). «El pensamiento modernista religioso italiano en Miguel de Unamuno». En M. D. Gómez Molleda (dir.), *Volumen Homenaje. Cincuentenario de Miguel de Unamuno* (pp. 101-120). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- (1994). «El Modernismo religioso italiano en Miguel de Unamuno». En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 29, pp. 55-68.
- (2000). «Vicente Pensamiento y forma poética leonardina en Miguel de Unamuno». En C. Flórez Miguel (coord.), *Tu mano es mi destino. Congreso internacional Miguel de Unamuno* (pp. 205-220). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- (2002). «Unamuno y los escritores sicilianos». En *Cuaderno gris*, 6, pp. 15-32.
- (2008). «Salamanca-Unamuno en una novela de Romana Petri». *Salamanca-Revista de Estudios*, 56, pp. 169-179.
- (2016). «La visión unamuniana del Mezzogiorno italiano». En C. F. Blanco Valdés, L. Garossi, G. Marangon Bacciolo, F. J. Rodríguez Mesa (coords.), *Il Mezzogiorno italiano: riflessi e immagini culturali del Sud d'Italia*, vol. II (pp. 531-541). Florencia: Franco Cesati Editore.
- (2022[1978]). *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Adolfo (1973) *Unamuno y la filosofía del lenguaje*. Puerto Rico: Universidad de Río Piedras.
- HUARTE MORTÓN, Fernando (1954). «El ideario lingüístico de Miguel de Unamuno». *Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno*, 5, pp. 5-183.

- IBÁÑEZ, Leonor y GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (1979). «Bibliografía unamuniana». En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 25, pp. 191-196.
- (1982). «Bibliografía unamuniana». En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 27, pp. 263-265.
- RIBBANS, Geoffrey W. (1959). «Don Miguel de Unamuno y la lengua española. Discurso inaugural del curso académico 1952-1953, por Manuel García Blanco. Universidad de Salamanca, 1952». *Estudis Romànics*, 5(2), pp. 169-200.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1956). *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- UNAMUNO, Miguel de (1959-1964). *Obras completas*, vol. VII. Barcelona: Vergara.

LA RECEPCIÓN DE LEOPARDI EN EL NOVECENTISMO:
LAS VERSIONES DE AGUSTÍ ESCLASANS
LEOPARDI'S RECEPTION IN THE NOUCENTISM:
AGUSTÍ ESCLASANS' VERSIONS

Assumpta CAMPS
Universidad de Barcelona

Resumen

Agustí Esclasans, poeta y escritor novecentista, cultivó profusamente el periodismo y la crítica literaria y, gracias a su relación con otros novecentistas, fue colaborador asiduo de *La Revista* y de otras publicaciones catalanas como el vespertino *La Nau*, *La Humanitat*, *La Veu de Catalunya*, *El Matí*, y *La Nova Revista*. Como complemento a su ingente labor, y de acuerdo con los planteamientos estéticos novecentistas que compartía plenamente, en los años anteriores a la guerra civil española se dedicó también a la traducción al catalán de algunos autores y obras considerados imprescindible. Su labor de difusión de la literatura italiana fue sin duda muy notable entre 1920 y 1930. Esta se orientó principalmente a la traducción y tenía por objeto no solo dar a conocer a los grandes clásicos italianos, sino también a los poetas italianos que surgieron en los primeros años del siglo XX. Tales traducciones se hallaban lejos de sus intereses personales como autor, la intención era contribuir mediante la traducción a la creación de un nuevo canon poético a partir de la difusión de la literatura italiana en el panorama cultural catalán de la época. Dentro de este programa de modernización de la literatura catalana a través de la traducción, Esclasans publicó varias traducciones de Leopardi: «La calma después de la tempesta», «Fragments» o «El darrer cant de Safo». Al estudio pormenorizado de estas traducciones y al análisis de la operación translaticia que nos ofrece Esclasans, estrechamente vinculada con la poética novecentista, nos ocuparemos en este ensayo.

Palabras clave: recepción de la literatura italiana, traducción poética, Giacomo Leopardi, Agustí Esclasans

Abstract

Agustí Esclasans, Noucentist poet and writer, cultivated journalism and literary criticism, and thanks to his relationship with other Noucentists, he was a regular contributor to *La Revista* and other Catalan publications such as the evening newspaper *La Nau*, *La Humanitat*, *La Veu de Catalunya*, *El*

Matí, and *La Nova Revista*. As a complement to his work, and in accordance with the Noucentist aesthetic programme that he fully shared, Esclasans dealt, in the years before the Spanish Civil War, with translating into Catalan some authors and works considered essential. Esclasans' work to disseminate Italian literature was undoubtedly very important between 1920 and 1930. This was mainly oriented towards translation, and its aim was not only to spread the great Italian classics, but also some Italian minor poets, who emerged in the early years of the twentieth century. Such translations were usually far from his personal interests as an author, so his intention was clearly to contribute to the creation of a new poetic canon based on the spread of Italian literature. Within this program of modernization of Catalan literature through translation Esclasans published several translations of Leopardi: «The calm after the storm», a translation of «La quiete dopo la tempesta», «Fragments», and «El darrer cant de Safo». In this essay we will deal with the detailed study of these translations, and the analysis of the translating operation offered by Esclasans, closely linked to the Noucentist poetics.

Keywords: reception of Italian literature, poetic translation, Giacomo Leopardi, Agusti Esclasans.

1. LA RECEPCIÓN DE LOS *CANTI* EN EL CAMBIO DE SIGLO XIX-XX

En la historia de la traducción en catalán de las obras de Giacomo Leopardi destacan muy especialmente sus cantos, ya desde que Joan Lluís Estelrich recogiera en la *Antología de poetas líricos italianos* (Estelrich, 1889) varias muestras de dichos poemas traducidos por primera vez a esta lengua.

A estas primerísimas muestras hay que añadir la obra ingente de traducción que llevaría a cabo Alfons Maseras en 1938¹, con ocasión del centenario de la muerte de Leopardi, acaecido un año antes. Dicha traducción constituye un hito en la recepción hispánica (no solo catalana) del autor de Recanati. Pero ya en las primeras décadas del siglo XX van apareciendo en la prensa periódica de manera esporádica varias traducciones de los *Canti*, que se dan a conocer de manera fragmentaria, no siempre oportunamente contextualizada, y a través de la mano de varios traductores, mayoritariamente escritores de mayor o menor renombre en la época. El propio Alfons Maseras contribuyó a ello

¹ Véase Leopardi (1938).

ya desde 1901 con su traducción al catalán de «L'infinito» que se dio a conocer en la revista en *Catalunya Artística*. Años más tarde, en una etapa previa de maduración de su proyecto de traducción íntegra, Maseras contribuyó también con alguna otra versión de Leopardi: una apareció en 1935 en uno de los periódicos generalistas principales de Barcelona, *La Veu de Catalunya* («Frammento XXXIX» de los *Canti*, que él presentó simplemente como «Poema XXXIX»)², y otras acabaron publicándose en el opúsculo titulado *Primer Centenari de Giacomo Leopardi 1798-1837*³, que contenía, esta vez en versión bilingüe italo-catalana, los cantos «A Silvia»⁴ e «Il sabato del villaggio».

A partir de la Gran Guerra esta recepción leopardiana se hace bastante habitual. Abundan las traducciones fragmentarias al catalán de los *Canti* en las diferentes publicaciones periódicas catalanas de la época, no solo barcelonesas, como ya he tenido ocasión de tratar en otras ocasiones (Camps 2016). En este contexto cabe situar las tres versiones de Agustí Esclasans que se dan a conocer en estos años. Se trata de «La calma després de la tempesta» (traducción de «La quiete dopo la tempesta», que se publicó en *La Nau* de Barcelona en 1917), así como «Fragments» (traducción de «Frammento XXXIX»), que presentó *La Nova Revista* en 1920 (pp. 215-217) y, años más tarde, ya en octubre de 1928, «Darrer cant de Safo» (traducción de «Ultimo canto di Safo»), presumiblemente de 1918⁵, año en el que coincide con otras versiones catalanas de los *Canti*, de la mano de Ricard Permanyer («Les recordances»)⁶, y de Josep M^a López-Picó («A se stesso», conocida como «De Leopardi a ell mateix»)⁷.

² Véase Leopardi (1935).

³ Véase Maseras (1937).

⁴ Anteriormente publicada en la revista *Catalunya* de Buenos Aires (Leopardi, 1936: 50).

⁵ Según Joan Estelrich esta versión es de 1918 (cfr. su conferencia titulada *Entre la vida i els llibres (La Veu de Mallorca, 1918, parcialmente)*, recogida más tarde en sus *Assaigs* (Estelrich, 1926: 18 y ss.).

⁶ De esta traducción nos hemos ocupado de manera extensa en «“Le ricordanze” de G. Leopardi en el ámbito hispánico», *Rassegna Iberistica* (Camps, 2023: 91-114).

⁷ Recogida años más tarde en su volumen *Temes. Exercicis de geografia lírica* (López-Picó, 1928).

En línea con esta extensa investigación nuestra anterior, en esta ocasión nos centraremos en el estudio pormenorizado de la labor de traducción que se observa en estas versiones de Esclasans, y de la imagen de Leopardi que nos ofrecen.

2. EL TRADUCTOR Y SU ÉPOCA

Agustí Esclasans (Barcelona 1895-1967), fue un poeta y escritor novecentista autodidacta, bilingüe y muy prolijo. Publicó cerca de ciento cincuenta libros en catalán, además de unos cincuenta títulos en castellano, sin contar los inéditos, entre los cuales se cuentan nada menos que doce volúmenes de sus memorias. Entre sus obras destacan *Històries de la carn i de la sang* (1928), *Primer llibre de ritmes* (1931) y *Victor o La rosa dels vents* (1931), así como el extensísimo *Poema de Catalunya* (1950-57), publicado en quince volúmenes. Además de todo ello, cultivó profusamente el periodismo y la crítica literaria, y, gracias a su relación con Josep M^a López-Picó, fue colaborador asiduo de unas de las principales revistas de la época, *La Revista*, desde muy temprana fecha. Esclasans colaboró también en otras publicaciones catalanas de los años veinte y treinta, como, por ejemplo, el vespertino *La Nau* (fundado y dirigido por Antoni Rovira i Virgili el 1 de octubre de 1927), *La Humanitat*, *La Veu de Catalunya*, *El Matí*, y *La Nova Revista*, de la ciudad condal (revista mensual «de alta cultura», como se denominó, que estuvo vigente de 1927 a 1929, y en la que no solo colaboraron muchos de los más notables escritores novecentistas de la época, sino que dio a conocer algunas traducciones al catalán más importantes de ese periodo)⁸. Como complemento a su labor, y de acuerdo con los planteamientos novecentistas que compartía plenamente, Esclasans se ocupó de

⁸ Tan solo se llegaron a publicar 32 números de esta revista, entre 1927 y 1929. La revista en cuestión estuvo dirigida por Josep M^a Junoy, que le imprimió un carácter bastante cosmopolita y hasta *snob*, con un gran interés por las artes plásticas y la ilustración gráfica. Es también conocida porque editó una breve colección de libros, así como por la labor de introducción de G. K. Chesterton en Cataluña. Coexistió con *La Revista* y con *Revista de Catalunya* en el panorama cultural del Novecentismo catalán. Fueron colaboradores de esta publicación, entre otros, Pompeu Fabra, J. M. Capdevila, Carles Riba, Carles Soldevila, Joan Estelrich, Joan Sacs, como también Agustí Esclasans, que aquí nos ocupa.

traducir al catalán algunos autores y obras en los años anteriores a la guerra civil española, tanto en poesía como en prosa, contribuyendo por esta vía al proyecto novecentista de modernización del repertorio literario catalán.

La labor de difusión de la literatura italiana por parte de Esclasans fue sin duda muy notable entre 1920 y 1930. Esta se orientó principalmente a la traducción, y tenía por objeto no solo dar a conocer a los grandes clásicos italianos, como Petrarca, Foscolo o Leopardi, sino también a los poetas -algunos de ellos muy menores, desde la perspectiva actual-, que surgieron en los primeros años del siglo XX en Italia. Cabe señalar que tales traducciones se hallaban habitualmente lejos de sus intereses personales como autor, que se orientaban más bien a la poesía simbolista francesa. En esos años, se ocupó también de difundir la prosa italiana, presentando la obra de Massimo Bontempelli (1926) y de Italo Svevo (1928), así como la de Giovanni Papini (1936). Respecto a sus coetáneos, a través de un análisis de conjunto se constata que en muchos casos Esclasans adolece de distancia crítica, y muestra un conocimiento no siempre profundo de la producción literaria italiana de esos años, lo que le impide identificar la mayor o menor relevancia de los autores que escoge.

Además de la importante labor de traducción que llevó a cabo Esclasans en cuanto a la difusión de la literatura italiana en nuestras letras, y de la que nos hemos ocupado anteriormente⁹, Esclasans publicó también en la segunda mitad del 1928 varias traducciones de Leopardi, a saber: 1) «La calma después de la tempesta», traducción de «La quiete dopo la tempesta», que se dio a conocer en el periódico *La Nau* el 6 de septiembre de 1928; 2) «Fragments», que corresponde al poema que inicia así «Spento il diurno raggio in occidente, ...», traducción que se publicó en *La Nova Revista*, vol. VI N.º 24 (diciembre de 1928), págs. 315-317; y 3) «El darrer cant de Safo», que, según la crítica supuestamente se recogió en *La Veu de Mallorca* en octubre de 1928¹⁰. A continuación analizaremos las dos primeras traducciones, que son

⁹ Véase Camps (2016).

¹⁰ Desgraciadamente, no nos ha sido posible acceder a esta versión, por lo que no se analizará en esta ocasión, a la espera de que en un futuro se pueda completar este estudio con los datos y el análisis de esta (cfr. Estelrich, 1996).

contemporáneas, de otras de las que nos hemos ocupado recientemente (por ejemplo, la que realizó Permanyer y publicó *La Revista* ese mismo año 1928)¹¹.

3. ANÁLISIS DE LAS VERSIONES LEOPARDIANAS DE ESCLASANS

3.1. «LA CALMA DESPRÉS DE LA TEMPESTA»

Como es sabido, el referente no es otro que el canto leopardiano titulado «La quiete dopo la tempesta», compuesto entre el 17 y el 20 de septiembre de 1829, y recogido en la edición de los *Canti* de 1831. Es, sin duda, uno de los idilios más famosos del autor, dedicado a evocar la vida serena del pequeño pueblo de Recanati después de una tormenta, hecho que motiva en el poeta la reflexión sobre la miserable condición de la especie humana, para quien la felicidad última reside tan solo en que el dolor y el sufrimiento cesen.

El poema está escrito según la forma recurrente en Leopardi de la canción libre, con alternancia de endecasílabos y heptasílabos. Consiste en cincuenta y cuatro versos, que se hallan distribuidos en tres estrofas desiguales. Esclasans, sin embargo, cuando lo traduce un siglo después de su composición, no respetará la estructura estrófica del poema, aumentando en realidad en un verso la traducción resultante, y eso a pesar de que se eliminan los vv. 26-27 del original. Con todo, intentará ceñirse bastante más a la métrica del idilio leopardiano. En su conjunto, podemos decir que se trata de una traducción bastante poco exitosa y muy interpretativa, que prioriza que el resultado final suene bien, es decir, que sea percibido como un texto poético, aunque esto comporte alejarse notablemente del significado original, e incluso del estilo del autor. Nos hallamos, por tanto, ante una operación translaticia de carácter «domesticador»¹², acentuada más si cabe por la ausencia de *testo a fronte* e incluso de cualquier información, por mínima que fuera, que pudiera brindar al lector la posibilidad de aproximarse al original y al autor recanatense

¹¹ Véase la nota 6 de este estudio.

¹² En el sentido que emplea Lawrence Venuti, es decir, una traducción que se apropia del texto original y lo adapta a la lengua de llegada, aun sacrificando muchos de sus rasgos distintivos originales.

con un cierto conocimiento para situarlo correctamente. Analicémoslo detalladamente a continuación.

La traducción empieza mostrando ya lo que será su tónica habitual: la reescritura casi completa del texto, acompañada por su interpretación libre, que en el v. 1 se evidencia de tipo reductivo, realizada conjuntamente al cambio en la puntuación (eliminación de los dos puntos) que suprime el carácter explicativo de los versos siguientes (vv. 2-4). La reducción que mencionábamos alude al traslado del sustantivo «tempesta» (importante, pues se recoge incluso en el título, y nos sitúa en cuanto a la escena poética original), que, si bien puede tratarse tan solo de un viento fuertísimo, no siempre es así, y de hecho no lo es en el poema, donde la referencia a la lluvia se hace patente en los vv. 11-15. Sin embargo, Esclasans lo traduce simplemente como «oratge», que en catalán hace referencia exclusivamente al viento, en lo que constituye, sin duda, una interpretación libre y reductiva del original, pues no tiene en cuenta el conjunto del texto a traducir (un error frecuente en muchos traductores, y fuente de innumerables incoherencias textuales en sus resultados). Además, lo hace de manera bastante gratuita, sin verse en absoluto motivado por la rima, y muy escasamente por la métrica, pues contaba con otras opciones.

Los versos siguientes (vv. 2-4) muestran otra interpretación importante, que se manifiesta a través de la supresión del verbo en la primera persona del singular. Consiste en eliminar al poeta de la escena (pasamos del verbo «odo», que implica un yo, a «refilen», en la tercera persona del plural). Junto a ello, numerosas interpretaciones en el plano semántico, como sucede con el mismo «refilen», que acabamos de mencionar; así como «via»>«sendera» [es decir, «camino estrecho»]; o, sobre todo, «ripete»>«va dient», donde vemos que Esclasans opta por un verbo conjugado con el auxiliar «anar+gerundio», que indica una acción en curso, pero no exactamente la repetición a la que aludía Leopardi en el poema. La reescritura de los vv. 4-5 consistirá en una reordenación de los elementos de la frase, orientada a suprimir su fuerte dislocación original, lo cual comporta el traslado de «sereno» (en referencia a «ciel sereno», que Esclasans interpreta con bastante acierto como «gran blavor», poniendo el acento no ya en su ausencia de nubes, sino en el color de este) al

v. 5 (aunque no en posición final). El cambio en la puntuación que se lleva a cabo de nuevo en relación con los dos puntos trae consigo la supresión de la explicativa siguiente, que cierra esta frase, y en la que la interpretación del traductor se vuelve aún más libre, al tiempo que tiende a suprimir de nuevo toda dislocación sintáctica presente en el original (vv. 6-7). En efecto, ya el traslado del verbo «sgombrasi» (se sobreentiende de niebla) resulta interpretativo («va aclarint-se»), pero sobre todo lo es el final: «e chiaro nella valle il fiume appare»>«el riu s'escola per la vall serena», no solo por el verbo escogido («s'escola», es decir, «se escurre», «discurre»...), sino por el cambio de significado y de atribución del adjetivo («chiaro»>«serena»), que pasa de referirse al río, a corresponder al valle.

Esa tendencia a la reescritura y la interpretación libre –a veces rayando la pura invención– persiste en los vv. 8-10, como también en los vv. 11-13. En el primer caso, observamos como de las dos estructuras reiteradas en el original (ambas, sintagmas con el adjetivo indefinido «ogni»), solo se traduce una (se elimina «in ogni lato»), la cual además se traslada al plural («ogni cor»> «els cors»), de manera distinta a lo que podemos leer en el v. 25: «ogni cuore»>«cada cor»), siguiendo la tónica común que también se observa en otros traductores catalanes de la época (por ejemplo, los mallorquines Miquel Forteza o Miquel Ferrà, sin ir más lejos). El ritmo del original, bastante entrecortado, se pierde en gran medida, al tiempo que se reordena en lo posible la frase, interpretando «si rallegra»>«s'omplen de joia», y traduciendo explicativamente el verbo «risorge»>«altra vegada / neix», a la par que se aproxima a un calco italianizante al conservar el adjetivo «usato»>«usades», en el sentido de «acostumades» (utilizado aquí en función de epíteto). Por su parte, en el segundo caso, la reescritura se acentúa con miras a suprimir la fuerte dislocación sintáctica de estos versos en italiano y contribuir a facilitar su comprensión en catalán. Se pierde así, en este punto como en otros, una parte importante del texto, que hace referencia al fuerte estilo enfático de Leopardi. Por otro lado, cabe mencionar también la interpretación, sin duda bastante gratuita, que se observa en el siguiente traslado: «artigiano»>«vilatà»; a lo que habrá que añadir la supresión del adjetivo en «umido ciel», que insistía en el original en la noción de lluvia, pero que ya hemos visto

previamente eliminada en el v. 1. El cambio en la puntuación (pasamos de una coma a un punto y coma) en el v. 11 roza el sinsentido (precede a un complemento de modo cuyo núcleo es el gerundio «duent», que constituye, por cierto, un añadido), por lo que, si no se trata de un error de imprenta, nos hallaríamos ante una incongruencia sintáctica de la traducción.

Los vv. 13-15 siguientes, donde el autor prosigue con el tema de la lluvia, muestran el abandono completo de Esclasans a la interpretación libre del texto, muy probablemente para preservar la coherencia de la traducción en este punto («a prova / bien fuor la femminetta a còr [es decir, “cogliere”] dell’acqua novella piova [es decir, “pioggia”]»>«la dona / para el palmell per veure si la pluja / fugí ben lluny»). Como se observará, la traducción se aleja notablemente de la escena que nos proponía Leopardi, quien, parafraseándolo en traducción al catalán, vendría a decir algo de este estilo: «la noieta surt a recollir l’aigua de la pluja acabada de caure». El fragmento, por otra parte, muestra otra interpretación gratuita bastante curiosa, como la que asoma en el traslado «femminetta»>«dona». Esta tónica se mantiene en los vv. 16-18, especialmente con relación a «l’erbauol», que corresponde más propiamente a «l’herbolari», y no a «l’hortolà», como hallamos en esta versión; y también a la construcción de gerundio que Esclasans introduce, dejándose llevar por una traducción no solo libre sino «domesticadora» del original: «e l’erbauol rinnova / di sentiero in sentiero / il grido giornaliero»>«i l’hortolà renova / rescant [es decir, “caminando con prisa”] per les dreces [es decir, las “sendas” que permiten acortar el camino] / el crit de cada dia». Dicha tendencia va en aumento en esta traducción, alcanzando por momentos el nivel no solo de la interpretación libre (más o menos –más bien «menos»– diestras, como sucede con el traslado «sorrìde»>«fa somriures»), sino, lisa y llanamente del error de traducción, como vemos en los vv. 19-20, a propósito de «poggi», que hallamos traducido por «comes». Es decir, allá donde Leopardi aludía a una elevación del terreno (que se podría haber traducido por «turons»), Esclasans lo traslada empleando un término que significa una depresión en un terreno montañoso, es decir, apuntando a la noción contraria. La traducción no solo se aleja semánticamente del original en este punto, sino que también pierde coherencia, pues mientras que en Leopardi tiene sentido

que el sol sonría entre las colinas y las villas, no lo es, en cambio, que lo haga sobre las simas (nótese, por otra parte, la necesidad de Esclasans de introducir aquí, por la misma razón, un cambio preposicional, pasando de «per» a «per damunt»).

Los versos finales de esta estrofa (claramente marcada por parte de Leopardí, pero que Esclasans no conservará al unirla a la siguiente en el v. 25) se hallan profusamente reescritos. Destaca la supresión de uno de los verbos «apre», reiterados en el original en lo que podría simular una anáfora (vv. 20 y 21), equiparando los objetos directos correspondientes (por un lado, «balconi», y por el otro «terrazzi e logge»), que serán, por otra parte, reordenados y adaptados libremente, en su significado, al uso arquitectónico catalán («obre balcons, finestres i terrasses»). Pero donde el traductor se confunde claramente es a propósito del término «familia», que constituye un arcaísmo, con el significado de «servitú». De ahí que la opción por «familia» no se trate tanto de un calco lingüístico como de un claro error, ante todo de comprensión del original. Por su parte, la reescritura de los vv. 22-24 comporta la alteración del *enjambement* existente entre los vv. 22-23 («odi lontano / tintinnio»), que destacaba, por un lado, el sonido, y por el otro, la sensación de lontananza, en una evocación que resulta muy recurrente, como sabemos, en el universo leopardiano. Sin embargo, no solo se suprime este rasgo estilístico importante, sino también el epíteto, y con él la noción de lontananza, lo que constituye, sin duda, una pérdida muy notable, en nuestra opinión imperdonable. Junto a esto, cabe mencionar otras interpretaciones, como la que se observa en «via corrente» [es decir, «via maestra»]>«ruta»; o en «carro»>«cotxe» (que se halla además colocado en una posición enfática); o bien «passegger»>«viatger». La más sorprendente, con todo, es la que comporta la substitución de la sensación auditiva (en este caso, aguda y penetrante, incluso desagradable), a la que se alude con el verbo «stride», por una que sugiere, en cambio, movimiento («trontolla»), sin relación alguna.

El inicio de la segunda estrofa (presentado como mera continuación de los versos anteriores en la traducción, como ya dijimos), muestra la insistencia de Esclasans en la interpretación libre. Desataca la supresión (quien sabe si por error o por incomprensión del texto) de los vv. 26-27 del original («Sì dolce,

sì gradita / quand'è, com'or, la vita?»)», en los que la repetición de la sílaba «si» (al principio como pronombre, y después como adverbio —equivalente a «così»—) se halla muy marcada. El fragmento eliminado resulta importante, pues incluye, como vemos, una pregunta retórica que condensa en gran parte el tema de los grandes idilios leopardianos. A partir de esta supresión, se suceden las interpretaciones, o, lisa y llanamente, las invenciones. Es el caso de «con tanto amore»>«amb delit més àgil». O bien de «l'uomo a' suoi studi intende»>«l'home ha tornat als seus amats estudis», donde se hace patente la incomprensión del latinismo «studi», equivalente a ocupaciones, y respecto al cual Esclasans, al traducir erróneamente como «estudis», se ve impelido a añadir el adjetivo «amats» (en una interpretación muy libre, no sustentada por el texto, sino más bien por su conocimiento de la figura de Leopardi). De un modo similar, señalaremos la interpretación que Esclasans lleva a cabo poco después en relación con el sustantivo «opre», variante antigua de «opere», de carácter poético, a la vez que toscanismo que alude a las tareas del campo. Sin embargo, Esclasans traduce aquí como «obra antiga», inventando (por contraste con «empresa nova» que sigue a continuación) y reduciendo la situación poética tan solo al regreso a los estudios después de la tormenta por parte del poeta (al que aludiría, según Esclasans, la expresión «l'uomo» del v. 29). Sin embargo, esta no es en realidad la escena que se nos describe en el idilio, y que atañe más bien a la gente corriente que el poeta contempla, y, por extensión, al género humano en su conjunto. De ahí también la interpretación de «mali» (término más genérico y abstracto, contrario a «bien») como «sofrences», es decir, «sufrimientos», en clave interpretativa exclusivamente leopardiana.

Se abre así la parte conclusiva del poema, en la que asistimos al paso de la contemplación de la escena cotidiana a la reflexión sobre la condición humana; un paso que queda desvirtuado en la traducción, a pesar de hallarse muy claramente subrayado en el original. Los vv. 32-36 (30-34 de la traducción) muestran, en sus alteraciones, dicha transformación a la que aludíamos. Destaca, en primer lugar, la introducción del vocativo en el v. 30 de la traducción («oh gaudi!»), como también el añadido de los dos signos de exclamación (v. 30 y v. 34 de la misma). En segundo lugar, la interpretación libre que se observa en algunos términos

clave, como, por ejemplo, «affanno» (es decir, «pena» o «afflizione»), que Esclasans traduce, dejándose llevar por el calco lingüístico, como «afanys» (es decir, «esfuerzos que comportan un trabajo», y, como tal, connotan quizá ansia, pero no aflicción, como en Leopardi), alejándose así del significado original. La noción del placer como hijo de la pena o la aflicción, sin embargo, es crucial en este idilio, y como tal convenía preservarla. En el mismo sentido, cabe mencionar otras interpretaciones como «passato timore»>«temor fugisser» [es decir, «huidizo»], que, obviamente, no significa lo mismo; o bien «paventò» [es decir, «paventare»=«avere paura»]>«s'allunyava», sin la más remota relación con el original; junto a otras quizá de menor calado, como «fruto»>«filla». Probablemente una de las claves de la transformación profunda a la que nuestro traductor somete este pasaje estriba en la incomprensión del adverbio «onde» (equivalente a «da dove» o «da cui») y, por extensión, del sintagma «onde si scosse [es decir, “pasó velozmente”]». De ahí la sorprendente traducción de este fragmento con la siguiente invención, que cuesta entender a qué se refiere exactamente: «on s'obrí estatge». Si quisiéramos traducir parafraseando el texto de Leopardi, el resultado podría ser algo similar a esto: «a causa del plaer, fill de l'aflicció, qui avorria la vida corria veloçment i tenia por de la mort». Leyendo la traducción, sin embargo, el lector constata la transformación casi absoluta a la que se ha sometido este fragmento, que sin embargo es fundamental en este idilio.

Los vv. 37-41, con los que concluye la segunda estrofa del poema, incluyen la segunda parte del complemento de lugar de la frase, nuevamente introducido por «onde», adverbio que ya vimos que había planteado dificultades de comprensión a nuestro traductor anteriormente, y que aquí, quizá por lo mismo, se elimina de nuevo. Con ello se pierde también el efecto anafórico existente entre el verso 37 y el 34 (sin duda una pérdida, máxime en un poema como este, donde la rima es bastante irrelevante). El fragmento nos muestra una visión natural catastrófica (que se acompaña de fuertes dislocaciones sintácticas de la frase para evidenciar el patetismo), opuesta en todo a la visión pacífica y feliz que hallamos al inicio. Sin embargo, en la reescritura a la que Esclasans somete el texto no solo se pierde la vinculación de estos versos con los anteriores (ya sea por la pérdida del efecto

anáforico a la que aludíamos, o por el cambio en la puntuación y la supresión del adverbio «onde», que comporta una transformación sintáctica notable), rompiendo así la continuidad del discurso leopardiano, sino que se elimina una vez más este rasgo estilístico de la dislocación sintáctica, tan característico del autor. Dicha transformación acompaña a la reordenación, por una parte, de los adjetivos del v. 38 («fredde, tacite, smorte»>«Tàcita, freda, trista»), que se trasladan además al inicio del fragmento y al singular (coherentemente con el paso de «genti» a «gent», su referente); y, por la otra, la reordenación de los sustantivos del v. 41, que componen el objeto directo triple («folgori, nemi e vento»>«els llamps, els vents, els núvols») de esta frase. Junto a esto, se observan también varias interpretaciones, como sucede «in lungo tormento»>«en llarg sospir», o bien «sudàr [...] e palpitar, vedendo»>«palpita i plora» (que presenta, además, un cambio importante en el uso de estos verbos al transformarlos al presente de indicativo). Pero sobre todo destaca la que se produce a propósito de «mossi alle nostre offese», y que lleva a Esclasans a traducir este punto del fragmento como «veure un instant com s'esvaeixen» (se sobreentiende, los relámpagos, los vientos y las nubes), expresando exactamente lo contrario de lo que sugiere el original.

Como ya vimos anteriormente, Esclasans no respeta la separación entre las estrofas segunda y tercera. Se pierde de este modo el carácter conclusivo de esta última, que incluye una reflexión bastante sarcástica de Leopardi a propósito de un tema clave en su trayectoria poética: la constatación del carácter no benévolo de la Naturaleza con respecto a sus criaturas, tema que abre la puerta, de hecho, al Ciclo de Aspasia, como es sabido. A pesar de esta alteración del original, que no es en absoluto baladí, la traducción presenta, curiosamente, bastante adherencia al texto leopardiano al inicio de esta estrofa final (vv. 42-45). Persiste, sin embargo, la eliminación de las inversiones sintácticas de carácter enfático, como ya hemos visto antes, y también algún que otro cambio en la puntuación (como sucede con el paso de la coma al punto y coma al final del v. 43, al que seguirá el añadido de otro punto y coma en el v. 41 de la traducción, remarcando la anáfora que Esclasans introduce, con buen tino, entre los vv. 40-41). Destaca también, por otra parte, el acierto en la traducción del importante adjetivo «cortese»>«benigna», que define, en negativo,

la condición de esta Naturaleza a los ojos de Leopardi. Con todo, en los muy relevantes vv. 45-46 del poema, Esclasans se alejará significativamente del original: en primer lugar, eliminando un *enjambement* muy fuerte, que no solo sintetizaba el tema del canto, sino que se nos presentaba como un oxímoron, para acentuar el patetismo; y en segundo lugar interpretando libremente «diletto» (es decir, fuente de «íntima gioia») como «cosa noble», noción en la que el traductor insiste a continuación con el sintagma «de preu», a pesar de que la idea clave aquí no era ni la nobleza ni el valor, sino precisamente la «gioia» («Uscir di pena / è diletto fra noi» > «És cosa noble, / de preu entre nosaltres, / l'eixir de penes»).

En los versos siguientes (47-50 del original, 44-49 de la traducción), Esclasans nos presenta, una vez más, la reescritura y supresión de las dislocaciones sintácticas del canto leopardiano, el cual interpreta además bastante libremente en este fragmento (por ejemplo, en cuanto a la opción de traducción que se observa en el traslado «pene» > «la miseria», o en «piacer» > «goig», ya que no son términos que coincidan exactamente, o incluso en «guadagno» > «tesor»), a la vez que pone de manifiesto su deficiente comprensión del latinismo «mostro» (v. 49), equivalente a «prodigio», y que hallamos traducido con más bien poca destreza como «mostra» (es decir, «muestra»), cayendo en el calco lingüístico, de manera similar a cuanto vimos más arriba a propósito de «affanno» > «afany».

Los versos finales del idilio (vv. 50-54 del original, 49-55) presentan un fuerte *enjambement* entre los vv. 50-51, que Esclasans respetará aunque transformándolo de un modo substancial, no tanto por el añadido de la interjección (que resulta coherente, en cierto modo, con el signo de exclamación existente en el v. 51 del texto –el único, por cierto, empleado por el autor en todo el poema, a diferencia de Esclasans–), como por la interpretación libre que se refleja tanto en el adjetivo como en el sustantivo utilizados («Umana / prole» > «Oh trista / nissaga dels humans» [la cursiva es mía]). La traducción se muestra explicativa y extensa en desmesura en este punto, incrementando los versos resultantes, como vemos, especialmente en lo concerniente al final del pasaje, que observamos sujeto a múltiples transformaciones. Entre ellas, destaca en primer lugar el traslado de «se respirar ti lice [es decir, “ti è licito”] > Si [...] t'atorguen que respiris», así como «umana prole» / «trista nissaga

dels humans», personalizando en mayor medida y acentuando en la traducción su carácter activo. En segundo lugar, se observan varios añadidos de cosecha propia del traductor, que, si bien tienden a explicar el fragmento, lo cierto es que lo alteran de manera notable en su significado (como, por ejemplo, «assai felice»>«será un gran goig»). En este sentido, destaca sobre manera la siguiente propuesta translaticia de Esclasans, que, como se observará, presenta un nuevo calco italianizante («beata», en lugar de «feliç» o «benaventurada»): «beata / se te d'ogni dolor morte risana»>«Beata / podrás creure't, i lliure de malures, / si la mort ve a guiar-te piadosa».

En conjunto, la traducción muestra una interpretación de la muerte de carácter ideológico, que intenta rescatar la figura de Leopardi de su imagen recurrente de un autor con vocación de suicidio que había circulado en su recepción hispánica, convirtiéndolo así en un clásico canónico aceptable para un público mayoritariamente católico.

3.2. «FRAGMENTS (XXXIX)»

El segundo intento de traducción de un poema leopardiano por parte de Esclasans salió publicado, como dijimos, en *La Nova Revista* en diciembre de ese mismo año 1928, y se presentó bajo el título de «Fragments (XXXIX)», sin la más mínima información sobre la fuente, y ni tan siquiera sobre el autor, que ayudara al lector a contextualizar esta traducción. Corresponde, sin embargo, al poema que inicia con el verso «Spento il diurno raggio in occidente,...», exordio del «Appressamento della notte» compuesto en Recanati entre noviembre y diciembre de 1816, y que constituye el tercer fragmento poético de los incluidos al final de los *Canti*.

Se compone, como es sabido, de 76 versos, distribuidos en estrofas de tres versos que presentan rima encadenada. A pesar de esta marcada forma poética que el autor confirió a su texto, Esclasans nos ofrece una traducción compuesta por una única estrofa de 78 versos (dos más que el original), donde no se percibe en absoluto la forma primigenia del poema (en gran medida, debido al incremento en el número de versos, que impide respetar la estrofa usada por Leopardi), y en la que se pierde casi por completo la rima. ¿Habría que deducir que en esta traducción se priorizó el contenido por encima de la forma? Del análisis que

ofrecemos a continuación se desprende, sin embargo, que no fue así: tampoco el plano semántico se halla preservado en esta versión que es, si cabe, aún más marcadamente interpretativa que la anterior, y donde persisten algunos de los rasgos que ya hemos observado en la labor de Esclasans como traductor: la tendencia a *domesticar* el texto en las múltiples reescrituras a las que lo somete, la presencia de italianismos, la supresión de las dislocaciones de la frase en las que Leopardi deposita una clara intencionalidad enfática para cargar el poema de patetismo, y la interpretación libre, que por momentos muestra un sesgo ideológico.

La reescritura que observamos en los vv. 1-6 pone de manifiesto algunas inversiones y la reubicación de las diferentes preposiciones y partes de esta larga frase inicial. En la traducción destaca la supresión de la dislocación de los vv. 2-3 de Leopardi, al tiempo que la desaparición del *enjambement* en esos mismos versos, que confería relevancia al adjetivo «queta» (utilizado además en dos ocasiones en el v. 2). Las transformaciones llevadas a cabo por el traductor interpretan en algún momento el pasaje (por ejemplo, en el traslado «Spento il diurno raggio»>«la llum del jorn moria»; o en «si ritrovò»>«despertà caminant»; o incluso en «vezzosa e lieta»>«tan bella i tan florida», obviando la noción de «alegre», que sería más literal). Por otra parte, se muestran por momentos demasiado literales (como sucede, sin ir más lejos, a propósito de los sustantivos «meta» –es decir, «encuentro»–, o «landa» –habitualmente usado con el significado de «paisaje» en Leopardi–), a la vez que nos trasladan de un estado a una acción en curso («queto [...] era»>«s’ quietava») con este cambio verbal.

En los vv. 7-9 continúa la reescritura interpretativa con la anteposición del complemento de lugar y la reordenación de los elementos de la frase, mientras que en los vv. 8-9 se reescribe el texto, utilizando sus elementos originales, aunque alterando el significado resultante. En su conjunto, la traducción quita centralidad a la luna, protagonista del poema para Leopardi en este punto, pero no así para Esclasans, que concentra su atención, en cambio, en la «garlanda / dels arbres» en la segunda parte de la frase. Cabe destacar el añadido del sustantivo «celístia», en posición final. Esta tónica continúa en los vv. 10-12, en los que observamos algunas interpretaciones que el traductor realiza a

veces con bastante acierto (por poner un par de casos: «in un con l'usignol»>«feia joc», que obliga a trasladar este elemento al v. 13, por cierto; o bien «al vento»>«Dintre l'oreig», es decir, aludiendo a un viento suave, lo cual añade una connotación inexistente al texto), y otras de manera más libre (como sucede, en efecto, en el siguiente traslado: «rivo»>«fontana», cuando correspondería más propiamente usar el término «rierol»). Tales interpretaciones se repiten en los versos siguientes (vv. 13-15), si bien se percibe la tendencia a optar por soluciones que aproximen el texto al contexto catalán, con lo que se añaden algunas connotaciones o matices de significado que modifican el poema en este punto. Hacemos referencia, por ejemplo, a «foreste [es decir, bosques]»>«florestes», término que aunque no existe actualmente como perteneciente al catalán normativo¹³, aludía en origen a una extensión de terreno con una vegetación mediterránea; así como «champagne»>«artigues», que se refiere a un campo que ha sido desforestado para su cultivo, y que, como vemos, añade una connotación inexistente en el poema. Pero también nos referimos a expresiones como «tutte ad una ad una»>«agermanades», traducidas reductivamente; o a «cime [...] delle montagne»>«cims [...] de les comelles»; como también al traslado, muy libre a nuestro modo de ver, de «si scoprian»>«brillaven».

En los vv. 16-21 Esclasans sigue reordenando el texto original. Destacan aquí la supresión del importante adjetivo «queta», que insistía en la noción de quietud que ya encontramos en el v. 2, así como algunas interpretaciones igualmente muy libres, tanto en lo referente a la expresión «al fons de l'ombra», como al adjetivo «rugiadosa» (referido a la luna), que alude en italiano a que está llena de rocío, y que, sin embargo, hallamos traducido al catalán sorprendentemente como «piadosa», con un sesgo ideológico insólito. En los dos versos finales a los que aludíamos estas interpretaciones se concentran alrededor del adjetivo «taciturna via», traducido por «sendera trista» (destacando el adjetivo «trista» entre comas): con tales cambios, la traducción sugiere un camino estrecho, a la vez que transforma substancialmente el sentimiento experimentado por la mujer –no por el camino, pues

¹³ Actualmente solo se conserva como topónimo en referencia a un municipio cercano a Sant Cugat del Vallés (provincia de Barcelona) llamado La Floresta,

se trata de una hipálage—. A destacar la eliminación del toscanismo «molle», que equivaldría a «bagnato» (es decir, mojado), o incluso a «soffice» (suave).

La traducción del terceto siguiente se muestra más bien poco afortunada. No solo por la interpretación muy libre del verbo «tu dimade» –variante de «domandare»– (probablemente por falta de comprensión del texto), en la que además cambia la persona del verbo (pasamos del *tu* leopardiano al *yo* de la traducción), sino también por ciertas opciones de traducción, como por ejemplo «prometteva»>«preparava» (con la que Esclasans traslada toda la atención al corazón), y en menor medida «bene»>«goig», o incluso la traducción –de carácter explicativo– «di quella vista»>«d’aquell món que veía».

Esta tendencia se acentúa en el siguiente terceto (vv. 25-27), en el que la dislocación sintáctica del v. 26 de Leopardi se ve substancialmente alterada, con la consiguiente pérdida de énfasis. Allá donde el original dice así: «Dilettevol¹⁴ quaggiù null’altro dura, / né si ferma giammai, se non la spene [variante poética de “speme”, es decir, esperanza]», lo cual, parafraseándolo, vendría a ser: «Null’altro dilettevol dura quaggiù, sé si ferma giammai, tranne la speme», en la versión catalana, se convierte en lo siguiente, gracias a la invención de Esclasans: «No duren molt les coses delitoses / sols s’aferma la cruel sofrença». Observamos claramente, por un lado, el añadido gratuito del adjetivo «cruel», junto al calco lingüístico en el verbo, que tiene como resultado la transformación completa del significado («si ferma» [es decir, se detiene]>«s’aferma» [es decir, se afianza], y por el otro la más que insólita traducción de «spene» como «sofrença». Al margen de esto, destacaremos el cambio en el tiempo verbal (del pretérito perfecto simple al presente: «fuggiste»>«fugiu»), que nos acerca la acción al presente, y que se añade a la eliminación del adverbio «giammai», así como a la transformación del vocativo: «o belle ore serene!»>«Oh [...] serenes hores belles!».

Los vv. 28-30, si bien se ciñen bastante al texto en lo referente al arcaísmo «sembianza» (como equivalente a «aspetto», traducido por Esclasans como «faç»), muestran, sin embargo, una interpretación bastante libre a propósito del verbo, que pasa a

¹⁴ Adjetivo cuyo referente es «altro» en el original.

adquirir un aspecto progresivo (se transforma en una construcción de gerundio), en un intento por trasladar el momento del anochecer («Ecco turbar [es decir, “turbarsi”] la notte»>«Heus ací que la nit ja va obscurint-se»). También se nos antoja muy interpretativo el final del fragmento: «e il piacere in colei farsi paura»>«muda l'encís i el va tornant paüra». El siguiente terceto (vv. 31-33) seguirá en la misma tónica interpretativa, transformando el significado original (como sucede, por ejemplo, en los traslados «sorgea di dietro»>«cobreix», y «si scopria»>«ha tapat», que son tan libres que vienen a indicar casi lo contrario que el original; o bien en «monti»>«pujolars», término que significa literalmente «conjunt de pujols», por lo que se incrementa el número de colinas en la traducción). Lo más destacado, con todo, es el cambio en el tiempo verbal, que nos traslada del pretérito imperfecto al presente de indicativo («sorgea»>«cobreix»), o bien al pretérito perfecto («si scopria»>«ha tapat»), confiriendo más inmediatez a la acción. Sin olvidar la pérdida de tono poético que descubrimos en la propuesta de Esclasans a propósito de «Un nugol [es decir, “nuvolo”] torvo [=“torbido”], padre di procella [=“tempesta violenta”]», un fragmento que se verá banalizado del siguiente modo: «Un núvol gris, padrí de la tempesta» (sin dejar, por eso de ser una traducción *correcta* según el diccionario). Pero ¿es ese el verdadero *contenido* del poema leopardiano? Más aún, ¿qué debemos entender por el contenido en un texto poético y cómo debemos traducirlo? Dejaremos, por el momento en el aire estas preguntas, para proseguir con el análisis de esta traducción, que nos llevará a dilucidar cuál es la operación translaticia emprendida aquí por Esclasans.

La reescritura de los versos 34-36 muestra no solo una transformación sintáctica, sino la interpretación bastante libre de todo el pasaje. Esclasans transforma lo que eran unas frases situadas al mismo nivel y conectadas por una conjunción copulativa, en una oración principal y una subordinada. Por otra parte, elimina de cuajo «per l'aria a poco a poco», a la vez que añade gratuitamente el adjetivo «temible» para definir su modo de desplegarse, y el sintagma «amb calma dura». Son pura y llanamente invenciones del traductor en relación con este fragmento. Con todo, cabe reconocerle el esfuerzo por trasladar al lector el v. 36, con una interpretación que resulta bastante

acertada (aunque quizá muy literal, pues el original apunta, más bien, a un oscurecerse del aire)¹⁵, centrada en el término «ammanto» (que alude a un manto, especialmente si es sagrado), traducido aquí como «dosser».

La traducción presenta, a continuación (vv. 37-39), una descripción natural en la que asoman varios añadidos que no solo rebelan una interpretación bastante libre del original, sino que lo enriquecen con nuevas connotaciones que este no presentaba en un principio. Así, por ejemplo, en el traslado siguiente: «Veniva il poco lume ognor [es decir, “ognora”, y por lo tanto equivalente a “sempre”] più fioco [=“débil”]»>«La llum *morent s’ajeia i s’enraria*» [la cursiva es mía]; o bien en este otro: «al bosco là del dilettoso loco»>«pel bosc profund de l’ombra acollidora», donde se aprecia una nueva invención del traductor. Esta tónica recurrente prosigue, por cierto, en los vv. 40-42, en parte por una interpretación muy subjetiva de la expresión «farsi gagliardo» (que se refiere aquí a una acción llevada a cabo de golpe, incluso con fuerza, aludiendo a la violencia que muestran las fuerzas naturales). Esta se verá traducida muy libremente como «creixia l’amenança». Pero el carácter interpretativo de esta operación translaticia se observa en parte también por el añadido de carácter explicativo que constatamos en: «tal che a forza era desto e svolazzava [...] ogni augel per lo spavento»>«tant, que punyits per l’espavent, frisosos, / els ocells [...] esvolateguen», donde destaca no solo el paso del singular al plural (ya hemos visto la misma actuación en otros casos a propósito de la construcción *ogni*+substantivo), sino también el paso del pretérito imperfecto al presente de indicativo (en coherencia con el cambio verbal que vimos arriba), y la incorporación de otras varias connotaciones («amenança», «frisosos») que van en la misma línea y que transforman el significado original. A destacar el empleo de un nuevo italianismo, que descubrimos en la opción que Esclasans nos brinda al usar el substantivo «espavent» (el cual, si bien existe en catalán normativo, es mucho menos frecuente que el substantivo «espant»).

¹⁵ En efecto, «e far sovra il suo capo a quella ammanto» vendría a equivaler a lo siguiente: «e sopra il suo capo oscurare l’aria».

La descripción natural prosigue en los vv. 43-45, en los cuales Esclasans llevará a cabo una transformación sintáctica en el complemento de modo, pues traslada la construcción de gerundio de la idea de crecer a la de arrastrarse, substituyéndola por una expresión más propiamente catalana («crescendo»>«creix i creix» [equivalente a «vinga créixer»]), a la vez que altera de modo substancial, quizá por ciertas dificultades de comprensión, el fragmento «in giù calava» al introducir la noción de arrastrarse. En el v. 45, por otra parte, se suprime la construcción quiasmática que Leopardi otorgó al pasaje («toccava i monti, e l'altro il mar toccava»), a la vez que se intenta compensar esta pérdida con la introducción de una sinécdoque («onades» por «mar»). Pero en el siguiente terceto (vv. 46-48), la tendencia a la interpretación libre se desborda, logrando incluso desviar la atención del lector con sus añadidos e invenciones múltiples. El resultado es que, por un lado, vemos desvirtuada la noción de la oscuridad del cielo que amenazaba tormenta, ya sea por la introducción de la noción de *hospicio*, inexistente en Leopardi, como por la eliminación del sustantivo *nembo*, que indicaba exactamente una gran nube gris que traía consigo lluvia. Y, por el otro, sobre todo se pierde la referencia a ese momento cuando empieza a llover con violencia, una imagen que no guarda relación alguna con esa lluvia que cae con un tintineo monótono, ni con esa tormenta que respira cansina en la traducción de Esclasans¹⁶. La misma libertad de interpretación se pone de manifiesto en los vv. 49-51, rayando la pura invención en múltiples ocasiones, empezando por el cambio de «nubi» a «boires». Así, por ejemplo, en «Dentro le nubi in paurosa foggia [es decir, modo] / guizzavan [es decir, se retorcían] lampi»>«Dintre les boires en barreja folla, / cremaven els llampecs» [las cursivas son mías]; o bien en el traslado siguiente: «e la fean batter gli occhi»>«fiblant els parpres», donde, al cambio sintáctico, se añade la pérdida del referente (el sujeto en Leopardi era la mujer), con lo que se pierde el significado de la escena original. La supresión, por otra parte, de las dos conjunciones copulativas de este fragmento

¹⁶ Véase «Già tutto a cieca oscuritate in grengo, / s'incominciava udir fremer la pioggia, / e il suon cresceva all'appressar del nembo»>«Ja tot dins la foscor cercava hospici, / queia la pluja amb un dringar monòton / i triomfava el bleix de la tempesta».

contribuye a eliminar el carácter acumulativo que estas le conferían en el texto italiano.

La interpretación a la que Esclasans somete el terceto siguiente (vv. 52-54) tiende a banalizarlo. Ya sea porque elimina la descripción implícita del estado en el que se halla la protagonista cuando Leopardi se refiere a ella como «la misera» (aludiendo a su temor), y traducir simplemente como «la dona». Ya sea por la simplificación que observamos en la imagen que nos la describe, que resulta más potente en italiano: «Discior [es decir, “disciogliersi”] sentia la misera i ginocchi»>«els genolls de la dona tremolaven». Por su parte, Esclasans interpretará con notable acierto otros elementos de este fragmento, como, por ejemplo, «muggiva»>«roncava» (en alusión al sonido del trueno), o «metro [es decir, “fragore uniforme”] / di torrente»>«amb fúria impetuosa/ com el Torrent», o incluso «che d’alto in giù trabocchi»>«que en l’espadat s’estimba». Como se puede apreciar, Esclasans no traduce de un modo literal en ninguna de estos casos, pero aquí (al contrario que en otras muchas ocasiones), el resultado es sin duda bastante más feliz.

El terceto siguiente (vv. 55-57) nos sitúa en la misma tónica, con interpretaciones que tienden por momentos a ser de valor explicativo (como sucede con «sbigottita [es decir, fuertemente turbada]»>«amb gran angoixa»). O bien con algún cambio sintáctico, como sucede con la eliminación de la correlación «[co]si che», que introducía una preposición de carácter consecutivo, la cual se suprime en beneficio de una construcción de gerundio simplemente yuxtapuesta («si che i panni e le chiome ivano addietro [=“erano spinti indietro”, se sobreentiende por efecto del viento]»>«roba i cabells volant enrera»). Junto a esto, cabe señalar la interpretación errónea de «Talvolta» [es decir, «alle volte»] como «De sobte», que transforma el carácter repetitivo de la escena y concuerda mal con el pretérito imperfecto de los verbos empleados.

En un sentido similar, los numerosos añadidos y/o invenciones transformarán el original en los vv. 58-60. Estos se concentran alrededor de la acción del viento (en lugar de la de la lluvia, como sucede en Leopardi)¹⁷, incrementando la violencia de la escena, al tiempo que la alteran (como se apreciará, por ejemplo, en el traslado siguiente: «le spingea»>«li percutia», en el que asistimos

¹⁷ Véase, sin ir más lejos, el traslado siguiente: «gocce fredde»>«ratxa freda».

al cambio de la noción de empujar por la de golpear, acentuada, si cabe, por el añadido, de cosecha propia, del sintagma «com un fuet» [es decir, «como un látigo»]. La interpretación prosigue en los tercetos siguiente, en los que hallamos la descripción de la tormenta. En los vv. 61-63, se suceden nuevas interpretaciones libres, más o menos acertadas (como «bufera» > «huracà», si bien se pierde con su uso la connotación infernal del término; o «rugghiando» > «crivant», donde se elimina la alusión al rugido del león, optando en cambio por un término más simple y genérico; o incluso «posa» [es decir, «sosta»] > «fadiga»). Sin embargo, resulta mucho más cuestionable «cresceva» > «xiulava», a nuestro modo de ver, no porque sea incoherente con la escena, sino porque se aleja gratuitamente de él. Por su parte, el traslado «venire incontro» > «rondava entorn» sugiere que Esclasans se dejó llevar quizá por un falso amigo, lo cual dio lugar a una interpretación libre del texto. Tendencia que se incrementó, si cabe, en el terceto siguiente, donde los añadidos y/o invenciones provocan el aumento de un verso, alterando la estructura métrica del poema. Curiosamente, no por ello dejaremos de observar varias supresiones en este fragmento (como, por ejemplo, «era terribil cosa / il volar»). Destaca la supresión de la enumeración típicamente italiana, que tiene un efecto acumulativo («polve e frondi e rami e sassi»). Esclasans altera el orden de los elementos implicados («branques i pols, tot junt, roques i fulles») y los separa, como vemos, intercalando el añadido, de carácter adverbial, «tot junt», al cual se sumará, en el verso siguiente, una nueva insistencia en esta noción con la invención siguiente (que es la causante del verso que se incrementa): «en aplec sorollós feien la dansa». Este añadido no solo resultaba innecesario, sino que nos aleja del original. Una tal reescritura del canto leopardiano concluye centrando la atención en el alma que se estremece, y no ya en el ruido de esta escena de tormenta, tan fuerte que uno ni se atreve a imaginarlo («il suon che imaginar l' alma non osa» > «l' ànima s' estremeix sols de pensar-hi»).

Con todo, este incremento en el número de versos que acabamos de ver no será el último. En efecto, en los vv. 67-69 (68-71 para la traducción), se vuelve a romper la estructura estrófica sugerida por el autor. Esclasans se propone reordenar el texto, y suprimir las fuertes dislocaciones sintácticas que este

presenta, acordes con el dramatismo de la escena: «Ella dal lampo affaticati e lassi / coprendo gli occhi, e stretti i panni al seno, / gia pur tra il nembo accelerando i passi». Parafraseando este fragmento, se obtendría algo de este estilo: «Ella coprendo gli occhi affaticati e lassi dal lampo, e stretti i panni al seno». Esclasans no solo reordena los elementos de la frase, sino que también explicita los verbos («tenia», por un lado, y «duia» por el otro), con una clara voluntad explicativa, que se pone igualmente de manifiesto al introducir «i contra l'aigua / seguia avant», en un intento por aclarar –quizá ante todo aclararse a sí mismo– este fragmento. Destaca el uso de los términos «afadigats» y «lassos», que no existen en catalán normativo, y que nos sugieren el recurso –recurrente, como hemos podido comprobar– al calco italianizante en Esclasans.

La parte final del poema se muestra aún más interpretativa, si cabe. La reescritura de los vv. 70-73 (72-74 de la traducción) reordena los elementos de la frase anteponiendo el sujeto (es decir, «llampec», que alude al resplandor producido por el rayo, cuando antes se utilizó, más propiamente, el sustantivo «llamp»). En este fragmento Esclasans no mostrará ningún reparo en recurrir a la invención. Por ejemplo, en «ratllant-li la mirada», o en «li cegava les nines», o bien en el adjetivo «dolorida». A destacar el paso de la vista (en Leopardi) a la mirada en la traducción, y de ahí a las pupilas («nines») en la sinécdoque que incorpora Esclasans al texto en su interpretación. Si por un lado se elimina, de nuevo, la correlación «sì che» que introducía una consecutiva, por el otro, se conservará el pretérito perfecto simple, preservando ese carácter instantáneo y la contundencia del original. Por su parte, Esclasans elimina la sucesión de copulativas (excepto la segunda de ellas) que hallamos en los vv. 73-75 (75-77 de la traducción), y que conferirían un carácter acumulativo al texto. Estas se ven substituidas por comas, optando por la yuxtaposición. Esta reordenación se orienta a anteponer la descripción del trueno a la del vacío que hallamos en el original, incorporando con acierto un *enjambement* («l'èter / tremi») entre los vv. 76-77 de la traducción. Son varias las interpretaciones más o menos libres que presenta este pasaje: desde «acchetossi»>«s'allunyà», al añadido de «la gran [buidor]» y del verbo «tremí»; desde «stette il vento» [es decir, «si fermò»]>«l'alè dels vents va dispersar-se», a «in quel momento»>«de sobte», que acentúa el carácter repentino de la acción. Y, en la conclusión

lapidaria –nunca mejor dicho– del poema, Esclasans, fiel a la voluntad explicativa que le hemos visto recurrentemente, sentirá la necesidad de explicitar el referente del pronombre («ella») empleado por Leopardi: «Taceva il tutto; ed ella era di pietra»>«Tot callava; i *la dona* era de pedra» [la cursiva es mía].

4. CONCLUSIONES (PROVISIONALES)

Una de las características más destacadas de la labor de este traductor pone de manifiesto la gran liberalidad con la que este trata los originales, en el plano tanto formal como semántico, hasta el punto de que cabe hablar más bien de reescritura libre de los mismos, a menudo transformándolos y adaptándolos para encajar dentro de los parámetros estéticos novecentistas que él profesaba. Nos hallamos ante una operación translaticia muy libre e interpretativa, como venimos diciendo, casi tanto como la que pudimos ya constatar a propósito de «*Dei Sepolcri*» de Foscolo¹⁸, lo que nos pone de manifiesto varios aspectos de la labor de Esclasans como traductor. En primer lugar, su voluntad innegable, y continuada en el tiempo, de contribuir a la modernización del repertorio literario a través de la difusión de la literatura italiana en nuestras letras. Y, en segundo lugar, su visión de la traducción como operación muy próxima a la reescritura del texto, con propósitos que tienden claramente a apropiarse de la obra y del autor al servicio de sus propias finalidades, en este caso, fundamentalmente en la línea del afianzamiento de los presupuestos estéticos novecentistas. Es así como hemos hablado ya al principio, en un anticipo de estas conclusiones, del carácter de traducción «domesticadora» –en el sentido que emplea este término Lawrence Venuti– del original, ya se trate de Leopardi, Foscolo, y quizá en menor medida de Petrarca.

Como vemos, Esclasans se ocupó de autores y estilos muy distintos, así como de épocas también muy distantes entre sí, motivo por el cual se confirma que su intención, más allá dar respuesta a un interés personal por Leopardi, o bien de ejercitarse en una forma poética determinada (como el idilio, la canción, el soneto, etc.), era, más bien, contribuir a la creación de un nuevo canon poético a partir de la difusión de la literatura italiana en el panorama cultural catalán

¹⁸ Véase la nota 9 de este estudio.

de la época. Este era un objetivo ampliamente compartido por muchos novecentistas, quienes consideraban la literatura italiana como un referente de primer orden para la actualización y modernización tanto del repertorio catalán como de la producción poética –literaria, en general– en esta lengua. De ahí la importantísima recepción de los autores italianos que se observa en la primera mitad del siglo XX en Cataluña, hasta la guerra civil, de la que la labor de Esclasans que hemos comentado, con sus luces y sus sombras, forma parte de manera ineludible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPS, Assumpta (2016). *La traducción en la creación del canon poético. Recepción de la poesía italiana en el ámbito hispánico en la primera mitad del siglo XX*. Berna: Peter Lang.
- (2023). «“Le ricordanze” de G. Leopardi en el ámbito hispánico». Biblioteca di *Rassegna Iberistica*, 34, pp. 91-114.
- ESTELRICH, Joan Lluís (1889). *Antología de poetas líricos italianos*. Palma de Mallorca: Escuela-Tipográfica Provincial.
- ESTELRICH, Joan (1926). «Entre la vida i els llibres», en *Assaigs*, tomo IV (pp. 18 y ss). Barcelona: Llibreria Catalònia.
- LEOPARDI, Giacomo (4 de agosto de 1935). «Poema XXXIX». A. Maseras (trad.). *La Veu de Catalunya*.
- (diciembre de 1936). «A Silvia». A. Maseras (trad.). *Catalunya: revista d'informació i expansió catalana*. Buenos Aires, p. 50.
- (1938). *Cants*. A. Maseras (trad.). Barcelona: Oasis.
- LÓPEZ-PICÓ, Josep M^a (1928). *Temes. Exercicis de geografia lírica*. Barcelona: Imprenta Altés.
- MASERAS, Alfons (1937). *Primer Centenari de Giacomo Leopardi 1798-1837*, en *Casal de Cultura*, publicació n.º 1 (Barcelona).

APÉNDICE

«La calma després de la tempesta» (Traducció de Agustí Esclasans)

- | | |
|--|---|
| <p>Ja s'ha esvaït l'oratge;
 refilen els ocells, i la gallina
 de nou per la sendera
 va dient el seu vers. A la muntanya,
 5 cap a ponent, la gran blavor retorna.
 Tot el camp va aclarint-se
 i el riu s'escola per la vall serena.
 S'omplen de joia els cors i altra vegada
 neix la fressa i la vida
 10 de les usades feïnes.
 Surt a la porta el vilatà; la tasca
 duent a les mans; i, tot cantant, aixeca
 la vista al cel; la dona
 para el palmell per veure si la pluja
 15 fugí ben lluny; i l'hortolà renova
 trescant per les dreteres
 el crit de cada dia.
 Ja surt el sol, que torna i fa somriures
 per damunt de les viles i les comes.
 20 La família, per rebre'l,
 obre balcons, finestres i terrasses.
 Dringa un esclat de picarols; el cotxe
 Trontolla per la ruta
 I el viatger reprèn la seva marxa.
 25 Cada cor sent la joia.
 Quan, amb delit més àgil,
 l'home ha tornat als seus amats estudis?
 O a l'obra antiga? O a l'empresa nova?</p> | <p>Quan oblidà, com ara, les sofrences?
 30 Fill dels afanys, oh gaudi!
 Joia vana, que ets filla
 del temor fugisser, on s'obrí estatge
 qui la vida avorria, amb tanta fúria
 que la mort s'allunyava!
 35 Tàcita, freda, trista,
 la gent, en llarg sofrir, palpita i plora,
 sols per veure un instant com s'esvaeixen
 els llamps, els vents, els núvols.
 Oh natura benigna,
 40 són aquests els teus dons; les delectances,
 són aquestes; i aquestes, les ofrenes
 que tu fa sals mortals. És cosa noble,
 de preu entre nosaltres,
 l'eixir de penes. Amb un gest amplíssim,
 45 tu escampes la misèria;
 i el dol surt espontani; aquella engruna
 de goig que, alguna volta,
 per mostra i per miracle,
 neix de l'afany, és gran tresor. Oh trista
 50 nissaga dels humans, tan benvolguda
 dels eternals! Si algun dia en la dolença
 t'atorguen que respiris,
 serà gran goig. Beata
 podràs creure't, i lliure de malures,
 55 si la mort ve a guiar-te piadosa.</p> |
|--|---|

«Fragments (XXXIX)» (Traducció de Agustí Esclasans)

- Ja a l'occident la llum de jorn moria,
damunt la vila el fum s'aquietava,
i llanguia la veu dels cans i els homes;
ella, girada a l'amorosa meta,
5 despertà caminant per una landa
com cap altra bella i tan florida.
Pertot arreu feia claror dispersa
la germana del sol, i la garlanda
dels arbres s'argentava amb la celístia.
- 10 Dintre l'oreig els branquillons cantaven,
i el plor del rossinyol que sempre es queixa
feia joc amb el plany de la fontana.
Limpid el mar al lluny, i les artigues,
i les florestes, en la pau brillaven,
15 i els cims agermanats de les comelles.
La vall bruna dormia al fons de l'ombra
i els turonets, tot a l'entorn, vestia
del seu candor la piadosa lluna.
Només al mig de la sendera, trista,
20 la dona fent camí; i el vent que escampa
tantes olors, la cara li cobria.
Si era beata, no sabia dir-ho;
gaudi prenia d'aquell món que veia,
i el cor un goig més gran li preparava.
- 25 Oh com fugiu, serenes hores belles!
No duren molt les coses delitoses
i sols s'aferma la cruel sofrença.
Heus ací que la nit ja va obscurint-se
i l'alta faç del cel, que era tan bella,
30 muda l'encís i el va tornant paüra.
Un núvol gris, padrí de la tempesta,
cobreix els pujolars, i tant creixia
que ja ha tapat la lluna i les estrelles.
Ella el veia, temible desplegant-se
35 i escampant-se per l'aire amb calma dura,
com per fer-li un dossier damunt la testa.
La llum morent s'ajeia i s'enraria,
mentre pel bosc els vents es desvetllaven,
pel bosc profund de l'ombra acollidora.
- 40 I cada instant creixia l'amenaça,
Tant, que punyits per l'espavent, frisosos,
Els ocells en la fronda esvolateguen.
I el núvol creix i creix, arrossegant-se
vers la marina, tant, que un dels seus límits
45 tocava els monts i l'altre les onades.
Ja tot dins la foscor cercava hospici,
queia la pluja amb un dringar monòton
i triomfava el bleix de la tempesta.
Dintre les boires, en barreja folla,
- 50 cremaven els llampecs, fiblant els parpres;
L'aire era encès i era la terra trista.
Ja els genolls de la dona tremolaven,
i el tro roncava amb fúria impetuosa
com el torrent que en l'espadat s'estimba.
- 55 De sobte, s'aturava i l'aire tètric
guaitava amb gran angoixa, i prosseguia
corrent, roba i cabells volant enrera.
I amb el pit contra el vent, la ratxa freda
trencava, i l'aire negre xop de pluja
60 com un fuet la faç li percurdia.
I el tro rodava entorn com una fera,
cridant horriblement, sense fatiga;
i l'huracà xiulava entre el diluvi.
Per ci per lla, companys del gran desordre,
- 65 branques i pols, tot junt, roques i fulles,
en aplec sorollós feien la dansa;
l'ànima s'estremeix sols de pensar-hi.
Ella del llamp, afadigats i lassos,
tenia els ulls, i duia ben estretes
70 les robes contra el pit, i contra l'aigua
seguia avant, accelerant els passos.
Però el llampec, ratllant-li la mirada,
li cegava les nines; dolorida,
parà de cop. I el cor perdé les forces.
- 75 Guaità enrera. I, de sobte, els llamps cessaren,
s'allunyà el tro, la gran buidor de l'èter
tremí, l'alè dels vents va dispersar-se.
Tot callava; i la dona era de pedra.

TENDENZE TEATRALI TRA ITALIA E SPAGNA
ALL'INIZIO DEL XXI SECOLO
THEATRICAL TRENDS BETWEEN ITALY AND SPAIN
AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

Loreta DE STASIO
Universidad del País Vasco

Riassunto

Nonostante le numerose offerte mediatiche di evasione e di svago e la crescente sofisticazione della rete con le sue possibilità di conoscenza e di relazioni, il teatro è ancora identificato come uno spazio *altro* e *alto* del contesto civile. Per nulla screditato, il teatro è sempre più individuato come il vero luogo dello scambio ideale e umano. Sullo sfondo degli influssi delle avanguardie europee, il teatro italiano e quello spagnolo di fine secolo scorso e dei primi venti anni del nuovo secolo, hanno in comune l'attenzione al corpo e all'alterità concentrandosi sull'handicap come valore e come mezzo per rilevare l'assurdità di tanti aspetti del reale (vedi Pippo Delbono); ma anche applicando la lezione di Artaud come ha fatto la Societas Raffaello Sanzio –sulla scia di Carmelo Bene–, espressione di un teatro complesso, iscritto nella nostra attualità più dolorosa. Sul versante spagnolo, il teatro di Rodrigo García, riprende gli stimoli pasoliniani, con la sua compagnia «La Carnicería Teatro». García fa un teatro scabro che rifiuta qualunque estetismo e intende smontare le seduzioni consumistiche del nostro universo contemporaneo per ristabilire affetti e relazioni importanti e profonde nella povertà ed essenzialità. Questi casi saranno oggetto di indagine per questo studio che vuole individuare linee comuni tra il teatro italiano e spagnolo.

Parole chiave: teatro spagnolo, teatro italiano, alterità, irrappresentabilità.

Abstract

Despite the numerous media offers of escape and entertainment and the growing sophistication of the internet with its possibilities of knowledge and relationships, the theatre is still identified as an *other* and *high* space of the civil context. Not at all discredited, the theatre is increasingly identified as the true place of ideal and human exchange. Against the background of the influences of the European avant-garde, the Italian and Spanish theatre of the end of the last century and of the first decade of the new century share the attention to the body and to otherness, focusing on handicap as a value and as a means of detecting the absurdity of many

aspects of reality (see Pippo Delbono); but also by applying Artaud's lesson as Societas Raffaello Sanzio did –in the wake of Carmelo Bene–, an expression of a complex theatre, inscribed in our most painful current times. On the Spanish side, Rodrigo García's theatre takes up Pasolini's *stimuli*, with his company «La Carnicería Teatro». García makes a rough theatre that rejects any aestheticism and intends to dismantle the consumerist seductions of our contemporary universe to re-establish important and profound affections and relationships in poverty and essentiality. These cases will be the subject of investigation for this study which aims to identify common lines between Italian and Spanish theatre. *Keywords*: Spanish theatre, Italian theatre, otherness, unrepresentability.

1. IN COMUNE TRA ITALIA E SPAGNA: IL TEATRO SOCIALE E POLITICO ANTINARRATIVO

A partire dalle ultime due decadi del secolo scorso e nelle prime due dell'attuale, grazie alla proliferazione dei mezzi espressivi permessi dalla tecnologia, il teatro europeo e del mondo occidentale, in generale, appare sempre più orientato alla sperimentazione, anche quando reinterpreta dei classici. Le forme e modalità assunte dal nuovo teatro, cui si ricorre, vanno dall'happening al rifiuto della rappresentazione, insistendo sulla *phoné* (Carmelo Bene); o manifestandosi con l'apparente incoerenza degli oggetti di scena o animali che vengono antropologizzati, o, al contrario, dagli attori che vengono oggettificati o animalizzati; con l'eccesso di verbalizzazione simultanea degli attori e di suoni e rumori scenici, fino all'assoluto silenzio di scena interrotto da immagini riprodotte su schermi di fondo, e oggetti e corpi in movimento (teatro danza), talvolta con musica di base; dal *narr-attore* che concentra sulla sua fisicità ed espressione verbale –e non verbale– tutto l'evento teatrale per denunciare elementi tratti dalla cronaca (il teatro narrazione); dal teatro poesia che si diluisce nelle metafore costruite con corpi di animali vivi o morti, ed immagini sacre o in movimento proiettate su schermi di fondo (Societas Raffaello Sanzio); o il teatro fatto con immagini e interpretazione o meno, di attori e di non attori, e di profusione in scena di elementi organici (commestibili oppure rifiuti, escrementi, ecc...) come alcune proposte dal teatro di Rodrigo García.

In Spagna, soprattutto, c'è un ritorno al teatro di denuncia immediata socio-politica, che deve molto all'eredità del teatro

indipendente durante la Transizione alla Democrazia: questo aspetto è particolarmente caratteristico di «Animalario» che, sebbene non disponga di una compagnia stabile, si avvale di un gruppo di attori guidati in prevalenza da Alberto San Juan, autore di alcuni testi per i primi spettacoli, con le collaborazioni di Andrés Lima e Juan Mayorga come registi.

Pur assumendo un'estetica propria, anche le altre compagnie, sia italiane che spagnole, perseguono obiettivi di denuncia sociale. La situazione dei due Paesi negli ultimi anni ha accentuato una riflessione politica e un impegno assunto dalla scena, che va al di là di questioni specifiche, perché cerca una riformulazione dei linguaggi da cui queste tematiche devono essere affrontate. Lo scopo è *raccontare* gli eventi o denunciare la realtà con modalità che impressionino e scuotano gli spettatori, li coinvolgano, anche fisicamente talvolta, per invitarli a riflettere in modo attivo.

L'altra caratteristica comune ai gruppi o ai performers che dirigono i propri gruppi è la composizione dei testi da rappresentare, creati *ex-novo*, per la maggior parte; o che reinterpretano i classici, spesso parodiandoli. Romeo Castellucci per la *Societas* Raffaello Sanzio, Rodrigo García, Pippo Delbono¹, Andrés Lima e Angelica Liddell² sono autori totali

¹ Il teatro di Delbono affronta spesso temi sociali e politici. Le sue opere esplorano questioni come l'immigrazione, le comunità emarginate, i diritti umani e l'impatto della violenza e della guerra. Attraverso narrazioni evocative, cerca di provocare riflessioni e favorire il dialogo su queste questioni urgenti. Le opere teatrali di Delbono spesso incorporano immagini provocatorie, inquietanti e potenti per sfidare le norme sociali e provocare la sensibilità del pubblico. Questi elementi visivi possono essere simbolici, astratti o surreali, aggiungendo un elemento di sorpresa e sovversione all'esperienza teatrale complessiva. Delbono collabora frequentemente con uno staff eterogeneo di artisti, tra cui attori, ballerini, musicisti e persone con disabilità. Questo approccio inclusivo al casting e alla collaborazione riunisce artisti con background e abilità diversi, contribuendo a uno stile di performance ricco e diversificato. Il suo teatro è noto per la crudezza e l'intensità emotiva. Le sue produzioni spesso approfondiscono le profonde emozioni umane, affrontando argomenti come l'amore, la perdita, il desiderio e la vulnerabilità. Attingendo a queste emozioni universali, mira a creare una profonda connessione emotiva con il pubblico.

² Vale la pena notare che il teatro di Angelica Liddell è noto per il suo carattere avanguardista e provocatore, e le sue performance possono essere intense e stimolanti, poiché combina il linguaggio poetico con la fisicità e l'immaginario visivo per creare un'esperienza multisensoriale. Il suo teatro, però, non è per

delle proprie messe in scena: oltre ad essere registi e interpreti, sono anche responsabili della scenografia e dei costumi e scelgono personalmente le musiche dei propri spettacoli, spesso affidandosi a collaborazioni con musicisti selezionati.

Volendo evidenziare le caratteristiche teatrali italiane e spagnole e non potendo estenderci, per limiti di spazio, a trattare figure straordinarie come Pippo Delbono e la catalana Angelica Liddell o del gruppo spagnolo Animalario, qui ci soffermiamo sulle compagnie che riteniamo emblematiche dei due Paesi per poetica ed estetica: La Societas Raffaello Sanzio e il teatro di Rodrigo García.

2. LA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO (SRS)

In una delle compagnie più rappresentative del Nuovo Teatro italiano, la Societas Raffaello Sanzio, l'alterità è rappresentata dal mondo animale o dalle anomalie degli umani e dei bambini: questa scelta si deve al fatto che sia il bambino, che l'animale sono fuori dal *lógos*, e hanno pertanto una percezione più profonda della realtà. Come si spiega in *Itinera*, i bambini e gli animali possono rappresentare nel teatro il concetto di «divenire minori», poiché sono più deboli e «minori» rispetto agli adulti e, per questo motivo, sono una risorsa unica nello scenario. È possibile che, nella messa in scena di questi personaggi, il regista *critico* Romeo Castellucci –che, insieme a sua sorella e a Chiara Guidi, è uno dei fondatori della compagnia– si ispira anche alle teorie di Gilles Deleuze e Carmelo Bene sul «teatro minore» (Bene e Deleuze, 1978). Nel libro scritto a quattro mani, *Sovrapposizioni*, Deleuze e Bene parlano di «trattamento di minorazione» per indicare il processo del divenire in cui un essere minore fugge dall'omologazione rivelando così la sua capacità di resistenza al sistema. Nelle sue opere, Castellucci mette in scena questi esseri minoritari che condividono l'ignoranza della scena e il linguaggio. Bambino, qui, si intende nel suo significato etimologico di 'infans' come muto, colui che non può parlare,

tutti, poiché spinge i confini ed esplora argomenti oscuri e difficili: Liddell tratta argomenti controversi e tabù, come la sessualità, la violenza e le dinamiche di potere: in generale, affronta il pubblico con verità scomode e lo sfida a confrontarsi con le proprie emozioni e convinzioni.

secondo la definizione del filosofo Agamben, riportata in *Infanzia e Storia* (2001: 48-49). Gli animali in scena, per SRS, hanno come obiettivo il superamento della visione antropocentrica. Il progetto di Castellucci, regista di SRS, è di rappresentare il suo teatro attraversando la frontiera tra l'umano e l'inumano, mostrandone le contraddizioni.

2.1. IL TEATRO ANTIRAPPRESENTATIVO DI SRS

Per quanto riguarda lo spazio scenico, la Societas rinuncia ad una prospettiva classica che unifica e centralizza la rappresentazione dello spazio canalizzando lo sguardo in un unico punto di vista. Per questo, i fratelli Castellucci preferiscono costruire scenografie che recuperano una bidimensionalità bizantina, creando una forte separazione con il pubblico. Si tratta di distruggere il concetto di rappresentazione e di mostrare una teatralità scomposta e frammentaria.

Fin dai suoi inizi, la compagnia si definisce «iconoclasta», non nel senso di negare le icone, ma di romperle (Castellucci *et al.*, 2001: 288). Nel manifesto scritto per lo spettacolo Santa Sofia-Teatro Khmer, la Societas dichiara:

Questo è il teatro che rifiuta la rappresentazione [...]. Questo è il teatro Khmer, lo diciamo chiaro e tondo: qui si tratta di fare piazza pulita del mondo intero. Questo è il teatro iconoclasta: si tratta di abbattere ogni immagine per aderire alla sola fondamentale realtà: l'Irreale anti-cosmico, tutto l'insieme delle cose non pensate. Questo è il teatro politico: consigli pratici di come evitare chi ci vuole morti (Castellucci e Castellucci, 1992: 9).

In questo senso, tutta la produzione della società si ispira a un programma di rottura e ricreazione delle icone che formano parte del nostro immaginario culturale.

2.2. SRS: IL TEATRO ANTINARRATIVO ITALIANO

È un tratto comune con la tendenza del teatro italiano, sebbene l'aspetto politico sia sublimato ed estetizzato in modo da divenire quasi irriconoscibile, perché avviene con la ricerca di una bellezza *incarnata* nel corpo dell'attore, al punto che l'estetica supera l'etica:

La bellezza è violenta e disarmante come un lampo o una scossa. Non è giusta la bellezza [...]. Ciò che mi commuove o mi sorprende è una bellezza non conciliata, non positiva. [...] è con l'estetica che si attraversa il corpo e il naufragio della parola. Non dà risposte, l'estetica, per questo «eccede» ogni domanda: rilanciandola [...]. Sono cioè, definitivamente, fuori dall'etica; sono in un aperto, nella condizione, errabonda, errata, di chi è in cerca di una cosa di cui in realtà non conosce nulla (Castellucci *et al.*, 2001: 306).

Nella drammaturgia visiva di Romeo Castellucci, regista critico di SRS –la cui formazione proviene dall'ambito scenografico e dalla pittura– si esplora la tensione tra il sacro e il sacrilego, l'umano contro l'inumano, la materia organica contro la materia meccanica e si utilizzano come critica sociale.

La compagnia svolge un'estetica post-drammatica basata nel rifiuto della rappresentazione mimetica e nella creazione di un teatro antinarrativo (Lehmann, 2010; Chinzari e Ruffini, 2000). In questo tipo di teatro –che si diffonde in Italia dagli anni '90, mentre in Spagna si tramanda dal teatro indipendente degli anni '70 e '80–, il testo non è l'elemento più importante dello spettacolo. SRS, è emblematico in questo senso: il regista decostruisce la narrazione drammatica e lo sviluppo lineare, presentando episodi, come una successione di performances indipendenti, anche se in relazione tra esse. «L'épisode, comme son nom l'indique, renonce à la cohérence et à la totalité de l'œuvre pour se placer en dehors de la narration» (Castellucci *et al.*, 2008: 14).

Nel libro *Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Engogonidia*, la Societas raccoglie le fotografie degli spettacoli e propone un compendio dei temi più importanti che attraversano questo ciclo: «l'espace, le temps, la loi, diagramme, la mère, las auxiliaires, la minoration» (Castellucci *et al.*, 2008). Si tratta di una specie di macrotesto che funziona attraverso opposizioni come colpa/innocenza, violenza/purezza, famiglia/individuo, anarchia/politica. Tra l'altro, questo macrotesto si basa nella proliferazione di eventi e di scena, ciò che rende quasi impossibile riassumere la trama. In generale, gli spettacoli sviluppano una drammaturgia visiva, perché rifiutano la logica causale e utilizzano il criterio associativo. In scena appaiono personaggi eterogenei come gatti neri, capre o cavalli, o esseri *anomali* di tutti i tipi, ermafroditi,

bambini, madri, maghi, ecc. Si ritrovano anche figure teatrali (Arlecchino), e figure storiche (Gesù Cristo, Mussolini), o figure attuali, come il cadavere del giovane Carlo Giuliani, morto a Genova durante la manifestazione del 2001 contro il G8. Questa svariata moltitudine di personaggi può abitare, oltretutto, in spazi chiusi, come in una stanza bianca di marmo, o all'aperto, dove dei preti giocano a pallacanestro, o dei militari attraversano la superficie lunare rappresentando scene di guerra.

3. IL TEATRO DI RODRIGO GARCÍA

Sul versante spagnolo, per i diversi aspetti comuni con l'estetica –e, in buona parte dell'etica– della *Societas Raffaello Sanzio* di Romeo Castellucci, è necessario fare riferimento a «La Carnicería Teatro» di Rodrigo García. In *Golgota Picnic* (2011a, 2011b) per esempio, García decostruisce l'immagine tradizionale di Cristo a partire da una prospettiva iconoclasta e un approccio soggettivo e politico. Questo spettacolo, in concreto, nasce da una forte ispirazione interartistica perché si ispira, concretamente, al Cristo di Lorenzo Lotto e alla musica di Haydn grazie alla collaborazione con il pianista Marino Formenti.

Rodrigo García, nasce a Buenos Aires nel 1964 e si trasferisce a Madrid nel 1984 dove, nel 1986, fonda la compagnia «La Carnicería Teatro». Il nome della compagnia è un'ironica allusione all'attività del padre con il quale il drammaturgo collaborava da bambino: se non avesse studiato, infatti, Rodrigo García sarebbe stato macellaio. Oltretutto, *Carnicería* (macelleria) rimanda alla produzione di carne in Argentina, la cui esportazione costituisce la fonte di crescita economica più importante del Paese.

Il nome spiega abbastanza la poetica della compagnia: a livello materiale, rimanda all'uso del cibo nello scenario; a livello metaforico, fa riferimento al corpo come carne. Nel suo percorso teatrale –premiato in diversi festival internazionali e riconosciuto in importanti entità come il Centro Drammatico Nazionale e la Biennale di Venezia–, García riflette e denuncia le conseguenze del cammino verso il capitalismo selvaggio intrapreso dal suo Paese di adozione, ma che si estende a tutta la cultura occidentale.

3.1. LA FRAMMENTAZIONE E IRRAPPRESENTABILITÀ DELLA PAROLA DI RODRIGO GARCÍA

Partecipando chiaramente alle tendenze postmoderne, ispirato da Hans Lehmann (2010), come avvenuto per la Societas Raffaello Sanzio, gli spettacoli di García si basano sulla frammentarietà, la decostruzione e la pluralità dei codici artistici che combina il testo scritto con il linguaggio corporale e le video-proiezioni. Lo scenario può essere uno spazio povero e minimalista o diventare uno spazio di rifiuti di cibo e bevande che rivela una tendenza a *giocare* con elementi di cattivo gusto.

Il lavoro sul testo è sempre stato enormemente importante per questo autore ispano-argentino. García è un drammaturgo che ha contribuito al rinnovamento della scrittura teatrale in Spagna, nella tendenza del *teatro d'autore* che rivalorizza il testo durante la transizione dal secolo XX al XXI. Tuttavia, a partire dall'opera «Aftersun» (2000b, 2001) il corpo dell'attore inizia a svolgere un ruolo più determinante del testo scritto. García chiarisce che le sue opere non sono scritte per rappresentare certi personaggi, ma persone concrete. Si tratta di elaborare una specie di scrittura scenica: gli attori più che dialogare tra di loro, si esprimono attraverso monologhi o parlano direttamente con gli spettatori. Gli attori-personaggi, negli spettacoli di García, più che incarnare un personaggio, sembrano presentarsi a sé stessi (Olaya Pérez, 2015: 91), in un processo di de-personalizzazione (Olaya Pérez, 2015: 147). Il pubblico non vede personaggi, ma attori che rompono le convenzioni teatrali e mescolano finzione e realtà in piena estetica postdrammatica:

Rodrigo García deconstruye la realidad para generar una realidad paralela, propia del escenario, por la imposibilidad de comunicar una versión de la realidad a través de la mimesis (Olaya Pérez, 2015: 20).

Per quanto riguarda la struttura delle opere, è importante sottolineare l'assenza di una storia lineare e la logica dell'*accumulazione* di sequenze basate sulle narrazioni e le performances; spesso, nel caso di Rodrigo García, il testo pubblicato non corrisponde al testo dello spettacolo e sembra piuttosto un frammento. Lo spettacolo nasce come *pastiche*, un

collage che mescola situazioni e registri linguistici molto diversi. Nei testi di García si mescolano mondo teatrale ed extrateatrale, mito greco e pubblicità, riferimenti politici all'attualità e citazioni artistiche. Vi possiamo incontrare sia un tono lirico e saggistico (il suo teatro si caratterizza anche per l'uso di opuscoli e aforismi), così come un tono umoristico e colloquiale (Palmieri, 2014: 202).

Tutta la teatrografia di García si basa su temi ricorrenti: la critica alle ingiustizie politico-sociali, il compromesso politico, la ricerca di un'etica più giusta e il disincanto. La critica al teatro come istituzione conservatrice si svolge attraverso il rifiuto dei concetti di rappresentazione e intrattenimento nella società contemporanea. Si tratta di lottare contro l'indottrinamento del nostro mondo e costruire un teatro anti-spettacolare. L'obiettivo di questo lavoro scenico è la teatralità in sé come dispositivo utile per mettere in scena le contraddizioni della società in cui viviamo come rileva Daniela Palmeri (2014: 202): la studiosa, definisce l'estetica di Rodrigo García come estetica della «diffidenza», dato che i suoi obiettivi sono insinuare il dubbio, rompere, provocare, smontare e decostruire.

In questa estetica si riscontra ugualmente un'attitudine aggressiva (il regista può criticare il suo pubblico per essere troppo elitista) così come una nostalgia che genera una sorta di poesia di fondo per ciò che si è perso nell'arte (Palmeri, 2014: 203). Ad ogni modo, il tratto fondamentale del teatro di García è l'uso di una drammaturgia dell'*io* che distorce il reale per restituire uno sguardo personale. Nel 2009 Rodrigo García riconosceva di non avere uno stile proprio e di non essere capace di rappresentare «finzioni» e pertanto di ricorrere allo stile confessionale: anche per questo i suoi spettacoli si distinguono per i testi intermittenti e gli spazi indeterminati (Santillán 2009: 86)³.

Chéjov, Ibsen, Strindberg, Wilder, Hauptmann, Piscator, Maeterlinck, Pirandello, Brecht e la rottura che imposero con la drammaturgia precedente, sono i referenti teatrali di Rodrigo

³ Tuttavia, i riferimenti, che lo stesso Rodrigo García menziona, sono Ina Ledesma ed Eduardo Pavlovsky, direttori di teatro argentino scoperti a diciassette anni, o Heiner Müller, la cui influenza gli fece comporre *Carnicero español* copiando lo stile del drammaturgo e direttore di scena tedesco (Bravo Tena, 2021: 54-55).

García (López Antuñano, 2016: 15) L'autoreferenzialità, invece, è eredità di Sarraute, Genet e Beckett:

Y sin embargo no encuentro nada en el mundo que pueda existir sin mí. [...] En la distorsión de lo biográfico está la clave. [...] ¿De qué voy a hablar? ¿Queréis que me documente? ¿Y que eche toda la basura de mi documentación acerca de cierto tema en un molde diseñado en los talleres de escrituras teatral? ¡Qué va! Me aburro y me siento como un animal (García, 2000a: 16).

I dettagli autobiografici sono presenti in un gran numero di opere di Rodrigo García, dove fa riferimento alla professione del padre (evidente nell'opera *Carnicero español*)⁴, così come il suo rapporto con gli animali che esprime in *Accidens. Matar para comer*.

Da quanto si percepisce nelle varie interviste rese dal drammaturgo, e da quanto si rileva nelle sue opere, le relazioni tra gli animali e gli esseri umani sono poste allo stesso livello. (Théâtre du Rond-Point, 2017). E lo sottolinea quando afferma che coloro che si dedicano ad edulcorare la vita degli animali –soprattutto quelli che sfruttiamo per lavorare o che usiamo per alimentarci–, non hanno alcun contatto diretto con l'allevamento del bestiame o il mercato alimentare (Bravo Tena, 2021: 54).

4. IL TEATRO NON RAPPRESENTATIVO E L'ALTERITÀ

Negli ultimi anni si è spesso rimessa in discussione l'importanza dell'esperienza teatrale dello spettatore basata sulla corporeità, la multisensorialità, il tatto, la sinestesia, la cinestesia: si tratta di un nuovo, seppur antichissimo, paradigma estetico che è stato proposto nel XX secolo ed è valido ancora oggi. Dalla fine del Novecento, infatti, gli studi teatrali si sono rivolti sempre più al campo antropologico, dove non c'è differenza tra lo studio dell'oggetto e la relazione tra i soggetti. L'antropologia teatrale concentra lo studio dell'evento teatrale sull'uomo e sul corpo. Questa concezione ha portato alla generalizzazione del termine *teatro del corpo*, che indica appunto il campo di applicazione dei

⁴ Testo tratto da García (2016: 131-140) e inaugurato nel 1995 nel Teatro Pradillo.

contemporanei teorici del teatro sull'uomo e, quindi, sull'attore come elemento cardine dello spettacolo. A queste suggestioni non sfuggono né il teatro italiano e meno quello spagnolo, che –per ragioni di convivenza storica e per la comune natura latina– son più disposti fisicamente alle comunicazioni interpersonali, rispetto ai Paesi del nord Europa, per esempio: nell'ambito rappresentativo, almeno, le comunicazioni sono sempre più spesso affidate ad un articolato linguaggio non verbale ed espressioni di sensi come la vista e il tatto.

Allo stesso tempo, la tendenza è verso un teatro che *corporeizza* la voce, nel senso che alla voce è affidato il ruolo principale dell'evento teatrale, che corrisponde a una modalità di intervento sul linguaggio stesso, sulla persona che lo usa (il *performer*) e su chi è il destinatario del suo messaggio (lo spettatore). In alcuni casi teatrali ritenuti più innovativi –inaugurati da Carmelo Bene– la voce assume il ruolo non di significante, ma di significato e, allo stesso tempo, di sua distruzione. A ciò si aggiungano le complesse dinamiche di relazioni identitarie e di alterità tra l'attore e il suo personaggio, che negli ultimi decenni hanno risentito particolarmente della lezione di Artaud sul doppio. Questo procedimento porta a demistificare e mettere in discussione il linguaggio teatrale tradizionale ancora oggi valido e, di conseguenza, il linguaggio come forma di comunicazione o riproduzione passiva e inconscia di un sistema di potere sempre attivo.

Un aspetto ricorrente e comune nel teatro spagnolo e italiano è l'attenzione all'alterità che in teatro si esprime a partire del corpo. Questa tendenza teatrale, che si è imposta in Italia fin dalle ultime decadi del secolo scorso, prende il nome di Nuovo Teatro. Il teatro come spazio privilegiato dell'alterità lo è anche in senso più immediato per la compresenza di attori/personaggi e spettatori: l'attore è un altro per lo spettatore e quest'ultimo è un altro per il primo. Ma non solo: in scena o nella sala teatrale, né l'attore/personaggio né lo spettatore sono soli. Convivono con altri attori/personaggi o con altri spettatori. Questa alterità più immediata si fonda sulla corporeità, come notava Stendhal. E a quanto pare, da quella corporeità si sviluppa e va interpretato il teatro più innovativo della contemporaneità.

Negli spettacoli delle ultime quattro decadi, il modo immediato in cui si interpreta questa alterità corporea è la

valorizzazione degli individui *minoritari* in senso lato, come i bambini, gli emarginati, i portatori di handicap. Per la sensibilità sociale ed estetica verso tutto ciò che è minoritario, Pippo Delbono in Italia e Angela Liddell in Spagna riconoscono nella produzione poetica-teatrale e cinematografica di Pasolini la loro ispirazione determinante.

D'altra parte, anche il Nuovo Teatro considera l'alterità in rapporto oppositivo con il teatro fittizio della rappresentazione, come teatro non rappresentativo (in senso antitetico alla rappresentazione) come inteso da Carmelo Bene –pioniere in questo campo– il cui intento era quello di distruggere l'accademismo nel linguaggio e nel discorso teatrale per porre fine al concetto di identità culturale e ideologica, a favore delle minoranze. Bene era convinto che l'attore impegnato nell'enunciazione di un testo letterario non debba comprenderlo, in linea di principio: deve piuttosto ascoltare e far sentire bene le parole, procedere con una lettura ritmata, senza pensare o interpretare il testo, finché non incontra una parola che lo colpisce. Da quella parola si svela il significato del testo nella sua interezza che, in questo modo, diventa una partitura, dove si dà colore ad ogni singola lettera che compone una determinata parola. Secondo Bene, l'attore che occupa un palcoscenico e ha davanti a sé un pubblico, non può limitarsi a pronunciare un testo, ma deve masticarlo, ingoiarlo, spezzarlo, ricorrendo alla voce che l'attore deve catturare e imparare ad articolare per spezzare il testo: e, con ciò, distruggere il significato. È quello che viene definito teatro della *scrittura scenica*, anche se Bene preferisce parlare di *de-scrittura*, in senso privativo.

Il teatro della scrittura scenica si presenta come un gioco linguistico orientato alla contaminazione e all'interferenza dei diversi codici della scena (Cassella, 2015: 48). Il segno diventa autoreferenziale e tra il momento scenico e il momento narrativo si disgrega, trasformando la storia non nell'obiettivo della rappresentazione, ma nell'opportunità di rivelare le diverse possibilità del linguaggio di funzionare come atto di significazione. È una scrittura scenica che non vuole risolvere l'aporia degli elementi del linguaggio, ma vuole, anzi, esasperarla.

I gruppi più rappresentativi di questa forma di teatro come il Living Theatre –il più emblematico–, o in Italia, la Societas

Raffaello Sanzio e il Teatro Valdoca (anch'esso ispirato a Bene) –e, in Spagna, Angelica Liddell e Rodrigo García–, hanno in comune una pratica della rappresentazione basata sulla negazione della forma teatrale e delle sue convenzioni –attore, scena e testo–, che insiste sulla decostruzione di quest'ultima e degli elementi scenici, generando spesso un paradosso, che impedisce la rappresentazione. E talvolta, almeno apparentemente, la narrazione classica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, Giorgio (2001). *Infanzia e Storia*. Torino: Einaudi.
- BENE, Carmelo e DELEUZE, Gilles (1978). *Sovrapposizioni*. Milano: Feltrinelli.
- BRAVO TENA, Eduardo Manuel (2021). *La potencialidad escénica en los textos de Rodrigo García* [Tesi di dottorato]. Universidad de Alcalá. Recuperato da <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/54255> [Data di consultazione: 27/05/2023].
- CASSELLA, Maria Stella (2015). «Escritura escénica y posmodernidad». In *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, 33, Núm. Especial 45-56.
- CASTELLUCCI, Romeo e CASTELLUCCI, Claudia (1992). *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*. Milano: Ubulibri.
- CASTELLUCCI, Romeo et al. (2008). *Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Engogonidia*. E. Pitozzi e A. Sacchi (a cura di). J. L. Provoyeur (trad.). Arles: Actes Sud.
- CASTELLUCCI, Romeo; GUIDI, Chiara e CASTELLUCCI, Claudia (2001). *Epopoea della Polvere –Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992–1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*. Milano: Ubulibri.
- CHINZARI, Stefania e RUFFINI, Paolo (2000). *Nuova scena italiana: il teatro dell'ultima generazione*. Roma: Castelvechi.
- GARCÍA, Rodrigo (2000a). «“Rodrigo García. Entrevista a dos bandas: Yo no quiero ser un animal”». Entrevista por J. Mayorga y J. Henriquez». *Primer Acto*, 285, pp. 15-22.
- (2000b). «Aftersun». *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 285, pp. 29-37.
- (2001). «Aftersun» [File video]. *Teatroteca*. Recuperato da <http://teatroteca.teatro.es> [Data di consultazione: 21/05/2023].
- (2005). «Accidens. Matar para comer / La Carnicería Teatro». *Youtube*. Recuperato da <https://www.youtube.com/watch?v=tsHM3J0OoUM> [Data di consultazione: 14/05/2023].
- (2011a). «Gólgota picnic» [File video]. *Teatroteca*. Recuperato da: <http://teatroteca.teatro.es> [Data di consultazione: 23/05/2023].
- (2011b). *Gólgota picnic. Una creación de Rodrigo García*. Madrid: Centro Dramático Nacional.

- (2016). «Carnicero español». In R. García, *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009* (pp. 131-140). Segovia: La uña RoTa.
- LEHMANN, Hans-Thies ([1999] 2010). *Postdramatic theatre*. K. Jürs-Munb (trad.). Londra/New York: Routledge.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel (2016). «Escrituras escénicas del siglo XXI. Reformulación y paradigma». *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, 9-10, pp. 15-36.
- OLAYA PÉREZ, Fernando (2015). *El teatro de Rodrigo García*. F. Gutiérrez Carbajo (prol.). Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- PALMERI, Daniela (2014). *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, mapa teatro, Rodrigo García y Yael Farber* [Tesi di Dottorato]. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcellona.
- SANTILLAN, Juan José (2009). «“Rodrigo García: *Labia afilada y ajuste de cuentas*”. Entrevista por Juan José. Santillán». *Revista Conjunto* (La Habana), 151/152, pp. 82-90.
- Théâtre du Rond-Point (18 maggio 2017). «Rodrigo García #1: “Les gens ont besoin de petites prisons où ils se sentent en sécurité”» [Video]. *Youtube*. Recuperato da <https://www.youtube.com/watch?v=wXmS2AyKlv4> [Data di consultazione: 27/05/2023].

LA SONATA DE PRIMAVERA DE VALLE-INCLÁN
Y LAS MEMORIAS DE CASANOVA:
¿UN CASO DE PLAGIO?
VALLE-INCLÁN'S SONATA DE PRIMAVERA
AND CASANOVA'S MEMORIAS: A CASE OF PLAGIARISM?

Dianella GAMBINI
Università per Stranieri di Perugia

Resumen

En la *Sonata de primavera* Valle-Inclán «incrustó» algunos fragmentos de las *Memorias* de Casanova sin citar explícitamente la fuente. Al crítico Julio Casares, quien le había acusado de plagio, el escritor le rebatió con argumentaciones que ponen de manifiesto una lúcida conciencia intertextual *ante litteram*. Abordo la cuestión del plagio; analizo una serie de cambios aportados al hipotexto, intentando dar cuenta de los posibles motivos subyacentes a la operación; efectúo la comparación entre hipotexto e hipertexto partiendo de los planteamientos de la lingüística textual (teoría de los actos lingüísticos; teoría de la cortesía). Los resultados permiten discernir que la reescritura tiene una dimensión y un sentido de los que el préstamo servil carece.

Palabras clave: intertextualidad, plagio, prácticas hipertextuales, préstamo creativo.

Abstract

In the *Sonata de primavera*, Valle-Inclán quoted fragments from Casanova's *Memories* without explicitly citing the source. When confronted by the critic Julio Casares, who had accused him of plagiarist, the writer retorted with arguments that reveal a lucid *ante litteram* intertextual awareness. Addressing the issue of plagiarism, analyzing a series of modifications made to the hypotext, trying to account for the possible motivations behind the operation, I compare the hypotext and hypertext based on textual linguistic approaches (Speech Act Theory; Logic of Politeness). The results allow us to see that the rewriting has a character and meaning that are lacking in pedestrian borrowing.

Keywords: intertextuality, plagiarism, hypertextual practices, creative borrowing.

El tema de la intervención me lleva a abordar la cuestión del plagio, muy debatida en la actualidad por el impacto que el fenómeno tiene a nivel académico y profesional. Hélène Maurel-Indart, reconocida estudiosa de la escritura plagaria, escribe al inicio de su ensayo sobre el argumento¹:

El plagio es esa zona «gris» difícilmente localizable, entre préstamo servil y préstamo creativo; pero ¿quién podría definir el límite en donde se fija el cursor entre ambos extremos? Todo nuestro esfuerzo ha tendido hacia la necesaria clarificación de una noción irremediamente movediza, pero cuyos contornos existen con un grado de precisión tal que hay que tomar la lupa y examinar, en cada caso, el camino de la creación literaria que va del préstamo a la originalidad (Maurel-Indart, 2014: 13-14).

Siendo difícil demarcar la frontera entre intertexto y plagio, Maurel-Indart considera la intencionalidad –es decir, la actitud con la que el escritor se apropia de otro texto– como uno de los criterios útiles para aquilatar el fenómeno. A tal respecto, propone dos tipos de plagiario: el «conquistador» y el «frustrado»²:

En el plagiario, la tentación a la usurpación, agresiva, se traduce en el modo de la escritura [...] El escritor es un plagiario que supo dominar por medio de su personalidad, por medio de su visión personal del mundo, un territorio extranjero, saqueado, reconstruido y fundido en su universo propio. Al contrario, en el plagiario, escritor frustrado, subsiste una fascinación demasiado fuerte, aplastante, por su víctima. El plagiario supo extraer, pero sigue siendo incapaz de transformar, o más bien de sublimar su hurto (Maurel-Indart, 2014: 335)³.

¹ Maurel-Indart (2014). En su ensayo la estudiosa profundiza en los procesos de creación literaria, la cuestión del préstamo servil y el creativo, la noción de originalidad y plagio. Recoge términos y conceptos elaborados por los teóricos que han establecido la noción de intertextualidad, como Kristeva, Bajtin, Barthes, Genette. Este último reformula el término intertextualidad para incluirlo como una de las cinco categorías de la transtextualidad (architextualidad, hipertextualidad, intertextualidad, metatextualidad y paratextualidad) y clasifica el préstamo como un caso de plagio.

² Cf. Maurel-Indart (2014: 15-19).

³ Los subrayados son míos.

Al grupo de los «conquistadores» pertenece el «jugador», que se distingue por los siguientes rasgos:

No rechaza los principios de una deontología literaria. Al contrario, consciente de la deuda contraída con sus predecesores, juega con las referencias codificadas, las citas escondidas o las copias falsamente indicadas, y así convoca, a través de su obra, al conjunto de la comunidad literaria. Le toca al lector ubicarse en este sutil juego de intertextualidad (Maurel-Indart, 2014: 17-18).

No cabe duda de que «ese juego de intertextualidad» es muy potente en toda la producción literaria valleinclaniana. En las *Sonatas* se manifiesta a través de una serie de formas perfectamente integradas en el tejido textual: desde las más simples de descifrar, como las citas explícitas, hasta las más matizadas, como las alusiones, las reminiscencias, los préstamos. Ya al comienzo de la tetralogía hallamos un ejemplo de este repertorio: en el epígrafe el narrador saca a colación el mito de don Juan para caracterizar al protagonista y cifrar el desarrollo del texto posterior. La primera *Sonata*, traspasada de cultura artística y literaria, es un arca de tipologías intertextuales entre las que destaca un interesante caso de préstamo. Conciérne a unos fragmentos de las *Memorias*⁴ de Giacomo Casanova que pertenecen al episodio donde el seductor narra el maleficio urdido por causas amorosas contra él. El veneciano consigue salvarse gracias a la intervención de un capuchino que lo avisa de la maquinación; siguiendo su consejo, se dirige a la casa de la bruja que, a cambio de dinero, desiste de su acción maligna.

Por no haber mencionado explícitamente la fuente, Julio Casares (1915: cap. 8) acusó de plagio a Valle-Inclán. En el presente trabajo pretendo mostrar cómo su apropiación puede considerarse un préstamo creativo por los cambios que el escritor efectúa en varios niveles del hipotexto a fin de adaptarlo a su proyecto estético.

Antes, parece interesante examinar las argumentaciones que Valle-Inclán aduce para rebatir la objeción de Casares pues ponen

⁴ De ahora en adelante, cito las *Memorias* de Casanova (hipotexto) como MC y la *Sonata de primavera* (hipertexto) como SdP.

de manifiesto una lúcida conciencia intertextual *ante litteram*. En ellas se pueden identificar los paradigmas seminales sobre los que se ha venido construyendo la noción de intertextualidad a través de estudios teóricos y prácticos, y debates entre estudiosos que perduran hasta el presente. En una declaración recogida en la prensa don Ramón afirma:

En esta clase de obras históricas la dificultad mayor consiste en incrustar documentos y episodios de la época. Cuando el relato me da naturalmente ocasión de incrustar una frase, unos versos, una copla, un escrito de la época de la acción, me convenzo de que todo va bien [...] Cuando escribía yo la *Sonata de primavera*, cuya acción pasa en Italia, incrusté un episodio romano de Casanova para convencerme de que mi obra estaba bien ambientada e iba por buen camino. El episodio se acomodaba perfectamente a mi narración. Shakespeare pone en boca de su Coriolano discursos y sentencias tomados de los historiadores de la antigüedad; su tragedia es admirable, porque, lejos de rechazar esos textos, los exige (Calvo, 1930: 3-4).

El discurso contiene, en germen, las implicaciones más importantes de la intertextualidad: todo texto ya es un intertexto pues ninguno es original o único sino que descansa sobre los que lo preceden⁵; a través de las relaciones intertextuales surge un

⁵ Tanto en una entrevista como en forma literaria, Valle-Inclán manifiesta la idea de que en los eslabones de la cadena intertextual los correlatos ocultos de otros hipotextos siguen resonando como un eco sin límites cronológicos: «Pues usted es curioso de saber las influencias literarias y desentrañar su importancia en los escritores vivos, he de contarle las que yo creo más fuertes en mi hora de juventud. Es[a] influencia que usted apunta, de un portugués cuya obra desconozco totalmente, bien pudiera ser la influencia de un incógnito tercero en el portugués y en mí. (Refiérese a Teixeira de Queiroz). En cambio, pocos han visto la influencia de Chateaubriand de [sic] las «Memorias del Marqués de Bradomín» (*Sonata de invierno*). La visita que el Marqués hace a los Reyes, está hecha recordando voluntariamente la que el romántico Vizconde hizo a Carlos X en el destierro (*Memorias de Ultratumba*)» (Reyes, 1924: 9).

En *Sonata de otoño* Concha y Bradomín hablan del nombre del paje que vive en el Palacio de Brandeso:

«—¿Por qué le llamas Florisel?

Ella dijo, con una alegre risa:

—Florisel es el paje de quien se enamora cierta princesa inconsolable en un cuento.

texto nuevo: su identidad se construye y determina mediante el diálogo y la diferencia respecto a los eslabones precedentes de la cadena intertextual. De las afirmaciones de Valle-Inclán se constata que el dinamismo implícito en el proceso de absorción y recreación se halla muy interiorizado en su conciencia autorial. Mediante este proceso, el texto segundo se presenta como un corpus vivo que, lejos de estar replegado en su unicidad, es un catalizador de textos latentes. Con respecto a la utilización deliberada de un material ajeno, cierta crítica contemporánea, al estudiar el fenómeno de la *reprise* en el teatro aurisecular, considera esta práctica hipertextual como un indicador de «la conciencia que tiene el escritor [...] de reescribir y reflexionar sobre la escritura en la obra» (Sanz Cabrerizo, 1995: 349). Si nos detenemos en el comentario del teórico literario Sáez García sobre los factores a tener en cuenta en el análisis de una reescritura, podemos comprobar que se trata de una formulación en nuevos términos de la réplica de don Ramón a Casares:

La clave, en efecto, no está únicamente en el hallazgo de la fuente o el hipotexto, sino en el estudio de su utilización [...] En numerosos textos pueden encontrarse lugares y pasajes repetidos, pero no basta con determinar su procedencia, sino que se debe atender a su uso en un nuevo contexto, a los procesos de reinterpretación y reescritura que ese nuevo empleo supone; esto es, atender a qué se hace con los textos y qué implicaciones conlleva. Si se quiere, la reescritura constituye un caso extremo de intertextualidad intencionada: porque la diferencia entre ambas nociones es una cuestión de grado, no tanto de naturaleza (2013: 163).

Don Ramón vuelve a hablar del fenómeno de la apropiación consciente de un texto en el transcurso de otra entrevista. Puesto que concibe y ejerce la literatura «como un diálogo con las otras bellas artes» (Villanueva Prieto, 2012: 23), no sorprende que utilice una imagen pictórica para desmontar la acusación de Casares:

—¿Un cuento de quién?

—Los cuentos nunca son de nadie» (Valle-Inclán, 2002: 479).

En verdad, el procedimiento es completamente legítimo. Equivale [...] a tomar un rincón del cuarto de las «Meninas» de Velázquez, e incrustarlo en una tela mucho mayor, añadiéndole retazos por todos lados. En los cuadros de los pintores que representan por ejemplo, un taller (¡oh jugoso y paradisíaco Brueghel!) ¿no vemos, a veces, reproducido sobre un caballete del fondo, en miniatura, algún cuadro célebre del pincel ajeno? (Reyes, 1922: 153).

También en este caso, sus planteamientos adelantan tiempos. La idea que expone resulta adoptada por cierta jurisprudencia reciente como criterio para distinguir entre plagio y reelaboración creativa de fragmentos de obras ajenas de los ámbitos figurativo y musical. Como señala Musso, dicha orientación subraya la necesidad de

contrastare siffatta visione puramente «atomistica» del giudizio di contraffazione, anche quando una mera porzione di opera altrui vi sia inclusa, ed attuare una comparazione in senso maggiormente «olistico», con la conseguenza di potere considerare non solo non contraffattive, ma originali e originarie, opere posteriori, nelle quali la creazione anteriore –pur essendo «riconoscibile» in senso formale ed oggettivo– sia stata completamente (ri)elaborata o (ri)creata in una differente funzione estetica, costituendo in concreto un'ipotesi d'ispirazione più che di riproduzione o di elaborazione (2015: 59).

En referencia a la intertextualidad –que Fabry considera en su conjunto como una «matriz de escritura y/o un horizonte de sentido para la lectura» (2008: 90)– cabe evidenciar el interés que encierra otro aspecto tratado por don Ramón en el transcurso de la entrevista del 5 de junio de 1922: la forma de señalar la presencia del hipotexto MC en SdP. Mención ha habido de la fuente –refutaría don Ramón⁶– siendo citadas las *Memorias* en la escena anterior a la de la bruja, cuando el diabólico Bradomín, en su enésimo asedio a la novicia María Rosario, le aconseja leer la

⁶ «Finalmente, el escritor se extraña de que pueda la crítica minuciosa pero algo míope de Casares alardear de su descubrimiento cuando en la misma *Sonata de Primavera* Valle-Inclán indica sus fuentes» (Reyes, 1922: 153). Sigue la cita de la conversación entre Bradomín y María Rosario.

biografía de su «Maestro espiritual» Casanova por ser muy instructiva.

El dispositivo de la cita escondida en el diálogo amoroso dice de la complejidad de la maquinaria semiótica del texto valleinclaniano. A su sistema retórico y a las posibilidades abiertas por su escritura de constitución alegórico-simbólica, dediqué la siguiente reflexión en un anterior ensayo sobre las *Sonatas*:

Valle-Inclán propone una manera de abordar el lenguaje como principio operatorio de la significatividad. La tarea del escritor consiste en dinamizar la tensión semántica interna a la palabra de manera que no solo hay referencia sino construcción referencial, espacio abierto o ficcionalizado en el que *se da el paso* o *se da un paso* para el devenir de lo dicho en la palabra [...] A pesar de la [...] aparente transparencia del lenguaje empleado por los narradores, es precisamente sobre la instancia del lenguaje que se construye ese delicado equilibrio, esa ambigüedad que caracteriza al conjunto –a la *forma*, podríamos decir– del relato (Gambini, 2014: 13)⁷.

La connotación es el principal instrumento ofrecido al artista en materia de lenguaje pues sobredetermina el discurso con elementos que no provienen de la pura denotación. En este caso específico, el signo *Memorias de Casanova* funciona como elemento clave de una estrategia que es retórica, por un lado, y de comunicación, por otro. A la vez que agrega intensidad erótica al discurso dirigido a la novicia, se constituye como vector de inferencias cara al lector que es capaz de entrar en el «juego intertextual» construido por el autor⁸. La presencia de espacios de indeterminación en la escritura literaria, unida a la especial elaboración que realiza Valle-Inclán del material lingüístico, pone de relieve el papel protagonista del lector, a propósito del cual Amo Sánchez-Fortún comenta:

⁷ En el ensayo avanzo la hipótesis de que SdP puede ser leída como metáfora de un viaje a Italia de Valle-Inclán motivado por su juvenil filocarismo.

⁸ La obra literaria de Valle-Inclán requiere un lector dotado de una elevada competencia literaria y el conocimiento erudito de referentes culturales para intertextualizar y dinamizar los procesos hermenéuticos de segundo nivel.

Percibir los elementos de la reescritura textual permite al lector realizar un sobresentido textual, un movimiento interpretativo horizontal, laberíntico, rizomático e infinito, de texto a texto al no haber otra promesa que el murmullo continuo de la intertextualidad [...] Asimismo, el acto mismo de descubrir el palimpsesto otorga al texto su literariedad, ya que, como señala Sanz Cabrerizo «la función estética de un texto reposa sobre la posibilidad de integrar un texto en una tradición o en un género» (Amo Sánchez-Fortún, 2013: 126).

No es baladí reflexionar sobre la relación de Valle-Inclán con el lector y la lectura ya que todo autor es también lector, y esta doble condición influye sobre su arte. Julia Kristeva (1978: 236) destaca que «en el paragrama de un texto funcionan todos los textos del espacio leído por el escritor».

Es necesario, para el trabajo crítico que pretendo realizar, determinar por qué razón Valle-Inclán seleccionó MC entre toda su *biblioteca* como banco de pruebas para verificar el correcto funcionamiento de SdP. Esta operación permite identificar los puntos de contacto y de contraste entre el universo narrado en ambos textos, intentando explicar de paso los posibles motivos de sus divergencias.

En la novela corta, el Marqués de Bradomín vive su primera andanza amorosa en el marco de un ambiente italiano refinado y aristocrático. Casanova tenía una notoria fama internacional de seductor: representaba el modelo ideal para revestir de sensual galantería al don Juan español en su paso por Italia. En el veneciano conviven las dos almas del libertinismo: la hedonística y la escéptica. Es teatral, mimético, magnético; su religiosidad sin fe corre parejas con la superstición y la práctica de las ciencias ocultas, un interés, este, muy difundido en el Siglo de las Luces. En SdP, algunos de estos trazos traslucen en contraluz en la figura de Bradomín y su vivencia.

Asimismo, ciertos aspectos de la vida italiana que Casanova retrata –un mundo de altas castas decadente, hipócrita e intrigante; la picaresca teatral lasciva y delictuosa– se dejan vislumbrar cuando Bradomín, en el *incipit* de la novela, presenta su persona y, a continuación, el entorno palaciego y prelaticio papalino donde tiene lugar la acción. El Marqués nos muestra este

ambiente contraído en su estertor moribundo, agazapado en un trasmundo de siglos. Antes de ser recibido por los Gaetani, ilustre familia de la Nobleza Negra, rememora la figura de un príncipe italiano, antepasado suyo, que murió «envenenado por la famosa comedianta Simoneta la Corticelli, que tiene un largo capítulo en las Memorias del Caballero de Seingalt» (Valle-Inclán, 2002: 328).

Con respecto a la elección de este específico episodio biográfico, opino que el motivo podría atribuirse al tema de la magia. El ocultismo como transfondo temático es una constante en la producción del escritor gallego. Milner Garlitz subraya que «Las ideas ocultistas [...] lejos de ser un mero reflejo de una moda transitoria [finisecular] en Valle-Inclán llegan a ser no sólo el cimiento de su estética sino la clave de su visión vital» (1990: 79).

Casanova aparece dos veces citado y la tercera mimetizado bajo el préstamo; ya desde el principio el personaje le sirve al autor para evocar el clima de pasión y muerte que se cierne sobre la historia, a la vez que ayuda al lector a conectarse emocionalmente con la trama y los personajes.

Desde un enfoque narrativo, el episodio reproducido es una secuencia. Los tres momentos que la constituyen –introducción, nudo y desenlace– en MC se desarrollan en dos escenas (Casanova y el capuchino / Casanova y la bruja) mientras en SdP en tres. La tercera, protagonizada por el Marqués y María Rosario que conversan en el jardín, es original del autor. Este sintagma narrativo añadido, colocado en posición intermedia, con el largo comentario sobre el seductor veneciano en el centro, y el brillo de la fuente al fondo de la imagen, parece un espejo donde se reflejan las dos caras del préstamo. La fase de desenlace –la acción mágica frustrada– es muy importante bajo la perspectiva narrativa: el sentido de urgencia y de impulso que proporciona a la acción del protagonista es tal que la historia corre rápidamente hacia su conclusión. Desenmascarado en su perverso propósito por la Princesa Madre, el Marqués comprende que ya no puede quedarse en el Palacio. Mientras intenta un último asedio a María Rosario, la hermanita María de las Nieves muere trágicamente y él huye al galope al grito de «¡Satanás!» de la novicia enloquecida.

A nivel narrativo, la partición en tríptico, con el sintagma central que cumple una función estratégica, representa un significativo cambio estructural.

Siguiendo los criterios de Mauren-Indart, el hipertexto de SdP es un préstamo «parcial» e «indirecto» (2014: 253) ya que Valle-Inclán se ha limitado a utilizar un único fragmento de MC y lo ha reelaborado variando su extensión. Ha recurrido a los procedimientos de la reducción y aumento, y realizado transposiciones 1) diegéticas, 2) pragmáticas y 3) de transvalorización (Genette, 1989)⁹. Estas prácticas transformacionales, que suelen superponerse, producen un cambio en múltiples direcciones: debido a su recontextualización y resignificación, el préstamo se convierte en un detonador de procesos en todos los niveles de la lengua, y también en lo que respecta al marco general en que se inscribe (Beristáin Díaz, 1996: 45). No obstante, muchos pasajes de la escena del capuchino aparezcan reproducidos casi literalmente, ya en el *incipit* se aprecian modificaciones en las conductas de la acción con implicaciones diegéticas y de transvalorización. Estas operaciones dan cuenta del trabajo creativo de Valle-Inclán para acomodar un episodio meramente biográfico a los diseños referenciales e imaginarios que constituyen los mundos ficticios de SdP. Lo refleja la construcción discursiva, que no analizo en su totalidad sino en algunos fragmentos especialmente ilustrativos¹⁰.

La escena empieza con la intervención del criado Musarelo, quien dice al Marqués que un capuchino quiere hablarle. En MC el anuncio del criado Clairmont es neutro, mientras que en SdP señor y criado se intercambian ocurrencias cómplices.

MC

Aquel día se me hizo anunciar un capuchino, y dije á Clairmont que le diese una limosna, que rehusó diciendo que necesitaba hablarme en secreto (Casanova, 1884: 241).

⁹ Se trata de transformaciones de carácter semántico: 1) translación a un marco geográfico, cronológico y social diferente; 2) modificaciones en los acontecimientos o las conductas de la acción; 3) todas las operaciones de orden axiológico que afecten al valor implícita o explícitamente atribuido a la serie de acciones, actitudes y sentimientos que caracterizan a un personaje (cf. Genette, 1989: 432).

¹⁰ Pongo en cursiva los fragmentos más significativos quitados o añadidos en SdP, y en subrayado los términos o microtextos útiles para el análisis de los diferentes tipos de transposición semántica.

SdP [Fragmento inicial añadido]

—*Mi Capitán, un padre capuchino desea hablaros.*

—*Dile que estoy enfermo.*

—*Se lo he dicho, Excelencia.*

—*Dile que me he muerto.*

—*Se lo he dicho, Excelencia*

—*Miré a Musarelo que permanecía ante mí con un gesto impasible y bufonesco:*

—*¿Pues entonces qué pretende ese padre capuchino?*

—*Rezaros los respensos, Excelencia (Valle-Inclán, 2002: 366).*

El protagonista, que en repetidas ocasiones se nos presenta fascinado por la teatralidad narcisista de su propia figura, en este cuadro parece hacerse tributario de la imaginería dramática de la Comedia del arte italiana, tal y como, en parte, también lo hizo su modelo Casanova.

Clara Luisa Barbeito, en su trabajo sobre SdP, hace una reflexión crítica que parece útil para explicar la incorporación del fragmento. Escribe la estudiosa:

Valle-Inclán hace que sus personajes asuman una teatralidad cuyo objetivo es expresar paródicamente los temas románticos con que se teje la trama apuntando a un propósito de desmitificación [...] de los valores carentes de significación y, por tanto sin vigencia real, tanto en la sociedad como en el arte. La ironía [...] con] la teatralidad y la parodia, tiene una función de distanciamiento, objetivo perseguido por Valle-Inclán en toda su obra literaria.

La ironía –que se hace evidente a lo largo de las *Sonatas*– liga la creación estética a la realidad histórica (Barbeito, 1985: 63, 65).

De la operación descrita por Barbeito no queda exento Bradomín e interpreto que el motivo se debe a su abdicación ético-axiológica.

Con mucho orgullo el Marqués exhibe sus títulos y se vanagloria de la «tradición aventurera de todo [su] linaje» (Valle-Inclán, 2002: 389), que brilló en la Conquista; sin embargo, la conciencia de los valores tradicionales del grupo social de los iguales y de su Casa, y de un patrimonio moral de honra y de prestigio, se ha reducido a una mera cáscara vacía, al respeto exterior e hipócrita de formas sin contenido.

De igual manera, la España finisecular en la que nació el personaje se columpiaba en una retórica patrioter, como una máscara grotesca de su pasado glorioso¹¹.

En el pasaje que sigue al fragmento inicial añadido, las transformaciones diegéticas conciernen al marco social y a la ambientación, y se acompañan de transvalorizaciones.

Un fenómeno interesante de observar son los cambios provocados por las estrategias lingüísticas de cortesía (Siebold, 2008: 58)¹², que son de varios tipos: negativas y positivas, implícitas y explícitas; y están sujetas a variables como la distancia social y las relaciones de autoridad entre los interactuantes. Cuando se realiza un acto de habla que representa una amenaza para la imagen positiva o la negativa del interlocutor (*Facethreatening act*), el

¹¹ La pose de sensual casquivano aleja al Marqués de la criatura de Tirso y lo acerca a prototipos similares del imaginario artístico de la Europa *fin-de-siècle*. Expresión de una literatura *décadent* en una época de profunda crisis histórica, el caballero-seducor Bradomín podría funcionar como símbolo de la España de la Conquista heroica y erótica devenida un *ex-portento*. Pasarán pocos años y la patria, que *le duele* a don Ramón tanto como a sus compañeros del '98, se convertirá en un esperpento. Comentaba a propósito de la *Sonata de estío*: «Immane conquista erotica che si sperpera in titanismo pansessuale, la *Sonata messicana* va letta come metafora della Conquista eroica nel suo finale subbuglio (quanto '98 celato nel Modernismo di Valle!)» (Gambini, 1996: 16).

¹² El empleo de las estrategias de cortesía apunta a satisfacer «las necesidades de la propia imagen social y de la de los otros en caso de amenaza [...] La imagen negativa viene dada por el deseo de las personas de libertad y atención, el deseo de que sus actuaciones no sean impedidas por otros [...] La imagen positiva está relacionada con el deseo de las personas de que sus actuaciones, opiniones y valores sean deseables, para por lo menos, algunas otras personas» (Siebold, 2008: 58). Sintetizo en breves definiciones los conceptos que se relacionan con la estrategia de cortesía. Las estrategias de la cortesía negativa expresan la intención de no invadir el terreno del otro y tienen las siguientes características: 1) ser convencionalmente indirecto; 2) mantener una cierta distancia con el interlocutor; 3) no coaccionar al interlocutor: ser pesimista, expresando dudas; 4) no hacer que el interlocutor se sienta mal por incumplir determinado requerimiento. Las estrategias de la cortesía positiva son acciones dirigidas a la imagen positiva del destinatario, a su deseo de que sus deseos (o las acciones / adquisiciones / valores que resultan de ellos) se perciban como algo deseable; 5) mostrar interés por el interlocutor; 6) utilizar un lenguaje adaptado al interlocutor, nombres de pila, diminutivos u otras formas para mostrar afecto; 7) establecer un terreno común; 8) incluir tanto al hablante como al oyente en la actividad (cf. Siebold, 2008: 58 y ss.).

locutor puede actuar de dos maneras: expresar su mensaje abiertamente, sin ningún intento de contrarrestar el daño potencial, o poner en acto estrategias de la cortesía negativa y/o positiva para atenuar el impacto negativo.

En el fragmento analizo, en primer lugar, las peticiones, que figuran entre los actos de habla amenazantes para la imagen social del interlocutor.

Ante la urgencia de los dos religiosos de advertir del peligro que corren a ambos seductores, el fraile de MC formula las peticiones de manera explícita y directa, mientras que el de SdP las mitiga adoptando estrategias de cortesía negativa y positiva:

MC

Aquel día se me hizo anunciar un capuchino, y dije á Clairmont que le diese una limosna, que rehusó diciendo que necesitaba hablarme en secreto. *Esto me inspiró curiosidad, porque no sabia que seria lo que un capuchino tenía que decirme con tanto misterio.* Hice que entrara y ví que tenía un aspecto venerable é imponente. Sali a su encuentro y le presenté una silla, haciéndole una profunda reverencia; pero él, sin hacer gran caso de mis atenciones y permaneciendo de pié, me dijo:

—Caballero, tened cuidado con lo que voy a deciros, y guardaos de la tentacion de despreciar mi aviso, porque podria costaros la vida. Os arrepentiriais indudablemente de ello, pero ya seria tarde. Despues de oírme, haced sin retardo lo que voy a aconsejaros; pero absteneos de toda pregunta, porque me es imposible responderos [...] Quizá adivinareis que la razon que me impone silencio es un deber sagrado al que mi carácter me somete y que todo cristiano debe respetar. Es el sello inviolable de la confesión. Pensad que mi palabra y mi fe no deben seros sospechosas, puesto que ningún vil interés me conduce ante vos. No hay mas que una poderosa inspiracion que me obliga á hablaros, y debo creer que es vuestro ángel guardian, quien se sirve de mi para salvaros la vida, no pudiendo comunicar directamente con vos. Dios no quiere abandonaros. Decidme si no os sentís impresionado y si puedo daros el consejo saludable que encierro en mi corazon.

—No lo dudeis, mi reverendo padre, os he escuchado con atencion y respeto. Hablad, dadme ese consejo; vuestras palabras, no solamente me han emocionado, sino que casi me han inspirado una especie de terror. Os prometo seguir vuestro

consejo, si es que en su ejecución no encuentro nada contra mi honor ni contra la razon [...]Es cierto que la razon me aconsejaba despreciar aquella ridicula conjuracion y no ir a donde habia prometido, pero un fondo de supersticion de que jamas he podido librarme, me impedía escuchar a la razon [...] Hablad, os lo suplico. *Vuestro largo preámbulo me ha inspirado una impaciencia que me abrasa* (Casanova, 1884: 241-244).

SdP

[...] *en aquel momento una mano levantó el majestuoso cortinaje de terciopelo carmesí*:

—*Perdonad que os moleste, joven caballero.*

Un viejo de luenga barba, vestido con el sayal de los capuchinos, estaba en el umbral de la puerta. Su aspecto venerable me impuso respeto.

—Entrad, Reverendo Padre.

Y adelantándome le ofrecí un sillón.

El capuchino rehusó sentarse, y sus barbas de plata se iluminaron con la sonrisa grave y humilde de los Santos.

Volvió a repetir:

—*Perdonad que os moleste...*

Hizo una pausa, esperando a que saliese Musarelo, y después continuó:

—Joven caballero, poned atención en cuanto voy a deciros, y libreos el Cielo de menospreciar mi aviso. ¡Acaso pudiera costaros la vida! Prometedme que después de haberme oído no querréis saber más, porque responderos me sería imposible. Vos comprenderéis que este silencio lo impone un deber de mi estado religioso, y todo cristiano ha de respetarlo. ¡Vos sois cristiano...! *Yo repuse inclinándome profundamente:*

—*Soy un gran pecador, Reverendo Padre.*

El rostro del capuchino volvió a iluminarse con indulgente sonrisa:

—*Todos lo somos, hijo mío.*

Después, con las manos juntas y los ojos cerrados, permaneció un momento como meditando. En las hundidas cuencas, casi se transparentaba el globo de los ojos bajo el velo descarnado y amarillento de los párpados.

Al cabo de algún tiempo continuó:

—Mi palabra y mi fe no pueden seros sospechosas, puesto que ningún interés vil me trae a vuestra presencia. Solamente me guía una poderosa inspiración, y no dudo que es vuestro Ángel quien

se sirve de mí para salvaros la vida, no pudiendo comunicar con vos. Ahora decidme si estáis conmovido, y si puedo daros el consejo que guardo en mi corazón:

—¡No lo dudéis, Reverendo Padre! Vuestras palabras me han hecho sentir algo semejante al terror. Yo juro seguir vuestro consejo, si en su ejecución no hallo nada contra mi honor de caballero [...] Pero hablad, os lo ruego.

[...] *El capuchino trazó en el aire una lenta bendición, y yo incliné la cabeza para recibirla* (Valle-Inclán, 2002: 366-367).

El trato del religioso de MC es respetuoso y a la vez, franco, enérgico, expeditivo. Al contrario, la forma de proceder del capuchino de SdP es muy deferente, conforme al rango social de Bradomín y a su calidad de Guardia Noble del Papa («Perdonad que os moleste, joven caballero»).

Para asegurarse de que el discurso surta efecto, en MC se enfatiza el dramatismo de las consecuencias en caso de incumplimiento de la recomendación del fraile («Os arrepentiríais indudablemente de ello, pero ya sería tarde»). El enunciado contrasta con la estrategia de cortesía negativa por la cual debe evitarse «que el interlocutor se sienta mal por incumplir determinado requerimiento». Es razonable suponer que en el hipertexto esta frase se elimina por no concordar con la índole serena del franciscano retratado por Valle-Inclán.

En MC el capuchino necesita vencer el escepticismo de un hombre de cultura ilustrada como Casanova: «Pensad que mi palabra y mi fé no deben seros sospechosas, puesto que ningun vil interés me conduce ante vos». La operación racional que el fraile le solicita para su autoconvencimiento no figura en SdP. Opino que la supresión de la oración principal que contiene el verbo de entendimiento, puede atribuirse a una estrategia de cortesía: sería falta de respeto pedir al Marqués una atención que se da por sobreentendida. El franciscano de SdP se limita a decir: «Mi palabra y mi fe no pueden seros sospechosas, puesto que ningún interés vil me trae a vuestra presencia».

En MC se halla el siguiente enunciado: «Quizá adivinareis que la razon que me impone silencio es un deber sagrado al que mi carácter me somete y que todo cristiano debe respetar. Es el sello inviolable de la confesión». El discurso sobre el sacramento es

aséptico, y representa un ejemplo de aplicación del principio de la cortesía positiva: «no invadir el terreno del otro», fundamental cuando se ignora, total o parcialmente, la cosmovisión del interlocutor. En SdP la oración se transforma: «Vos comprenderéis que este silencio lo impone un deber de mi estado religioso, y todo cristiano ha de respetarlo. “¡Vos sois cristiano...!”». El franciscano apela al catolicismo inherente al linaje de Bradomín, aplicando la estrategia positiva de «establecer un terreno común», en este caso el de las creencias. Pocas líneas después, el capuchino pone en práctica el principio de la cortesía positiva: «utilizar un lenguaje adaptado al interlocutor, nombres de pila, diminutivos u otras formas para mostrar afecto». En efecto, cuando el descreído Bradomín confiesa histriónicamente su condición de pecador, el fraile, en su calidad de dispensador del perdón divino, se permite un afable desliz formal usando el vocativo «hijo mío».

Desde la óptica de la transvalorización, otras transformaciones textuales merecen un comentario.

Fijémonos en dos frases de MC. La primera es la respuesta que el seductor da al franciscano antes de despedirlo: «Os prometo seguir vuestro consejo, si es que en su ejecución no encuentro nada contra mi honor ni contra la razón»; la segunda es la reflexión que hace inmediatamente después: «Es cierto que la razón me aconsejaba despreciar aquella ridícula conjuración y no ir a donde había prometido, pero un fondo de superstición de que jamás he podido librarme, me impedía escuchar a la razón».

Los dos enunciados manifiestan la mentalidad de un hombre plenamente instalado en el Siglo de las Luces. A la vez que concede primacía a la razón y al espíritu crítico, reconoce con fastidio sus resabios de superstición. En el fondo desea identificarse con los ilustrados que tenían como objetivo liberar al individuo de toda falsa creencia y esclavitud, emancipando el pensamiento en una dirección racionalista y laicista. En este mismo sentido se puede interpretar el uso del verbo realizativo *prometer*¹³ por parte de Casanova. La Enciclopedia de teología

¹³ «Los enunciados con valor ilocutivo suelen llamarse realizativos (también, a veces, performativos, calcando una expresión inglesa); y los verbos con los que se construyen, verbos realizativos. Son, por tanto, verbos realizativos *prometer, felicitar, declarar, acusar [...]* Los actos verbales admiten muy

moral Mercabá (s. f.), ofrece la siguiente definición de la entrada: «en la promesa el hombre se proyecta a sí mismo, sus propósitos y su actividad en el ámbito del tiempo futuro. El valor moral en el que apoya tal proyección y construcción de sí y de los otros es la capacidad del sujeto de ser fiel a cuanto promete».

En SdP se elimina la reflexión sobre la superstición, y en el acto perlocutivo que realiza el protagonista, se sustituye *prometer* por *jurar*, que solemniza la declaración por la connotación de sacralidad que el verbo encierra. La Enciclopedia Mercabá propone la siguiente definición del lema: «Se trata de «la invocación del nombre divino como testigo de la verdad» [...], con la que en las relaciones interpersonales y también en ciertos actos de la vida social se intenta subrayar con particular energía una observación o una promesa; y justamente, según un caso u otro, tenemos la distinción entre asertorio y promisorio» (Mercabá, s. f.). Hay otro elemento susceptible de atención en el enunciado: «Yo juro seguir vuestro consejo, si en su ejecución no hallo nada contra mi honor de caballero». En el marco de valores de la casta a la que el Marqués pertenece, el honor implica un sentido de dignidad y coraje personal, familiar y estamental; requiere el despliegue de estos atributos que, por tradición, encarna la aristocracia.

Los microtextos que Valle-Inclán añade en el diálogo entre Bradomín y el capuchino sirven para construir –o reforzar, en el caso del protagonista– ambas identidades. Un elemento muy significativo de la transformación es el canon antidescriptivo y desrealizante que el escritor adopta en la representación, y que «tiene que ver con su poética y su distanciamiento del realismo» (Díaz Navarro, 2012: 209).

El histriónico Marqués se presenta concentrado en la pose de «pecador, confeso e irreverente» (Santa Ana, 1844: 37)¹⁴, parafraseando el verso de una comedia romántica. Su interlocutor, el padre capuchino, se yergue idealizado en el espacio de la escena. Tiene la fuerza

diversas manifestaciones gramaticales. En varios de los casos [...] la acción verbal se ejecuta o se lleva a efecto con el verbo que le da nombre: la acción de prometer, con el verbo *prometer*; la de felicitar, con el verbo *felicitar*; la de jurar, con el verbo *jurar*, etc» (*Real Academia de la Lengua española*, 2009).

¹⁴ Se trata del verso que Homobono pronuncia en el final de la comedia: «Yo pecador confieso reverente / que pequé gravemente».

plástica que surge cuando la configuración de la personalidad se desarrolla desde dentro hacia afuera. También en este espacio narrativo la conciencia de una representación escénica está muy patente. Con dos simples detalles, que parecen casi una acotación, Valle-Inclán consigue materializar el ambiente de lujo y de nobleza en que se mueve el protagonista: el «*majestuoso cortinaje de terciopelo carmesí*» y el «sillón» ofrecido al religioso, que sustituye la prosaica «silla^o» del texto casanovesco.

Finalmente, ilustro dos casos de transvalorización que revisten interés.

Al principio del episodio, Casanova manifiesta «curiosidad» por el modo misterioso con que el fraile se presenta; casi al final del coloquio, antes de recibir instrucciones de él para encontrarse con la bruja, da muestras de aguda «impaciencia». Valle-Inclán suprime los pasajes plausiblemente porque semejantes manifestaciones exteriores no se ajustan a la personalidad que ha atribuido al Marqués, quien permanece fiel al principio aristocrático de la *Haltung* hasta en las situaciones más tensas y dramáticas.

Aunque los fragmentos comparados son de breve extensión, permiten apreciar la diversidad de escritura que hay entre ambos. Si el estilo de MC se caracteriza por la sencillez y naturalidad: es claro, preciso y sin artificios retóricos; en cambio el de SdP es preciosista. El hipertexto puede ser leído como el resultado de un proceso creativo donde el momento estético pugna por adquirir autonomía respecto de la narración de contenidos biográficos; el autor español hace propia la materia prima anecdótica para plasmar con ella la irrealidad de lo poético. Como auténtico escritor «conquistador» que es, Valle-Inclán consigue imponer en el material preexistente el sello de su visión estética de la vida y del arte.

Tomo prestadas las palabras de Margarita Santos Zas para definir el proceso que ha tenido lugar: «Valle no deja de potenciar y estilizar artísticamente sus materiales» (Santos Zas, 1991: 9).

En conclusión, estimo que el hipertexto de SdP posee una dimensión y un sentido de los que el préstamo servil carece.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMO SÁNCHEZ-FORTÚN, José Manuel de (2013). «Recepción de los hipertextos literarios: la pervivencia de la literatura de tradición oral». En P. C. Cerrillo Torremocha y C. Sánchez Ortiz (coords.), *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica (Homenaje a Margit Frenk)* (pp. 115-134). Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BARBEITO, Clara Luisa (1985). *Epica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Fundamentos.
- BERISTÁIN DÍAZ, Helena (1996). *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CALVO, Luis (3 de agosto de 1930). «El día de... Don Ramón María del Valle-Inclán». *ABC*, pp. 1-4.
- CASANOVA, Giacomo (1884). *Memorias de J. Casanova de Seingalt. Llamado el Gil Blas del siglo XVIII*, tomo V. Jesan Bautista Ensenat (trad.). París: Garnier Hermanos.
- CASARES, Julio (1915). *Crítica profana (Valle-Inclán, «Azorin», Ricardo León)*. Madrid: CIAP.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto (2012). «Descripción e imagen en “Martes de Carnaval” y “La Corte de los Milagros”». En M. Santos Zas, J. Serrano Alonso y A. de Juan Bolufer (eds.), *Valle-Inclán y las artes* (pp. 209-217). Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- MERCABÁ (s. f.). «Promesa y juramento. Teología moral». *Mercabá Enciclopedia hispano-católica universal*. Recuperado de https://www.mercaba.org/DicTM/TM_promesa_y_juramento.htm [Fecha de consulta: 01/03/2024].
- FABRY, Geneviève (2008). *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Ámsterdam/Nueva York: Rodopi Publishers.
- GAMBINI, Dianella (2014). *La Sonata de primavera de Valle-Inclán: un caleidoscopio intertextual e hipertextual*. Sevilla: Renacimiento.
- GAMBINI, Dianella (1996). «Introduzione». En R. del Valle-Inclán, *Femeninas. Sei storie amorose* (pp. 9-51). Perugia: Università per Stranieri di Perugia.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- KRISTEVA, Julia (1978). *Semiótica*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- MAUREL-INDART, Hélène (2014). *Sobre el plagio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MILNER GARLITZ, Virginia (1990). «Valle-Inclán y el ocultismo: la conexión gallega». En T. Albaladejo, F. J. Blasco Pascual y R. de la Fuente Ballesteros (coords.), *El modernismo: la renovación de los lenguajes poéticos* (pp. 61-80). Valladolid: Universidad de Valladolid.

- MUSSO, Alberto (2015). «Il plagio-contraffazione parziale e la rielaborazione creativa di singoli brani in altrui opere successive: un approccio giuridico in termini di funzionalità estetica». *Revista Lex Mercatoria*, 1, pp. 57-61.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009). «42.2 Los actos verbales». *Nueva Gramática de la lengua Española*. Recuperado de <https://www.rae.es/gram%C3%A1tica/sintaxis/los-actos-verbales> [Fecha de consulta: 01/03/2024].
- REYES, Alfonso (5 de junio de 1922). «Las fuentes de Valle-Inclán». *Repertorio Americano. Semanario de cultura hispánica*, tomo 4(11), pp. 152-153.
- REYES, Alfonso (8 de septiembre de 1924). «Algo más sobre Valle-Inclán». *Repertorio Americano. Semanario de cultura hispánica*, tomo 9(1), pp. 9, 82.
- SÁEZ GARCÍA, Adrián Jesús (2013). «Reescritura e intertextualidad en Calderón: No hay cosa como callar». *Varia*, 117, pp. 159-176.
- SANTA ANA, Manuel María DE (1844). *Mi Dios, Yo*. Madrid: Imprenta de Don Antonio Yenes.
- SANTOS ZAS, Margarita (1991). «Estética de Valle-Inclán: balance crítico». *Ínsula*, 531, pp. 9-10.
- SANZ CABRERIZO, Amelia (1995). «La noción de intertextualidad hoy». *Revista de Literatura*, 57(114), pp. 341-361.
- SIEBOLD, Kathrin (2008). *Actos de habla y cortesía verbal en español y en alemán: estudio pragmalingüístico e intercultural*. Lausana: Peter Lang.
- VALLE-INCLÁN, Ramón DEL (2002). *Obra Completa. I Prosa*. Madrid: Espasa.
- VILLANUEVA PRIETO, Darío (2012). «Valle-Inclán y el cine». En M. Santos Zas, J. Serrano Alonso y A. de Juan Bolufer (eds.), *Valle-Inclán y las artes* (pp. 23-54). Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

UNAMUNO IN ITALIA:
S. TERESA E ALDONZO DI LUIGI CORVAGLIA
UNAMUNO IN ITALY:
ST. TERESA AND ALDONZO BY LUIGI CORVAGLIA

Antonio Lucio GIANNONE
Università del Salento

Riassunto

Nel presente articolo si prende in esame la commedia in quattro atti *S. Teresa e Aldonzo* di Luigi Corvaglia pubblicata nel 1931. La vicenda è ambientata nella Spagna del Cinquecento e protagonisti principali sono Teresa d'Avila e Aldonzo Chisciano, alias Don Chisciotte, che qui l'autore immagina cugino della santa e innamorato di lei. Cioè ne fa una figura autonoma con un'entità indipendente e reale, svincolata dal suo autore, secondo l'interpretazione che ne aveva dato Miguel de Unamuno nella sua famosa *Vita di Don Chisciotte e Sancio Panza*.

Parole chiave: Luigi Corvaglia, Miguel de Unamuno, Teresa d'Avila, Aldonzo Chisciano, *Vita di Don Chisciotte e Sancio Panza*.

Abstract

This article examines the four-act comedy *S. Teresa e Aldonzo* by Luigi Corvaglia published in 1931. The story is set in sixteenth-century Spain and the main protagonists are Teresa of Avila and Aldonzo Chisciano, alias Don Quixote, who here the author imagines as a cousin of the saint and in love with her. That is, it makes him an autonomous figure with an independent and real entity, released from his author, according to the interpretation that Miguel de Unamuno had given him in his famous *Life of Don Quixote and Sancho Panza*.

Keywords: Luigi Corvaglia, Miguel de Unamuno, Teresa of Avila, Aldonzo Chisciano, *Life of Don Quixote and Sancho Panza*.

S. Teresa e Aldonzo è una commedia in quattro atti di Luigi Corvaglia pubblicata a Bologna presso l'editore Cappelli nel 1931. La vicenda è ambientata nella Spagna del Cinquecento ed è basata su quattro momenti della vita di Teresa d'Avila, dalla giovinezza all'anno della morte. Accanto a lei l'altro protagonista

è Aldonzo Chisciano, il vero nome di Don Chisciotte (con la variante Aldonzo invece di Alonzo), che l'autore immagina cugino della santa e innamorato di lei. Cioè egli diventa qui una figura autonoma con un'entità indipendente e reale, svincolata dal suo autore, secondo l'interpretazione che ne aveva dato Miguel de Unamuno nella sua famosa *Vita di Don Chisciotte e Sancio Panza*, apparsa nel 1905. Non a caso, Corvaglia inviò una copia dell'opera a Unamuno che figura nella sua biblioteca (González Martín, 1978: 263). Il libro portava la seguente dedica nella quale l'autore riconosceva il suo debito nei confronti del grande pensatore basco parlando di «figliolanza spirituale»: «A Miguel de Unamuno, l'omaggio di una figliolanza spirituale, non con la fides quae creditur, ma con quella qua creditur, un vitorino del Capo di finibusterre, dove si fa più tragicamente visibile Iddio e la Chimera. Melissano (Lecce), 24 aprile 1931» (González Martín, 1978: 263).

Luigi Corvaglia non ha ricevuto finora la dovuta attenzione da parte della critica, anzi è stato quasi del tutto ignorato. Anche *S. Teresa e Aldonzo* non viene nemmeno citata negli studi sull'influenza di Unamuno in Italia (Foresta, 1974; 1979). Solo recentemente sono stati pubblicati una monografia (Scarcella, 2017) e gli Atti di un Convegno di studi a lui dedicato (Centro Studi Corvagliano, 2021). Nato a Melissano in provincia di Lecce nel 1892, si laureò prima in giurisprudenza a Pisa nel 1914 e poi in filosofia a Torino nel 1921. Dopo aver svolto attività politico-amministrativa nel suo paese, si trasferì a Roma, dove continuò a lavorare assiduamente, producendo numerosi studi di carattere filosofico, alcuni dei quali ancora inediti, fino alla morte avvenuta nel 1966. Fece parte dell'Accademia salentina fondata dal poeta Girolamo Comi nel 1948 a Lucugnano, un piccolo centro del Salento, ma visse sempre un po' appartato sia nella terra d'origine che nella capitale, pur essendo in contatto con personalità di primo piano della cultura nazionale.

Nel corso della sua attività, ha dimostrato un'insolita versatilità coltivando generi letterari e filosofici diversi. Esordì pubblicando, oltre a *S. Teresa e Aldonzo*, tre commedie ed esattamente *La casa di Seneca* (1926), *Rondini* (1928), *Tantalo* (1929). Al contrario di quella, tutt'e tre sono ambientate in Italia nei tempi moderni e rientrano nel filone del dramma borghese di fine Ottocento di cui i capostipiti sono Strindberg, Ibsen e

Cechov. Nel 1936 diede alla luce un romanzo, *Finibusterre*, che scava per la prima volta nell'identità antropologica della sua terra, il Salento, dandone una suggestiva interpretazione attraverso la descrizione degli elementi caratterizzanti del suo paesaggio, primi fra tutti gli ulivi, e i riferimenti alla sua storia, alle sue tradizioni e alle sue leggende. Successivamente si dedicò agli studi filosofici, conducendo delle ricerche su un pensatore salentino del Cinquecento, Giulio Cesare Vanini, che si concretizzarono in due volumi editi tra il 1933 e il '34 e in altri saggi apparsi nei decenni successivi, ma si occupò anche di altri filosofi del Rinascimento, come Giulio Cesare Scaligero, Girolamo Cardano e Cesare Rao. Tra il 1944 e il '45 pubblicò vari interventi sul pensiero politico di Giuseppe Mazzini.

L'occasione per la composizione di *S. Teresa e Aldonzo* fu rappresentata da un viaggio in Spagna, come lo stesso Corvaglia racconta nell'Introduzione, dal titolo *Viaggio in Ispagna*, ma in realtà la commedia nasce da un approfondimento della cultura spagnola che all'inizio egli confessa di conoscere poco. Per questo, prima di partire, consulta opere di tutti i generi dedicate alla storia e alla cultura iberica, non trascurando quelle dei grandi mistici. Incomincia così il viaggio e una delle prime tappe è Burgos, dove visitando la cattedrale della Vergine Maria dichiara di trovarsi «dinnanzi alle forme del divino» (Corvaglia, 1931: 5). Ad Argamasilla, invece, dove Cervantes finse i natali di Don Chisciotte, riflette sulle varie interpretazioni di questo personaggio:

D'altra parte i Don Chisciotte e i Don Chisciotтини chi li conta più in letteratura? Non parlo dei Don Chisciotte musicati. Taccio dell'ammirabile Don Chisciotte del cinico Alonzo Hernandez de Avellaneda, nativo di Tordesillas. Né di quello del de Unamuno, o di Ortega y Gasset, che ne hanno fatta una figura di tragedia... Francis Jammes ha colorito, con una tinterella di idealismo, finanche Sancio... Ai nostri giorni poi è un'indecenza: Non si sa fare altro: rivestire, ogni giorno, in abito diverso, quel povero cavaliere errante, come un «mannequin» qualunque, come se non abbia una sua fisionomia definita... (Corvaglia, 1931: 8).

Seguendo la via dei pellegrinaggi, Corvaglia arriva a Valladolid e a Santiago de Compostela, poi prosegue il suo

viaggio a Madrid e a Cordoba fino a giungere ad Argamasilla, paese che accosta a quello di Avila, associando così il nome di Don Chisciotte a quello di santa Teresa, che costituiscono, a suo giudizio, «due esistenze parallele» (Corvaglia, 1931: 11). Anche lo spunto per questa associazione gli viene da Unamuno che cita più volte Teresa nella sua opera, arrivando a definirla «sorella spirituale» (Unamuno, 2005: 327) del «cavaliere dalla triste figura». Suo invece è il tema dell'amore tra Teresa e Aldonzo che nasce in base alle «affinità elettive» tra i due e che è causa della pazzia di Aldonzo. Entrambi, infatti, sono personaggi problematici, tormentati, alla costante ricerca del loro ideale, religioso per l'una e esistenziale per l'altro. Così gli viene in mente di comporre un'opera che avrebbe dimostrato «la realtà storica di Don Chisciotte» (Corvaglia, 1931: 8):

Tutte le impressioni degli ultimi sei mesi mi apparvero fuse in una strana vicenda. Protagonista: S. Teresa. Ma la sua personalità si sdoppiava e diventava Don Chisciotte. Qualcosa di simile mi era accaduto nel collaudo del centone, quando, nel cercare di Argamasilla, mi veniva in mente Avila, Anzi questo protagonista così complesso, fluttuava in guisa che, in certi istanti, mi pareva che, dentro, ci fossi io stesso. Il tempo dell'azione dai primi del 1500 al 1582. Ciò che per Don Chisciotte importava un anticipo di una trentina di anni. Ma la realtà storica non ne soffriva, perché non mutavano le ragioni ambientali del dramma. A volte il tempo impalpabile s'addensava in bruma, si faceva corpulento, diventava spazio. Come accadesse non lo so dire. Dal 500 risalivo su, su, attraverso i secoli, fino a ritrovarmi nella Spagna di oggi. Poi lo spazio tornava a rarefarsi in bruma e il dramma si espandeva oltre i confini di spazio e di età e si faceva dramma universale. L'eterno dell'Umano (Corvaglia, 1931: 9).

E anche in altri brani riflette sulla figura di Don Chisciotte che, sempre sulla scia di Unamuno, diventa per Corvaglia un simbolo universale dell'idealismo umano:

Don Chisciotte non moriva in un letto, vinto e pentito, ad Argamasilla, ma dileguava su di una via, utopista, sognatore eroico, viandante eterno che ritorna in tutti i tempi e in tutti i paesi, ombra che ognuno può avvertire sui propri passi e può

chiamarsi Artù, ebreo errante, Cristo... O più semplicemente Uomo! (Corvaglia, 1931: 10).

I quattro atti della commedia, che porta la dedica «Alla mia donna», sono incentrati, come s'è detto, su quattro diversi momenti della vita di Teresa, dalla giovinezza alla maturità, fino all'ultimo anno di vita, sulla base dell'autobiografia della santa, che è spesso citata. Il primo atto è ambientato nel salone della casa di Aldonzo Sanchez de Cepeda, il padre di Teresa, ad Avila, di sera, nel 1532, allorché la giovane ha diciassette anni, essendo nata nel 1515, anche se Corvaglia gliene dà quindici. In questo primo atto si delineano già i caratteri dei personaggi e i motivi principali del dramma. Un cugino di Teresa, il murciano Aldonzo Chisciano è innamorato della donna la quale invece è attratta dall'altro cugino, Diego, ma mentre Aldonzo è sognatore e idealista, questi è cinico e materialista. Teresa è ancora una ragazza spensierata che ama trascorrere questi anni in compagnia dei numerosi fratelli e dei cugini che abitavano nella casa attigua, anche se dimostra già una particolare sensibilità religiosa.

La commedia si apre con un dialogo tra Sanchez e il fratello Francesco che lo informa che la figlia, di sera, si incontra di nascosto con i cugini e, in particolare, proprio con suo figlio Diego e il murciano e lo consiglia di nascondersi nell'alcova per scoprirli. A questo punto, fa la sua comparsa Sancio Panza, servitore di Aldonzo, intento a fare la corte a Ghiomar, la schiava mora di Sanchez, dando vita a un intermezzo farsesco. L'idillio sul più bello è interrotto dalla venuta dell'ebreo Isacco che viene a vendere i monili per il matrimonio di Maria, sorellastra di Teresa. Durante l'esposizione dei preziosi, Diego ruba alcuni gioielli e insulta Isacco, dimostrando il suo carattere volgare e materialista.

Il momento centrale del primo atto è il colloquio tra Teresa e Aldonzo, durante il quale si rivelano le affinità tra questi due personaggi, alla costante ricerca del loro ideale, religioso per l'una e esistenziale per l'altro. Entrambi amano leggere i libri di cavalleria, che la ragazza presta al cugino, rifiutano la realtà, amano «l'ignoto», si «assomigliano». Teresa dice esplicitamente: «Noi ci assomigliamo tanto» (Corvaglia, 1931: 38). Aldonzo però, che si definisce «sentinella dell'ideale» (Corvaglia, 1931: 41), confessa

di aver perso la fede, mentre a lei è sufficiente pronunciare il nome di Gesù per superare dubbi e incertezze:

TERESA. Prega... Anche a me certe volte pare così. Ma basta che dica: Gesù! Anche senza pensarci... Gesù! Non conosci l'effetto che fa quel nome nel cuore... Non è tanto l'immagine che lo fa, quanto i suoni... Nascondono in sé un incanto i suoni. Certi nomi ce l'hanno misterioso che non si sa chi ce l'abbia messo : Prova, per esempio, a dire: Mamma! Suona! Esalta! Placa! (Corvaglia, 1931: 39).

Subito dopo si svolge un colloquio tra Teresa e Diego che parla di Aldonzo come di un «visionario» (Corvaglia, 1931: 42), che finirà per smarrire il senno come già il padre che si credeva il Cid. Teresa, pur essendo innamorata di Diego, quando ha la conferma che aveva rubato, lo manda via, definendolo «anima di mercante... seviziatore di vecchi imbelli... ladro!» (Corvaglia, 1931: 46). L'atto termina con Sancio che nel tentativo di inseguire Ghiomar si ritrova invece con Sanchez e Francesco che nascosti dietro una tenda lo prendono a piattonate.

Il secondo atto è ambientato a Hortigosa, un paese a poca distanza da Avila, dove Teresa, in preda a una malattia «strana» (Corvaglia, 1931: 54), misteriosa, è ricoverata in casa dello zio paterno Pietro, dopo aver fatto il noviziato e preso i voti al Convento dell'Incarnazione. Anche qui Teresa e Aldonzo si rivelano due anime inquiete, tormentate, la prima in cerca ansiosa della grazia divina, il secondo alla ricerca di un suo mondo, di una realtà «altra» rispetto a quella grigia del presente. E, a questo proposito, sono significative le parole che egli pronuncia rivolgendosi proprio a Sancio Panza che rappresenta il suo esatto contrario perché si accontenta della realtà così com'è:

ALDONZO (*si volge a lui e sorride amaramente*)... Ossia... Eccola la vita!... Beata! Consapevole!... Dormire! (*Chiude la finestra, gli si avvicina e parlando sottovoce*). Poeta! Del reale tu conosci il verso migliore: Il sonno!... L'armonia delle sfere beate dev'essere un russare!... (*Con ischerno a se stesso*). Noi... cerebrali invece viviamo la vita insonne, farneticando di nevi, di sudari... dell'onda che sorride... della terra-madre! (*Beffardo*). Buona madre davvero! E dupliciamo la realtà, sovrapponendole il nostro delirio!... Per costui (*accenna a Sancio*) invece, tutto

è... quello... che è... La neve? acqua gelata! Assidera!... Egli si riscalda. Vive. Né soffre come soffriamo noi, che ci esauriamo anelando ad un sopramondo immaginario di parole, briachi dei fiati corrotti dell'anima!... (Corvaglia, 1931: 57).

Teresa, invece, dimostra di avere sempre nel cuore «l'ansia di un evento... di un arrivo...» (Corvaglia, 1931: 60), anche se continua a nutrire dubbi e in certi momenti, quando perde la speranza, arriva a una forma di nichilismo assoluto, come dimostrano le sue parole rivolte ad Aldonzo:

TERESA (con precipitazione e col pianto in gola). Non è un'illusione... non dir così... (Con forza). Non può essere così... (Con terrore). Se fosse così... (Inorridendo). Oh!... Tu che hai tanta pena di me... grida... grida... forte... Aldonzo... che la speranza non è mai vana, perché, se al mondo togli la speranza, lo distruggi! Grida... che io non senta le voci del dubbio. (La voce le smuore ed è lì lì per venir meno). Se no... mi torna il male... (Con voce soffocata)... La vertigine!... Nulla! Nulla!... Vuoto qui!... (Annaspa con le mani quasi allucinate) qui... nulla!... (Si tocca il petto). Innanzi vuoto, nulla intorno, anche lassù. (Accenna al Cielo). Vuoto! nulla!... e tu cieco fantasma! Irridi... Le cose riddano... precipitano! Nessuno le ferma... Il buio!... Il buio!... (Resta con gli occhi sbarrati nel vuoto, in una espressione di orrore) (Corvaglia, 1931: 62).

Ma in altri momenti si rivela la sua natura mistica, «straziata» dall'amore per Dio, per «l'Ignoto», che sente dentro di sé come una mamma che vede crescere la sua creatura nel proprio grembo:

TERESA. Non faccio peccato! (A Diego). Sicché sei venuto con i miei fratelli... Parti sicuro. Non mi hai fatto del male... Non potevi farmene tu. Vivi sicuro... Senza rimorsi... Se muoio, non muoio per te... Oh! no... Il mio amore è un altro... E grande... Muoio di... lui... che mi strazia... È grande... Tu non puoi capire (Sottovoce e con mistero). Qualcuno è!... Qualcuno!

ALDONZO (con sorriso amaro e consapevole). L'ignoto è!

TERESA. L'Ignoto è! Un amore ignoto!... Dio!... Dio!... Nasce!... Dio!... (con ebbrezza). In me!... Devono sentirsi così le mamme, quando la loro creatura si forma e le estenua. (Con ardore sbarra gli occhi nel vuoto, estenuata, cercando di spiegarsi il suo spasimo

interiore). Viene, nelle viscere mie... Mi s'annunzia con languori misteriosi... Va e torna!... Va e torna... Circola... col sangue... Vive! (*Ebbra, socchiude gli occhi. Poi li spalanca con spasimo*). Ecco... Ecco!... Ora non lo sento più... Non s'agita... non m'estenua più la creatura dell'anima mia... Quando sei venuto c'era... ma ora... no... ora lo cerco e non lo trovo più il senso materno di questo divino nascimento... (*con angoscia*) forse perché ci sei tu... (*Con disperazione ascoltandosi dentro invano*). Proprio!... Non si sente... (*Con un gemito... Poi chiama comprimendosi il petto con le braccia, come parlando al suo essere ignoto, anelante, con un fil di voce*). Piccolo!... Piccolo Gesù!... Piccolo Gesù!... (*S'accascia come esanime sullo schienale della scranna*) (Corvaglia, 1931: 64).

L'inquietudine di Aldonzo, invece, è di tipo esistenziale. Non riesce a trovare un «punto stabile» (Corvaglia, 1931: 67) per la sua vita, si definisce un'«anima erratica» (Corvaglia, 1931: 67) a cui il cercare è diventato «fine... come a dire via e, nel tempo stesso, meta!» (Corvaglia, 1931: 67). E nel colloquio con Blasco Vela Nuñez, padrino di Teresa, confessa il suo desiderio di una vita nuova, incapace di adattarsi al mondo, grigio e banale, della realtà quotidiana e in cerca di un «Mondo» creato da lui, fatto «di sogni, di fantasmi, di chimere» (Corvaglia, 193: 69), come era quello del passato:

ALDONZO. Non posso... M'attenaglia l'istinto del passato, Eccellenza... Il presente mi è estraneo! Vorrei anche io incominciare un'esistenza nuova, una esistenza mia... ma non in questo mondo qui, tra questi uomini... Sono troppo meschini per essere degni compagni della mia impresa. M'avvio, m'avvio... subentra la riflessione e la volontà diledgia... (Corvaglia, 1931: 68).

Aldonzo sogna i tempi della Cavalleria e immagina di partire «vestito di ferro e di fede» (Corvaglia, 1931: 70) e «pellegrinare per i paesi leggendari dei ciclopi, dei nani, dei giganti, degli incanti!... trovarmi di fronte all'Infedele, in campo aperto, sfidarlo, vincerlo...» (Corvaglia, 1931: 70), attirato non dall'«oro», né dal «sangue», né dalle «donne» o dal «Sole» (Corvaglia, 1931: 73), ma dall'«ignoto che c'è in quelle terre leggendarie» (Corvaglia, 1931: 73). Anche Teresa, a queste parole, manifesta il suo desiderio di

seguirlo nelle Americhe dove sono già andati due suoi fratelli per diffondere il verbo di Cristo.

Col terzo atto ci spostiamo al 1556, ed esattamente al giorno del Giovedì santo. Teresa ha quindi quarantuno anni e vive nel Convento dell'Incarnazione ad Avila. Ha ancora crisi profonde ed è afflitta da una sofferenza così strana che non si capisce se si tratti di amore o dolore. Una suora dice che quando canta sembra che emetta gridi di dolore. Continua a essere tormentata da una «noia infinita» (Corvaglia, 1931: 90), da una forma di nichilismo che Aldonzo definisce «accidia».

TERESA. Così potessi fermare il cuore! (*Come ascoltandosi dentro*). Il sangue va, torpido... torna... Sempre un ritmo!... Non ci si accorge quasi di vivere. A tratti s'agita una speranza... (*Animandosi e sbarrando gli occhi*). Chi sa chi arriva? (*Desolata*). Nulla... E t'afflosci in questa delusione sonnolenta... M'annoio, Aldonzo, orribilmente m'annoio... Qualche filtro deve avermi avvelenato il sangue e m'intorpidisce i sensi dell'anima. Stinte le cose. Gelide!... M'annoio in cella, in piedi, a letto, con i libri, con i fiori, nel giardino, finanche in chiesa; anche ora vedi? anche ora che ti parlo, in questo mortorio di rimpianti inerti, debbo sostenere sforzi sovrumani per non sbadigliarti cento volte in viso questa mia noia infinita!

ALDONZO (*con mortificazione rassegnata e con un amaro sorriso*). Grazie! Sei molto generosa!

TERESA. Chi sa che male è questo ?

ALDONZO. Accidia (Corvaglia, 1931: 90).

Ma, mentre il cugino ritiene che tutto derivi dal «non essere nati prima!», cioè dal non essere vissuti in un'epoca, quella della Cavalleria, ricca di ideali e valori, Teresa, con un'espressione «leopardiana», confessa: «O non essere nati mai!» (Corvaglia, 1931: 91).

Anche Aldonzo, che è ancora innamorato di Teresa, è costantemente inquieto, in cerca di qualcosa che gli faccia superare il senso di inattività della vita quotidiana. E nel seguente brano, in cui dichiara di «fingersi» il reale per superare il senso di vuoto sembra di sentire riecheggiare il teatro nel teatro di Pirandello (anche con l'espedito di rivolgersi al pubblico), con il riferimento alla creazione di personaggi che vivono il suo dramma.

ALDONZO (*lentamente*). M'alimento dell'inane io... dell'amore inane e dell'inane speranza!... Sarei felice se riuscissi a distruggere la ragione che mi dà spietato il senso di questa inanità. Fino ad oggi, ho potuto raggiungere soltanto il conforto delle allucinazioni. TERESA (*anelante*). Ah! Un conforto?... Quale?... dimmi... come fai? ALDONZO. Fingendomi il reale, (*esaltandosi come dietro una visione*) così... in azioni immaginarie di commedie.... Nessuno le legge, ma io le vivo... Ci sei in tutte tu. E perché non v'ha nulla in terra che mi appaia degno di starti daccanto in una finzione di vita, creo anche gli uomini del dramma. Ho qui (*abbrancia sul petto*) una riserva inesaurita di materia spirituale... Di qua li impasto. Ci soffio dentro il mio ardore... Vivono. Parlano il linguaggio della mia speranza indefinibile ch'è una follia ragionevole. Agiscono. Con me. Con me piangono tutte le mie lagrime silenziose, perché io lotto in loro... con loro cado... risorgo... sapendo che ogni nuova intrapresa eroica che io sogno è vana!... Ma, anche nell'inane, c'è un bello che consola ed è il dramma in sé, il dramma di questa mia volontà eroica che non ripiega e l'illusione ch'io mi fo di aver qui... qui (*si leva in esaltazione e tendendo le braccia verso il pubblico*)... di fronte, un pubblico di anime... come se questo pubblico, impazzando con ragione, riviva intiera la tragedia della mia speranza che si conosce indefinibile, (*con gli occhi in alto, ispirato*) e con me si elevi in alto, in alto, nei cieli dell'assurdo! (Corvaglia, 1931: 92).

Ai due successivamente si unisce Giovanni, il fratello di Teresa, al quale Aldonzo rivela di essere innamorato segretamente di una donna di cui non rivela il nome. Giovanni però lo invita a mettere da parte il «romanticume» e a essere «più mordace [...] più mondano» (Corvaglia, 1931: 98). A questo punto interviene Teresa che suscita la reazione del cugino:

TERESA... (a Giovanni). Non eccitarlo... per pietà, non lo vedi? (Con voce sorda). È pazzo... pazzo!

ALDONZO (*scatta, colpito, con brio sforzato, ed in una sconnessione che ha pur il suo senso intimo, animatamente*). Sicuro! Pazzo! Ecco la parola! Pazzo sono! (*Come in un soliloquio*). Del pazzo ci ho che... credo... spero e non so io stesso in che!... Ah! Ah! ma anche lei (*equivoca nel riferimento*) soffre della mia follia... Già. Quei suoi sbadigli irrefrenabili di cui ora mi parlavi? Follia sono, follia! Solo che la mia follia è una

specie d'asma... un'aspirazione costante, di cui però io rido! (*Ride convulso*) come i gladiatori feriti nei precordi! io muoio e rido! ah! ah! ah!... (con *riso squallido*) io muoio e rido! (*ride e piange*) (Corvaglia, 1931: 98).

Questa discussione termina definitivamente con la processione dei Flagellanti e l'apparizione della statua del Cristo alla colonna, coperto di sangue e di piaghe, di fronte al quale Teresa ha una crisi profonda, scoppia in pianto e scaccia via per sempre Aldonzo.

TERESA (*innanzi al primo gradino cade in ginocchio e con strazio si trascina prosternata per la scala, invoca in un anelito*): Gesù!... Gesù!... Gesù!... non risponde!... non risponde!... (*È giunta sotto la statua; si leva a metà corpo, e, torcendosi le braccia congiunte, verso il Cristo, con voce rotta invoca*): Mio Gesù!.... perché?... perché m'hai abbandonata? (*Scoppia in uno scroscio di singulti e s'abbatte a piangere disperatamente, col capo in terra, fra le mani intrecciate*) (Corvaglia, 1931: 106).

Il quarto atto è ambientato nella cattedrale di Burgos nel 1582, l'anno della morte della santa. In quell'anno Teresa fonda proprio a Burgos il suo ultimo convento. L'atto si apre con l'arrivo presso la cattedrale di due strani personaggi che altri non sono che Aldonzo Chisciano, diventato don Chisciotte, e il fedele scudiero Sancio Panza, insultati dalla folla schiamazzante, che si presentano al sacrestano. Il primo, vestito come «un cavaliere da museo», «a cavallo di un ronzino» (Corvaglia, 1931: 112), si definisce un «cavaliere errante» (Corvaglia, 1931: 121) e quando Teresa gli chiede il nome risponde:

Cavaliere! Cavaliere sono... uno che ha nel cuore una fede viva, un sogno immortale di amore e di giustizia e per quel sogno vive... pena... erra... portando, fra gli uomini, il divino contagio di quest'ansia! (Corvaglia, 193: 122).

A questo punto Aldonzo-Don Chisciotte elenca le sue mirabolanti avventure che ritiene tutte «vere», mentre Sancio le mette in dubbio e anzi ne rivela la vera realtà. E quando interviene

il sagrestano della Cattedrale che lui scambia per il mago Frestone, Aldonzo dice:

ALDONZO *{con spasimo}*. No... non mi sono ingannato... ho udito... anche prima... c'è sempre qualcuno... qualcuno c'è! *(Con disperazione)*. Il Reale!... Eco costante, implacabile! Legato alla mia voce ed all'anima mia, m'immiserisce le cose più grandi e me le pone in dubbio! *(Con tormento)*. Mentre sono vere! vere! Io le veggo!...*(Aggrappandosi alla sua àncora)*. Sancio fedele, Sancio Cristiano, dove sei? *(Corvaglia, 1931: 125)*.

Quando ricompare Teresa, Aldonzo la riconosce, ma la identifica con Dulcinea, una figura ideale, e per questo viene corretto da lei che ormai si dichiara essere «proprio di Lui!» *(Corvaglia, 1931: 127)*, cioè di Gesù:

ALDONZO *(nostalgico, in estasi)*. Ah! Dolce incantamento!... Mia cugina evocata! Grazie, mago Frestone!... Torna il passato!... Anni lontani! Ah!... Teresa di Cepeda!... Dulcinea è!... Grazie. Tu me la risusciti, o Mago, nelle forme in cui l'amai per la prima volta nella vita... nelle forme e nella voce di Teresa...

TERESA. Teresa!... proprio Teresa sono!

ALDONZO. Teresa o Dulcinea. È lo stesso!... Sempre una!... Sei sempre tu che cangi sembianze in questo scolorato sogno del vivere!... Dulcinea o Teresa, allora e poi sempre tu... Se oggi preferisci apparirmi nelle forme di Teresa, acconsento... dimmi, dimmi come t'è più grato che ti chiami.

TERESA. Teresa di Gesù... ho cambiato nome.

ALDONZO. Anch'io sono ora Don Chisciotte della Mancia, Cavaliere della Trista figura, dominatore dei leoni, errante al tuo servizio, o senza pari Dulcinea! *(Corvaglia, 1931: 127)*.

Alla fine Aldonzo-Don Chisciotte decide di restare pazzo, rifiutando di riacquistare «la stolta saggezza degli uomini» *(Corvaglia, 1931: 133)* per non vedere il reale, «l'orribile, assurdo reale». Per questo chiede a Sancio di coprirgli gli occhi con la benda, che è «l'usbergo della sua fede» *(Corvaglia, 1931: 127)* e che gli nasconde «le apparenze mostruose e deformanti del male ch'è in questo nulla del vivere!» *(Corvaglia, 1931: 127)*:

ALDONZO (se la pone convulso sugli occhi, poi a Sancio che esegue). Annoda... presto... stringi... forte... serra... più forte... ancora è buio... più forte ancora. (Sollevato). Comincio a veder la luce!... m'elevo... volo... per i cieli!... La follia della ragione passa... Ho sognato... incubo orribile! Ecco l'infinito. (Col gesto perso nel vuoto, verso l'alto). Ascolto... (La musica riprende appena percettibile). È la voce degli arcani... Riappare Dulcinea!... Eccola!... Chiama!... (Chiama ebbro levando le braccia in alto). Dulcinea! Dulcinea! Vengo! Vengo! (Poi a Sancio, accennando verso la porta grande). È là... Ci aspetta sulla via... (Cerca di sospingere Sancio innanzi). In nome di Dio, andiamo! (Corvaglia, 1931: 133)

Questa scelta ricorda quella di Enrico IV, protagonista dell'omonimo dramma di Pirandello, che alla fine decide di fingersi per sempre pazzo per sfuggire definitivamente alla realtà «normale», dolorosa, alla quale non riesce più ad adeguarsi: «Preferii restar pazzo [...]: viverla con la più lucida coscienza – la mia pazzia...», dice nel terzo atto (Pirandello, 1993: 861). Anche per Aldonzo, come per Enrico IV, tornare alla realtà sarebbe stata la vera pazzia. Perciò rifiuta la «Ragione maledetta» (Corvaglia, 1931: 132) e ritrova il suo «mondo» che «è vero» (Corvaglia, 1931: 134). Anche qui, insomma, Corvaglia si rifà all'interpretazione di Unamuno, per il quale, come è stato scritto, *chisciottizzarsi* significa «accogliere l'intima saviezza della follia» (Bologna, 2005: XXI).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Centro Studi Corvagliano (a cura di) (2021). *Luigi Corvaglia letterato, autore teatrale, filosofo e scrittore politico. Atti del primo Convegno nazionale di studi*. Lecce: Pensa MultiMedia.
- BOLOGNA, Corrado (2005). «Il Cavaliere della Fede che ci fa saggi con la sua follia». In M. De Unamuno, *Vita di Don Chisciotte e Sancio Panza* (pp. XIII-XXXIV). Milano: Bruno Mondadori.
- CORVAGLIA, Luigi (1931). *S. Teresa e Aldonzo*. Bologna: Cappelli.
- FORESTA, Gaetano (1974). *Unamuno e la letteratura italiana: studi*. Roma: Edizioni di Dialoghi.
- FORESTA, Gaetano (1979). *Il chisciottismo di Unamuno in Italia*. Lecce: Milella.

- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (1978). *La Cultura italiana en Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PIRANDELLO, Luigi (1993). «Enrico IV». In A. d'Amico (a cura di) *Maschere nude*, vol II. Milano: Mondadori.
- SCARCELLA, Cosimo (2017). *Introduzione allo studio di Luigi Corvaglia da Melissano*. Tuglie (Lecce): Tipografia 5 Emme.
- UNAMUNO, Miguel de (2005). *Vita di Don Chisciotte e Sancio Panza*. Milano: Bruno Mondadori.

VERGA NEL REALISMO EUROPEO:
SU *MASTRO-DON GESUALDO* E ZOLA

VERGA IN EUROPEAN REALISM:
ON *MASTRO-DON GESUALDO* AND ZOLA

Andrea MANGANARO
Università di Catania

Riassunto

Risultano ancora poco indagate le intersezioni comparative tra il secondo romanzo della serie dei *Vinti* e il grande realismo europeo, e in particolare l'opera di Zola. Sviluppando alcune recenti indicazioni, in questo saggio si analizza il rapporto tra il *Mastro-don Gesualdo* e *La terre* di Zola, e in particolare la questione della rappresentazione dei contadini, e alcuni motivi costitutivi dell'intreccio di entrambi i romanzi, quali la divisione dell'eredità e la tensione irrefrenabile al possesso della terra.

Parole chiave: Verga, Zola, romanzo, realismo, contadini.

Abstract

The comparative intersections between the second novel in the series of *Vinti* and the great European realism, specifically Zola's work, offers a rich field for exploration. Developing some recent indications, this essay analyses the relationship between *Mastro-don Gesualdo* and Zola's *La terre*, and in particular the question of the representation of the peasants, and some constituent motifs of the plot of both novels, such as the division of inheritance and the irrepressible tension for the possession of the earth.

Keywords: Verga, Zola, novel, realism, peasants.

Nell'autunno del 1888 Verga sta finalmente concludendo il *Mastro-don Gesualdo*¹. Si trova a Vizzini, nel mondo stesso assunto come oggetto della rappresentazione del romanzo: la «piccola città di provincia», in cui la «ricerca del meglio», con tutte le contraddizioni che Verga intende indagare nei *Vinti*, si incarna «in un tipo borghese», e nella sua «avidità di ricchezze»

¹ Cfr. Riccardi (1993a: IX).

(Verga, 2014: 11). Nel contesto di un borgo rurale della Sicilia, Verga elabora il romanzo nella redazione che appare a puntate sulla *Nuova Antologia*, dal primo luglio al 16 dicembre 1888². E sempre lì lo riscrive nella forma, diversa anche nella struttura (non più in capitoli, ma in quattro parti), che sarà pubblicata in volume da Treves alla fine del 1889. Fino al novembre del 1889 Verga si ferma in Sicilia, lavorando alle due redazioni del romanzo, accompagnandone la pubblicazione con continui interventi, anche in fase di bozze.

La prospettiva dell'autore, e la genesi stessa del *Mastro-don Gesualdo*, sono pertanto diametralmente opposte a quelle del primo romanzo dei *Vinti*, *I Malavoglia*, scritto da Verga pensando «da lontano»³ alla realtà arcaica-rurale della Sicilia, dall'«angolo visuale» della moderna Milano, attuando però una narrazione totalmente immersiva. Aveva deliberatamente scelto di non «andarsi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti». Aveva, cioè, sostituito la «mente» agli «occhi», concependo il romanzo come esito di «un lavoro di ricostruzione intellettuale»⁴, di un processo di conoscenza storica, di mediazione e generalizzazione estetica. La soluzione verghiana si distingueva pertanto dal metodo naturalista di Zola, sebbene l'*Assommoir* esercitasse, come è ormai acclarato, un decisivo influsso sui *Malavoglia*. Verga si trovava infatti di fronte al compito arduo, assolutamente innovativo, di dover realizzare una traduzione, culturale, linguistica, antropologica, delle «parole» e delle «cose» della sua Sicilia, mediandola ai lettori della nuova Italia.

Per il *Mastro-don Gesualdo* l'ottica dell'autore invece si rovescia, con una conversione totale di prospettiva: il punto di osservazione è «vicino», Verga si colloca «nella zona del contatto immediato» (Bachtin, 1979: 480-481) con il referente esterno all'opera, con l'oggetto della sua raffigurazione letteraria. Ma non solo. Nella fase conclusiva di composizione del *Mastro-don Gesualdo*, tra *mondo* e *opera* si interpone anche un filtro letterario, da Verga esplicitato, con entusiasmo, in una lettera.

² Riccardi (1993a: XXV).

³ Lettera di Verga a Capuana, 17 maggio 1878 (citato in Raya, 1984: 61).

⁴ Lettera di Verga a Capuana, 14 Marzo 1879 (citato in Raya, 1984: 80).

Non indirizzata a un destinatario qualunque, ma al critico a cui ha già consegnato dichiarazioni fondamentali sulla propria concezione del realismo: ossia Felice Cameroni, lo «Zoliste à jet continu», come lui stesso si definiva nel carteggio con Zola, (Tortonese, 1987: 120-121) che aveva indicato come modello esemplare di realismo sin dal 1874⁵. E a Cameroni, già in una lettera del 19 marzo 1881, Verga aveva dichiarato tutta la propria ammirazione per Zola, giudicandolo «uno dei più grandi artisti che siano stati mai». «È il solo –confessava– che mi fa cascare la penna di mano» (Finocchiaro, 1979: 108). Un apprezzamento profondo che però non esimeva Verga dall'evidenziare gli elementi distintivi della propria poetica: la centralità assegnata nella rappresentazione all'uomo, prioritario rispetto all'ambiente; il suo voler porre il lettore in condizione di «vedere», senza mediazioni descrittive, l'«uomo in azione»⁶, ossia «il personaggio», «qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso» (Finocchiaro, 1979: 109).

Il 3 novembre del 1888, Verga si trova in una fase intensissima di duplice elaborazione testuale (conducendo la «vita di lavoratore romito»⁷): per la redazione del romanzo in corso di stampa sulla *Nuova Antologia*, e, allo stesso tempo, per la riscrittura avviata per l'edizione in volume, per Treves. È proprio allora, che al primo degli zoliani italiani, a Cameroni, Verga consegna per lettera una importantissima dichiarazione:

Sai, più sto qui in mezzo ai contadini e più trovo meravigliosamente esatte le dipinture che ne fa Zola in quello stupendo studio di costumi che è *La terre*. Dopo l'*Assommoir*, lo stimo il più bello dei suoi romanzi, e chi non lo capisce e non lo trova esatto nei particolari, tanto peggio o tanto meglio. Peccato che qualche esagerazione (Zola è lirico anzi tutto) dia pretesto qualche volta alle critiche di quei tali che non vanno più oltre della buccia, come ti ho detto (in Finocchiaro Chimirri, 1979: 210).

È un'affermazione di capitale importanza, su cui ha richiamato l'attenzione Carla Riccardi (1993a: XXXV). La coincidenza

⁵ Cfr. Bigazzi (1969: 205).

⁶ Cfr. Tortonese (2023).

⁷ Cfr. in Riccardi (1993a: XXXV).

temporale tra la lettura de *La terre* e l'elaborazione conclusiva del romanzo, mentre Verga sta «in mezzo ai contadini», ai referenti concreti dei personaggi che sta creando, fornisce un elemento fondamentale per l'interpretazione del romanzo. La dichiarazione a Cameroni è più che un'ulteriore attestazione dell'ammirazione per il maestro del Naturalismo. È un indizio prezioso per la valutazione del processo compositivo dello stesso *Mastro-don Gesualdo*, nella fase cruciale del passaggio dall'edizione in rivista a quella in volume. *La terre*, il grande romanzo avente per oggetto i contadini, è posto, in una scala di valori estetici, immediatamente dopo l'*Assommoir*, che un ruolo non secondario aveva esercitato nelle opzioni narrative e stilistiche dei *Malavoglia*. Verga giudicava come straordinariamente veridiche le raffigurazioni realizzate da Zola nell'opera pubblicata solo un anno prima; riconosceva come fedele la mimesi dei tipi e dei comportamenti di quella condizione sociale e umana («i contadini») che poteva osservare da vicino durante la scrittura del *Mastro-don Gesualdo*. Nel valutare «bello» il romanzo, Verga si dichiarava esplicitamente dalla parte di Zola, contro le aggressioni feroci del «Manifesto dei cinque», contro le accuse sulle presunte brutture del romanzo, contro le considerazioni di Brunetière sulla presunta «bancarotta del naturalismo»⁸. L'esattezza delle «dipinture», anche nei «particolari», è un'esplicita confutazione dei giudizi diffusi in Francia sulla non veridicità della rappresentazione dei contadini data in *La terre*, sulla negazione della loro presunta intatta purezza⁹.

Il *Mastro-don Gesualdo* non era certo un romanzo sulla vita dei contadini. Gesualdo è appunto un «mastro», cioè un muratore, anche se negli schemi preparatori era stato concepito da Verga, per il carattere, «un po' contadino furbo»¹⁰. Ma il *Mastro* non è neanche la biografia, balzachiana, di un *self made man*. Dopo anni di tormentosa ricerca, l'«azione» determinante del romanzo era stata individuata da Verga, come testimoniano gli schemi preparatori, solo nel 1887-1888. E consisteva, l'«azione», ossia il principio dinamico e ordinatore dei fatti dell'intreccio, nel «sacrificare

⁸ Cfr. Pellini (2015: 1728-1730).

⁹ Cfr. Pellini (2015: 588).

¹⁰ Cfr. Verga (1993a: 242).

ogni cosa» all'«avidità di ricchezza»¹¹, all'accumulazione e al possesso della roba, senza averne nessun corrispettivo (al di fuori dello stesso possesso). Il destino del personaggio del romanzo verghiano era assolutamente tragico, determinato dalla coazione continua al possesso della «roba», segnato solo da negazioni, privazioni, perdite: né felicità, né amore, né affetti, né salute, e neanche compiacimento di se stesso, ma solo uno straziante «crucchio perpetuo» (Russo, 1986: 254), una collisione interiorizzata, lacerante, distruttiva. La tensione irrefrenabile al possesso della «terra» era anche motivo essenziale del capolavoro di Zola, romanzo «del desiderio allo stato grezzo», al di fuori di ogni legge e di ogni limite, in un mondo dove «regna dispoticamente la sete» del possesso¹².

In *La terre* Verga non poteva non incontrare un suo «orizzonte di attesa». Non poteva non trovarlo, lui, che nella novella «rusticana» leggibile quale prolessi del *Mastro*, aveva già rappresentato il conflitto dell'identificazione della vita dell'individuo con «la roba». Non tanto l'accumulazione di capitale, ma il possesso, materiale, della «terra» da parte di Mazzarò, il protagonista della novella *La roba*:

Del resto a lui non gliene importava del denaro; diceva che non era roba, e appena metteva insieme una certa somma, comprava subito un pezzo di terra; perché voleva arrivare ad avere della terra quanta ne ha il re, ed esser meglio del re, ch'è il re non può nè venderla, nè dire ch'è sua (Verga, 2016: 78-79).

Verga vedeva ritratto in *La terre* quel principio di accumulazione che egli stesso aveva indagato nelle *Novelle rusticane* e che si incarnava ora nel protagonista del *Mastro*, con il suo desiderio insaziabile del possesso, della roba a cui tutto può essere sacrificato. «Aveva amata la terra come si ama una donna che vi uccide, ma per cui si assassina. Né moglie, né figli, nulla d'umano, la terra!» (Zola, 1887b: I, 28). Così Zola aveva scritto di Fouan, il vecchio padre contadino che, ancor vivo, divide i suoi beni tra i tre figli, e che finirà ripudiato da tutti, senza eredi e senza

¹¹ Cfr. in Verga (1993a: 250-251).

¹² Cfr. Sylvie Thorel-Cailletau citata in Pellini (2015: 1733).

affetti. «Ah, se si potesse portar via con sé il proprio!» (Zola, 1887b: I, 289) esclama la sorella di Fouan, l'avara, ricchissima, spietata Grande, dando voce alla contraddizione inevitabile tra la finitezza della vita individuale e la «terra» destinata a rimanere: quella insanabile scissione che aveva condotto il verghiano Mazzarò, di fronte alla morte, ad accompagnare con il grido «Roba mia, videntene con me!» (Verga, 2016: 79) l'uccisione delle povere bestie della sua proprietà. Verga poteva leggere le parole citate del capolavoro zoliano nella traduzione italiana uscita immediatamente, nello stesso anno di pubblicazione del romanzo in Francia, il 1887. Pubblicata prima in rivista, e poi in due volumi, a Roma, per le edizioni della *Tribuna*, la traduzione era stata curata «con intuizioni artistiche e con intelligenza» (secondo Cameroni) da una scrittrice milanese, Emilia Luzzatto. Ad apparire sul frontespizio era però lo pseudonimo maschile «G. Palma», schermo adottato dalla curatrice per sottrarsi alle contumelie di cui era oggetto, anche in Italia, «la scomunicata ed ingiuriata *Terre*» (Tortonese, 1987: 172). E da questa traduzione sono stati e saranno da me volutamente citati i riscontri testuali.

La lettura de *La terre* da parte di Verga a Vizzini si pone pertanto in relazione dialettica con la scrittura del *Mastro*. Il rapporto tra scritture e letture non è unidirezionale. Non è solo la scrittura a causare la lettura; anche la lettura «crea» il significato di un'opera (Fortini, 1987: 303-304). Non poteva non esserlo per Verga lettore de *La terre* mentre anche lui indagava comportamenti umani e condizioni sociali affrontati da Zola nel suo «studio di costumi». La lettura de *La terre* non poteva non condizionare la fase di riscrittura del romanzo. Il referente che Verga riconosceva tramite la lettura erano i contadini in mezzo a cui si trovava, e che considerava simili, antropologicamente, a quelli che vedeva ritratti nelle pagine di Zola. Riconosceva nella sua realtà un dato referenziale, un'essenza, che vedeva colta nel romanzo di Zola. Argomento di assoluto rilievo, questo della vicinanza contemporanea, del contatto diretto e sincronico, di Verga con i contadini della sua terra, e con il romanzo di Zola. Non una considerazione effimera, questa attenzione alla sostanziale similarità antropologica dei contadini, al di là della determinazione geo-storica.

Proprio su tale argomento Verga sarebbe ritornato a riflettere a distanza di un decennio, negli ultimi giorni del XIX secolo, con una lettera scritta a Catania e destinata a Parigi. Ad A. Moureaux, che già aveva tradotto *Eva* nel 1885-1886 e che sin dal 1887 gli aveva chiesto l'autorizzazione di tradurre in francese la *Storia di una capinera*¹³, avrebbe infatti dichiarato: «I contadini della *Terre* di Zola sono fratelli carnali, né migliori né peggiori, in ogni senso, di quelli che ho conosciuti io qui» (Finocchiaro, 1979: 347). In questa lettera del 29 dicembre 1899, Verga riconferma la sua idea di una sostanziale equivalenza delle «condizioni materiali e morali» delle «popolazioni rurali» siciliane con quelle dei contadini francesi, evidenziandone le invarianti, al di là delle condizioni distintive dei diversi sistemi sociali e di proprietà.

Nella lettera a Cameroni, del 3 novembre 1888, nell'accennare a qualche «esagerazione» di Zola che nulla toglieva al valore estetico dell'opera, ma solo offriva il fianco ad attacchi pretestuosi, Verga rilevava in *La terre* anche una tendenza verso gli aspetti simbolici: «Zola è lirico anzi tutto». È, questo, un giudizio che sarà rilanciato dallo stesso Cameroni nella recensione al *Mastro*, sul *Sole* del primo gennaio 1890, in cui, a vantaggio del romanzo di Verga, evidenzierà l'essersi sottratto ad «ogni tendenza al simbolismo», che individuava invece in *La terre*: «le disposizioni coreografiche delle masse –le personificazioni allegoriche– le esagerazioni della realtà attraverso le lenti d'ingrandimento, –la teatralità di certi effetti» (Rappazzo e Lombardo, 2016: 387-390).

Secondo Lukács (1977: 275-276) e Debenedetti (1989: 690-692), naturalismo e simbolismo sono d'altra parte correlati e non antitetici¹⁴. È una questione nota, ma ancora, almeno per Verga, da sviluppare pienamente, per individuare tangenze a livello testuale, in un confronto ormai imprescindibile con il grande romanzo europeo.

«Tale e quale» è una delle espressioni ripetute da più personaggi nel *Mastro-don Gesualdo* per ribadire la reiterazione dei destini, tra padri e figli, madri e figlie, come se nel tempo nulla cambiasse, anche nel mondo dominato definitivamente dalla

¹³ Cfr. Longo (2004: 54, 252-253).

¹⁴ Cfr. Luperini (2013: 100-101).

logica della roba e del capitale. Gesualdo Motta consegnava nell'indiretto libero una riflessione importante per la comprensione del romanzo: «ciascuno al mondo cerca il suo interesse, e va per la sua via. Così aveva fatto lui con suo padre, così faceva sua figlia, così dev'essere» (Verga, 1993b: 156-157). Il vecchio Fouan de *La terre*, ridotto ormai a «una vecchia bestia che in agonia solitaria soffriva d'aver vissuto un'esistenza di uomo», esprimeva un pensiero molto simile: «Egli stesso aveva desiderato la morte di suo padre. Se a quest'ora i figlioli aspettavano la sua, egli non ne sentiva stupore né affanno; doveva esser così» (Zola, 1887b: II, 257).

Non un semplice dettaglio intertestuale, questo indicato da Pierluigi Pellini nella sua curatela della recente edizione italiana del romanzo di Zola¹⁵. Pellini rileva come la teorizzazione di un generale, spietato individualismo, fosse assente nella redazione 1888 del romanzo e ritiene, convintamente, che nella rielaborazione del romanzo interferisse certamente la lettura de *La terre*. Non un'agnizione testuale di secondaria importanza, questa, per Pellini, ma emblema della comune visione del *Mastro* e de *La terre*. Un'ipotesi che è apparsa forse eccessiva ad altri studiosi¹⁶. Ed è vero che il nocciolo duro, materialistico, è in Verga, costitutivo. Per Verga, non per la sua ideologia autoriale, ma per la sua opera, per la filosofia e la poetica a essa immanenti, la violenza e la sopraffazione economica si accentuano sì col progresso, ma affondano in una forza primordiale, originaria, antropologica e astorica, in una irredimibile «ferinità» dell'uomo¹⁷, che precede la stessa affermazione del sistema capitalistico. La natura dell'uomo si rivela, nell'opera di Verga, in quella che appare la sua sola essenza: bestialità, egoismo, cattiveria. La «violenza individualistica degli interessi» (Pellini, 2021: 347) appartiene ai contadini francesi di *La terre*, come alla borghesia rurale della Sicilia del *Mastro-don Gesualdo*. E la tangenza, convergenza, dei due romanzi è testimoniabile con altri riscontri testuali. Ma prima, un'ulteriore dichiarazione, autoriale, e un'altra emblematica coincidenza, su cui finora non è stata quasi

¹⁵ Pellini (2015: 587-589).

¹⁶ Cfr. Alfano (2020).

¹⁷ Cfr. Manganaro (2021).

posta attenzione¹⁸. Lo stesso giorno in cui scriveva a Cameroni, il 3 novembre del 1888, Verga indirizzava una lettera anche a Maria Brusini, triestina, sua giovane ammiratrice incline alle fantasticherie romanticheggianti più che al lucido sguardo sul reale. Riferendosi al clima e al paesaggio «splendido» che ammirava «dalla finestra» del suo studio a Vizzini, Verga rilevava come quel «dolce e quieto aere», tra pittoresco e letterario, avrebbe fatto «innamorare» la giovane donna «della vita contemplativa contadinesca», ma, aggiungeva, «dei contadini no, perché questi vanno visti da lontano e attraverso certe lenti, per non fare cascare le braccia e le illusioni» (Verga citato in Raya, 1970: 472-473).

La considerazione non è indirizzata stavolta a un critico ma a una donna indubbiamente affascinata dal maturo scrittore siciliano. Ma è una riflessione scritta da Verga nello stesso giorno in cui dichiara a Cameroni la sua ammirazione per *La terre*, il romanzo che demitizza il mondo contadino, edulcorato nelle narrazioni di George Sand (in Francia), e in Italia da tanta letteratura campagnola. Anche Verga non cerca nel mondo contadino una purezza intatta di sentimenti. Già nei *Malavoglia* ha visto l'emergere di una innata conflittualità, che ora, nel *Mastro*, diviene ancora più feroce, dissolvendo definitivamente ogni spirito di comunità, a partire da quella del nucleo familiare, ancora difeso nel primo romanzo, per finire comunque inevitabilmente sconfitto.

Nella prima parte de *La terre*, cap. v, in una scena straordinaria di racconto di veglia, *topos* della narrativa rusticale, da George Sand alla *Nedda* dello stesso Verga, la lettura da parte di Jean di un libro sulla felicità della vita in campagna, suona come il menzognero controcanto delle dure leggi della vita conosciute dai contadini: «Felice agricoltore, non abbandonare il villaggio per la città [...] Non trovi lì aria e sole, un lavoro salubre e piaceri onesti? Nessuna vita è pari a quella dei campi — tu possiedi la vera felicità» (Zola, 1887b: I, 103). A quella lettura oleografica della vita rurale, che non riconoscono, i contadini reali rimangono silenziosi: «Li canzonava quel libro? Il danaro soltanto era il bene, ed essi crepavano di miseria» (Zola, 1887b: I, 104). Così

¹⁸ Ma cfr. Asor Rosa, 1995: 764.

Zola. E il Verga, del *Mastro-don Gesualdo*, antitetico al bozzetto *Nedda*, alla sognante Maria Brusini non poteva non contrapporre, anche grazie al filtro de *La terre*, l'edulcorata, arcadica «vita contemplativa contadinesca» ai «contadini» veri.

La questione delle «terre demaniali» e della loro divisione tra i contadini, in Sicilia, assumeva tutte le caratteristiche di una vera e propria questione sociale, di cui Verga aveva piena consapevolezza, anche storico-politica. Era la questione che determinava motivi fondamentali e di svolta dell'intreccio del *Mastro-don Gesualdo*. La divisione delle terre per via ereditaria era tema centrale in Francia, anche per i grandi narratori: già per Balzac, che nella divisione della piccola proprietà aveva individuato una delle cause della crisi della Francia contadina. E la divisione della terra tra i figli è un motivo fondamentale di *La terre*. In esso è inscritto il destino tragico del padre famiglia, Fouan. Zola, come è noto, nel dossier di preparazione del romanzo evoca proprio *Re Lear*, archetipo letterario del dramma concreto che si rinnovava nella realtà delle campagne, quando i padri dividevano, ancora in vita, la terra tra i propri figli¹⁹. È appunto quello che fa Fouan, con i suoi tre figli: «Adesso si tratta di dividere tutto in tre parti; e questo, ragazzi, lo faremo insieme. Ditemi un po', eh, come l'intendete?» (Zola, 1887b: I, 46). Così, ai tre figli di Fouan, si rivolge l'agrimensore incaricato: è l'origine di un conflitto permanente tra i fratelli, e tra essi e il padre. Nel *Mastro-don Gesualdo* 1889, immediatamente dopo la morte del padre, mastro Nunzio, la sorella di Gesualdo, Speranza, pone il problema della divisione dell'eredità tra i tre fratelli: bisogna, dice,

dividerci l'eredità che ha lasciato quella buon'anima [...] Siamo tre figliuoli... Ciascuno la sua parte... secondo vi dice la coscienza... Voi siete il maggiore, voi fate le parti... e ciascuno di noi piglia la sua. [...] ciascuno doveva avere la sua parte. Tutto quel ben di Dio, quelle belle terre, la Canziria, la Salonia stessa [...] erano forse piovuti dal cielo? (Verga, 1993b: 216).

La proprietà è per Speranza un effetto naturale dell'originaria unità familiare patriarcale. Gesualdo, uomo nuovo, solo artefice

¹⁹ Cfr. Pellini (2015: 589, 1730-1731).

della «roba», e a sua volta prodotto di essa, parla un altro linguaggio. Alle parole della sorella, «stupefatto», può infatti solo rispondere balbettando: «L'eredità? La parte di che cosa?... » (Verga, 1993b: 216). Quel dialogo impossibile tra fratelli è la sanzione della fine dell'unità etica della famiglia originaria, e accresce ulteriormente il conflitto interiore del protagonista. Questo brano è leggibile nel capitolo III della parte III del romanzo. Uno di quelli che fu oggetto di più tormentata revisione da parte di Verga, riguardando «uno dei nodi più complessi della macchina narrativa, ovvero il fallimento degli affetti familiari di Gesualdo» (Riccardi, 1993b: XIX). Il dialogo conflittuale è inesistente nella redazione del 1888, dove è leggibile solo una sintesi narrativa, informativa, della lite tra i fratelli²⁰. Il *Mastro* del 1889 si ridisegna nella direzione di una conflittualità insanabile, tragica. In questi due capolavori del naturalismo, *La terre* e il *Mastro-don Gesualdo*, sentiamo infatti risuonare «un'eco di tragedia» (Pellini 2015: 589).

Si potrebbe continuare, con ulteriori confronti tra i due romanzi, legittimati dalle dichiarazioni di Verga e dalla storia testuale. Riscontri che riguardano soprattutto la centrale questione dell'eredità, la rappresentazione caratteriale dei contadini, che nel *Mastro-don Gesualdo* si realizza soprattutto nel personaggio della Rubiera, divenuta baronessa per matrimonio, ma figlia di contadini (ritratta, ad esempio, «colla faccia a un tratto irrigidita nella maschera dei suoi progenitori, improntata della diffidenza arcigna dei contadini che le avevano dato il sangue delle vene e la casa messa insieme a pezzo a pezzo colle loro mani»; Verga, 1993b: 22). Riscontri che riguardano soprattutto l'essenza materialistica dei due romanzi. Una ricerca, quella avviata, e presentata con questa relazione, che intendo proseguire anche per il lavoro di commento digitale iniziato per il *Mastro*, nell'ambito di un progetto nazionale del PNRR, che consentirà, per usare un giocoso paradosso di Genette, di rispondere al bisogno di amare almeno due esseri alla volta: in questo caso due straordinari romanzi come *La terre* e il *Mastro*, anche forse per poter meglio leggerne l'uno con l'altro²¹.

²⁰ Cfr. Verga (1993a: 188).

²¹ Cfr. Genette (1979: 469).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFANO, Giancarlo (2020). «Logiche della terra. Verga e Zola a confronto». In G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana, G. Polimeni (a cura di), *«I suoi begli anni»: Verga tra Catania e Milano (1871-1892)* (pp. 541-554). Catania/Leonforte: Fondazione Verga/Euno Edizioni.
- ASOR ROSA, Alberto (1995). *«I Malavoglia di Giovanni Verga»*. In A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana, Le Opere. III: Dall'Ottocento al Novecento* (pp. 733-875). Torino: Einaudi.
- BACHTIN, Michail (1979). *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- BIGAZZI, Roberto (1969). *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*. Pisa: Nistri-Lischi.
- DEBENEDETTI, Giacomo (1989). *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti.
- FINOCCHIARO CHIMIRRI, Giovanna (1979) (a cura di). *Giovanni Verga, Lettere sparse*. Roma: Bulzoni.
- FORTINI, Franco (1987). *Nuovi saggi italiani*, II. Milano: Garzanti.
- GENETTE, Gérard (1979). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.
- LONGO, Giorgio (2004). *Carteggio Verga-Rod*. Catania: Biblioteca della Fondazione Verga.
- LUKÁCS, György (1977). *Il marxismo e la critica letteraria*. Torino: Einaudi.
- LUPERINI, Romano (2013). «Debenedetti interprete di Verga». In R. Luperini, *Tramonto e resistenza della critica* (pp. 93-101). Macerata: Quodlibet.
- MANGANARO, Andrea (2021). *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*. Catania/Leonforte: Fondazione Verga-Euno Edizioni.
- PELLINI, Pierluigi (a cura di) (2015). «Introduzione e Note». In E. Zola, *La terra. Romanzi*, vol. III (pp. 587-606, 1723-1803). Milano: Mondadori.
- PELLINI, Pierluigi (2021). «Romanzi». In E. Russo (a cura di), *Il testo letterario* (pp. 337-352). Roma: Carocci.
- RAPPAZZO, Felice e LOMBARDO Giovanna (a cura di) (2016), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- RAYA, Gino (a cura di) (1970). *Giovanni Verga, Lettere d'amore*. Roma: Tindalo.
- RAYA, Gino (a cura di) (1984). *Carteggio Verga-Capuana*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- RICCARDI, Carla (1993a) «Introduzione». In G. Verga, *Mastro-don Gesualdo 1888* (pp. IX-LI). Firenze: Banco di Sicilia/Le Monnier.
- RICCARDI, Carla (1993b) «Introduzione». In G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* (pp. IX-LVIII). Firenze: Banco di Sicilia/Le Monnier.
- RUSSO, Luigi (1986). *Giovanni Verga*. Roma-Bari: Laterza.

- TORTONESE, Paolo (1987). *Cameroni e Zola. Lettere*. Parigi/Ginevra: Champion/Slatkine.
- TORTONESE, Paolo (2023). *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola*. Roma: Carocci.
- VERGA, Giovanni (1993a). *Mastro-don Gesualdo 1888*. In C. Riccardi (ediz. crit. a cura di). Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga. Firenze: Banco di Sicilia/Le Monnier.
- VERGA, Giovanni (1993b). *Mastro-don Gesualdo*. C. Riccardi (ediz. crit. a cura di). Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga. Firenze: Banco di Sicilia/Le Monnier.
- VERGA, Giovanni (2014). *I Malavoglia*. F. Cecco (ediz. crit. a cura di). Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga. Novara: Fondazione Verga/Interlinea.
- VERGA, Giovanni (2016). *Novelle rusticane*. G. Forni. Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga (ediz. crit. a cura di). Novara: Fondazione Verga/Interlinea.
- ZOLA, Émile (1887a). *La terre*. Parigi: Charpentier.
- ZOLA, Emilio (1887b). *La terra*. G. Palma (trad.). Roma: Stabilimento tipografico della *Tribuna*.
- ZOLA, Émile (2015). *La terra*. In P. Pellini (a cura di.), *Romanzi*, vol. III (pp. 607-1124). Milano: Mondadori.

«AL PADRE» DI SALVATORE QUASIMODO.
APPUNTI DI LETTURA
CON QUALCHE INEDITA AGNIZIONE
SALVATORE QUASIMODO'S «AL PADRE».
READINGS NOTES WITH SOME NEW INSIGHTS

Cristina MARCHISIO
Universidad de Santiago de Compostela

Riassunto

Giorgio Caproni segnalava, tra le più «superbe e indimenticabili conquiste» di Salvatore Quasimodo, le due liriche dedicate ai genitori: *Lettera alla madre* (da *La vita non è sogno*, 1949) e *Al padre* (da *La terra impareggiabile*, 1958). La predilezione per i due testi è stata del resto ampiamente condivisa e la seconda poesia in particolare è a tutt'oggi una delle più note ed amate del poeta siciliano. Il nostro intervento sottopone *Al padre* a una rilettura e mette in luce una nuova possibile fonte di ispirazione non ancora segnalata dalla critica: la poesia di Pablo Neruda che Quasimodo aveva tradotto pochi anni prima.

Parole chiave: Salvatore Quasimodo, *Al padre*, *Terra impareggiabile*, Pablo Neruda, intertestualità.

Abstract

From among Salvatore Quasimodo's most «superbe e indimenticabili conquiste» Giorgio Caproni brought especial attention to the two lyrics dedicated to the poet's parents: *Lettera alla madre* (*La vita non è sogno*, 1949) and *Al padre* (*La terra impareggiabile*, 1958). A predilection for these two texts is indeed widely shared, the latter in particular being one of the Sicilian's best known and best loved works. Our analysis, based on a re-reading of *Al padre*, reveals a possible source of inspiration hitherto unidentified in the critical literature: the poetry of Pablo Neruda, which Quasimodo had translated several years earlier.

Keywords: Salvatore Quasimodo, *Al padre*, *Terra impareggiabile*, Pablo Neruda, intertextuality.

La poesia *Al padre*¹ che qui ci occupa appartiene alla penultima raccolta quasimodiana, *La terra impareggiabile*, impressa nel giugno 1958 nelle officine grafiche dell'editore Arnoldo Mondadori e meritevole del Premio Viareggio di quell'anno. La silloge comprendeva venticinque liriche organizzate in quattro sezioni, ognuna delle quali rappresentava, per dirla con Elena Salibra, il «traguardo provvisorio di un percorso a tappe, che parte dall'avventura memoriale privata (*Visibile e invisibile*), trasfigura il discorso storico e resistenziale in un discorso metapolitico e metasociale (*Ancora dell'inferno*), poi si rifugia nel mito, che non è più quello diretto dell'isola ma quello riflesso della Grecia classica (*Dalla Grecia*), infine giunge al distaccato gioco letterario (*Domande e risposte*)» (Salibra, 2005: 279). All'interno della prima sezione, *Visibile e invisibile*, la più intima e deputata appunto all'immersione in una dimensione memoriale e privata, leggiamo, in settima posizione, quella che Oreste Macrì ha definito: «la grande elegia» (Macrì, 1986: 208) e Gilberto Finzi: la «paziente biografia» di *Al padre* (Finzi, 2005: LXII).

Il ds. della raccolta *La terra impareggiabile* si conserva nel Fondo Quasimodo del Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei di Pavia. Il prezioso censimento *Fra le carte di Quasimodo* attesta la presenza di una stesura ds. di *Al padre* con lievi varianti rispetto all'edizione definitiva, ovvero con una «divisione strofica solo in corrispondenza del v. 22» e con «l'assenza degli attuali vv. 28-29» (Bignamini e De Alberti, 2004: 34-35). In quanto all'attrettanto imprescindibile *Salvatore Quasimodo. Biografia per immagini*, ci consente di visualizzare altri importanti testimoni (Salina Borello, 2000: 131). In primo luogo, il ds. della poesia inviato per posta al padre con dedica manoscritta autografa di Quasimodo: «Carissimo Papà, ho scritto una poesia per te e te la mando. Uscirà nel mio prossimo libro, credo ai primi di giugno. Un forte abbraccio dal tuo Salvatore»². In secondo luogo, la dedica di Quasimodo al padre, sul frontespizio del volume *La terra impareggiabile*: «Milano, 28

¹ Le citazioni dell'opera di Quasimodo sono tratte dalla edizione di riferimento a cura di Gilberto Finzi (Quasimodo, 2005).

² In questa versione ds. si apprezza la struttura definitiva della poesia *Al padre* in tre lasse, con divisione strofica in corrispondenza dei vv. 14 e 22.

luglio 1958. Carissimo Papà, ecco il mio ultimo libro, spero non ultimo. Leggerai la poesia a te dedicata. La mia memoria è come la tua, forte e silenziosa. Ti bacia con grande amore il tuo Salvatore».

L'accento al trapianto dei «novant'anni» del destinatario, autorizzano a considerare il testo una poesia di anniversario che si plasma in tono epistolare, come già la anteriore e celebrata *Lettera alla madre* (*La vita non è sogno*, Milano, Mondadori, 1949) e in questo dittico ideale dedicato ai genitori, Giorgio Caproni (1959) ravvisò una delle più «superbe e indimenticabili conquiste» del poeta siciliano.

Di Gaetano Quasimodo –cognome con accentuazione inizialmente piana (Quasimòdo)³– nato il 30 agosto 1867 a Roccalumera in provincia di Messina e morto nella stessa località l'8 aprile 1960, all'età di 92 anni, ci ha lasciato un vivido ricordo il nipote Alessandro, figlio del poeta e della sua seconda moglie, la danzatrice Maria Cumani.

Il nonno era Cavaliere del lavoro [...]. Era un bell'uomo, nonno Gaetano, alto all'incirca un metro e 70, come mio padre. Il nonno aveva però un tale portamento che quasi andava con il corpo all'indietro per quanto si teneva dritto. [...] Aveva un carattere molto forte ed era orgoglioso della sua posizione, dell'aver lavorato oltre mezzo secolo per le Ferrovie. Era nato nel 1867 e aveva cominciato a lavorare a 7 anni. [...] non nascondeva la fierezza di essersi fatto da solo. Col tempo, poi, alla propria aveva aggiunto quella che gli derivava dalla posizione raggiunta dal figlio Salvatore. Non avevano avuto un buon rapporto, non sarebbe stato possibile, visto che papà se n'era andato di casa giovanissimo per inseguire la vocazione di poeta. E c'era tra loro quella «difficile affinità di pensieri», come Quasimodo dice in un verso della poesia che gli ha dedicato nella raccolta *La terra impareggiabile*. Però andò direttamente da lui a Roccalumera, ad abbracciarlo, subito dopo la cerimonia di Stoccolma. Io credo che abbia voluto recuperare il rapporto con il padre soltanto quando è stato in grado di dimostrargli chi era e cosa poteva fare (Ciccioli, 2019: 61-62).

³ Fu Salvatore Quasimodo a mutare l'accentuazione del suo cognome in sdrucchiola quando si trasferì sul continente (Quasimodo, 2005: [XCI]).

Il ricordo di Alessandro Quasimodo ricalca in parte quanto ricordava l'amico calabrese di gioventù di Salvatore Quasimodo, Enzo Misefari, in occasione di un importante convegno quasimodiano.

Da giovanotto [Salvatore Quasimodo] sapeva poetare, ma non guadagnarsi la vita. Il padre lo scacciò di casa. Ed egli si avviò, umiliato e offeso, verso la sognata capitale d'Italia [...]. Fame, umiliazioni, vergogna. Si trovò slow slow sul travertino di Piazza Navona. Odio [...] verso il genitore. Odio indistinto verso tutto ciò che glielo ricordava. L'odio morboso si stabilizzò fino alla sua vittoria sul mondo. Allora perdonò ed il poeta suggellò il gesto sublime con una lirica di stupenda fattura (Misefari, 1985: 507-508).

In realtà, abbiamo buone ragioni per pensare che un riavvicinamento tra padre e figlio si ebbe almeno dal 1950 in poi quando, alla morte della moglie –il 1° gennaio 1950– il padre vedovo tornò ad abitare nella casa natale a Roccalumera, con la sorella Gaetana (Quasimodo, 1985: 184). Lo attestano, tra l'altro, numerosi accenni contenuti nelle lettere di Salvatore Quasimodo alla moglie Maria Cumani.

Non solo. A documentare la rete di affetti familiari, memorie e versi va ricordata, oltre alla quasimodiana *Al padre*, anche una meno nota ma significativa poesia di Maria Cumani datata «agosto 1963» e intitolata, specularmente, *Al figlio* [Alessandro Quasimodo], che si apre con un toccante ricordo del «padre di tuo padre», ovvero del suocero Gaetano Quasimodo (Cumani, 2015: 19-20).

*Al figlio*⁴

Anche la tomba dove eterno dorme
il padre di tuo padre
è alta sulla collina
e guarda al mare, alle Calabrie
assopite sopra acque viola.
Pietra su pietra, lassù,
alveari di silenzio,
celle chiuse a colombe,

⁴ La poesia di Maria Cumani, *Al figlio*, che riprende e rovescia il titolo quasimodiano *Al padre* apre la raccolta *Lontana da gesti inutili* (Cumani, 2015).

finestre murate
al sole, con ulivi e limoni
e le spine vane dei fichi d'India

In questi versi, si apprezzano echi quasimodiani da *Il tuo piede silenzioso*, composta nel 1942 e confluita nel 1947 in *Giorno dopo giorno* (Quasimodo, 2005: 143) ma anche dalla lirica che ci accingiamo ad analizzare. È evidente che sia Quasimodo che Cumani descrivono lo stesso paesaggio siciliano con il cimitero di Roccalumera affacciato al Mar Ionio e che Cumani ha grande familiarità con l'opera quasimodiana.

Ed ecco il mare e il fiore già sull'agave
e il colore del fiume vivo lungo
antiche tombe fitte alla muraglia
come celle d'alveare [...] nell'ombra
degli ulivi. Nessuno che ti salva:
(Quasimodo, *Il tuo piede silenzioso*,
vv. 1-10)

Dove sull'acque viola
era Messina [...] (Quasimodo, *Al padre*, vv. 1-2)

Anche la tomba dove eterno dorme
il padre di tuo padre
è alta sulla collina
e guarda al mare, alle Calabrie
assopite sopra acque viola.
Pietra su pietra, lassù,
alveari di silenzio,
celle chiuse a colombe,
finestre murate
al sole, con ulivi e limoni
e le spine vane dei fichi d'India
(Cumani, *Al figlio*, vv. 1-11)

Torneremo su questioni di intertestualità e di debiti ma è il momento di riprodurre il testo che ci interessa.

Al padre

Dove sull'acque viola
era Messina, tra fili spezzati
e macerie tu vai lungo binari
e scambi col tuo berretto di gallo
5 isolano. Il terremoto ribolle
da tre giorni, è dicembre d'uragani
e mare avvelenato. Le nostre notti cadono
nei carri merci e noi bestiame infantile
contiamo sogni polverosi con i morti
10 sfondati dai ferri, mordendo mandorle
e mele disseccate a ghirlanda. La scienza
del dolore mise verità e lame

nei giochi dei bassopiani di malaria
gialla e terzana gonfia di fango.

- 15 La tua pazienza
triste, delicata, ci rubò la paura,
fu lezione di giorni uniti alla morte
tradita, al vilipendio dei ladroni
presi fra i rottami e giustiziati al buio
20 dalla fucileria degli sbarchi, un conto
di numeri bassi che tornava esatto
concentrico, un bilancio di vita futura.

Il tuo berretto di sole andava su e giù
nel poco spazio che sempre ti hanno dato.

- 25 Anche a me misurarono ogni cosa,
e ho portato il tuo nome
un po' più in là dell'odio e dell'invidia.
Quel rosso sul tuo capo era una mitria,
una corona con le ali d'aquila.
30 E ora nell'aquila dei tuoi novant'anni
ho voluto parlare con te, coi tuoi segnali
di partenza colorati dalla lanterna
notturna, e qui da una ruota
imperfetta del mondo,
35 su una piena di muri serrati,
lontano dai gelsomini d'Arabia
dove ancora tu sei, per dirti
ciò che non potevo un tempo – difficile affinità
di pensieri – per dirti, e non ci ascoltano solo
40 cicale del Biviere, agavi, lentischi,
come il campiere dice al suo padrone:
«Baciamu li mani». Questo, non altro.
Oscuramente forte è la vita.

Lo stesso Quasimodo, interrogato sul contenuto di *Al padre*, si espresse in questi termini: «È una poesia della *Terra impareggiabile*, che i critici indicano come attiva. Può sembrare una lirica di memoria, ma c'è sempre la presenza di due tempi: passato, oggi, e se si vuole anche il futuro, come proiezione del passato» (Quasimodo, 2005: 1186).

Nel saggio del 1950 *Una poetica* (Quasimodo 2005, 279) ne aveva prefigurato lo schema narrativo:

Potrei dire che la mia terra è «dolore attivo», al quale si richiama una parte della memoria quando nasce un dialogo interiore con una persona amata lontana o passata all'altra riva degli affetti. Potrei dire altro: forse perché le immagini si formano sempre nel proprio dialetto e l'interlocutore immaginario abita le mie valli, cammina lungo i miei fiumi.

Come *Lettera alla madre*, anche *Al padre* è una sorta di poesia-lettera, scritta da lontano, dal poeta ormai stabilito al Nord per un padre rimasto nel nativo Sud. La poesia, di complessivi 43 versi, nel suo assetto definitivo, appare strutturata in tre strofe rispettivamente di 14, 8 e 21 versi liberi.

Nella prima strofa, il poeta convoca la figura paterna legandola ad un episodio fondativo e a un preciso scenario: Messina -o quel che resta di Messina- nei giorni successivi al terremoto del 1908 e si badi che per Quasimodo Messina è una espressione metonimica dell'intera Sicilia e dunque rappresenta la patria («Messina è la città più cara. [...] Io identifico spesso la Sicilia con Messina», Freni, 1985: 501-502).

Il luogo evocato è geograficamente concreto e, insieme, irrimediabilmente perduto: («Dove sull'acque viola / *era* Messina»). Le «acque viola» che Antonio Colinas traduce in spagnolo con «aguas violáceas» (Quasimodo, 2004: 643) e Marco Antonio Campos con «aguas violetas» (Saba, 2004: 433) e che molti commentatori continuano a ritenere semplicemente acque «di color viola» per effetto del maremoto, in realtà non indicano solo una qualità cromatica ma qualcosa di più. Come ha spiegato in modo convincente Concetto Del Popolo (1998) in un intervento dedicato in esclusiva al v. 1 della lirica, il *viola*, per «osmosi poetica» da Catullo (ma anche da Omero), è «il nome stesso del mare», ovvero indica il mar Ionio su cui si affaccia la città di Messina. Il che non esclude che la strofa, che ribolle come un «mare avvelenato», fitta com'è di inarcature a cascata che le imprimono un ritmo sussultorio, da terremoto appunto, sia sicuramente anche connotata da un peculiare cromatismo tragico

e che, aperta e chiusa dalle vibrazioni del «viola»⁵ e del «giallo», acquisti un suo singolare e malato lividore.

Subito dopo, i successivi elementi dello scabro paesaggio denunciano il cataclisma. Sono rottami, residui («[...] fili spezzati / e macerie») e i «fili spezzati», in particolare, ovvero i cavi elettrici della linea ferroviaria, sono insieme oggetti reali e impoetici, tipici della nuova stagione postbellica e post-ermetica di Quasimodo ma, al contempo, simboli dal forte valore archetipico che rimandano cupamente al mito delle Parche.

In questo scenario restituito con realismo simbolico, imbricato in un universo residuale, fa la sua apparizione attiva il protagonista e interlocutore («tu vai», v. 3) che il titolo allocutivo della poesia -titolo allocutivo come spesso in Leopardi- permette di identificare con il padre del poeta. I verbi, dopo l'iniziale imperfetto «era», proseguono al tempo presente. Il personaggio entra in scena in movimento («tu vai») sul posto di lavoro e con la divisa della sua professione («lungo binari / e scambi col tuo berretto di gallo / isolano»): è il padre ferroviere, connotato metonimicamente da una componente significativa della sua divisa: il copricapo da capostazione. Il «berretto di gallo / isolano» lega innanzitutto il padre alla dimensione dell'«isola», tema centrale in Quasimodo. In quanto al «gallo», la critica si è limitata a ricondurre l'analogia alla coincidenza cromatica (berretto rosso=cresta rossa) sicuramente presente, anche se non escluderei, in aggiunta, la derivazione dell'immagine «berretto di gallo / isolano» da «berretto gallonato», considerando, in appoggio a questa ipotesi, che tra le fonti di Quasimodo, c'è sicuramente il grande maestro Verga e che il sintagma «berretto gallonato» ricorre con altissima frequenza, per esempio, nei *Malavoglia*⁶. In ultimo, l'immagine poetica scelta («berretto di

⁵ Il colore viola presente in *Al padre* ricorre anche nelle due poesie di *La terra impareggiabile* che la precedono e la seguono (*Un'anfora di rame*, v. 11; *Le arche scaligere*, v. 11) (Quasimodo, 2005: pp. 200, 203).

⁶ Maria Gabriella Riccobono non collega il «berretto di gallo / isolano» al «berretto gallonato» così ricorrente ne *I Malavoglia* ma segnala il debito di Quasimodo nei confronti di Verga citando varie liriche di Quasimodo, tra cui proprio *Al padre*: «L'evocazione della Sicilia dei poveri, del mondo contadino, della malaria [...] porta con sé il ricordo [...] del Verga verista, ai suggerimenti del quale è plausibile che si uniscano sia ricordi personali e diretti del poeta

gallo / isolano») richiama un bestiario domestico che attribuisce al personaggio un tratto di autorevole e atavica virilità (gallo nel pollaio) come ben vide Oreste Macrí (1986: 210).

Il secondo periodo della prima strofa identifica l'origine della distruzione e colloca l'azione nel tempo («Il terremoto ribolle / da tre giorni, è dicembre d'uragani / e mare avvelenato», 5-7). Il poeta ci trasporta indietro di cinquant'anni, al terremoto che, nella notte del 28 dicembre 1908, aveva raso al suolo Messina provocando 80.000 morti e situa l'azione tre giorni dopo: il 31 dicembre. In realtà, Gaetano Quasimodo era stato trasferito nella città devastata soltanto nel febbraio 1909⁷. Nella sua ricostruzione poetica, il poeta anticipa l'arrivo sullo scenario della catastrofe per incrementare la drammaticità dell'esperienza. In più, per la consueta aspirazione mitizzante e assolutizzante, privilegia la simbologia del numero tre («tre giorni dopo») e rende l'azione esemplare situandola nell'ultimo giorno dell'anno (28 dicembre+3 giorni=31 dicembre).

La casa viene sostituita da «carri merci» dove aspettare la notte come «bestiame infantile», dove sognare «sogni polverosi» con la morte troppo vicina («con i morti / sfondati dai ferri»). Un

cantore sia echi dannunziani»; «Sono riconducibili a tutta la produzione verista di Verga [...] il Biviere di Lentini, la malaria o terzana, le paludi malsane» (Riccobono, 2003: 403, 405).

⁷ Nella «Cronologia» della fondamentale edizione «I Meridiani» delle opere di Quasimodo si legge: «1908. Il padre viene trasferito a Messina nei giorni che seguono immediatamente il disastroso terremoto del 28 dicembre. La famiglia abita a lungo in un carro merci fermo su un binario morto della stazione distrutta. Il futuro poeta riporterà le prime vivissime, incancellabili impressioni dello spettacolo della devastazione, della morte, delle fucilazioni degli sciacalli colti a rubare tra le macerie» (Quasimodo, 2005: [XCI]-XCII). Lo stesso Gilberto Finzi, curatore dell'edizione, peraltro mette in guardia il lettore e gli ricorda che «Una completa biografia di Salvatore Quasimodo è un'impresa difficile [...] nel senso che avvenimenti, aneddoti, tappe della vita di Quasimodo assumevano già, lui vivo, un carattere mitizzante. Arduo dunque distinguere, nel suo raccontare, realtà da mito, favola o addirittura sogno di cose sperate (Quasimodo, 2005: [XCI]). In un poco noto resoconto autobiografico stilato da Gaetano Quasimodo su richiesta del figlio, si legge: «nel febbraio del 1908 [sic] in seguito al terremoto trasferito a Messina fino al 1912» (Salina Borello, 2000: 26). La data «1908» è, evidentemente, una svista per «1909» dato che il terremoto che motivò il suo trasferimento avvenne il 28 dicembre 1908. Nei registri delle Ferrovie dello Stato, la residenza a Messina di Gaetano Quasimodo è datata «22-3-1909» (Salina Borello, 2000: 27).

tenace attaccamento alla vita si condensa nell'immagine del mordere «mandorle / e mele disseccate a ghirlanda» un cibo incongruo, festivo, nello scenario luttuoso, forse con la eco di un famoso notturno pascoliano («Dov'era la luna? ch  il cielo / notava in un'alba di perla, / ed ergersi il *mandorlo* e il *melo* / parevano a meglio vederla», *L'assiuolo*, vv. 1-4). Il gioco dei bambini continua ma a contatto con la sofferenza che si rivela per la prima volta e dota l'esperienza di un valore iniziatico («la scienza / del dolore mise verit  e lame / nei giochi dei bassopiani di malaria / gialla e terzana gonfia di fango»).

La seconda strofa, breve e centrale, contiene l'etopea del padre, celebrato per la «pazienza / triste, delicata [che] ci rub  la paura» (vv. 15-16). Il personaggio diventa guida equilibrata e mite che aiuta i figli ad assimilare l'orrore e maestro di vita che rende comprensibile la morte, anche nei suoi risvolti pi  crudeli. La violenza delle immagini, con cadaveri vilipendiati e derubati da ladri che venivano, a loro volta, catturati tra le macerie e giustiziati,   quella gi  plasmata dal poeta nei versi di *Giorno dopo giorno*. Ma alla «morte» in punta al verso 17, si contrappone il «bilancio di *vita* futura» (v. 22). All'irrazionale, al caos, al male, si oppone fittamente la semantica della ragione, l'argine di una riequilibrante scienza matematica («fu lezione», v. 17; «un conto / di *numeri* bassi che tornava *esatto* / *concentrico*, un *bilancio* di *vita* futura», vv. 20-22).

Riprende, con la terza strofa, il ritratto del padre sempre all'insegna di una infaticabile dedizione al lavoro, sia pure misconosciuta e mal ricompensata («Il tuo berretto di sole andava su e gi  / nel poco spazio che sempre ti hanno dato», vv. 23-24). Il poco prestigio, il piccolo stipendio, la penuria vengono riassunti in quel dolente «poco spazio che sempre ti hanno dato» (v. 24), destino gramo che permette al figlio-poeta, ormai adulto, di equipararsi al padre («Anche a me misurarono ogni cosa» v. 25) ma poi di superarlo proiettandosi -ormai forte del prestigio raggiunto- come agente di riscatto familiare («e ho portato il tuo nome / un po' pi  in l  dell'odio e dell'invidia», vv. 26-27).

Il padre   di nuovo richiamato mediante la sua metonimia emblematica, il suo *senhal*. Ma il «berretto di gallo / isolano» (vv. 4-5) diventa «Il tuo berretto di sole» (v. 23) con un supplemento di splendore. Finch , qualche verso dopo, il copricapo

si trasfigura ulteriormente in simbolo di dignità vescovile e poi, addirittura, imperiale («Quel rosso sul tuo capo era una mitria, / una corona con le ali d'aquila») (vv. 28-29). Mediante la progressiva nobilitazione del *senhal*, per cui la cresta di gallo isolano diventa berretto di sole, mitria, e poi corona con le ali d'aquila, il padre assurge a figura mitica.

Concluso il recupero memoriale, celebrato e mitificato, ma anche idealmente raggiunto e vinto il padre (Macrí descrive questo momento ambivalente come un «momento rituale, quasi tribale, liberatorio, in una ideale maggiore età, dall'imperio del padre, depresso e sublimato», Macrí, 1986: 210), l'attenzione può spostarsi dal passato al presente e convergere sul figlio poeta che «ora» e «qui» può e vuole finalmente parlare con il genitore lontano.

E ora nell'aquila dei tuoi novant'anni (v. 30)

[...] e qui da una ruota / imperfetta del mondo (vv. 33-34)

ho voluto parlare con te, coi tuoi segnali (v. 31)

La dialettica figlio-padre si completa con una dialettica Nord-Sud. Scrive da Milano in Sicilia, da un mondo brumoso e ostile («su una piena di muri serrati»), a una terra fragrante di sole e «gelsomini d'Arabia». Parla o scrive «da una ruota imperfetta del mondo» che ricorda il Montale di *Notizie dall'Amiata* (*Le occasioni*, 1939), altra grandissima poesia epistolare («Una ruota di mola, un vecchio tronco, / confini ultimi del mondo»)⁸. Anche in questo caso, la Lombardia funge da «contrappunto [...] a una Sicilia osservata da lontano» (Gouchan, 2022: 551).

Nel finale, si dispiegano i motivi foscoliani ma anche eschilei dell'esilio e degli affetti familiari. L'antagonico rapporto paterno-filiale (la «difficile affinità / di pensieri», vv. 38-39) sembra ricomporsi. Il figlio poeta si inchina al padre e pubblicamente gli manifesta la sua devozione e il suo rispetto pronunciando la

⁸ Pier Vincenzo Mengaldo non accenna alla poesia *Al padre* ma considera l'attacco della già menzionata *Lettera alla madre* (da *La vita non è sogno*) «inconcepibile senza la seconda lassa delle *Notizie dall'Amiata*, che è pure una poesia-lettera» (Mengaldo, 1991: 134).

formula in dialetto siciliano («Baciamu li mani») con cui, tradizionalmente, il subordinato si rivolge al suo superiore.

La sentenza epigrafica di suggello («Oscuramente forte è la vita»), abituale nel Quasimodo di quegli anni, imperniata su un ossimoro e, forse, retorica in eccesso, riecheggerà nella già ricordata dedica firmata dal poeta sul frontespizio dell'esemplare de *La terra impareggiabile* inviato al padre, ancora con la presenza dell'attributo «forte» («La mia memoria è come la tua, forte e silenziosa», Salina Borello, 2000: 131). La poesia si rivela –ora sì– memoriale e insieme prospettica, tesa, come del resto lo è stata *Lettera alla madre*, tra passato e futuro, tra recupero delle radici e volontà fondativa dell'uomo nuovo⁹.

Che la poesia *Al padre* sia radicalmente autobiografica e tocchi corde molto intime tanto da rivelare a tratti retroscena edipici e a ispirare convincenti affondi critici in chiave psicoanalitica (Macrì, 1989; Gioanola, 2001), non esclude che il sostrato del testo sia ben materiato di memorie letterarie. Il vissuto si alimenta anche di echi di letture e trova la sua espressione mescidandosi con la voce e il respiro di prosatori e poeti amati. La critica ha richiamato la lezione dei classici per le già ricordate «acque viola» nell'*incipit*. Ha visto operante la lezione di Foscolo e quella del tragico Eschilo nella tematica dell'esilio e degli affetti familiari. Noi abbiamo fatto, puntualmente, i nomi di Pascoli, di Verga o di Montale e vorremmo, a questo punto, aggiungere quello di Pablo Neruda che non ci risulta sia mai stato proposto come fonte di ispirazione per questa lirica.

Quasimodo non solo aveva frequentato e letto Neruda ma, com'è noto, ne era stato uno dei primissimi traduttori in Italia, proprio negli anni immediatamente anteriori alla stesura de *La terra impareggiabile*, esplorandone in profondità contenuto e forma, e pubblicando alcune versioni isolate su periodici fin dal 1948 per poi firmare, nel 1952, la prima antologia italiana di poesie nerudiane, illustrate da Guttuso per i tipi di Einaudi. Negli interventi che mi hanno occupato in passato, inventariavo le strategie traduttive di Quasimodo (Marchisio, 2004) e dimostravo

⁹ Il poeta, negli anni del secondo dopoguerra, aspirava a «rifare l'uomo» com'ebbe ad affermare nel celeberrimo saggio del 1946 «Poesia contemporanea» (Quasimodo, 2005: 273).

come poeta tradotto e traduttore fossero protagonisti di un proficuo *gioco del dare e dell'avere* con ricadute evidenti della lezione nerudiana sulla produzione di Quasimodo posteriore alle traduzioni (Marchisio, 2003). In questo caso, compatibilmente con il poco spazio a disposizione, mi limiterò a suggerire alcuni *loci* nerudiani passibili di aver ispirato o, in qualche caso, generato motivi, immagini o lemmi.

La possibile influenza nerudiana pare condensarsi soprattutto nell'ultima strofa del componimento in cui, non a torto, Elena Salibra osservò che il discorso diventava, a tratti «impenetrabile» e si moltiplicavano «gli artifici formali volti a scoprire la letterarietà dell'esperimento» (Salibra, 2005: 287).

Sfogliando la silloge *Poesie di Neruda* (Traduzione di Quasimodo, Illustrazioni di Guttuso, Torino, Einaudi, 1952) merita un primo riscontro *Un canto para Bolivar* (Neruda, 1952: 72-77)¹⁰ che è una poesia-colloquio con un padre ideale e che condivide con la nostra poesia la presenza insistita del colore «rosso», il motivo delle «mani», oltre a qualche notevole coincidenza lessicale.

<u>Padre</u> nostro che sei nella terra, [...]	<u>Al padre</u>
Ogni cosa nel nostro luogo <u>porta</u> il tuo nome, padre:	<u>E ho portato il tuo</u> <u>nome</u>

<u>Rossa</u> sarà la rosa a ricordare il tuo passo	Quel <u>rosso</u> sul tuo capo era una mitria
---	--

Rosse le mani [...]

<u>Rossa</u> è la semente del tuo cuore vivo.	«Baciamu li <u>mani</u> ».
--	----------------------------

(<i>Un canto per Bolivar</i> , vv. 1-4 e 19-23, trad. Quasimodo)	(Quasimodo, <i>Al padre</i> , vv. 26, 28, 42)
--	--

¹⁰ «Padre nuestro que estás en la tierra, / [...] / todo lleva tu nombre, padre, en nuestra morada»; «Roja será la rosa que recuerde tu paso/ [...] / Rojas serán las manos [...] / [...] Es roja la semilla de tu corazón vivo» (*Un canto para Bolívar*, vv. 1-4 e 19-23, in Neruda, 1952: 72).

In *Himno y regreso* (Neruda, 1952: 88-91)¹¹ vero è che il poeta cileno dialoga non con il *padre* ma con la *patria*, eppure la invoca con sentimento filiale, «come fa con la madre il bambino» (v. 2) per cui, anche in questo, caso la voce poetante entra in colloquio con il genitore e la poesia ha come asse portante un rapporto paterno-filiale. In quanto alla metafora dell'«aquila» duplicata nei vv. 29 e 30 di *Al padre*, la critica ha ipotizzato una derivazione dal poeta tragico Eschilo (Granese, 1986: 310). Ma «non c'è lessema o sintagma della poesia originale quasimodiana che non sia temperato e accertato su testimoni della tradizione selezionati e interrelati» diceva Macrí (1986: 226) e, personalmente, non escluderei l'interferenza di una memoria anche nerudiana.

<p><u>Patria</u>, mia <u>patria</u>, a te volgo il mio sangue. Ma t'invoco, come fa con la madre il bambino pieno di pianto.</p> <p><u>Patria</u>, mia <u>patria</u> Tutta circondata <u>d'acqua</u> in lotta E neve combattuta, in te si unisce <u>l'aquila</u> allo zolfo, (<i>Inno e ritorno</i>, vv. 1-3 e 22-25, trad. Quasimodo)</p>	<p><i>Al padre</i></p> <p>Dove <u>sull'acque</u> viola era Messina, [...]</p> <p>Quel rosso sul tuo capo era una mitria, una corona con le ali <u>d'aquila</u>. E ora <u>nell'aquila</u> dei tuoi novant'anni (Quasimodo, <i>Al padre</i>, vv. 1-2 e 28-30)</p>
--	---

Per la genealogia del sintagma «più in là» seguito da due genitivi –un *ápax* in Quasimodo– sembra fondamentale *Jinete en la lluvia* (Neruda, 1952: 102-105)¹² forse con l'influenza concomitante di una seconda poesia, *Alberto Rojas Giménez viene volando*, non inclusa nell'antologia, ma sicuramente nota a Quasimodo perché, nella raccolta *Residencia en la tierra*, seguiva l'*Ode a Federico García Lorca* che era sì stata tradotta. In *Jinete en la lluvia*, i vv. 20-21 che aprono la seconda strofa sono occupati

¹¹ «Patria, mi patria, vuelvo hacia ti la sangre. / Pero te pidio, como a la madre el niño / lleno de llanto»; «Patria, mi patria / toda rodeada de agua combatiente / y nieve combatida, / en ti se junta el águila al azufre» (*Himno y regreso*, vv. 1-3 e 22-25, in Neruda, 1952: 88-90).

¹² «Más allá, más allá, más allá, más allá, / más allá, más allá, más allá, más alláaaaa» (*Jinete en la lluvia*, vv. 20-21, in Neruda, 1952: 102).

per intero dal sintagma «más allá» reiterato. Quasimodo, traducendo, lo aveva reso con «più in là». È assai probabile che la formula per sette volte ripetuta, nell'originale e nella versione italiana, si sia incisa nella sua memoria e sia stata tesaurizzata in vista di possibili future riscritture.

<u>Più in là, più in là, più in là, più in là</u> <u>più in là, più in là, più in là, più in</u> <u>làaaaaa</u> (<i>Cavaliere sotto la pioggia</i> , vv. 20- 21, trad. Quasimodo)	e ho portato il tuo nome un po' <u>più in là</u> dell'odio e dell'invidia (Quasimodo, <i>Al padre</i> , vv. 26-27)
--	---

Más allá de la sangre y de los
huesos,
Más allá del pan, más allá del vino
Más allá del fuego,
vienes volando.
(*Alberto Rojas Giménez viene volando*,
vv. 13-16, Neruda 1999: 335)

Contigua a *Jinete en la lluvia*, nell'antologia di Quasimodo, troviamo poi *Mares de Chile* (Neruda 1952: 106) con versi che ricordano il siciliano «mare avvelenato» del dopo terremoto in *Al padre* e che condivide con la poesia la presenza di toponimi oltre alla coincidenza di almeno una triade di lemmi.

O <u>mare</u> del <u>Chile</u> , o <u>acqua</u> alta e stretta come acuto falò, impulso e tuono e unghie di zaffiro, o <u>terremoto</u> di sale e di leoni! (<i>Mari del Cile</i> , vv. 16-19, trad. Quasimodo)	Dove <u>sull'acqua</u> viola era <u>Messina</u> , [...] [...]. Il <u>terremoto</u> ribolle da tre giorni, è dicembre d'uragani e <u>mare</u> avvelenato. (Quasimodo, <i>Al padre</i> , vv. 1-7)
---	--

Per la sua antologia del 1952, Quasimodo ha attinto a tutte le raccolte nerudiane pubblicate fino a quel momento, ma i punti di massima tangenza con la poesia *Al padre* sembrano concentrarsi nei *Poemas últimos* (1937-1944) e nei versi di *Canto general de*

Chile. Fragmentos (1943)¹³. Tra i *Poemas últimos* c'è ancora una lirica che non abbiamo citato ma che merita senz'altro un indugio. Si intitola *7 de noviembre. Oda a un día de victorias*¹⁴ e, sebbene non antologizzata, fu sicuramente letta dal poeta siciliano dato che, nelle edizioni nerudiane, precedeva il già commentato *Un canto para Bolivar*.

Este doble aniversario, este día,
esta noche

Yo te saludo [...] en este día,
con humildad: soy escritor y poeta.

Mi padre era ferroviario: siempre
fuimos pobres.

[...] Allí creció tu nombre

[...]

vuela tu nombre come un ave roja!

Alabados sean [...]

Alabado sea [...]

(*7 de noviembre. Oda a un día de victorias*, vv. 1 e 41-53, Neruda, 1999: 401-403)

[...] tu vai lungo binari
e scambi col tuo berretto di
gallo
isolano. [...]

Il tuo berretto di sole andava su
e giù
nel poco spazio che sempre ti
hanno dato.

Anche a me misurarono ogni
cosa,

e ho portato il tuo nome
un po' più in là dell'odio e
dell'invidia.

Quel **rosso** sul tuo capo era una
mitria,

una corona con le ali d'aquila.

Ed ora nell'aquila dei tuoi
novant'anni

[...]

come il campiere dice al suo
padrone:

«Baciamu li mani» [...]

(Quasimodo, *Al padre*, vv. 3-5,
23-30, 41-42)

¹³ Quelli che nelle antologie di Aldunate (Neruda, 1943) e di Quasimodo (1952) figurano come *Poemas últimos* (1937-1944) confluiranno come V sezione in *Tercera residencia. 1935-1945* (1947). Buenos Aires, Losada, mentre *Canto general de Chile. Fragmentos* (1943) diventerà la VII sezione di *Canto general* (1950). México, Talleres Gráficos de la Nación.

¹⁴ Ogni 7 novembre (25 ottobre secondo il calendario giuliano, da cui il nome di *rivoluzione d'ottobre*) in Unione Sovietica si commemorava la Rivoluzione di ottobre del 1917.

In questo caso, oltre ad identiche schegge lessicali, siamo in presenza di tali analogie di contenuto da farci ipotizzare che l'ode abbia addirittura potuto offrire lo spunto ispiratore per la poesia che ci occupa. A parte la già riscontrata affinità di interlocutore («patria» in Neruda, «padre» in Quasimodo) troviamo infatti varie e rilevanti consonanze:

La poesia di occasione per anniversario; la coincidenza del «padre ferroviere» esplicita in Neruda e suggerita per sineddoche (berretto, i segnali di partenza) in Quasimodo; la coincidenza di rapporto, dunque, padre-ferroviere e figlio-poeta; l'accento alle ristrettezze economiche; il nome preceduto da possessivo («tu nombre», «il tuo nome»); «vuela tu nombre como un ave roja!» come possibile generatore dei segmenti quasimodiani «ho portato il tuo nome/ un po' più in là» e «Quel rosso sul tuo capo era una mitria,/ una corona con le ali d'aquila»; il colore rosso; il motivo del «saluto con humildad» («come il campiere dice al suo padrone»); infine, il tributo di lode e rispetto sia nella formula «Alabado sea» sia in «Baciamu li mani».

Anche il padre di Pablo Neruda, José del Carmen Reyes, come Gaetano Quasimodo, era ferroviere o, per dirla con parole del figlio poeta: «ferroviario de corazón» (Neruda 1999b: 1402)¹⁵.

Per un curioso gioco del destino, nel 1962, Neruda affida all'editore e tipografo di Alpignano Alberto Tallone, che apprezza da tempo, un manipolo di sue poesie inedite. Il 30 aprile 1963 esce dai torchi piemontesi il prezioso volume a tiratura limitata *Sumario. Libro donde nace la lluvia*¹⁶. Nel volume fresco di stampa, il quarto testo evoca una «locomotiva», «treni» e «segnali verdi e rossi». In quasi coincidenza con quella quasimodiana, la poesia si intitola: *El padre*¹⁷.

¹⁵ La nota «En recuerdo de mi padre, ferroviario de corazón, les dedico a ustedes este poema inédito, Pablo Neruda. 1962» accompagnava il facsimil del ms. della poesia *El padre* nel cartoncino *El padre*, Santiago, Imprenta de los Ferrocarriles del Estado, 1962 (Neruda, 1999b: 1402).

¹⁶ *Sumario. Libro donde nace la lluvia* sarà riedito l'anno dopo come primo tomo di *Memorial de Isla Negra* (Buenos Aires, Editorial Losada, 1964).

¹⁷ Per un'ulteriore coincidenza, anche Alberto Tallone era un appassionato di locomotive. Nel febbraio 1962, in occasione del loro primo incontro, Neruda trovò nel cortile della tipografia di Alpignano un'enorme locomotiva a vapore che Tallone aveva acceso in suo onore e ne fu entusiasta (Fanoti, 2014).

El padre brusco vuelve
 de sus trenes:
 reconocimos
 en la noche
 el pito
 de la locomotora
 perforando la lluvia
 con un aullido errante,
 un lamento nocturno
 [...]
 Capitán de su tren, del alba fría,
 y apenas despuntaba
 el vago sol, allí estaba su barba,
 sus banderas verdes y rojas [...]
 [...].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BIGNAMINI, Mauro e DE ALBERTI, Andrea (a cura di) (2004). *Fra le carte di Quasimodo. Poesie, traduzioni, saggi, lettere*. Pavia: Università degli Studi di Pavia.
- CAPRONI, Giorgio (1° novembre 1959). «L'opera poetica di Quasimodo». *La Fiera Letteraria*, pp. 1-2.
- CICCIOLI, Paola (2019). *Assolo sul padre. Il teatro della vita, la famiglia dietro il Nobel. Alessandro Quasimodo si racconta*. Villanova di Guidonia: Aletti Editore.
- CUMANI, Maria (2015). *Lontana da gesti inutili*. Villanova di Guidonia: Aletti Editore.
- DEL POPOLO, Concetto (1998). «Quasimodo, “Al padre” (v. 1)». *Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana*, XXVII(2), pp. 251-253.
- FANOTI, Fabrizio (2014). «Enrico Tallone. L'arte di fare i libri». Recuperato da <http://poesia.blog.rainews.it/2014/09/enrico-tallone-larte-di-fare-i-libri/> [Data di consultazione: 4/4/2023].
- FINZI, Gilberto (intr. e a cura di) (2005). «Modi e tempi della ricerca poetica quasimodiana». In S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia* (pp. XLVII-LXIII). C. Bo (prefazione). Milano: Mondadori «I Meridiani».
- FRENI, Melo (1986). «Quasimodo e la Sicilia». In G. Finzi (a cura di), *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre* (pp. 497-450). Roma/Bari: Laterza.
- GIOANOLA, Elio (2002). «Quasimodo: la passione del figlio». In P. Frassica (a cura di), *Salvatore Quasimodo nel vento del Mediterraneo (Atti del Convegno internazionale, Princeton, 6-7 aprile 2001)* (pp. 21-46). Novara: Interlinea.

- GOUCHAN, Yannick (2022). «Una geografia patetica e poetica: l'isola di Salvatore Quasimodo». In G. Bonifacino; S. Giorgino e C. Santoli (a cura di), *Metodo e passione. Studi sulla modernità letteraria in onore di Antonio Lucio Giannone* (vol. II) (pp. 535-553). Napoli: La scuola di Pitagora.
- GRANESE, Alberto (1986). «Ritorno alla “Terra impareggiabile”: teatro, teatralizzazione e colore nell'opera di Quasimodo». In G. Finzi (a cura di), *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre* (pp. 295-310). Roma/Bari: Laterza.
- MACRÌ, Oreste (1986). *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il Poeta*. Palermo: Sellerio editore.
- MARCHISIO, Cristina (2003). «Quasimodo e Neruda: il gioco del *dare* e dell'*avere*». *Rivista di Letteratura italiana*, XXI(1-2), pp. 337-345.
- MARCHISIO, Cristina (2004). «Quasimodo traduttore di Neruda». In T. Amado Rodríguez et alii (eds.), *Icundi Acti Labores. Estudios en Homenaje a Dulce Estefanía Álvarez* (pp. 563-574). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela/Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- MENGALDO, Pier Vincenzo (1991). «Il linguaggio della poesia ermetica». In *La tradizione del Novecento. Terza serie* (pp. 131-157). Torino: Einaudi.
- MISEFARI, Enzo (1985). «Qualcosa di privato». In G. Finzi (a cura di), *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre* (pp. 503-508). Roma/Bari: Laterza.
- NERUDA, Pablo (1943). *Selección*. A. Aldunate (recopilación y notas). Santiago de Chile: Nacimiento.
- NERUDA, Pablo (1952). *Poesie*. Salvatore Quasimodo (trad); Renato Guttuso (illustrazioni). Torino: Einaudi.
- NERUDA, Pablo (1999a). *Obras completas I. De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento» 1923-1954*. Edición y notas de H. Loyola con el asesoramiento de S. Yurkievich. Introducción general de S. Yurkievich. Prólogo de E. M. Santí. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- NERUDA, Pablo (1999b). *Obras completas II. De «Odas elementales» a «Memorial de Isla Negra» 1954-1964*. Edición y notas de H. Loyola con el asesoramiento de S. Yurkievich. Prólogo de S. Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- QUASIMODO, Salvatore (5 dicembre 1948). «Ode a Federico García Lorca». Traduzione da Neruda. *La Fiera Letteraria*, 37, pp. 8-9.
- QUASIMODO, Salvatore (1985). *Lettere d'amore 1936-1959*, a cura di A. Quasimodo con prefazione di D. Lajolo. Milano: Spirali Edizioni.
- QUASIMODO, Salvatore (2004). *Poesía completa*. Traducción e introducción A. Colinas. Ourense: Ediciones Linteo.
- QUASIMODO, Salvatore (2005). *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di G. Finzi, prefazione di C. Bo, ed. riveduta e ampliata. Milano: Mondadori «I Meridiani».

- RICCOBONO, Maria Gabriella (2003). «Memoria delle poetiche e memoria poetica in Quasimodo». *Rivista di Letteratura italiana*, XXI(1-2), pp. 375-405.
- SABA, Umberto; CARDARELLI, Vincenzo; UNGARETTI, Giuseppe e QUASIMODO, Salvatore (2004). *Poetas italianos del siglo XX*. M. A. Campos (trad.); S. Strazabosco (epilogo). Ciudad de México: Coordinación de Difusión Cultural/Universidad Nacional Autónoma de México.
- SALIBRA, Elena (2005). «La geometria dell'assurdo in *La terra impareggiabile*». In *Voci in fuga. Poeti italiani del primo Novecento* (pp. 279-295). Napoli: Liguori.
- SALINA BORELLO, Rosalma e BARBARO, Patrizio (2000). *Salvatore Quasimodo. Biografia per immagini*. Torino: Gribaudo.
- SANTI, Flavio (1999). «Il Fondo Salvatore Quasimodo: le traduzioni». *Autografo*, XV(39), pp. 123-135.

DE LA RELIGIOSIDAD AL COMPROMISO ÉTICO.
LA RECEPCIÓN DE LA POESÍA
DE SALVATORE QUASIMODO EN ESPAÑA
FROM RELIGIOSITY TO ETHICAL COMMITMENT.
THE RECEPTION OF SALVATORE QUASIMODO'S
POETRY IN SPAIN

Victoriano PEÑA
Universidad de Granada

Resumen

En 1949 J. M. Alonso Gamo publicó en la revista *Escorial* el que se podría considerar el primer ensayo en España sobre la poesía de Salvatore Quasimodo, que, en consonancia con el ideario literario de la revista española, indagaba sobre la religiosidad en la poesía hermética centrándose en la obra del poeta siciliano. Con posterioridad y en líneas generales, a excepción del juicio despectivo de J. R. Masoliver, quien, en 1959, en el diario *La Vanguardia* manifestaba sin tapujos sus prejuicios ideológicos cuando se refería al escritor italiano, como «izquierdoso y comunistoide», la lírica de Quasimodo continuó su buena acogida en nuestro país con las excelentes traducciones, entre otras, de José Agustín Goytisolo (1963), Milagros Arizmendi (1974) y la más celebrada a cargo de Antonio Colinas (1991 y 2004) de toda su poesía.

Palabras clave: Salvatore Quasimodo, recepción literaria, traducción, poesía italiana.

Abstract

In 1949 J. M. Alonso Gamo published in the journal *Escorial* what could be considered the first essay in Spain on the poetry of Salvatore Quasimodo that, in line with the literary ideology of the Spanish journal, inquired about religiosity in hermetic poetry focusing on the work of the Sicilian poet. Subsequently and in general terms, with the exception of the derogatory judgment of J. R. Masoliver, who, in the 1959 edition of the newspaper *La Vanguardia* openly expressed his ideological prejudices when he referred to the Italian Nobel Prize laureate, as a «commie leftist», Quasimodo's poetry continued to be well received in our country with the excellent translations, among others, of José Agustín Goytisolo (1963), Milagros Arizmendi (1974) and the most celebrated of his complete poetical writings that of Antonio Colinas (1991 and 2004).

Keywords: Salvatore Quasimodo, literary reception, translation, Italian poetry.

La recepción de la obra de Salvatore Quasimodo en España se articula en diversas etapas que, de alguna manera, se podrían ordenar todas ellas en torno a la concesión en 1959 del Premio Nobel, reconocimiento internacional que marcará el punto de partida de la verdadera difusión de la obra del poeta italiano en nuestro país que, hasta el momento, con algunas brillantes excepciones, había pasado casi desapercibida. Basta solo con hojear la prensa de ese año y el lustro siguiente para entender la buena acogida que se dio a la producción del poeta recién laureado. Así, el 23 de octubre de 1959 la mayoría de los grandes diarios españoles recogían la noticia firmada por la Agencia Efe, un breve artículo muy sesgado ideológicamente que, con el título «Salvatore Quasimodo, Premio Nobel de Literatura 1959», trazaba a grandes líneas su biografía y los poemarios publicados hasta el momento, poniendo el acento en la más que probable polémica que iba a desatar en Italia la distinción de la academia sueca, puesto que, según el anónimo periodista, Quasimodo pertenecía al grupo de «los poetas políticamente radicales surgidos después de la guerra en Italia, entre los que figuran también Alberto Moravia, Silone y Vittorini». Además de incurrir en una inexactitud, puesto que los tres autores nombrados, al contrario que Quasimodo, eran todos reconocidos narradores, el artículo establecía un intencionado paralelismo con el autor premiado el año anterior, el ruso Boris Pasternak y el revuelo político que su distinción desencadenó en la Unión Soviética, afirmando que el autor italiano era un admirador y defensor del régimen soviético y de la política científica rusa, como tuvo ocasión de declarar públicamente con la dedicatoria de un poema suyo, «Alla nuova luna», con motivo del lanzamiento ruso del satélite Sputnik, un tema que, en su momento, dio mucho que hablar y que ahora se traía a colación para ejemplificar el servilismo del nuevo premio Nobel, que, aunque se había alejado del partido comunista italiano tres meses después de terminada la guerra mundial, «seguía manteniendo excelentes relaciones con los izquierdistas y con los escritores soviéticos»¹.

¹ El referido artículo se ha consultado tanto en el periódico *La Vanguardia Española* (p. 10), como en el diario *ABC* (p. 47), haciendo este último hincapié en la reacción negativa por parte del periódico oficial del Vaticano,

En esta misma línea, llama particularmente la atención la intervención de José Ramón Masoliver en el diario *La Vanguardia Española* pocos días después, el 28 de octubre de 1959, en la sección literaria del periódico catalán. El crítico español que, como el periodista de la Agencia EFE, recurrirá en otros artículos casi de manera obsesiva a la anécdota espacial rusa para desprestigiar a Quasimodo, al que llegó a calificar como «el cantor del “Sputnik”» (*La Vanguardia*, 7/9/1960, p. 10), se referirá de manera despectiva al escritor italiano como «el menudo profesor de Módica, en aquel secarral de Sicilia que mira a Malta y Túnez, pelo de rizadillo pendejo, ojo ribeteado, pecho de pichón, el hermético poeta de «Oboe sommerso» y «Ed è súbito sera», el traductor de griegos y latinos». De la misma manera, el crítico y traductor español non solo manifestaba sin tapujos sus prejuicios ideológicos al calificar a nuestro poeta de «izquierdoso y comunistoide y siempre parco autor», sino que se hacía eco también del ya mencionado malestar mostrado públicamente por un buen número de escritores italianos por la concesión del Nobel a Quasimodo, poniéndose de parte de estos al argumentar que el siciliano «siendo importante, no llega ni con mucho a sus mayores: el Ungaretti que perdió la ocasión hace dos años o tres, el Montale que aún aguarda turno, es cosa que por sabida se calla» (Masoliver, 1959: 22)².

L'Osservatore romano, que repudió abiertamente a Quasimodo en 1957 por defender en el citado poema la potencia liberadora de la creación humana frente a la divina, que suponía el lanzamiento del satélite ruso. De hecho, el artículo reproducía las palabras que, con cierto sarcasmo, recogía el portavoz de la prensa vaticana cuando afirmaba que probablemente «la Academia le ha otorgado el premio por su homenaje a esa maravillosa conquista del atrevimiento humano, la más típica, genuina y elevada expresión del poeta».

² Quasimodo no llevó nunca bien las críticas de sus contemporáneos contra la decisión de la Academia sueca. Por ello, en el discurso pronunciado durante la recogida del premio titulado «El poeta e il político» aprovechó para quejarse del «muro de odio» que se había levantado alrededor de su obra y de su persona, construido con «las piedras lanzadas por las compañías de ventura literarias». Leonardo Sciascia afirmó mucho más tarde en 1984 en el *Corriere della Sera* con indisimulada indignación, que no se trataba, como alegaban algunos, de un irrazonable sentimiento de manía persecutoria por parte de Quasimodo: «Creo que nunca ningún país ha reaccionado como lo ha hecho la Italia literaria ante la concesión del Nobel a Quasimodo. Como si fuera una ofensa». Para un mayor conocimiento de los juicios negativos de los literatos

Además, Masoliver refiriéndose a la razón principal esgrimida por el jurado para concederle el premio a Quasimodo («por su poesía lírica, en la que se expresa la trágica experiencia de la vida en nuestros tiempos»), añade, que desde siempre los sucesivos jueces del Nobel «mostraron predilección por lo que hoy llamaríamos literatura comprometida. Que no siempre es la mejor literatura» (Masoliver, 1959: 22). Su oposición visceral a reconocer este tipo de literatura queda muy clara, al año siguiente, cuando el periodista español reseña en el diario catalán una entrevista que *The Saturday Review* realiza a Quasimodo, que ese año había sido invitado en Norteamérica para una gira de conferencias, puesto que, en gran medida gracias al prestigio del premio, tanto los estudiosos como los lectores del resto de Europa y del continente americano habían descubierto admirados la obra del siciliano y requerían su presencia para rendirle el merecido homenaje que en su tierra se le dispensaba con absurda avaricia, a pesar de ser unos de los poetas contemporáneos predilectos de los lectores italianos. Masoliver con cierta sorna recoge las palabras en las que el «antiguo poeta “engagé” se muestra enemigo del diletantismo», afirmando ahora que «la función del poeta es moral, y a él toca dar con las formas de expresión de la verdadera dignidad humana, pues la imagen del hombre no es eterna y hay que rehacerla en cada generación». La reacción de Masoliver a las palabras de Quasimodo no escatima su tono mordaz, recriminando sin paliativos el anunciado cambio de poética del premio Nobel. Un juicio especialmente corrosivo, si se tiene en cuenta además que nuestro poeta en ese periodo concreto está siendo reivindicado por buena parte de los intelectuales españoles, especialmente en la prensa catalana³,

italianos hacia la obra de nuestro poeta, vid. Plinio Perilli, «Quasimodo: dal Nobel alla gogna senza fine», *Poeti e poesia*, diciembre, 2001.

³ De hecho, en la misma *Vanguardia* de Masoliver se reseña con entusiasmo la conferencia que el poeta y brillante intelectual Enrique Sordo impartió en el Istituto Italiano de Cultura de Barcelona con el título de «Salvatore Quasimodo, poeta europeo», donde se hacía hincapié en que el éxito de la poesía de Quasimodo hundía sus raíces en su atención a «las inquietudes humanas y sociales de nuestro tiempo» convirtiendo su palabra en «una épica de las miserias del hombre contemporáneo». Se trataba, sin duda, del artículo del mismo título que Sordo había publicado ya con motivo de la concesión del Nobel en *Revista*.

como un representante insigne de la literatura de carácter social que, como ninguna otra, estaba llamada a caracterizar y definir las nuevas formas de la expresión estética:

Con un oportunismo digno de sus abuelos gréculos especifica que su poesía nada tiene de subversivo, antes dimana de la conciencia del momento histórico de la humanidad y propugna la unidad cultural de un pueblo, por encima de su división en clases. El tiempo de los poetas «engagés» —concluye— pasó ya. Y usted que lo diga, cuando los cuarenta y dos mil seiscientos y más dólares a que equivale la bolsa del premio sueco tan jugosos frutos vienen dando en esa campaña ultramarina (Masoliver, 1960: 10)⁴.

En esta línea de Quasimodo-poeta comprometido, que marca la recepción del autor italiano en la España de los años sesenta, habría que inscribir la excelente traducción del poeta José Agustín Goytisolo titulada *25 poemas* (1963). Una antología que privilegia los poemarios de la considerada segunda etapa de la escritura quasimodiana (de *Nuove poesie* a *La terra impareggiabile*)⁵ para reivindicar el giro dado por el poeta

Semanario de actualidades, artes y letras el 31 de octubre de 1959, donde reivindicaba la figura del poeta siciliano, «ciudadano europeo de la poesía», así como de su obra, «nutrida de valores humanos y sinceros» (Sordo, 1959).

⁴ La reconciliación de Masoliver con la poesía quasimodiana llegará con *Dare e avere* en una especie de epitafio que publicará en *La Vanguardia* con motivo del fallecimiento del poeta siciliano. Sin renunciar a sus tradicionalmente grotescas descripciones físicas («con su pelo rizado, ojo ribeteado y nariz de busca, boca cortada a cuchillo, era la imagen perfecta del pequeño siciliano, reconcentrado y reservón, fúnebre, si no en el medio hablar, de extrema cortesía y cierta querencia oratoria»), Masoliver reconoce que, pasado el tiempo del poeta comprometido, tan difundido entonces por el altavoz que supuso la concesión del Nobel, el último libro de Quasimodo, marcará «un retorno a los comienzos del poeta»: «Con aquel modo epigráfico de sus primeras composiciones, la misma gracia de imágenes, los primores fonéticos, la finura de aliteraciones, el juego de ritmos, la límpida pureza. La intensidad lírica [...]» (Masoliver, 1968: 22).

⁵ Los poemas seleccionados por Goytisolo son los siguientes: «¿Qué quieres, pastor de aire?», «Ya está la lluvia con nosotros», «El alto velero» e «Imitación de la alegría» de *Nuove poesie* (1936-1942); «En las frondas de los sauces», «Nieve», «Día tras día», «Quizás el corazón», «La noche de invierno», «Milán, agosto de 1943», «Elegía», «De otro Lázaro», «Hombre de mi tiempo» de

italiano al alejarse de la «poesía pura» de su etapa hermética y asumir así «su responsabilidad social» (Goytisoló, 1963: 17). El poeta español defiende que la poesía viene determinada por la historia y afirma con rotundidad que Quasimodo, al haber asumido la conciencia civil de que el dolor y el drama provocados por la guerra «trastornó los sueños del poeta, la vida de los hombres y la historia del mundo», se ha convertido por méritos propios en «un testigo de excepción de la época que señala el paso de la literatura de ayer a la de mañana» (Goytisoló, 1963: 19). Inmediatamente, en las páginas de *La Vanguardia Española* se reseña esta publicación en un breve artículo que, por las razones expuestas hasta aquí y por la insistencia en ciertos lugares comunes, nos atreveríamos a adscribir a su crítico literario de cabecera, J. R. Masoliver. El anónimo articulista elogia la labor traductora de Goytisoló, al haber sabido realizar «con brío y tacto la tarea de dar voz en castellano al canto de Quasimodo», habiendo ganado de este modo «adeptos a la poesía del siracusano, incluso entre quienes no comparten sus creencias y su pesimismo». Ahora bien, pone en duda la pertinencia del criterio de selección del joven poeta catalán a la hora de centrar la antología en las obras de la posguerra, prescindiendo así «de veinte y más años de quehacer poético, de toda una importante etapa leopardi-montaliana, digamos hermética», para elegir, en cambio, «los poemas –alguno maravilloso, como la carta a su madre, sí penoso algún otro digamos el dedicado al sputnik– que mejor denoten la nueva actitud» («25 poemas», 1964: 14).

El panorama de las traducciones de la obra de Quasimodo en los primeros años de la década de los sesenta, que por su inmediatez responde sin duda a la concesión del Nobel, se completa con la publicación de dos versiones en catalán, ambas de 1961: una antológica, a cargo del poeta Tomás Garcés, *Cinc poetes italians*.

Giorno dopo giorno (1947); «Epitafio para Bice Donetti», «Color de lluvia y hierro» y «Carta a mi madre» de *La vita non è sogno* (1946-1948); «Las muertas guitarras», «A los quince del «Piazzale Loreto»» y «Auschwitz» de *Il falso e vero verde* (1949-1955); «Visible, invisible», «De la naturaleza deforme», «En esta ciudad», «Crónica de sucesos», «Los soldados lloran de noche» y «A la nueva luna» de *La terra impareggiabile* (1955-1958). Algunos de ellos, ya habían aparecido publicados precedentemente en algunas revistas (*La caña gris*, 1961) (Núñez, 2012:14).

Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Quasimodo, que tuvo una importante repercusión⁶, y otra de la obra completa publicada hasta ese momento realizada por Josep Maria Bordas, una apuesta ambiciosa, pero que, en general, no tuvo una buena acogida por parte de la crítica⁷, precedida de un amplio prólogo en el que Quasimodo viene presentado como «El màxim exponent de les tendències vigents en la poesia italiana d'avui» (Bordas, 1961: 25). Así pues, fue precisamente en Cataluña, donde, en nombre de la necesaria renovación de la literatura hacia propuestas de nuevo realismo social, se puso en circulación con un mayor interés la obra del escritor italiano, llegando incluso a estar presente en revistas literarias minoritarias como *Inquietud artística*, de Vic, en la que, además de algunos poemas, publicó el ensayo, «Poesia contemporània» (homónimo de otro de 1946), que concluye con su famosa exhortación al mundo literario («Rifare l'uomo, questo è l'impegno»): «Refer l'home, aquesta és la pretesa»⁸.

⁶ Este libro, reeditado en 1984 (Barcelona: Empuries) con una introducción de Marià Manent, contiene los siguientes poemas: «Ja vola la flor prima», «Ara que el dia munta», «El dolç turó», «Agrò mort», «Antic hivern» de *Ed è subito sera* y «Home del meu temps» de *Giorno dopo giorno*. «Agrò mort» había sido publicado ya en 1959 en la revista *Serra d'Or*, «procedente de la antología de traducciones de poesía italiana que por entonces preparaba el traductor» (Camps, 2014: 96).

⁷ En la revista *Serra d'Or*, Francesc Vallverdú, califica la labor de Bordas como «ajustada», en general, si bien consideraba «alguns poemes traduïts de forma incompreensible, donada la reconeguda facilitat d'adaptació del català, o bé palesament inexactes», por lo que el crítico, poeta y traductor de un buen puñado de clásicos italianos, al tiempo que alaba la iniciativa de Bordas de una traducción tan amplia de la obra de Quasimodo al catalán, espera que todos los errores que esta contiene «no passin una mica a segon terme tot esperant la segona edició més acurada» (Vallverdú, 1962: 34). Algunos años después, con motivo de la repentina muerte de Quasimodo en 1968, traduciría también conjuntamente con Feliu Formosa la selección, esta vez mucho menos ambiciosa, que realizó este último, bajo el título de *Homenatge al poeta 1901-1968* (Tarrasa: Sis per set, 1969).

⁸ Salvatore Quasimodo, «Poesia contemporània», traducción de Josep Junyent. *Inquietud Artística*, 22 (1961), p. 11. Con anterioridad, en el número 20 de la misma publicación (octubre de 1960), se publicarán, junto al mismo artículo ya citado de Enrique Sordo, con algunos cambios mínimos, un breve florilegio compuesto por «Dona fresca abatuda entre flors» y «Corba menor» de *Óboe sommerso* y «Milà, agosto 1943» (que contenía también «La notte d'inverno») de *Giorno dopo giorno*. Para mayor información sobre este tema, vid. M. Caralt i Sagales. La recepció de Salvatore Quasimodo a la revista *Inquietud* en el

Ahora bien, antes de la concesión del Nobel, Quasimodo había sido objeto de estudio por parte de uno de los intelectuales más avisados y polifacéticos de la posguerra española. En 1949 José María Alonso Gamo, poeta, traductor y crítico, concededor de primera mano de la actualidad de la literatura italiana (estuvo destinado con labores diplomáticas en la agregaduría militar española en Roma desde finales de 1941 hasta mediados de 1943) publicó en la revista *Escorial* el que se podría considerar el primer ensayo en España sobre la poesía de Salvatore Quasimodo, un documentado estudio dividido en dos entregas⁹ que, en consonancia con el ideario literario de la revista española, indagaba sobre la religiosidad en la poesía hermética centrándose en la obra del poeta siciliano. Además, la primera traducción de la obra de Quasimodo de cierta entidad se debe también a Alonso Gamo, quien en el número siguiente de la revista¹⁰ firma su versión de diez líricas al español con el título «Poemas de Quasimodo»¹¹, que posteriormente aumentará a trece en la antología de poesía universal, *De Catulo a Dylan Thomas*, que publicará en 1960 en la editorial Insula¹².

context del debat sobre la poesia social. *Quaderns d'Italià*, 19 (2014), 163-176. Asimismo, se ha traducido al catalán también la obra completa de Quasimodo, *Obra poètica* (Port de Pollença: Edicions del Salobre, 2007) a cargo de Susanna Rafart y Eduard Escoffet con una introducción de Francesco Ardolino, así como los libros *Deure i haver* (Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1992), *El fals i vertader verd* (Alzira: Bromera, 1993) a cargo de Josep Ballester y *Dia vere dia* (Barcelona, Cafè Central, 2005) traducido por Ponç Pons. Por otro lado, parte de la obra crítica de Quasimodo fue traducida tempranamente por Loreto Busquets, *El poeta, el politic i altres assaigs* (Barcelona: Llibres de Linera, 1968).

⁹ Tomo XX, cuadernos 59 y 60, pp. 843-866 y pp. 1127-1146, respectivamente.

¹⁰ Tomo XX, cuaderno 61, septiembre de 1949, pp. 137-143.

¹¹ Ordenados cronológicamente por el traductor en sentido inverso, sin duda intencionadamente, los poemas recogidos por Alonso Gamo son: «Carta», «19 de enero de 1944» y «Mis dulces animales» (*Día tras día*, 1943-1947); «Ante el mausoleo de Hilaria del Carretto» y «Piazza Fontana» (*Y anoche, de pronto*, 1936-192); «Halcón muerto» y «De pronto una rivera» (*Erato y Apollion*, 1932-1936); «El Ángel» y «Hecha sombra y altura» (*Oboe sumergido*, 1930-1936) y «Acaba el día» (*Aguas y tierra*, 1920-1929).

¹² En esta nueva antología el traductor recoge seis nuevos poemas respecto a la ya citada de 1949. La mayoría de ellos (cuatro) pertenecen a los mismos poemarios de la primera («Tal vez el corazón» y «En las frondas de sauces» de *Giorno dopo giorno*; «Ávidamente alargó mi mano» y «Ríe la garza negra» de

Apoyándose en un rico aparato crítico (cita con conocimiento de causa los escritos más destacados sobre la producción de Quasimodo hasta el momento, tanto los más positivos de Solmi, Anceschi o Vittorini como hasta los menos halagüeños de Gargiulo y De Robertis), Alonso Gamo analiza las temáticas predominantes en la poesía quasimodiana, dedicándole un capítulo propio a la poética de la palabra, es decir, a las teorías de Oreste Macrí¹³ sobre el uso intensivo de los recursos gramaticales en la explotación poética de la palabra y centra su atención en la particularidad del ritmo poético quasimodiano, presente ya desde la propia silabación hasta la complejidad de sus construcciones sintácticas. Hasta llegar a *Giorno dopo giorno*, que, paradójicamente para nuestro crítico, al contrario de lo que sucederá después en los años sesenta, es el libro que representa el paso de «la sumisión del hombre al Ser Supremo», presente ya en sus anteriores libros, «las últimas, tiernas, dolorosas y humanas aproximaciones a Cristo [...] el Dios que fue hombre y sufrió como los hombres» (Alonso, 1949: 874-875)¹⁴. Apropiándose de la formulación estética que Carlo Bo expone en la introducción a *Giorno dopo giorno* (1947), según la cual Quasimodo amplía el cauce de su voz de individual a participativa tras las nuevas condiciones de vida surgidas de la guerra, Alonso Gamo defiende la «profundidad vital» de esta nueva poética que, lejos de ser considerada «poesía civil, dentro de la cual caerían algunos de los poemas más celebrados de Aragon y mucha de la poesía española de guerra», en Quasimodo se aleja «de la retórica de la ocasión, de la voluntad de polémica» para resolverse en «una armonía

Ed è subito sera) y solo dos al publicado con posterioridad, *La terra impareggiabile* (1958): «La muralla» y *La tierra imparejable*».

¹³ *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Florencia, Vallecchi, 1941.

¹⁴ Muy al contrario, en un ensayo poco conocido, *Sobre la creación poética* (1962), un joven Luis María Ansón, al pretender analizar el poder social de la poesía desde la óptica del conservadurismo cristiano se acerca muy superficialmente a la producción poética de P. Neruda, B. Pasternak y S. Quasimodo, concluyendo que la dimensión social de este último radica en que es «un poeta sin Dios»: «su inquietud moderna y su formación clásica solo sirven para acercarle al materialismo o al paganismo. Jamás le llevan a Dios. Por eso su voz es un lamento sin objeto» (Ansón, 1962: 87).

superior» (Alonso, 1949: 882-885), donde la solidaridad y el amor humanos cobran un inusitado protagonismo.

La tercera etapa de la difusión de la poesía quasimodiana en nuestro país se despliega tras la muerte del poeta con la publicación de dos trabajos definitivos¹⁵. Por una parte, la edición bilingüe del libro último del siciliano, *Dare e avere*, de Milagros Arizmendi, que cuenta con una excelente introducción, que me atrevería a calificar como el mejor estudio crítico realizado sobre Quasimodo en nuestro país, donde acomete con verdadera erudición el análisis de la obra poética del autor en su conjunto, enfatizando muy acertadamente el profundo significado que la tierra siciliana confiere a toda su obra, presente al inicio como «un paisaje que acoge las experiencias vitales del poeta» para convertirse después en el profundo dolor del exilio y en el mito en el que refugiarse ante el desconsolado presente, y por último, «cuando la muerte ha perdido su halo de misterio [...] Sicilia se alza como el límite al que poder regresar siempre» (Arizmendi, 1974: 84).

Por otra, unas décadas más tarde, la renombrada versión de Antonio Colinas, *Poesías completas* (Granada: La Veleta, 1991), que ha conocido una reedición, aumentada, *Poesía completa* (incluyendo los libros de la juventud publicados póstumos, *Bacia la soglia della tua casa* y *Notturmi del re silenzioso*) en la editorial gallega Linteo en 2004. Con esta edición, Colinas fija definitivamente en lengua española la totalidad de la obra poética del autor siciliano con enorme maestría, a pesar de algunos errores hasta cierto punto imputables a la importante dimensión de la empresa y la complejidad lingüística del hermetismo. No obstante, el poeta español ha logrado transmitir, de manera entusiasta, su amor por el verso quasimodiano, ese «gozo» que el lector encuentra en Quasimodo al descubrir, «de forma vivísima, al poeta como ser humano», por que, como muy sabiamente señala nuestro

¹⁵ A estas hay que añadir, la versión de Carlos Fabretti, *Y enseguida anochece y otros poemas* (Barcelona, Orbis, 1983) y la presencia, en general correcta, de nuestro poeta en las más importantes antologías de poesía italiana contemporánea realizadas en nuestro país en la segunda mitad del siglo pasado: Vintila Horia y Jesús López Pacheco en el volumen *Poesía italiana contemporánea* (1959) con ocho poemas, Antonio Colinas, *Poetas italianos contemporáneos* (1977) con once, la homónima de Ángel Crespo (1994) con diecisiete y Narcís Comadira, *Poesía italiana contemporània* (1994) con solo siete.

traductor, en el siciliano «hay una intensa fusión entre el ser herido por la realidad y el transmutador de la palabra que ensueña –trascendiéndola– esa misma realidad» (Colinas, 1991: 12).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- «25 poemas» (8 de abril de 1964). *La Vanguardia Española*, p. 14.
- ALONSO GAMO, José María (1949). «Religiosidad en la poesía “hermética” italiana: Quasimodo». *Escorial. Revista de cultura y letras*, Tomo XX, Cuadernos 59, pp. 843-866 y Cuadernos 60, pp. 1127-1146.
- ARIZMENDI, Milagros (1974). «Estudio crítico». En S. Quasimodo, *Debe y haber* (pp. 13-84). Madrid: Narcea Ediciones
- ANSÓN, Luis María (1962). *Sobre creación poética*. Madrid: Editorial Círculo.
- BORDAS, Josep Maria (1961). «Pròleg». En S. Quasimodo, *Obra poètica* (pp. 7-26). Barcelona: Selecta.
- COLINAS, Antonio (1991). «Prólogo». En S. Quasimodo, *Poesías completas* (pp. 1-18). Granada: La Veleta.
- CAMPS, Assumpta (2014). «Estudio de la recepción hispánica de Salvatore Quasimodo». *Estudios Románicos*, 23, pp. 95-103.
- CARALT I SAGALES, Montse (2014). «La recepció de Salvatore Quasimodo a la revista *Inquietud* en el context del debat sobre la poesia social». *Quaderns d'Italià*, 19, pp. 163-176.
- GOYTISOLO, José Agustín (1963). «La poesía de Salvatore Quasimodo», en S. Quasimodo, *25 poemas* (pp. 11-19). Santander: La isla de los ratones.
- MASOLIVER, Juan Ramón (28 de octubre de 1959). «Notas bibliográficas de *La Vanguardia*. Al margen». *La Vanguardia Española*, p. 10.
- (7 de septiembre de 1960). «Mesa de redacción». *La Vanguardia Española*, p. 10.
- (15 junio de 1968). «Desde el hontanar griego de Sicilia. El Dar y el Haber de un hombre entero». *La Vanguardia Española*, p. 22.
- NÚÑEZ GARCÍA, Laureano (2012). «De Dante a Pasolini. La traducción de la poesía italiana durante la dictadura franquista (1939-1975)». *Transfer*, VII(1-2), pp. 3-18
- SORDO, Enrique (31 de octubre de 1959). «Salvatore. Quasimodo, poeta europeo», *Revista. Semanario de actualidades, artes y letras*, 394.
- VALLVERDÚ, Francesc (1962). «Quasimodo en català». *Serra d'Or*, 2, pp. 33-34.

EL TEATRO DE CARLO GOLDONI EN ESPAÑA
EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII.
GÉNEROS Y OBRAS
CARLO GOLDONI'S THEATER IN SPAIN
IN THE SECOND HALF OF THE EIGHTEENTH CENTURY.
GENRES AND PLAYS

Inés RODRÍGUEZ-GÓMEZ
Universitat de València

Resumen

Hacia la mitad del siglo XVIII se comenzaron a representar las obras de Carlo Goldoni en España. En un primer momento sus obras para música, los dramas jocosos, y más adelante también las comedias. Se puede decir que fueron las compañías cómicas italianas las que exportaron el teatro de Goldoni por Europa y España y, tras un primer contacto, los textos de Goldoni comenzaron su recorrido editorial compaginándose con las representaciones de gran cantidad de obras goldonianas que se realizaron a lo largo del siglo.

Palabras clave: Carlo Goldoni, teatro italiano del siglo XVIII, teatro español del siglo XVIII, zarzuela, comedia.

Abstract

Towards the middle of the 18th century, Carlo Goldoni's works began to be performed in Spain. At first his works for music, the jocular dramas, and later also the comedies. It can be said that it was the Italian comedy companies that exported Goldoni's theatre to Europe and Spain and, after an initial contact, Goldoni's texts began their publishing journey, combining with the performances of a large number of Goldoni's plays that took place throughout the century.

Keywords: Carlo Goldoni, eighteenth century Italian theater, eighteenth century Spanish theater, zarzuela, comedy.

Cuando Carlo Goldoni estaba en el momento central de su reforma del teatro cómico y ya gozaba de una extraordinaria fama en Italia, su obra traspasó fronteras y se difundió por toda Europa. A ello contribuyeron en buena medida las compañías de cómicos

que, según el uso itinerante de su actividad, recorrían Europa con un repertorio que combinaba las mejores obras de los autores más aclamados por el público en Italia, difundiéndolas por todos los países en los que ejercieron su profesión. A España llegaban compañías italianas desde el siglo XVI¹, por lo que resulta natural que, durante el siglo XVIII, en pleno auge de las representaciones musicales italianas, llegaran y se instalaran nuevas compañías de actores y cantantes italianos que interpretaban las obras del género musical que en Italia estaban teniendo tan buena fortuna y que en España atraían al público tanto por su puesta en escena como por la calidad de la música y de sus compositores.

A pesar de que la fama de Goldoni se deba a sus comedias, fueron sus obras compuestas para música las primeras que se difundieron por Europa y España. Los dramas jocosos de Carlo Goldoni, se ajustaban al gusto musical de la época y a la estética vigente pues, a pesar de ser composiciones sencillas, en cuanto a su argumento y a sus versos, se adecuaban plenamente al gusto castizo de la época y se identificaban con la nueva visión del mundo debido a sus temas realistas y populares totalmente alejados de la representación del mundo mitológico o legendario típicos de las antiguas obras para música.

Los ingredientes con los que Goldoni compuso sus dramas jocosos dieron como resultado la representación de un mundo real y de unos sentimientos humanos por lo que sus obras gustaron al público desde el principio. Eran sencillas, con personajes de la vida campesina o ciudadana y expresión de sentimientos cotidianos con los que el público se podía identificar: amor, rivalidad, amistad, honor, etc. Además, los compositores con los que Goldoni colaboró eran músicos de renombre y de fama internacional por lo que no es extraño que sus obras se abrieran paso en nuestro país, así como en el resto de Europa.

Los primeros dramas jocosos que se representaron en España, concretamente en Barcelona, fueron *Il mondo della luna*, en 1751, e *Il Mondo alla roversa ossia Le Donne che comandano*, en 1752, A estas dos primeras obras le siguieron, también en la capital

¹ Las primeras compañías del *arte* italianas de las que se conoce que representaron sus obras en España fueron la de Alberto Ganassa, alrededor de 1574, y la de los hermanos Martinelli, Drusiano y Tristano, en 1587.

condal, y en años posteriores, las representaciones de un gran número de dramas jocosos, lo que permitió que el público conociera y admirara al autor cuya fama se extendió por todo el país y sus obras para música fueron acogidas con mucho éxito en varias ciudades españolas en fechas recientes a las de su estreno en Italia. La primera ciudad a la que llegaban sus obras era Barcelona, puerto de llegada de actores y compañías y, desde allí, se difundían por otras ciudades siendo Barcelona, Madrid y Valencia las que destacan por la cantidad de representaciones de los dramas jocosos de Goldoni en la segunda mitad del siglo XVIII.

Los dramas jocosos, también conocidos como *ópera bufa*, se difundieron, en un principio, en su forma original y cantadas en italiano (por las compañías italianas que recorrían nuestra península); además, para que el público pudiese comprender el argumento, se editaban los libretos de dichas piezas en ediciones *sueltas* por lo general bilingües, castellano e italiano, que se ponían a la venta con motivo de la representación. Con la publicación y venta de estas ediciones las compañías de actores, o a veces el empresario, obtenían un suplemento económico al mismo tiempo que servían al público para entender la obra. En general, estas traducciones, meramente utilitarias, eran anónimas puesto que no se les daba importancia literaria y su papel se subordinaba a la representación, por ello en la mayoría de los casos se desconoce al traductor. Un hecho que demuestra la utilidad de dichas ediciones lo representa el que en ellas suele figurar el reparto de la compañía italiana que representaba la obra, el nombre del empresario o *autor* de la compañía, el teatro, la ciudad y la fecha de la puesta en escena. Gracias a todos estos datos se puede reconstruir la información relativa al proceso de difusión de las obras de Goldoni que aparece nombrado como Polisseno Fegeio, nombre arcádico con el que firmaba sus obras para música.

Este tipo de obras representadas en una época de gran melomanía escénica alcanzaron un éxito inmediato y, por ello, no resulta extraño que autores importantes de nuestras letras se decidieran a traducirlas. Cada uno de estos escritores representaba diferentes corrientes estéticas, tanto por sus ideas expresadas como por el tipo de obras que compusieron. Uno de los primeros fue Juan Pedro Maruján y Cerón, poeta sevillano, que no quiso dejar sus trabajos en el anonimato. Es más que probable que el motivo de

sus traducciones fuese de tipo económico y que se debiera a un encargo realizado por la compañía italiana que representó dichas obras en Córdoba y Sevilla. A pesar de ser un defensor del teatro nacional y manifestarse contrario al teatro extranjero, Maruján no se opuso a traducir los dramas jocosos de Goldoni, aunque estos no guardaban ninguna relación con la dramaturgia post barroca española con la que se identificaba. Se conservan cuatro ediciones de tres traducciones realizadas por él: *El Mercado de Malmantile*, *El Boticario* y *La buena hija*²; las tres obras se imprimieron en Cádiz en 1762 y la última también se editó en Sevilla dos años más tarde. Además, tradujo para la misma compañía otras obras italianas, en general de Metastasio, que también publicó.

Las traducciones de Maruján están bien versificadas y respetan tanto el género original como el texto, aunque en el caso de *La buena hija* no aparecen dos personajes del texto original (Paoluccia y el padre de la protagonista, el coronel); sin duda, Maruján tradujo el texto que le habrían dado los cantantes italianos quienes, debido a las necesidades estructurales de su compañía, habrían decidido suprimir a estos personajes adaptando el texto al número de actores de la compañía.

Tras los primeros éxitos de los dramas jocosos de Goldoni hubo más autores que se decidieron a traducirlos al español y en 1764 dos escritores como el ilustrado Clavijo y Fajardo y D. Ramón de la Cruz, de cultura y estilos literarios opuestos, ofrecieron sus primeras versiones de las obras goldonianas para música. Se trata de dos piezas que se representaron en un ambiente cortesano con motivo de las bodas reales entre la infanta María Luisa, hija de Carlos III, con el archiduque Pedro Leopoldo, futuro Leopoldo II, emperador de Alemania. Con motivo de esta celebración los aristócratas contribuyeron en los festejos organizando representaciones teatrales en sus propios palacios y, entre las elegidas, se encontraban *La feria de Valdemoro* de Clavijo y Fajardo y *Los Cazadores*³ de Ramón de la Cruz. Estas dos obras se interpretaron como zarzuelas en dos actos, aunque, en realidad,

² Traducciones de *Il Mercato di Malmantile*, *Lo Speciale* y *La Buona figliuola* de C. Goldoni.

³ Esta traducción en un primer momento fue titulada *En las selvas sabe amar tender sus redes mejor*.

ambas fueron traducciones de los dramas jocosos de Goldoni titulados respectivamente *Il Mercato di Malmantile* e *I Cacciatori*.

La feria de Valdemoro se imprimió, el mismo año de la representación, en la prestigiosa imprenta madrileña de Joaquín Ibarra omitiendo el nombre de Goldoni, práctica habitual en la fecha, pues los traductores se apoderaban de la autoría del texto figurando como autores. Además, en este caso, Clavijo realizó una traducción algo libre de la obra en la que fue su única traducción de obras de Goldoni.

No sucedió lo mismo en el caso de Ramón de la Cruz quien, tras un primer y sonado fracaso con una zarzuela de argumento mitológico y gusto post barroco, *Quien acusa a la deidad, acierta en sacrificar*, tradujo y adaptó a dos actos el drama jocosos de Goldoni *Gli uccellatori* con el título de *Los Cazadores*, representado por primera vez, como se ha dicho, en 1764 en casa del Príncipe de la Católica, embajador de Nápoles. Tras esta primera representación privada se ofreció en el Teatro del Príncipe de Madrid, por la compañía de María Hidalgo, alcanzando un éxito muy notable y manteniéndose en cartel algo más de un mes⁴, hecho inusual en la época.

Siempre se ha afirmado que D. Ramón de la Cruz creó la zarzuela moderna, alejada de la estética, temática y personajes barrocos. Es cierto que Ramón de la Cruz dio una estética nueva a la zarzuela, junto con una diferente temática y tipología de personajes acordes a la sociedad, orientando la zarzuela hacia el realismo, pero esto no fue de manera repentina, sino que Ramón de la Cruz absorbió el nuevo gusto musical traído por las compañías italianas a España que tanto éxito estaban cosechando, traduciendo los dramas jocosos de Goldoni, acomodándolos al género zarzuelístico, como también hicieron otros autores, al reducirlos a dos actos y transformar el recitativo por la declamación. Con la traducción de los dramas jocosos de Goldoni y el éxito que acompañó a sus representaciones, Ramón de la Cruz aprendió la técnica compositiva y cómo reflejar la sociedad contemporánea en unas piezas que, aunque fueran de

⁴ Se mantuvo en cartel desde el 10 de diciembre de 1764 hasta la primera mitad de enero de 1765. Resulta un hecho bastante insólito pues las obras apenas se mantenían en cartel pocos días.

entretenimiento, reflejaban la realidad. Algunas de las obras traducidas por Cruz fueron *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar*, conocida más adelante como *Las Pescadoras*, *La buena muchacha*, *El filósofo aldeano*, *Los portentosos efectos de la naturaleza*, *El peregrino en su patria* y *El amor pastoril*⁵.

Como se puede observar, es fundamental la influencia que el teatro de Carlo Goldoni y su representación de la sociedad y de las relaciones humanas tuvo en el cambio de rumbo del gusto musical, en general, y de la zarzuela española, en particular, lo que llevó hacia la mitad del siglo XVIII a presentar temas cotidianos y asuntos y personajes acordes a los gustos de la época y de la nueva cultura que rechazaba lo artificioso. Este cambio estético de la zarzuela arranca, sin duda, con la presencia de las compañías italianas de actores y las obras que representaron que, traducidas y adaptadas se incorporaron a la cultura musical de la época llenando el espacio que el cambio de estética dejaba vacío. Del gusto post barroco se llegó al gusto ilustrado de la razón y la verosimilitud, acercando personajes y situaciones a la vida cotidiana y aunando diversión, crítica social y reflexión ilustrada.

Con respecto a la llegada y difusión de las comedias de Carlo Goldoni en España se observa que su introducción fue casi contemporánea a la de los dramas jocosos, siendo las compañías italianas quienes las llevaban en su repertorio. Se sabe que fue en Valencia en donde se representaron las primeras comedias goldonianas en nuestro país, en el año 1761, y fueron *La Pamela* y *La novia persiana*, traducción de *La sposa persiana* (Zabala, 1960: 76-79). Se trata de una fecha adelantada en comparación con la llegada de las comedias goldonianas a otros países⁶. La llegada y difusión de las comedias de Carlo Goldoni a España

⁵ Todos estos títulos se corresponden con las siguientes traducciones de *drammi giocosi* de Carlo Goldoni respectivamente: *Le Pescatrici*, *La buona figliola*, *Il Filosofo di campagna*, *I portentosi effetti della madre natura*, *Il Buovo d'Antona*, *La Cascina*. Muchas de estas obras tuvieron un fuerte impacto en el público y consiguieron mantenerse varias semanas en cartel, como *Le Pescatrici*, que estuvo desde el 6 de octubre hasta el 12 de noviembre.

⁶ En general, las comedias de C. Goldoni se comienzan a difundir a partir de 1765 en varios países europeos, en otros a partir de la década de los setenta o, incluso, de los ochenta, aunque en Portugal se representó *La Pamela* en 1763. Por ello, 1761 es una fecha temprana con respecto a Europa.

coinciden con la formación de un nuevo gusto moderno. Siguiendo la máxima del pensamiento ilustrado para la difusión de la cultura, el teatro debía ser una escuela de costumbres, motivo por el que, desde la élite culta, se trabajó por cambiar el gusto imperante lleno de inverosimilitudes y de excesos escenográficos. Si bien es cierto que los ilustrados tenían en mente un modelo concreto de obras para ilustrar y entretener al público, como eran las tragedias inspiradas en el teatro francés del siglo XVII, las compañías de actores comenzaron a representar las comedias de Goldoni, intercalándolas a las representaciones de dramas jocosos, hasta que por orden real de 1777 se prohibieron los espectáculos musicales y triunfaron las comedias.

También en este caso el público se dejó atrapar por unas obras sencillas, con personajes tomados de la realidad cotidiana con los que poder identificarse y con una lección moral y civil adecuada a la sociedad moderna que se iba formando. Ante la falta de concreción de los ilustrados al componer sus obras, las comedias de Goldoni suplían una necesidad y presentaban de manera verosímil la realidad conocida y los problemas contemporáneos. Evasión y reflexión ofrecidas en proporción equilibrada a través del humor.

También en el caso de las comedias goldonianas sus representaciones iban acompañadas de la edición de las traducciones. Al ser textos que se imprimían en ocasión de la representación se incluía el listado de actores y actrices que interpretaban estas obras o, en su defecto, el nombre de la compañía que la ejecutaba en teatro. Se trataba, por tanto, en un primer momento de ediciones de tipo utilitario que aumentaban las ganancias del traductor y de la compañía que las interpretaban. Sin embargo, a medida que las comedias de Goldoni fueron adquiriendo mayor fama, el consumo de este tipo de obras se orientó hacia la lectura abriéndose paso el uso comercial de las ediciones, que ya no estaban vinculadas a ninguna representación y, de hecho, muchas de las obras editadas no se habían representado con anterioridad, como por ejemplo es el caso de *La mujer variable*, *Los comerciantes* y *Las mujeres curiosas* entre otras. Por lo tanto, la difusión de las comedias de Goldoni en España se establece en un doble sentido: a través de las numerosas representaciones en todo el país y a nivel editorial para consumo lector. En estas primeras traducciones no figuraba el nombre del traductor, pero sí

el de Carlo Goldoni⁷. A medida que la tarea de los traductores se fue institucionalizando y comenzó a ser valorada por el público comenzó a aparecer el nombre del traductor. Lo que se advierte, en un primer momento, es que las ediciones destinadas únicamente para la lectura figuran con el nombre de C. Goldoni sin mención del traductor, al tratarse de traducciones con una finalidad utilitaria; sin embargo, las impresiones de las comedias que acompañaban las representaciones en los teatros sí aparecen con el nombre del traductor, omitiendo el nombre del autor. Esto sucede, por ejemplo, en *La fingida enferma por amor*, de Luciano Francisco Comella, *El criado de dos amos*, *El hombre prudente*, *Las quatro naciones y la viuda sutil* de José Concha, *Caprichos de amor y celos* de Fermín del Rey y *Propio es de hombres sin honor pensar mal y hablar peor: el hablador* de José Vallés. También hay varias obras que se editaron anónimas y no figura ni el nombre del traductor, ni el de Goldoni. Algunas de estas obras son: *El prisionero de guerra*, *Los enamorados zelosos*, *Mal genio y buen corazón*, *La buena casada*, *La bella guayanesa*, *El hombre convencido a la razón o la mujer prudente*, *La suegra y la nuera*, *La criada más sagaz*, entre otras.

Como se puede observar los títulos de las traducciones fueron alterados con respecto de los títulos originales. Se advierte un cierto gusto barroco en crear títulos llamativos, sonoros y con rima que resumían el contenido de las obras. Ya se ha indicado como en el caso de los dramas jocosos Ramón de la Cruz tituló algunas de sus traducciones siguiendo esta tendencia, como sucede, por ejemplo, en obras como *En las selvas sabe amor tender sus redes mejor*, en el caso de *Gli uccellatori*, o *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar* título dado a su traducción de *Le Pescatrici*. En el caso de las comedias se mantiene, para muchas de ellas, esa tendencia a alargar los títulos haciendo referencia al contenido de la obra y, por ejemplo, *La bottega del caffè* pasa a ser *Propio es de hombres sin honor pensar mal y hablar peor: el hablador* en la traducción de José Vallés, centrando el título en

⁷ En el caso de *La mujer variable* aparece «Escrita en italiano por el Señor Doctor Carlos Goldoni», en *Los Comerciantes* se informa «Escrita en prosa por el Dr. Carlos Goldoni y traducida al español en tres actos», mientras que en *Las mujeres curiosas* se hace referencia al traductor, sin indicar su identidad: «Comedia del Señor Doctor Carlos Goldoni, escrita en italiano, y traducida a nuestro idioma por un apasionado a las comedias del autor».

uno de los personajes de la comedia que es de tipo coral. En otras ocasiones, sin llegar a títulos tan denotativos también encontramos una fuerte alteración que ha llevado a la crítica posterior a variadas confusiones. Es el caso de las comedias *La dama prudente*, *La moglie saggia* y *L'avaro geloso* que fueron traducidas con los títulos respectivos de *El hombre convencido a la razón*, *El cortejo convencido y la consorte prudente* y *La mujer prudente y el usurero zeloso*. La semejanza de los títulos hizo creer durante años que se trataba de la misma obra.

La tarea de los traductores fue esencial para que la obra de Carlo Goldoni fuera conocida en nuestro país al mismo tiempo que para ellos resultaba una fuente extensa de material con un nuevo gusto acorde a la realidad. Gran parte de los traductores eran escritores de cierta fama que seguían la estética antigua y, por tanto, habían compuesto obras que se correspondían con los diferentes géneros todavía vigentes. Es decir, creaban obras de un tipo de teatro totalmente opuesto y contrario a la lección moral que propugnaban los ilustrados. Uno de los géneros que mayor aceptación obtuvo por parte del público eran las comedias heroicas y militares y con ellas triunfaban Luis Moncín, José Concha, Fermín del Rey, Manuel Fermín de Laviano y Antonio Valladares. Varios de estos autores también cultivaron el género del sainete, siendo D. Ramón de la Cruz el mayor representante de este tipo de teatro breve, con una enorme cantidad de obras, pero también autores ya citados como Manuel Fermín de Laviano, Antonio Valladares, José Ibáñez, Luis Moncín, José Concha, Fermín del Rey compusieron sainetes. Además, José Concha, Fermín del Rey y José López de Sedano también obtuvieron grandes éxitos con sus comedias de magia. Por su parte, Antonio Bazo fue un autor de comedias de santos, no muy diferentes de las comedias de magia debido a sus efectos fantásticos y que, por ello, gustaban también mucho al público al unir magia y espectáculo escenográfico. Todos ellos vivían de su oficio como dramaturgos y, en algunos casos, de las traducciones por lo que no pretendían resultados altamente literarios, sino más bien económicos. A pesar de ello, el hecho de conocer de cerca el teatro de Carlo Goldoni, con sus temáticas sociales y económicas, con la representación aguda y natural de personajes típicos de la sociedad contemporánea se dejaron permear por el gusto y las

problemáticas presentes en las obras de Goldoni. Es el caso de Antonio Valladares, prolífico autor de diferentes géneros teatrales de moda y con más de cien títulos de temática variada, aparte de su actividad en el periódico literario *Semanario erudito* (1787-1791) y en diferentes folletos y artículos costumbristas, lo que nos indica que se trata de un autor consciente de la realidad en la que vivía y, por tanto, conocedor del nuevo gusto del público por lo que introdujo en sus creaciones nuevas temáticas muy alejadas y completamente opuestas al tipo de obras que había compuesto hasta el momento, con características menos espectaculares y mucho más verosímiles. Sabemos que en el teatro de Goldoni, de mentalidad burguesa, el tema económico tiene una importancia fundamental y se observa cómo Antonio Valladares y Sotomayor introdujo la temática económica en sus composiciones al representar el mundo de las finanzas, de manera directa o indirecta, como marco de sus obras, pasando a representar el mundo del comercio y de los artesanos a través de una visión realista de la sociedad. Se ha dicho de él que su teatro resultaba novedoso por presentar «unos valores prácticamente ajenos a la mayoría de españoles, o por lo menos a su teatro: una clase media buena y útil, su laboriosidad, el calor del núcleo familiar...» (Ríos y Carnero, 1995: 848). Si tenemos en cuenta que Valladares tradujo varias obras de Goldoni y que, además, muchas de sus creaciones no son originales, sino que él adaptaba y refundía las obras de los autores extranjeros, resulta comprensible que hiciera lo mismo con las de Goldoni.

También es importante la influencia que las obras de C. Goldoni tuvieron sobre otros autores como, por ejemplo, el ilustrado Cándido María Trigueros que se advierte en la defensa del trabajo como elevación social y espiritual que propicia el ascenso social, como se observa en su obra *Los Menestrales*, de 1784, en un fragmento en el que al tratar el tema de la nobleza se afirma que «se funda en la virtud y en el trabajo» añadiendo:

Al sudor destinados nacen todos,
 el que busca con él lo necesario,
 cumple con su deber, y es hombre bueno,
 digno por tal de ser reverenciado [...]
 No hay más noble que el que es buen ciudadano,
 y el que más útil es, es el más noble (III.10).

Como se sabe, este texto de Trigueros estaba motivado por la Real Cédula de 1783 según la cual pasaban a dignificarse los oficios artesanos, que hasta ese momento se consideraban viles. Trigueros representaba en teatro el cambio de mentalidad y dignificación de los trabajos manuales que la Real Cédula transmitía a la sociedad. Un precedente claro de esta dignificación del trabajo manual y artesano son las máximas que desde las obras de Carlo Goldoni se expresan, resaltando la importancia del comercio y del trabajo artesano y campesino para el bien de la sociedad. En una obra de 1749, *Il Cavaliere e la Dama* su personaje burgués por excelencia, Pantalone, hacía ya una acalorada defensa de la nobleza del trabajo por encima de la nobleza de sangre:

[...] più plebeo è quegli che, per aver ereditato un titolo e poche terre, consuma i giorni nell'ozio e crede che gli sia lecito di calpestare tutti e di viver di prepotenza. L'uomo vile è quello che non sa conoscere i suoi doveri, e che volendo a forza d'ingiustizie incensata la sua superbia, fa altrui conoscere che è nato nobile per accidente, e meritava di nascer plebeo (II.11).

La modernidad del pensamiento de Goldoni junto con su maestría al componer obras aparentemente sencillas pero que reflejaban la realidad contemporánea y permitían la reflexión social y la defensa de valores burgueses fue la clave para el cambio de temáticas y de obras del teatro español.

La producción de los autores españoles de las últimas décadas del siglo elaboraba y desarrollaba temas ya tratados por Goldoni en sus comedias y, además, sus formas de composición eran también semejantes, aunque ninguno de estos dramaturgos llegó a alcanzar los resultados que consiguió Leandro Fernández de Moratín, el último ilustrado y el primero que obtuvo un éxito real con unas obras que se acercaban mucho a los personajes, temas y situaciones de las comedias de C. Goldoni al que admiraba y reconocía su superioridad siendo asiduo a las representaciones teatrales de sus obras.

Tras analizar minuciosamente las obras de ambos dramaturgos se observa que las comedias moratinianas reproducen temas, situaciones y tipologías de personajes fácilmente reconocibles en algunas comedias de Goldoni e, incluso, en algunos dramas

jocosos. Moratín no copió, ni plagió las obras de Goldoni, pero éstas le sirvieron de aprendizaje de las técnicas teatrales: el lenguaje, el movimiento escénico, el tratamiento de los personajes y las temáticas. Es decir, elementos teatrales de obras apreciadas por el público por su vitalidad y mensaje.

Es indudable que las obras de Carlo Goldoni, tanto las musicales como las comedias, tuvieron un enorme éxito en España desde el siglo XVIII influyendo en los gustos del público, incluso en moda y peinados como, por ejemplo, con su personaje de Bettina de *La buona figliuola*. Por este motivo, resulta comprensible la influencia que supuso para el teatro español, que alargaba obras y temáticas de una estética en decadencia, tanto en la zarzuela como en las comedias. Con las obras de Carlo Goldoni, en buena medida, en España se revitalizaron y actualizaron los argumentos y personajes, se renovó el gusto, y se pasó a representar a la sociedad contemporánea con sus problemáticas y aspiraciones que reproducían en las obras teatrales un nuevo modo de vida y de costumbres, es decir, una sociedad nueva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARMENA Y MILLÁN, Luis (1878). *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de Cosarios.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1846). *Obras póstumas*. Madrid: Imprenta viuda de M. Rivadeneyra.
- RÍOS, Juan A. y CARNERO, Guillermo (1995). «Dramaturgos populares». En V. García de la Concha (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, vol. 2, pp.848-850. Madrid: Espasa-Calpe.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Inés (2006), «La Feria de Valdemoro de Clavijo y Fajardo». En M. Arriaga Flórez et alii (eds.), *Italia-España-Europa. Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*. Vol. 1, pp. 616-625. Sevilla: Arcibel.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Inés (2012), «Reforma teatral e influencia del teatro de Goldoni en las obras de Moratín». En A. Battistini; R. Romera y R. Cremante (eds.), *Filologia e critica nella modernità letteraria*. Bologna: CLUEB.
- SUBIRÁ, José (1945). *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor.
- ZABALA, Arturo (1960). *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia: Institución «Alfonso el Magnánimo», Diputación Provincial de Valencia.

PERSONAJES EN REBELDÍA Y AUTORES-PERSONAJE.
DE *NIEBLA* A *RICCARDINO*
CHARACTERS IN REBELLION AND AUTHORS-CHARACTERS.
FROM *NIEBLA* TO *RICCARDINO*

Sara VELÁZQUEZ-GARCÍA
Universidad de Salamanca

Resumen

La publicación de *Riccardino* como cierre de la saga de novelas de Camilleri dedicada al comisario Salvo Montalbano ha supuesto la actualización de algunas de las claves más significativas de la obra de Luigi Pirandello y de Miguel de Unamuno. La confusión consciente de los planos de ficción y realidad, la rebeldía de los personajes, la introducción del autor como un elemento más del relato y profundas consideraciones sobre la propia existencia configuran una nueva vuelta de tuerca a estos planteamientos en la que Pirandello ha servido posiblemente como eje para acercar a Camilleri y Unamuno.

Palabras clave: Pirandello y Unamuno, *Niebla* (nivola), Andrea Camilleri, comisario Montalbano, autoficción.

Abstract

The publication of *Riccardino* closing the Andrea Camilleri's novels about the Inspector Salvo Montalbano has updated some of the most significant keys of the literary work of Luigi Pirandello and Miguel de Unamuno. Confusion between fiction and reality, characters who rebel against their author, authors who are part of the story as characters and serious considerations about the existence are some of the ideas brought to the present in a process in which Pirandello has probably worked as a link between Camilleri and Unamuno.

Keywords: Pirandello and Unamuno, *Mist* (novel), Andrea Camilleri, Inspector Montalbano, autofiction.

1. INTRODUCCIÓN. EL SECRETO MEJOR GUARDADO

El fallecimiento en julio de 2019 del prolífico escritor Andrea Camilleri era a la vez el punto de partida para la resolución de uno de los misterios mejor guardados en la literatura europea contemporánea. El autor siciliano había reconocido, muchos años

antes de su fallecimiento, haber escrito y depositado en secreto a su editorial la novela que culminaría su famosa serie dedicada al particular comisario Salvo Montalbano, precisamente con la condición de que solo se publicara tras su muerte. Era una precaución básica que Camilleri tomó cuando alcanzó la década octogenaria en el año 2004¹ para evitar que las novelas del comisario pudieran interrumpirse por la muerte del autor y privar a sus seguidores de una conclusión adecuada. Sin embargo, la longevidad del escritor de Porto Empedocle, que tuvo tiempo de escribir otras 21 novelas más del comisario antes de fallecer, convirtió la existencia de esa última entrega en un enigma sostenido en el tiempo para sus miles de lectores.

La publicación en Italia en 2020 y en España en 2022 de *Riccardino*, supuso desvelar ese enigma y la sorprendente forma en la que Camilleri decidió llevarlo a cabo. El escritor se presentaba por primera vez como un personaje más de su relato. Un personaje que interactúa de manera directa con el comisario, y no solo con él, y que explora, en su particular estilo descreído y nada solemne, los límites entre la ficción y la realidad.

Camilleri quería realizar un homenaje explícito a otro siciliano ilustre, Pirandello, cuyo recuerdo introduce en las primeras páginas: «aquello le tocaba los cojones a dos manos, era insoportable, parecía una situación sacada de una comedia de otro autor de la zona, un tal Pirandello» (Camilleri, 2022: 14). Pero también va mucho más allá y, seguramente a través de su compatriota, se encuentra con Unamuno y con una tradición narrativa en la que el autor decide involucrarse como un personaje más. Eso conlleva bajar al terreno de juego literario y, como tal personaje, asumir las reglas propias de la ficción. Significa que el resto de los personajes tienen que interactuar con él como otro personaje más, sin que prevalezcan ya, teóricamente, las jerarquías entre el autor y su obra. Por utilizar el título de otra de las novelas de Montalbano, esto nos lleva a un curioso juego de espejos² donde

¹ Comenzó su escritura en julio de 2004 y la finalizó en agosto de 2005, aunque en noviembre de 2016 procedió a realizar una revisión del texto.

² *Il gioco degli specchi* es la vigésimo segunda novela de la serie de Montalbano, publicada en Italia en el año 2010 y en España en el año 2014 con el título *Juego de espejos*.

los límites de la realidad se desdibujan en busca de las emociones del lector; precisamente resaltar las principales características de este juego es lo que se tratará de hacer en este estudio.

2. PIRANDELLO COMO EJE ENTRE UNAMUNO Y CAMILLERI

La publicación de *Niebla* en 1914 supuso una verdadera disrupción en el panorama literario europeo, todavía muy marcado por el realismo. El escritor bilbaíno había comenzado su proyecto bastantes años antes, de hecho, el manuscrito de la primera edición estaba ya acabado en 1907. Para entonces, Luigi Pirandello ya había publicado una de sus novelas más exitosas, *Il Fu Mattia Pascal*, que aparece en el año 1904. Son dos de los hitos fundamentales que empiezan a establecer una cadena de relación entre ambos autores, particularmente para la crítica italiana. Aunque esa vinculación será especialmente subrayada a partir de la escenificación en 1920 de *Sei personaggi in cerca d'autore*, aún en el año 1923 Miguel de Unamuno señala saber muy poco acerca de Pirandello y, de hecho, dice que se ha acercado a él precisamente por la recurrente relación en la que los pone la crítica italiana.

El éxito, para mí mismo imprevisto –estoy haciendo historia con la mayor objetividad posible– que mi obra literaria ha tenido en Italia, éxito mayor que el que tiene en los países de lengua española, es el que me ha llevado al conocimiento de Pirandello, cuyo nombre tan a menudo asocian con el mío los críticos italianos. De hecho, en lo poco que hasta ahora conozco del escritor siciliano, he visto, como en un espejo, muchos de mis propios más íntimos procederes y más de una vez me he dicho leyéndole: «¡lo mismo habría dicho yo!» (Unamuno, 2021: 290).

A partir de ese momento, Unamuno no volverá a hacer más referencias al escritor siciliano y tampoco Pirandello aludirá a Unamuno, a pesar de que no solo se conocieron a través de sus publicaciones, sino que tuvieron la ocasión de encontrarse personalmente en al menos dos momentos: en París en 1925 y en Lisboa en 1935 (González Martín, 2002: 25). Lo que apunta

posiblemente a un frío trato personal³ que, sin embargo, no ha impedido que la crítica haya mantenido la estrecha relación de la producción de ambos.

La confusión entre lo que se vive y lo que se sueña, la ruptura de los límites de lo real, el desdoblamiento de los personajes y ese cierto anhelo de inmortalidad que late en personajes y reflexiones son algunas de las conexiones más evidentes que se han venido subrayando en una amplia bibliografía.

Fueran influencias mutuas o una especie de feliz coincidencia, propiciada por unos mismos intereses y una misma búsqueda –lo que el propio Unamuno califica como «un ingenio, X, un yo más profundo que mi yo empírico o filosófico» (Unamuno, 2021: 291)– lo cierto es que sus obras se encuentran y siguen reflejando, tantos años después, ese afán de originalidad y rupturismo, que se sustancia también en la decisión de ambos autores de entrar de lleno en su propia narración y convertirse en personajes.

Desde la crítica española, eso le ha servido a Unamuno para ser considerado como uno de los más claros precursores de un fenómeno literario que hoy atraviesa un momento de auge, el de la autoficción. Hablando del más famoso capítulo de *Niebla*, Manuel Alberca destaca su carácter autoficcional desde una perspectiva metaléptica: «como un juego metadiscursivo por el cual el autor irrumpe con su propio nombre en la novela que escribe» (Alberca, 2005: 9). Un juego que aparece en el célebre prefacio de *Sei personaggi in cerca d'autore* (Pirandello: 1996), pero que Pirandello había practicado antes en uno de sus relatos, «La tragedia d'un personaggio», publicado en 1911 en el *Corriere della Sera*, con este revelador inicio:

È mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle.
Cinque ore, dalle otto alle tredici.
M'accade quasi sempre di trovarmi in cattiva compagnia.
Non so perché, di solito occorre a queste mie udienze la gente più scontenta del mondo, o afflitta da strani mali, o ingarbugliata in speciosissimi casi, con la quale è veramente una pena trattare.

³ No obstante, en sus escasas alusiones Unamuno siempre se refiere en términos elogiosos a la obra de Pirandello.

Io ascolto tutti con sopportazione; li interrogo con buona grazia; prendo nota de' nomi e delle condizioni di ciascuno; tengo conto de' loro sentimenti e delle loro aspirazioni. Ma bisogna anche aggiungere che per mia disgrazia non sono di facile contentatura. Sopportazione, buona grazia, sì; ma esser gabbato non mi piace. E voglio penetrare in fondo al loro animo con lunga e sottile indagine (Pirandello, 1975: 713).

Pirandello abre su casa para recibir a los personajes y, según el relato, es de ellos de quienes parte la iniciativa de visitar al que será su futuro autor. En *Niebla*, igualmente, Unamuno se ve aparentemente sorprendido por el deseo de su personaje, Augusto Pérez, de visitarlo en su casa de Salamanca:

Cuando me anunciaron su visita sonreí enigmáticamente y le mandé pasar a mi despacho-librería. Entró en él como un fantasma, miró a un retrato mío al óleo [...] Empezó hablándome de mis trabajos literarios y más o menos filosóficos, demostrando conocerlos bastante bien, lo que no dejó, ¡claro está!, de halagarme, y enseguida empezó a contarme su vida y sus desdichas (Unamuno, 2021: 253).

En las dos escenas, de tono muy similar, los autores dan las máximas capacidades a sus personajes, ya que si Pirandello subraya que no le gusta que estos traten de engañarlo en sus audiencias, Unamuno va más allá y reconoce sentirse halagado por el hecho de que su personaje conociera sus obras. Todavía más lejos nos vamos en la última entrega de Montalbano, en la que por primera vez tenemos *noticia* de esa relación que han mantenido en el tiempo el comisario y el autor –que se presenta a sí mismo como profesor– que explica que las historias de Vigàta hayan llegado hasta nosotros en sucesivas entregas: «Luego, pensando en la de años que hace que trabajamos juntos con cariño y sintonía» (Camilleri, 2022: 218). Sin embargo, el personaje no oculta que este trato con Camilleri le resulta en varios momentos muy inoportuno y se permite incluso darle largas:

—Dottori, ah, Dottori! ¡Lo buscaba el profisor!
 —¿Qué profesor, Catarè?
 —El profisor autor.

—Si vuelve a llamar dile que no estoy.
Se debía de haber olisqueado ya el hedor a muerto matado, por mucho que viviera en Roma (Camilleri, 2022: 18).

Aunque Camilleri dio muestras a lo largo de su trayectoria de una inmensa cultura humanística no es fácil que estuviera pensando en Unamuno en su planteamiento de *Riccardino*. No obstante, su puesta en escena guarda también importantes semejanzas con el planteamiento del autor de *Niebla*, en particular con lo que tiene que ver con una doble perspectiva: la sensación del protagonista de vagar desorientadamente en una nebulosa y la pulsión rebelde que llegan a compartir Augusto Pérez y Salvo Montalbano. De esta forma, y por un capricho del tiempo, se produce aquí una conexión Camilleri-Unamuno con Pirandello como bisagra.

3. PERSONAJES EN LA NIEBLA

Que un comisario sienta ante un caso complicado que se enfrenta a una especie de niebla no resulta extraño. Incluso cuando hablamos de un policía tan sagaz como Montalbano. Sin embargo, con el correr de la serie escuchamos en muchos momentos al personaje de Camilleri ir lamentando una dificultad mayor para enfrentarse a los casos, achacándolo, aunque no solo, a la edad. En *Riccardino* esta situación es evidente tras la primera ocasión en la que se le ordena que deje la investigación del crimen en manos de otra persona: «En tiempos se habría puesto hecho una furia y habría armado una buena para quedarse el caso. Ahora, en cambio, se alegraba de que otro cargara con el muerto» (Camilleri, 2022: 56). Es la consecuencia de muchos factores y, entre ellos, uno esencial: la Sicilia contada por Camilleri, en la que los crímenes acaban engullidos por una especie de niebla, en una connotación no muy poética, pero sí implacable: «¿Cómo iba a ser de otra forma en aquella hermosa tierra? Ver, pero no identificar. Estás delante, pero no puedes concretar nada. Lo has visto, pero borroso, porque te habías dejado las gafas en casa» (Camilleri, 2022: 12).

Pirandello introduce la niebla en *Il fu Mattia Pascal*, como elemento definatorio del paso del tiempo y acotación de la libertad de su personaje. En la novela de Unamuno, la vida de Augusto Pérez, por otros motivos, discurre bajo la bruma: «Y la vida es

esto, la niebla. La vida es una nebulosa» (Unamuno, 2021: 91). Esa palabra acompaña al protagonista en numerosas reflexiones, antes y después del engaño de Eugenia: «he estado hasta ahora tonto, tonto del todo, perdido en una niebla, ciego...» (142), pero incluso el narrador la utiliza también para explicar el estado de ánimo de Augusto. «Quería despejar la niebla de su cabeza y la de su corazón echando una partida de ajedrez con Víctor» (151).

Así se realizan unas vidas que, por lo demás, comparten el hecho de no desarrollarse en un lugar geográfico localizable en la realidad. Es evidente que Unamuno elude a conciencia dar detalle alguno sobre la residencia de Augusto Pérez. Hay simples alusiones generales (una alameda o una iglesia de San Martín) pero nada más sabemos. De hecho, lo único que podemos afirmar es que no es Salamanca, cuando descubrimos que es allí adonde el protagonista debe dirigirse para encontrarse con el autor: «Emprendió, pues, un viaje acá, a Salamanca, donde hace más de veinte años vivo, para visitarme» (253).

Montalbano, es bien sabido, vive en Vigàta. De esta localidad conocemos a lo largo de la serie un sinfín de detalles, todos fruto de la imaginación de Camilleri, inspirados en sus lugares de la infancia. Aunque muchas poblaciones sicilianas pugnan por el honor de ser Vigàta, lo cierto es que pertenece al reino de la ficción y en *Riccardino* el autor se lo desvela al personaje sin ceremonia:

- El motorista gira a la derecha otra vez, entra en el vicolo Marsala, que es corto, sin salida y sin una sola tienda.
- Oye, que ese callejón no está donde dices tú.
- Da igual, nosotros lo ponemos ahí.
- Pero ¡esto parece una escena de los hermanos Marx!
- Me trae al paio lo que parezca o deje de parecer. Si yo digo que el callejón existe y está allí, a ver quién es el guapo que me contradice (Camilleri, 2022: 190).

Pero eso no quiere decir que los personajes no sean de ningún sitio. El propio Unamuno, cuando describe en 1915 en *La Nación* una nueva visita de Augusto Pérez le deja claro que los personajes por supuesto que tienen patria. «Sí, una patria de ficción» (Unamuno, 2021: 284). En esa patria, están sometidos a muchos vaivenes y uno de ellos es el azar. Pirandello introduce el azar como

elemento principal en la trama de *Il fu Mattia Pascal*, permitiendo al protagonista cambiar su vida partir de su encuentro con la *roulette*.

En *Niebla* el azar será determinante para Augusto Pérez, cuya vida queda marcada por el encuentro fortuito con Eugenia: «En esto pasó por la calle no un perro, sino una garrida moza, y tras de sus ojos se fue, como imantado y sin darse de ello cuenta, Augusto» (Unamuno, 2021: 86). Por eso mismo, abundan sus reflexiones sobre el propio azar a lo largo del relato. «¡El azar! El azar es el íntimo ritmo del mundo, el azar es el alma de la poesía» (91), o «La lógica la pone el hombre. El supremo arte es el del azar» (104).

En este juego de espejos, las alusiones al azar no podían faltar en *Riccardino*. Curiosamente, se teje un manto en torno a lo azaroso a través de uno de los personajes más grotescos de toda la novela, la quiromántica clarividente Tina Faca. Es ella la que, a través de una sucesión de hechos rocambolescos, pone al comisario en la pista del camionero Milioto. El comisario lo considerará un elemento clave de una trama corrupta y el autor no estará de acuerdo con el planteamiento.

- Montalbano, no me gusta.
- ¿El qué?
- El cariz que está tomando el asunto —dijo el autor, molesto.
- ¿Y yo qué quieres que haga?
- ¿A Milioto no lo has detenido tú?
- Sabes perfectamente que lo he detenido por casualidad. Ha sido porque la quiromántica clarividente... (Camilleri, 2022: 217).

Con todo, si hay un elemento fundamental de concordancia entre las obras de los tres autores que venimos comentando se produce a la hora de enfrentar a sus personajes a la consideración de su teórica realidad. Es una idea recurrente en Pirandello, que en *Il fu Mattia Pascal* coloca a su personaje ante las condiciones inapelables de su nueva existencia bajo la identidad de Adriano Meis. «Non io, che m'ero acconciato a fare il morto, lusingandomi di poter diventare un altro uomo, vivere un'altra vita. Un altr'uomo, sì, ma a patto di non far nulla. E che uomo dunque? Un'ombra d'uomo! E che vita?» (Pirandello, 2016: 161). El Doctor Fileno en «La tragedia d'un personaggio» expresa más contundentemente la paradoja que encierra este conflicto: «che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli

che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri!» (Pirandello, 1975: 717), aunque será la familia de *Sei personaggi in cerca d'autore* la que aflore de manera más angustiosa esa condición, evidenciando la necesidad de los personajes de encontrar la manera de hacer llegar su historia a través de un autor y unos actores en quienes, dramáticamente, no van a verse reconocidos.

Pirandello recomendó para esta puesta en escena que los seis personajes llevaran máscaras al estilo del teatro griego y esa idea enlaza en *Niebla* con la inquietud de Augusto Pérez sobre su condición real: «No hacemos sino representar cada uno su papel. ¡Todos personas, todos caretas, todos cómicos! Nadie sufre ni goza lo que dice y expresa, y acaso cree que goza y sufre» (Unamuno, 2021: 181).

En *Riccardino*, Montalbano empezará a convivir de manera angustiosa con estos mismos dilemas. Para empezar, como en un juego de muñecas rusas, el personaje literario tiene que convivir con otro personaje, el televisivo basado en él:

- ¡Mira! ¡Mira! Ha llegado el comisario.
- ¡Es Montalbano!
- ¿Quién? ¿Montalbanu? ¿El de la televisión?
- No, el de verdad (Camilleri, 2022: 14).

Aunque no es la primera vez que esa circunstancia aparece en una novela de la serie, aquí la difícil convivencia se extrema. Por ejemplo, en monólogos de Montalbano como este:

- » Eres al mismo tiempo actor y espectador de lo que estás haciendo [...]
- » Antes nunca te pasaba esa murga del desdoblamiento: la cosa cambió cuando empezaron a transmitir por televisión las historias que le habías contado al Autor.
- » Te contagiaste, Montalbà.
- » Sin querer, te pusiste a competir con el actor que hace de ti. Así de claro (Camilleri, 2022: 38).

El comisario, personaje de libro, verá además por primera vez tambalearse sus convicciones sobre lo que consideraba la realidad. No es él quien investiga sus casos, sino el autor:

—Quiero saber quién te ha informado.
—Salvo, es justo lo contrario. Soy yo el que te informo a ti. Y no entiendo por qué te empeñas en creer que el que me informa eres tú. La historia esta de Riccardino la estoy escribiendo mientras tú la vives. Y punto pelota.
—O sea, que yo soy el títere y tú, el titiritero. ¿Es eso? (Camilleri, 2022: 112).

Para evidenciar las nuevas reglas, no faltará tampoco la sensación de que el comisario forma parte de una escenificación, incluso cuando interviene en la escena de un crimen «—¡Ese sonido! —exigió un indocumentado desde un ventanal. —¡Que no se oye! —protestó otro» (Camilleri, 2022: 17), encaminando ya a lectores y personaje al desenlace.

4. UN TELEGRAMA, UN FAX Y UN MENSAJE EN EL CONTESTADOR

Uno de los momentos más delicados para un autor es la elección de la muerte de sus protagonistas. Pirandello tiene un amplio abanico para los suyos, tan peculiares. Negando sutilmente al Doctor Fileno la reexistencia que reclamaba: «Caro il mio dottore, ho gran paura ch’Ella non vedrà più niente né nessuno. E dunque, via, si consoli, o piuttosto, si rassegni» (Pirandello, 1975: 719) o, en ese mismo relato⁴, recordando la concesión de una muerte súbita a Icilio Saporini, que encontramos en «Musica Vecchia»: «Il vecchietto ebbe un sussulto; come colpito, riabbandonò il capo che aveva sollevato appena dai guanciali, quasi attratto dal canto. E non lo rialzò più» (Pirandello, 1975: 1383). Aunque en el entramado *pirandelliano* hay que destacar la solución a la no muerte de Mattia Pascal.

Io vi ho portato la corona di fiori promessa e ogni tanto mi reco a vedermi morto e sepolto là. Qualche curioso mi segue da lontano; poi, al ritorno, s’accompagna con me, sorride, e —considerando la mia condizione— mi domanda:
—Ma voi, insomma, si può sapere chi siete?
Mi stringo nelle spalle, socchiudo gli occhi e gli rispondo:
—Eh, caro mio... Io sono il fu Mattia Pascal (Pirandello, 1986: 215).

⁴ «La tragedia d’un personaggio».

Un pasaje que, por cierto, Camilleri en su condición de antólogo de Pirandello⁵ subraya de forma particular. No obstante, otra vez vemos que, curiosamente, la resolución para Montalbano se acerca a la tomada en *Niebla* por Unamuno; Augusto Pérez, tras el engaño perpetrado por Eugenia, decide suicidarse, pero no sin antes visitar al autor, quien le niega radicalmente esta salida:

—Es que tú no puedes suicidarte, aunque lo quieras.
 —¿Cómo? —exclamó al verse de tal modo negado y contradicho.
 —Sí. Para que uno se pueda matar a sí mismo, ¿qué es menester?
 —le pregunté.
 —Que tenga valor para hacerlo —me contestó.
 —No —le dije—, ¡que esté vivo!
 —¡Desde luego!
 —¡Y tú no estás vivo!
 —¿Cómo que no estoy vivo?, ¿es que me he muerto? —y empezó, sin darse clara cuenta de lo que hacía, a palparse a sí mismo.
 —¡No, hombre, no! —le repliqué—. Te dije antes que no estabas ni despierto ni dormido, y ahora te digo que no estás ni muerto ni vivo (Unamuno, 2021: 254).

Unamuno le niega el suicidio y, sin embargo, en esa misma conversación y ante la actitud amenazante de Augusto le anuncia que ha decidido darle muerte él. «No puede ser, Augusto, no puede ser. Ha llegado tu hora. Está ya escrito y no puedo volverme atrás. Te morirás. Para lo que ha de valerte ya la vida...» (260). En ese momento, se opera el cambio en el personaje, que pasa a desear vivir con todas sus fuerzas y ofrece a Unamuno la réplica inolvidable.

—¿Conque no, eh? —me dijo—, ¿conque no? No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme: ¿conque no lo quiere?, ¿conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, ¡también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió...! ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se

⁵ Camilleri dedicó varios trabajos a Pirandello, entre ellos, la antología *Pagine scelte di Luigi Pirandello* y la novela *Biografia del figlio cambiato*.

morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, nivolesco lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente nivolesco, y entes nivolescos sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima... (Unamuno, 2021: 260).

Esa rebeldía es la que lleva a dudar sobre cuál es realmente la causa de la muerte. Unamuno insiste en que no se suicida, aunque otro de sus personajes, Víctor Goti, sostiene que sí en el supuesto prólogo de la novela⁶. En todo caso, al volver de Salamanca Augusto se da un atracón en la cena y como consecuencia acaba por fallecer, no sin antes escribir un telegrama para el autor con la orden de que se le envíe en cuanto el propio Pérez fallezca (Unamuno, 2021: 266):

Salamanca.

Unamuno.

Se salió usted con la suya. He muerto.

Augusto Pérez.

En *Riccardino* ese mismo tira y afloja entre el autor y el personaje se va tejiendo a lo largo de la novela. Montalbano recibe los reproches del *profesor* y le llega a invitar (dando la vuelta al planteamiento pirandelliano) a que se olvide de él.

—[...] A ti la lógica de los casos y las reglas pertinentes te la traen floja. Hablando en plata: tú lo único que quieres es hacerme quedar de pena, Montalbà. Quieres dejarme con el culo al aire. Quieres que mis novelas sobre ti sean ilegibles.

—Si es eso lo que piensas, ¿puedo hacerte una propuesta?

—Adelante.

—¿Por qué no te olvidas de mí y te dedicas a escribir una de esas novelas históricas de las que tanto alardeas? (Camilleri, 2022: 136).

La situación se va haciendo cada vez más tensa, llegando Montalbano a poner de manifiesto la molestia que le supone el

⁶ «Estoy profundamente convencido de que Augusto Pérez, cumpliendo el propósito de suicidarse, que me comunicó en la última entrevista que con él tuve, se suicidó realmente y, de hecho, y no solo idealmente y de deseo» (Unamuno, 2021: 82).

cambio de criterio del autor con respecto a la continua aparición en el relato: «¿Por qué en las demás novelas no salías nunca, mientras que en esta vienes a tocarme los cojones cada dos por tres?» (Camilleri, 2022: 208), hasta que alcanza la indignación total con la propuesta de resolución del caso que el autor le envía a través de fax –una vía de comunicación ya ciertamente anacrónica en el año de escritura del primer texto, 2005, pero una absoluta rareza en el de la reescritura, en 2016⁷– y que Montalbano califica de porquería. Con otro fax, el personaje rompe con el autor:

Querido Autor mío, creo que con esta historia se ha ensanchado la brecha que ya existía entre nosotros desde hacía un tiempo, una brecha que hace cada vez más difícil cualquier tipo de colaboración futura. No sé qué ha pasado, no creo que se trate solo de cansancio recíproco, pero me parece que será muy difícil volver a pegar los pedazos. Y, además, me (y te) pregunto: ¿todavía vale la pena?
SALVO (Camilleri, 2022: 233).

A Montalbano le queda intentar otra forma de rebeldía, convencer al fiscal para que ponga los medios que permitan demostrar su teoría sobre la trama criminal, que implica redes mafiosas y políticos corruptos. La respuesta negativa lleva al comisario a conocer el sabor de la derrota. Entonces decide la rebeldía final: toma la determinación de desaparecer. Primero borra el recuerdo de quienes lo han acompañado en sus aventuras y el paisaje: «Quería llevarse consigo aquel paisaje, no podía permitir que lo disfrutara nadie más» (Camilleri, 2022: 244), hasta que finalmente culmina su propia desaparición, no sin antes notificárselo a su autor. Al igual que Augusto Pérez remite un telegrama a Unamuno, el comisario deja un mensaje en el contestador de Camilleri:

Así pues, me voy. Por voluntad propia. No pienso darte la satisfacción de que seas tú quien me elimine de una forma u otra. Soy yo el que quiere desaparecer. He descubierto que es fácil. A

⁷ Camilleri señala en la nota final que solo consideró necesario actualizar el lenguaje, no la trama.

partir de este momento empiezo a borrar. Es cuestión de un momento. Ya empiezo a dejar de existir, noto que pierdo rá... pida... mente pe...so y vo... lumen, em... pie... ezan a fal... tarme las... las... las pa... pa... labras.

No sé si pu... edo
se... guir ha... blando... y...
a... diós
nome
no
n (Camilleri, 2022: 245).

En *Niebla* Augusto Pérez va perdiendo la capacidad de moverse, aunque conserva el habla hasta su última palabra, Eugenia. Poco antes, ha tenido tiempo de insistir en su rencor hacia Unamuno: «¡Y él se morirá sí, se morirá también, aunque no lo quiera... se morirá! Y esa será mi venganza. ¿No quiere dejarme vivir? ¡Pues se morirá, se morirá, se morirá!» (Unamuno, 2021: 268). Montalbano se *borra* transmitiendo el mismo rencor, al insistir en que no piensa darle «la satisfacción» a Camilleri de que sea él quien acabe con su personaje. Algo tremendamente paradójico si se tiene en cuenta que esas líneas fueron escritas siempre para publicarse después de la muerte del autor. En todo caso, el escritor siciliano, que cierra la saga dejando una palabra a medias en la boca al comisario, no tiene hacia él la misma misericordia que Unamuno hacia Augusto Pérez, quien recibe una sentida oración fúnebre *pensada* por su fiel perro Orfeo. En ella, curiosamente subraya de su amo: «y ahora aquí, frío y blanco, inmóvil, vestido, sí, pero sin habla ni por fuera ni por dentro» (Unamuno, 2021: 277).

5. UN ÚLTIMO ENCUENTRO EN SALAMANCA

Desde Pirandello, Camilleri, como se ha visto, llega repetidamente a Unamuno. En Camilleri, Pirandello y Unamuno vuelven, una vez más, a ver unido su legado. Sin embargo, gracias al mundo de la creación literaria y de la autoficción, los autores de *Niebla* y de *Sei personaggi in cerca d'autore* aún van a tener un nuevo encuentro que en cierta forma cierra el círculo de algunas de sus aportaciones literarias. No es a través de Camilleri,

pero sí de otro periodista y escritor nacido en el sur de Italia. En el año 2001, el melfitano Raffaele Nigro publica *Viaggio a Salamanca*. Una novela que gira en torno a un encuentro de grandes autores de varios tiempos y procedencias para establecer el estado de la creación literaria, «los Estados Generales de la escritura» (Nigro, 2004: 24). En la narración, se entrecruzan las líneas de la ficción y la realidad con varios planos de coexistencia entre el autor y los personajes. «En el caso de *Viaje a Salamanca*, la ficción, necesaria en toda novela, se rompe con la realidad de los personajes y con la estructura interna de la obra que reproduce la secuencia organizativa de cualquier congreso» (González de Sande, 2008: 159). Sin embargo, lo más llamativo es el objetivo del propio encuentro, ni más ni menos que, a través de las aportaciones literarias de los maestros, resucitar a Unamuno, cuyo féretro preside las sesiones.

A una señal de Vicente los bedeles llevaron al aula un electrocardiógrafo. Apareció un hombre de frente despejada y bien vestido, con gafas semejantes a culos de botella, el profesor Méndez Monina, profesor de cardiología de la Universidad de Salamanca. Llamó a sus ayudantes e hizo desembalar el electrocardiógrafo. Los cuatro jóvenes se enfundaron guantes de látex, se precipitaron sobre el féretro y aplicaron los electrodos a los fémures y a las tibias de Unamuno (Nigro, 2004: 27).

Un objetivo al que está llamado, entre otros ilustres, el propio Pirandello, que tiene además la responsabilidad de intervenir en primer lugar en el congreso y participa con entusiasmo en el experimento: «se dirigía a Unamuno como a un hombre en duermevela o en todo caso capaz de escucharlo» (Nigro, 2004: 28). Siguiendo con el juego de espejos, Unamuno aparecerá finalmente reflejado en un particular taxista, mientras que el propio Nigro tendrá la evidencia del estado de la mayor parte de los asistentes al congreso: «Se me abrió de repente la mente. Había estado horas y días en compañía de muertos y no me había dado cuenta» (401).

Un laberinto metaliterario que surge a raíz de la iniciativa de Vicente González-personaje de reunir en Salamanca a grandes genios de las letras. Justo homenaje a un Vicente González-profesor que ha dedicado su vida a unir culturalmente Italia y España.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, Manuel (2005). «¿Existe la autoficción hispanoamericana?». *Cuadernos del CILHA*, 7(7-8), pp. 115-127.
- CAMILLERI, Andrea (2022). *Riccardino*. Barcelona: Salamandra.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (2002). «Unamuno y los escritores sicilianos». *Cuaderno Gris*, 6, pp. 15-32.
- GONZÁLEZ DE SANDE, Estela (2008). «Un enamorado de Salamanca: Raffaele Nigro». *Salamanca, Revista de Estudios*, 56, pp. 149-168.
- NIGRO, Raffaele (2004). *Viaje a Salamanca*. V. González Martín y M. González de Sande (trads.). Salamanca: Ediciones Caja Duero.
- PIRANDELLO, Luigi (1975). *Novelle per un anno*, vol. I. Milán: Arnoldo Mondadori Editore.
- (1993). *Sei personaggi in cerca d'autore*. Turín: Einaudi.
- (2016). *Il fu Mattia Pascal*. Roma: Newton Compton editori.
- UNAMUNO, Miguel de (2021). *Niebla*. Madrid: Cátedra.

III. SICILIA EN LA CULTURA Y EN LA LITERATURA

SICILITUDINE, IMÁGENES DE AYER Y DE HOY SICILITUDINE, IMAGES OF YESTERDAY AND TODAY

Valentina BRANCATELLI
Universidad de Burgos

Resumen

La cultura española influye y sobresale junto a la sicilianidad en las páginas escritas por autores consagrados como Vincenzo Consolo y emergentes, es el caso del galardonado Cristiano Parafioriti. Ambos escritores provienen de la misma provincia de Sicilia, sus pueblos están separados por solo 27 km de mala carretera. A través de sus relatos, nos desplazaremos a lo largo de un caleidoscopio de experiencias e imágenes que formarán un fresco de la sociedad siciliana símbolo de lucha y nobleza y nos permitirán entender su condición atemporal, fundada en la concepción barroca de que la vida es teatro, máscara e ilusión.

Palabras clave: Consolo, Parafioriti, sicilianidad, relatos, sociedad.

Abstract

Spanish culture influences and stands out, together with Sicilianity, in the pages written by established authors, such as Vincenzo Consolo, as well as by and emerging ones, in this case the award-winning Cristiano Parafioriti. Both writers come from the same province of Sicily, their towns are only 27 km away along a bad road. Through their stories, we will move through a kaleidoscope of experiences and images, which will form a fresco of Sicilian society, a symbol of struggle and nobility, and will allow us to understand its timeless condition, founded on the baroque conception that life is a theatre, masquerade and illusion.

Keywords: Consolo, Parafioriti, sicilianity, stories, society.

l'aria e lu suli incunu l'arma di puisia
Sicilia Sicilia tu si la terra mia
(Canto popular siciliano).

Sicilia para un siciliano es todo y es nada. Es un mundo atemporal donde todo se queda suspendido en el aire, en un equilibrio inestable entre el deseo de evolucionar, la añoranza y

ese fuerte vínculo que el siciliano siente con la tierra, con sus raíces marcadas a fuego en la piel desde el nacimiento. Es imposible olvidarse de la isla y de sus habitantes y, si lo es para un turista que, a pesar de las reticencias iniciales, luego queda prendado de Sicilia y de su cultura, es inevitable que lo sea para el siciliano que, obligado a alejarse de la isla, siempre la lleva dentro. Vayas donde vayas, esa *sicilitudine*, ese modo de ser siciliano te acompaña siempre y en los autores se transforma en deseo de escribir sobre esa tierra que han dejado atrás para darla a conocer al mundo; una región llena de contradicciones, apariencia y rica de un pasado histórico de lo más interesante, completo y complejo.

La elección de *Le pietre di Pantalica* (1988) del consagrado Vincenzo Consolo y la de un autor emergente como Cristiano Parafioriti y su colección de relatos *Sicilitudine* (2016) no es del todo casual, ya que ambos escritores provienen de la misma provincia de Sicilia, Messina, que es también la mía, y sus pueblos están separados por solo 27 km de mala carretera, la misma que Consolo nombra numerosas veces a lo largo de sus relatos y que le lleva hasta «paesini sperduti sui Nebrodi, da Floresta, Longi, Alcarà, in un inverno carico di neve» (Consolo, 1988: 127) y que Cristiano Parafioriti aprecia desde el balcón de unas de las casas de su barrio y que describe como «immensa vallata che portava laggiù verso il borgo di Longi» (Parafioriti, 2016: 111). Se trata de unos parajes preciosos, un parque natural salpicado de muchos pueblecitos, donde la esencia de Sicilia sigue viva y tangible, como Galati Mamertino con su barrio de «Pileri» cuyos habitantes son protagonistas destacados y telón de fondo de las narraciones de Parafioriti.

Dos autores distantes temporalmente y unidos por la misma pasión por Sicilia, marcados por la misma experiencia vital, dejaron su tierra y se trasladaron a vivir al norte de Italia. Vincenzo Consolo se encuentra entre los máximos escritores italianos de su generación y entre los más distinguidos de la segunda mitad del siglo XX (Segre, 2015: XI; Turchetta, 2017: 120). Para él cada palabra tenía un peso importante, y por esta razón en sus textos emplea el plurilingüismo y pluriestilismo, alejándose de la lengua estándar y utilizando los diferentes estratos lingüísticos. Una pluralidad de léxico y de registros que le permite usar vocablos olvidados y evitar que caigan en desuso como *suso*, *juso*, *buatta*,

coppola, majara, truscia, carusu, prescia junto a muchos otros que siguen siendo parte del vocabulario cotidiano del siciliano actual. La palabra es como una piedra, como una de las muchas cargadas de cultura que están diseminadas por Sicilia y que, por ejemplo, nos hablan de los griegos y de los romanos, de los árabes, los normandos y de la dominación española y que nos unen a ese pasado que ha contribuido a formar nuestro presente. Como esa ruina de la necrópolis de Pantalica que da nombre a la colección de relatos, un lugar que se mantiene intacto y conserva su autenticidad (Turchetta, 2019: 13), símbolo de un pasado glorioso que choca inexorablemente con la realidad y predice un futuro incierto (Parafioriti, 2016: 153). La lengua empleada por Consolo es fruto de una rebeldía total a la historia y a sus éxitos y para ello utiliza la toponimia árabe, hace hablar a sus personajes en dialecto galotítico, conocido como *sanfratellano* (Bossi, 2004: 132), o en palermitano; utiliza frecuentemente la jerga rural con la intención clara de transmitir y recrear la realidad local, dando voz a quienes normalmente no la tienen y poniendo en discusión la realidad de los hechos históricos, remarcando que los sufrimientos son de todos, pero no están distribuidos en partes iguales (Turchetta, 2019: 8).

Las mismas características se aprecian también en la obra de Cristiano Parafioriti, un autor siciliano emergente que tuve el placer de conocer el pasado verano durante la presentación de su última y pluri premiada novela histórica *Invictus* (2021) en la cual narra la historia real de un joven campesino siciliano, Ture Di Nardo, que, llamado a las armas durante la segunda guerra mundial, se ve obligado a abandonar a su familia y a su prometida. La suya es una forma convincente de escribir y transmitir con cada gesto y en cada palabra, sea dialectal o no, esa continua búsqueda de identidad. Desde hace veintiún años vive en el norte de Italia, cerca de la frontera con Suiza, y ha encontrado en la escritura la mejor manera de aliviar la añoranza. Sus historias se desarrollan en su pueblo natal situado en los montes Nebrodi, llamado Galati Mamertino que, a pesar de contar con un número reducido de habitantes, se convierte en paradigma del mundo entero. Las suyas son historias vividas, llenas de fuertes valores, recuerdos de la infancia y de amigos que contribuyen a configurar ese modo de ser siciliano, ese conjunto de costumbres y esa peculiar visión de la vida, que Leonardo Sciascia (1969: 13) definía *sicilitudine* y

que da el título a la colección; este término fue acuñado por primera vez en 1959 por el palermitano Crescenzo Cane (1959: 85-88) y hoy constituye una especie de marca de identidad sociocultural (Orioles, 2009: 230).

A través del texto de Consolo y la colección de relatos de Parafioriti nos desplazamos a lo largo de un caleidoscopio de experiencias e imágenes que abarcan un vasto arco de tiempo, desde la época española pasando por la primera y la segunda guerra mundial hasta nuestra historia reciente. Ambos autores, a través de sus trabajos nos regalan un fresco de la sociedad siciliana y nos permiten entender su condición intransitiva, fundada en la concepción barroca de que la vida es teatro, máscara e ilusión. Entre la publicación de *Le pietre de Pantalica* y *Sicilitudine* transcurren casi treinta años, un arco de tiempo suficiente para que las cosas cambien, evolucionen y mejoren, pero la realidad que sobresale de los ensayos es otra, la historia pasada pesa sobre la reciente y pesará sobre la futura como una piedra. El lazo con el pasado es talmente fuerte que es inevitable volver a revivir los hechos históricos a través de la narración.

Los autores escriben sus obras de manera clara y directa, al hilo de la memoria y sus recuerdos están unidos por ser reales, no tienen nada de falso o de decoración, son los que son, recuerdos de sicilianos que viven lejos de su isla nativa y que conservan y mantienen vivas unas esperanzas sobre la tierra que los vio nacer. Escribir sobre Sicilia es como sentirse en casa, las narraciones tienen un doble valor, para el autor son un bálsamo para aliviar su añoranza, y a la vez la distancia material le permite centrarse mejor sobre la realidad siciliana, tanto que le consiente reprochar o remarcar determinados comportamientos pasados y presentes que no hay que olvidar y que para el lector actual representan una reflexión, una visión crítica, una manera diferente de acercarse a una cultura inmensa, rica de musicalidad, variedad léxica y formada por la apariencia. Los relatos se transforman en un medio para difuminar los estereotipos sobre la cultura siciliana que a lo largo del tiempo se han ido enquistando en el imaginario colectivo y que a veces se desvanecen solo cuando aprendes a conocer la isla, sus costumbres y su gente, todos hombres y mujeres cuyo estilo de vida y creencias ancladas en el pasado se convierten en símbolo de lucha y nobleza de ánimo.

Sicilitudine se publica en 2016 y está compuesta por veinte relatos cortos, recuerdos de la infancia que el autor reproduce, transforma y compone para recordar los ambientes familiares, las tradiciones, la música, una constante en el alma siciliana o los cuentos orales. El relato se presenta como instrumento para encontrar ese equilibrio con el mundo más artificial y meno autentico que le rodea. Se trata de relatos que mantienen un desarrollo lineal, cuya información se va ampliando a lo largo de la narración mediante los detalles que nos facilitan los personajes y que contribuyen a crear y describir ese ambiente típico de Sicilia formado por la vitalidad de los barrios, por la vida en la plaza del pueblo, o por los cotilleos en la tienda del barbero, lugar de reunión social donde se busca arreglar el mundo y a la vez comprender la propia existencia.

Le pietre di Pantalica, se publica en 1988 y se divide en tres partes: *Teatro*, compuesta por siete relatos relacionados con el latifundio bajo el lema: *la roba c'è ma è mala spartuta* (Consolo, 1988: 69). En los textos se describe el mundo campesino, su sufrimiento y se habla de la llegada de *i miricani*, de los americanos; se habla de las mujeres y de cómo se las asocia con las brujas, ya que ejercen el poder de la *majaría*, por tanto, se refleja un fuerte machismo, la mujer como propiedad, un concepto que lamentablemente aún hoy en día nos está costando abandonar. Sigue la parte llamada *Persone* compuesta por cinco descripciones de intelectuales como Sciascia, Uccello o Lucio Piccolo y una relectura de un momento de la infancia del autor a través de las imágenes de dos fotos de 1938. Por último, la parte *Eventi* consta de tres relatos estrechamente relacionados con la crónica. El origen de *Le Pietre di Pantalica* se encuentra en una invitación que Vincenzo Consolo recibe para escribir un reportaje histórico-periodístico sobre el proceso a los monjes de Mazzarino¹, pero el

¹ El encargo que recibe Consolo era para una colección dedicada a los procesos celebres dirigida por Giulio Bollati y Corrado Stajano (Ferlita, 2022). El caso jurídico ocurrió en 1962 cuando cuatro monjes capuchinos de la comunidad de Mazzarino fueron acusados de atrocidades, hasta de asesinato, para ser más tarde absueltos en primera estancia al justificar que habían actuado «en estado de necesidad». Un curioso caso de mala práctica jurídica y crueldades que acabó después de varios años con una sentencia firme contra los acusados y que refleja perfectamente el estado de corrupción que existió y sigue medrando en las comunidades sicilianas.

autor abandonó pronto ese propósito y su trabajo se transformó en la interesantísima colección que es. Como testimonio de la intención inicial queda el primer relato cuyo protagonista es el fraile Agrippino que conserva el mismo nombre que uno de los monjes implicados en el caso judicial.

Todos y cada uno de los relatos son especiales, son un viaje interior que contribuye a construir ese espíritu siciliano formado por el gusto por las apariencias, el clientelismo, la envidia, la contradicción o la conversión de la religión en espectáculo que, como afirma el profesor Vicente González Martín, caracteriza a los personajes de Consolo, sea ellos campesinos o nobles, mujeres o hombres (2007: 30) e identifica también a los protagonistas de Parafioriti. Una vez más nos damos cuenta de que a pesar del esfuerzo, de los años que pasan, todos esos elementos persisten en el hombre siciliano y nada ha cambiado.

A pesar de que entre la publicación de las dos colecciones pasen treinta años, los relatos presentan una serie de elementos comunes, no solo la Sicilia como telón de fondo, sino que comparten también muchos de los temas: las referencias inevitables a España, esa apariencia barroca que nos ha condicionado la forma de aparentar delante de los demás, la credulidad, los prejuicios, la superstición; el desembarco de los americanos en 1943 visto como un acontecimiento que ha marcado profundamente el espíritu del siciliano; la mujer y sus circunstancias, veremos que noble o campesina sobre ella graba el peso de estar rodeada por un mundo pensado para los hombres donde el espacio de ella queda reducido a la casa y al cuidado de la familia; los campesinos y su constante lucha para mejorar; el teatro como ilusión; pero será la tragedia del mundo la que englobará todos los temas a través de la memoria y del plurilingüismo.

Consolo y Parafioriti aprovechan la doble perspectiva, real y aparente que une la cultura española y la siciliana marcada por la concepción barroca de que la vida es teatro. Un aspecto que encontramos con frecuencia en muchos escritores relacionados con la isla (Turchetta, 2019: 14; González Martín, 2007: 44) y que no falta en nuestros autores. En el relato *Retorno*, que abre su colección, Consolo hace claramente referencia a San Ignacio de Loyola, y afirma: «Ma per quale condottiero aragonese, per quale cortigiano di Castiglia, per quale avventuriero navarrino era

passato quel caustico nome di Iñigo di Loyola dalla Spagna giù in Sicilia» (Consolo, 1988: 13), dejando claro el peso que tiene la religión en la historia y su influencia en el ámbito personal, aunque luego nos describa como «disfatta parata di baroccume isolano» la procesión de Santa Rosalia en Palermo (Consolo, 1988: 174). Lo mismo hace Parafioriti en *Il Santo Solo* (2016: 133-137): sus recuerdos de la infancia nos transmiten el fervor religioso que se aprende desde pequeño, ese vínculo del isleño con Dios, el gusto por las fiestas, las representaciones litúrgicas y paralitúrgicas, la herencia de las tradiciones españolas que contribuyen a apaciguar la necesidad de sentirse comprendido y apoyado, porque «Il paese aveva certamente tanti idoli. Questi idoli se li costruiva ogni giorno perché bisognava continuamente attaccarsi a qualcosa pur di sopravvivere [...] c'era il dio bosco, il dio sussidio, il dio dei cappotti...» (Parafioriti, 2016: 171-172). Es decir, el hombre a pesar de las adversidades necesita apoyarse en algo para sacar fuerza y seguir adelante, y finalmente recurre a Dios buscando resolver definitivamente los problemas que le afligen. Como sabemos, normalmente, la vida en los pueblos transcurre lenta y se sigue rigiendo por el calendario agrícola y festivo, por tanto, una fiesta religiosa siempre es motivo de celebración, de encuentro y unión y, si se celebra bajo el amparo de la iglesia, es aún mayor motivo de júbilo y se transforma en espectáculo. A tal propósito merece recordar la preocupación que Consolo siente por el general Dalla Chiesa, cuando le ve desfilar en la procesión di Santa Rosalía en Palermo, y afirma: «Vorrei sapere quale impressione può fare a questo duro militare, a questo piemontese tutto d'un pezzo marciare tra due ali di folla in mezzo ai politici, ai prelati, ai maggiorenti di qui, davanti a questo carro trionfale d'una santa improbabile» (Consolo, 1988: 173-174). Un hombre del norte como es el general que se ve metido de lleno en una representación litúrgica y paralitúrgica en la que participa activamente toda la comunidad.

En los relatos de Consolo no encontraremos solo referencias religiosas relacionadas con España, sino también historias de hombres como la del fotógrafo de guerra Robert Capa cuya carrera empieza durante la guerra civil española, que desembarca en Sicilia con los americanos y se da cuenta de que todos los muertos y los heridos son iguales en todas partes. Los relatos que

tienen como protagonistas a los americanos son muy curiosos, y nos ayudarán a comprender la perspectiva de Consolo sobre el evento histórico y también la visión de los personajes de Parafioriti, que ven como sus vidas cambian a causa de un acontecimiento que realmente no comprenden del todo. Por ejemplo, en *Giochi di fuoco* Consolo nos cuenta, a través de la lucha cotidiana de gna'Tuzza con los ratones, no solo las costumbres de muchas familias de campesinos de guardar el cereal y ese poco más que tenían en el *dammuso*, bajo techo, sino que también refleja la preocupación de la protagonista de que los ratones se comieran todo, por eso necesitaba a *donna Marietta*, la gata de familia, el orgullo de su ama y no podía permitir que se la comieran *i mali cristinani* (Consolo, 1988: 17), los soldados, que según ella cazaban y se comían los gatos. Realmente se comían todo lo que encontraban, recuerdo que mi padre siempre me contaba que mis abuelos y él, que en esa época tenía catorce años, cada vez que se acercaban desconocidos en uniforme al pueblo a él le mandaban esconder los sacos con trigo fuera de la casa y quedarse escondido con ellos hasta que le fueran a buscar. Aparentemente es un relato simple, pero detrás esconde las vicisitudes de una sociedad entera que ve llegar a los americanos y se da cuenta que la guerra ha acabado y que los mecanismos del poder son siempre los mismos, como se reafirma en el relato titulado *Lo Sherman* donde el *modus operandi* era «quella di sempre, che sempre ripetono baroni, proprietari e allettearati con ogniuno que viene qua a comandare, per aver grazie, giovamenti, e soprattutto per fottere i villani» (Consolo, 1988: 25). En la misma línea se encuentra también Cristiano Parafioriti cuando afirma que «La guerra al sud praticamente non c'era più, visto che i'miricani avevano ormai preso tutto» (2016: 38) o cuando describiendo a Zu Caloriu Canino nos sugiere que ya después de los americanos no confiaba en nadie (2016: 75). Hoy en día se sigue recordando aquella llegada como algo que tenía que mejorar sus vidas y que finalmente se quedó en una experiencia más en el bagaje de la sociedad siciliana.

En los relatos también se hace clara referencia a apellidos de origen español, como es Saavedra, el cacique del relato *Filosofiana* o a las costumbres y maneras de vestir de los españoles como cuando Consolo nos describe a Gaetano Piccolo, antepasado de

Lucio Piccolo di Calanovella «che vestiva mantello azzurro alla spagnola» (1988: 146). Obviamente el punto de vista de ambos autores es el de los perdedores, de los campesinos, que nunca habían sido escuchados o comprendidos. Los campesinos sicilianos, al igual que los castellanos, vivían de y para su tierra. La clase baja es igual en cualquier punto del mundo: obreros, emigrantes o prófugos, todos tienen sitio en los relatos de los dos autores sicilianos, junto a la denuncia del abandono por parte del poder central de una sociedad dividida entre dominantes y dominados, como claramente se refleja también en una de las narraciones clave de Parafioriti titulada *Morte a Trungali*. El relato narra la historia de Lillina una joven y guapa sirvienta, hija del *massaro* Cola, hombre de confianza del barón don Pietro, persona de fe y temerosa de Dios, obsesionado con el pecado y que acosa a Lillina sin parar hasta matarla. El mismo autor nos describe la situación de abuso que durante la dominación española sufría la clase baja y afirma «La povertà, a volte, era tanto stringente da costringere qualche povero contadino a cedere l'onore della propria moglie e della propria figlia. D'altronde, la povertà uccideva, il disonore no» (Parafioriti, 2016: 19).

El trato a la mujer, las creencias y las supersticiones son ampliamente tratadas en las dos colecciones y están relacionadas con un concepto obsoleto de que la mujer es una propiedad. En algún momento de su existencia viudas, *schette*, núbiles y nobles sucumben a las leyes no escritas relacionadas con el honor, y se transforman en objeto de habladurías, o por tener un hijo ilegítimo «figlio di sgarro» (Parafioriti, 2016: 133), hijo de un error, o por haberse enamorado de un americano, hecho gravísimo para sus conciudadanos, que durante una revuelta se vengan de donna Elisa por «de corna fatte a tutti con l'inglese» (Consolo, 1988: 43). Para todos ellos, la noble no traiciona solo a su marido, sino a la comunidad entera, reflejo de ese sentimiento de pertenencia y propiedad que se extiende a la mujer. Zi Peppe personaje de *Nessuno*, claramente afirma que su hija, ya que la ha hecho él, es *roba* suya como las vacas o la casa y él decide qué hacer con ella (Parafioriti, 2016: 42). Nos enfrentamos a una serie de ideas preconcebidas que desde siempre se han ido inculcando en la sociedad y lamentablemente están tan arraigadas que se resisten a perderse, tanto que podríamos hasta decir que en este asunto las

cosas han cambiado, pero no lo suficiente para no decir que en realidad no han cambiado nada.

Por último, otra constante de los relatos es la teatralidad siciliana que envuelve todo. Una amiga de Consolo, a la pregunta que si para ella la vida es sueño responde «Mah, forse la storia è un sogno, questa nostra storia di oggi. Un incubo» (Consolo, 1988: 112), una opinión compartida también por el escritor, y que va tomando fuerza cada vez que describe sitios arqueológicos muy conocidos del territorio siciliano como Tindari, Selinunte o Segesta o cada vez que presenta magistralmente esa *macchia mediterránea*, ese paisaje lleno de «cocci e frantumi» (Consolo, 1988: 76), pero que, a pesar de ello, se resiste a desaparecer y parece resurgir cada vez con más fuerza, no solo en la vegetación formada por esa tierra «nera e grassa, terra di verginità immacolata» (Consolo, 1988: 76), sino también en el espíritu del hombre siciliano que se niega a sucumbir. De aquí ese gusto por la teatralidad en cada acción, en cada momento desde la vida personal, pero sobre todo en la vida pública, por aparentar, por creerse fuerte delante los demás para no hundirse y llevar puesta una máscara para que todo parezca normal, y no se piense lo contrario; esa vida sostenida por una ilusión, la de que todo en algún momento va a ir bien. La realidad como un sueño, el mismo que Consolo rememora cuando describe las dos fotos de su infancia o que Parafioriti transmite con sus recuerdos enumerando los gestos o los perfumes que evocan su niñez y que marcan sus recuerdos para siempre. Cada relato es un mundo completo en el que aparecen todos los temas tratados, porque realmente cada historia y cada personaje contribuye a crear el caleidoscopio que es Sicilia.

Ambos autores interprenden un viaje interior hacia el alma siciliana que para un lector siciliano es muy evidente, aún más cuando conoce los lugares de desarrollo de la acción, las historias narradas, los personajes que se retratan, o sigue utilizando las mismas palabras dialectales y lee y le parece ser parte de la narración. Para un lector extranjero tal vez la lectura puede resultar más complicada, pero sin duda motivadora, ya que no solo son simples relatos de pueblo o historias pasadas, sino que pueden representar a cualquier hombre y lugar.

Son muchos los elementos comunes entre los dos escritores: la Sicilia como telón de fondo, salpicada de referencias a los mismos

momentos históricos, la dominación española o la llegada en 1943 de los americanos; comunes son también los lugares de desarrollo de la acción, algunos de la provincia de Messina, como Longi, Galati Mamertino o Sant'Agata di Militello y otros más internos a la isla como Mazzarino en la provincia de Caltanissetta; el uso de la memoria, de los recuerdos como hilo conductor, para describir contextos, situaciones y personajes que les recuerdan sus origen, su tierra lejana. Comunes son también las narraciones cuyos personajes son campesinos, cuyas historias se transforman en un medio para denunciar la presencia de una sociedad dividida entre opresores y oprimidos, donde la dominación de los señores marca el mundo del campo y la vida diaria de los hombres y mujeres se complica, tanto que cada uno busca solventar como puede sus problemas, confiando en Dios, o creyendo firmemente en las supersticiones como el mal de ojo.

Por otro lado, ambos emplean el plurilingüismo y utilizan los sicilianismos para dar más énfasis y veracidad a los acontecimientos, como expresión de rebeldía, pero también como vínculo profundo del siciliano con sus raíces y costumbres fruto de las diferentes culturas que han pasado por la isla.

Consolo y Parafioriti reservan unas páginas a la descripción de amigos que, lejos de ser simples retratos, reflejan perfectamente esa relación que tenemos con el otro y la importancia que tiene estar rodeado de amigos, ya que con frecuencia decimos *cu é ricchu di amici é poviru di guai*.

También advertimos una diferencia entre Consolo y Parafioriti: si para el primero sus relatos son imágenes detalladamente descriptas, como si de una fotografía se tratara, necesarias para reconstruir el ambiente y la sociedad siciliana haciendo uso de documentos históricos, la mayoría de las narraciones de Cristiano son recuerdos personales de su infancia o leyendas o historias que le contaron sus abuelos o sus vecinos de casa. Aun así, nos regalan casi cien años de historia y de vidas marcadas por los acontecimientos históricos que siguen influyendo sobre el siciliano actual, donde los males comunes se reflejan en las pequeñas comunidades, en los pueblos, junto a las alegrías y a los éxitos que son colectivos.

Unos relatos ágiles, llenos de sicilianismos, de musicalidad y variedad léxica que describen, sin falta de detalles, unos lugares lejanos pero llenos de vida, ya narrados por Verga, Pirandello,

Sciascia o Camilleri y que nos consienten mantener ese fuerte vínculo con la isla. En los textos se respira la Sicilia que hemos aprendido a conocer, como el lugar simbólico de una condición universal. Ambos escritores invitan a la reflexión describiendo la vida de gente humilde, trabajadora que, a pesar de las dificultades, no renuncia a los sueños.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BOSSI, Lise (2004). «De Verga à Camilleri: entre sicilidade et sicilianité, les auteurs siciliens font-ils du genre?». En A. Morini (dir.), *Cercli-Celec, Identité, langage(s) et modes de pensée* (pp. 131-145). Saint-Étienne: Presses Universitaires de Saint-Étienne.
- CANE, Crescenio (1959). «La sicilitudine». En C. Cane, *La bomba proletaria* (pp. 85-88). Palermo: Movimento-Anti.
- CONSOLO, Vincenzo (1988). *Le pietre di Pantalica : racconti*. Milán: Arnoldo Mondadori.
- (2015). *Opera Completa*. G. Turchetta (ed. e intr.). Milán: Mondadori (I Meridiani).
- FERLITA, Salvatore (2022). «Dieci anni senza Vincenzo Consolo. Articoli, lettere reportage: ecco la sua “officina” di parole». *La Repubblica*. Edición Palermo. Recuperado de <https://cutt.ly/Nw8Mfzoy> [Fecha de consulta: 20/02/2023].
- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (2007). «Sicilianidad e hispanidad en la obra de Vincenzo Consolo». En I. Romera Pintor (ed.), *Vincenzo Consolo: punto de unión entre Sicilia y España. Los treinta años de «El sorriso del ignoto marinaio»* (pp. 30-50). Valencia: Martín Impresores S. L.
- ORIOLES, Vincenzo (2009). «Tra sicilianità e sicilitudine». *Linguistica*, 49(1), pp. 227- 234.
- PARAFIORITI, Cristiano (2016). *Sicilitudine*. Roma: youcanprint.
- (2021). *Invictus*. Milano: Rotomail.
- SCIASCIA, Leonardo (1969). «Sicilia e sicilitudine». En L. Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia* (pp. 11-18). Milán: Adelphi.
- TURCHETTA, Gianni (2017). «Con le voci di Vincenzo Consolo». En A. V. Cadioli e V. Brigatti (eds.), *I Quaderni di Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria 2* (pp. 119-141). Milán: Ledizione, Università degli Studi di Milano.
- (2019). «Introducción». En V. Consolo, *Le Pietre di Pantalica* (pp. 5-26). Milán: Mondadori.

IL DIBATTITO FILOSOFICO
NEL DISCORSO SCIENTIFICO DI MODESTA POZZO
PHILOSOPHICAL CONSIDERATIONS
IN MODESTA POZZO'S SCIENTIFIC DISCOURSE

José GARCÍA FERNÁNDEZ¹
Universidad de Oviedo

Riassunto

Modello di dissidenza nel XVI secolo, Modesta Pozzo (1555-1592) utilizza un discorso scientifico caratterizzato da una forte tendenza filosofica nella sua opera più importante: *Il merito delle donne* (1600). Attraverso l'analisi del linguaggio letterario del volume, questo saggio si propone di dimostrare, sulla base delle informazioni testuali, la capacità intellettuale di Modesta Pozzo come precorritrice del movimento femminista europeo. Il raggiungimento di questo obiettivo consente di trarre le seguenti conclusioni: a) Pozzo è una vera pioniera nel campo scientifico; b) l'autrice ha utilizzato la letteratura a scopi informativi, ma anche didattici e rivendicativi; e c) il suo discorso accademico ha un fondo femminista che serve a Pozzo per aiutare altre donne a riflettere sul proprio ruolo sociale.

Parole chiave: Rinascimento, Modesta Pozzo, Querelle des femmes, discorso accademico, parità di genere.

Abstract

A model of sixteenth century dissent, Modesta Pozzo (1555-1592) employs a scientific discourse enhanced by a strong philosophical component in her most significant work: *The Worth of Women* (1600). Through an analysis of the work's literary discourse, this paper aims to use textual evidence to demonstrate Modesta Pozzo's intellectual powers as a forerunner of European feminism. Attainment of this objective permits us to draw the following conclusions: a) Pozzo is a true pioneer in science; b) the author used literature not only for informational ends, but also for purposes of education and advocacy; and c) her academic discourse has a feminist message through which Pozzo helps other women reflect on their social role.

Keywords: Renaissance, Modesta Pozzo, Querelle des femmes, academic debate, gender equality.

¹ La ricerca su cui si basa questa pubblicazione si è sviluppata grazie al progetto «Men for Women. Voces Masculinas en la Querella de las mujeres» (PID2019-104004GB-I00). Questo progetto è finanziato dal Ministero della Scienza e dell'Innovazione del Governo di Spagna.

1. INTRODUZIONE

Figura chiave del Rinascimento italico, Modesta Pozzo (1555-1592) è un'intellettuale veneziana di grande rilevanza da un punto di vista accademico e storico. Conosciuta con lo pseudonimo di Moderata Fonte, questa scrittrice si è distinta per la sua difesa della parità di genere e per la sua strenua lotta per rendere visibili le donne in un settore scientifico che purtroppo le aveva sistematicamente escluse: il campo delle scienze esatte e sperimentali². Mettendo da parte le *responsabilità* domestiche e i *compiti* familiari considerati tipicamente femminili, Fonte evidenzia l'idoneità delle donne non solo per lo studio delle discipline umanistiche, bensì anche per lo sviluppo delle scienze pure ed empiriche tradizionalmente riservate agli uomini³.

Autrice de *Il merito delle donne* (opera pubblicata postuma, nel 1600), Fonte partecipa alla tradizione retorica della difesa delle donne (cfr. Malenfant, 2003). Lungi da approcci sociali riduttivi, Fonte dimostra uno spirito rivendicativo e un forte interesse per la cultura scientifica, così come una vasta curiosità culturale, simile a quella di altre donne a lei coetanee –ad esempio, Isabella Cortese o Caterina Sforza– che si sono dedicate alla pratica dell'alchimia (cfr. Ray, 2015: 14-72).

Non sorprende quindi che nel Cinquecento italiano i dibattiti sulla condizione femminile abbiano raggiunto un notevole splendore (Lazard, 1985; Duby e Perrot, 2002; Robit *et al.*, 2007; Arcangeli e Peyronel, 2008). Appartenenti per lo più ai ceti nobiliari e ai circoli cortesi e colti del XVI secolo, le opere delle intellettuali italiane avevano chiaramente lo scopo di rispondere agli argomenti misogini che venivano usati dagli uomini per annientare e sottomettere le donne. Consapevoli del valore di questi contributi letterari e del loro significato sociale per il

² A causa della disuguaglianza di genere, ancora oggi presente nelle società contemporanee, il 22 dicembre 2015 l'Assemblea Generale delle Nazioni Unite decise di dichiarare l'11 febbraio di ogni anno la Giornata internazionale delle donne e delle ragazze nella scienza. Si veda Resolución A/RES/70/212.

³ Nel testo *De l'égalité des deux sexes*, Poullain de La Barre denunciava gli abusi e i maltrattamenti subiti dalle donne, difendendo le loro doti intellettuali e la loro piena capacità per intraprendere carriere scientifiche. In merito a questo punto, si legga Poullain de La Barre (2015).

progresso del collettivo femminile, questo saggio si concentrerà sull'analisi del discorso accademico de *Il merito delle donne* (cfr. Fonte, 1988[1600]).

2. DISCORSO E MESSAGGIO DI MODESTA POZZO

Il merito delle donne è un autentico trattato sulla natura femminile in cui l'autrice mette in risalto le virtù delle donne. Convinta della necessità di smantellare le concezioni patriarcali e conservatrici del Rinascimento, ma anche del bisogno di partecipare alla *Querelle des femmes*, Fonte utilizza il testo per criticare le tendenze oppressive della società del Cinquecento, dimostrando contemporaneamente una saggezza metodica e filosofica normalmente associata al collettivo maschile (Fonte, 1988[1600]: 54-55; Chazal, 2006).

Al fine di evidenziare gli aspetti più determinanti del trattato di Fonte e di valorizzare il contributo intellettuale delle donne nella costruzione europea, in questa pubblicazione si affronta la sfida di analizzare filologicamente il discorso testuale de *Il merito delle donne* per accertare le abilità personali e le competenze sociali e civiche di Fonte come precorritrice del movimento femminista in Europa. Raggiungere quest'obiettivo permetterà di fornire dati significativi sul ruolo fondamentale svolto da Fonte e dalle donne italiane nel Rinascimento⁴.

Su questo punto, è opportuno apprezzare che *Il merito delle donne* consente all'autrice di impiegare il testo letterario a fini educativi, informativi e rivendicativi. Sulla base dei temi esplorati da Fonte in questo volume, e rivolgendo particolare attenzione agli interessi scientifici e ai posizionamenti femministi delle diverse parti dell'opera (Collina, 1989: 142-164), questa sezione cercherà di mostrare la notorietà di Fonte, individuando come il suo libro sia stato del tutto essenziale per l'evoluzione del binomio «scienza-donna» (cfr. Becerra Conde e Ortiz Gómez, 1996). Nonostante nel Rinascimento ci fossero molti scienziati di enorme

⁴ Moderata Fonte è sempre stata una pioniera del femminismo internazionale. Tuttavia, a causa di figure come Tommaso d'Aquino, «l'inferiorità femminile» e il potere della Chiesa si sono saldamente radicati nella tradizione culturale europea. Per ulteriori informazioni, si consulti De Maio (1995: 253).

prestigio internazionale –citiamo, a titolo di esempio, Leonardo da Vinci oppure Galileo Galilei– Fonte riesce a ritagliarsi uno spazio in questo vasto panorama intellettuale maschile.

A dire il vero, *Il merito delle donne* deve essere considerato come un'opera tipica del XVII secolo, poiché in essa:

su autora abandona el verso que sus predecesoras cultivaron en favor de la prosa que dará forma al tratado. Además, el cambio de género contempla igualmente un cambio en la temática: la educación, la dote y el estado ideal de la mujer son argumentos que se desarrollarán plenamente en el siglo que inicia (Aguilar, 2019: 20).

Alla luce di quanto precede, si sottolinei come la prima parte della seconda giornata de *Il merito delle donne* rompa in maniera decisa con gli stereotipi femminili del Cinquecento; il testo si allontana, infatti, da aspetti tipicamente umanistici (Fonte, 1988[1600]: 40-69). Contrariamente ai canoni stabiliti, Fonte mette in evidenza le sue conoscenze scientifiche in discipline come le scienze fisiche, le scienze della terra e le scienze della vita (cfr. García Fernández, 2019: 75-77). Comunque, da una prospettiva filosofica, è importante notare che l'autrice mette pure in risalto le virtù femminili in opposizione a quelle maschili: Fonte fa costantemente appello alla virtuosità delle donne (cfr. Chemello, 1993: 85-107).

In quest'ottica, *Il merito delle donne* assume un significato particolare: l'impostazione discorsiva e l'architettura narrativa del testo –temi, scenari, protagonisti– sono accuratamente pianificate (cfr. García Valdés, 2019: 21). Ecco quindi la ragione della scelta del dialogo come forma di espressione: utilizzato da tanti autori e autrici del Rinascimento, il dialogo è uno strumento comunicativo eccezionale per difendere o criticare la dignità delle donne (cfr. Smarr, 1995: 1-25).

3. MODESTA POZZO: PRECORRITRICE DEL FEMMINISMO EUROPEO

I testi filogini del Rinascimento favorirono la diffusione di idee femministe nel XVI secolo. Tuttavia, anche se bisogna essere cauti riguardo alla possibilità di classificare una donna come

femminista prima del XX secolo, è basilare specificare come *Il merito delle donne* sia un volume di grande rilievo storico in quanto in sintonia con alcuni principi del femminismo moderno (cfr. Aguilar González, 2019: 20). Nell'opera di Fonte si rivela come la misoginia abbia forgiato un processo di ribellione contro il maschilismo e abbia pure azionato un rapporto femminile più orientato alla sororità, aspetti, tutti e due, ancora presenti nelle società globali attuali. A questo proposito, come riconosce Rivera Garretas (1996: 36), è conveniente notare che, nell'Umanesimo e nel Rinascimento, la promozione dell'uguaglianza tra i sessi non era intesa come mirante all'uguaglianza legale –vale a dire, all'uguaglianza di diritti, che arriverà più tardi– ma come l'uguaglianza nell'accesso alle conoscenze e all'istruzione.

Tenuto conto di questo fatto, va sottolineato che la trama narrativa de *Il merito delle donne* si svolge in un giardino veneziano dal quale si cerca di divulgare, in modo chiaro e preciso, le conoscenze scientifiche del Rinascimento alle donne delle classi sociali più elevate dell'epoca⁵. Una volta che le sette protagoniste del libro sono state presentate, e preso in considerazione il pensiero filosofico di Socrate (cfr. Guigues, 2014; García Fernández, 2019: 75), Fonte utilizza la sua opera non solo per mettere in luce le ultime innovazioni e le numerose scoperte del Cinquecento, ma anche per raggiungere nuove concezioni attorno alla parità di genere:

S'anco l'amore è di parentela, o di onesta amicizia verso questi uomini e le donne ch'egli amano comprendon molto bene la loro malvagità, né perciò si rimangono di esser loro benigne e favorevoli, questo è tutto per soprabondante carità e bontà nostra, con la qual imitamo la divina clemenza, che ama e favorisce tutti noi sue creature; ancor che mille e mille volte all'ora tanto l'offendiamo e poco le siamo corrispondenti in amore (Fonte, 1988[1600]: 41).

In questo brano, Fonte valorizza la bontà delle donne e rivela la loro capacità di superare «la malvagità» intrinseca agli uomini. Comunque, pur rimarcando i difetti maschili e avvalorando le

⁵ Queste donne costituiscono un archetipo femminile dei diversi aspetti della quotidianità nel Rinascimento.

qualità umane delle donne, l'autrice mostra a volte una certa misericordia verso il collettivo maschile. Attenta alle condizioni di vita nel Rinascimento, Fonte (1988[1600]: 60) non nega che le donne dovrebbero prendersi cura degli uomini per amore, ma si rammarica che essi non vogliano aiutarle a ottenere una vera uguaglianza tra i sessi, anche perché l'universo si impegna a dimostrare che le donne hanno un valore uguale o superiore a quello degli uomini.

Da questo punto di vista, Fonte si presenta infatti come una precorritrice del femminismo italiano ed europeo, poiché, a partire dal testo de *Il merito delle donne*, propone un dialogo pedagogico con il quale poter sensibilizzare le sue coetanee sul loro vero ruolo sociale⁶: la scrittrice diventa così la portabandiera della causa femminista, facendo delle donne le sue più grandi alleate. Aggrappandosi alla speranza di un mondo migliore e più giusto, l'approccio moderno, originale e innovativo di Fonte (1988[1600]: 73) fornisce alle intellettuali e alle aristocratiche del Rinascimento gli strumenti necessari per affrontare una sfida davvero complessa: pensare in modo autonomo e creativo, senza lasciarsi influenzare dai valori patriarcali cinquecenteschi.

Come menzionato nell'edizione francese de *Il merito delle donne* (Fonte, 2002[1600]: 216), il suo trattato, così come quello di altre autrici veneziane del XVI secolo quali Lucrezia Marinelli, è strettamente legato al *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus di Cornelius Agrippa*, un'opera in cui, come indicato dal titolo, la nobiltà, l'eccellenza e la perfezione femminili sono gli argomenti centrali del volume (cfr. Agrippa, 1990). In sintonia con Marinelli, e in difesa delle donne, Fonte afferma:

[S]e siamo loro inferiori d'auttorità, ma non di merito, questo è un abuso, che si è messo nel mondo, che poi a lungo andare si hanno fatto lecito ed ordinario; e tanto è posto in consueto, che vogliono e par loro, che sia lor di ragione quel che è di soperchiarìa; e noi che fra le altre qualità e buone parti, siamo

⁶ È da notare che alcune delle protagoniste del volume non condividono le idee avanzate proposte da Fonte. Ad esempio, Leonora, personaggio de *Il merito delle donne*, ritiene che lo studio della scienza sia un compito esclusivamente maschile. In realtà, Leonora considera che lo studio della scienza sia un dovere per tutti gli uomini (Fonte, 1988[1600]: 65).

tanto di natura umili, pacifiche e benigne, per viver in pace sofferimo tanto aggravio e sofferiressimo più volentieri, se pur avessero essi un poco di discrezione, che volessero almanco che le cose andassero egualmente e vi fusse qualche parità e non ci volessero aver tanto imperio sopra e con tanta superbia, che vogliono, che siamo loro schiave e non possiamo far un passo senza domandar loro licenzia; né diciamo una parola, che non vi faccino mille comenti. Parvi che questo sia così picciolo interesse nostro, che dobbiamo tacere e lasciarlo passar via così sotto silenzio? (Fonte, 1988[1600]: 17).

Come percepibile in questo passaggio, Fonte voleva che le donne del Rinascimento riflettessero autonomamente sul mondo, prestando però attenzione alle peculiarità culturali dell'epoca e alle particolarità legate alla loro condizione femminile. Nel testo, Fonte denuncia gli abusi contro le donne, le quali, pur essendo umili, pacifiche e buone per natura, subirono gli eccessi e gli errori degli uomini. Per i maschi, la donna giusta doveva essere silenziosa, discreta, dolce, sottomessa ai loro interessi. Per questo motivo, Fonte dichiara:

La causa è questa: che voi, come ben sapete, finora ci sete stati sempre così contrari, che sempre avete cercato di abbassare ed offenderci a tutto vostro potere in parole ed in fatti; e perché non vi abbiamo colpa alcuna, né vi diamo occasione di esserci tali, vogliamo però persuadervi, che mediante la nostra innocenzia ed i nostri meriti pur troppo da voi conosciuti, ma dissimulati e l'obbligo che ci avete, con i preghi e l'oblazion che siamo per farvi ed altre ragion che avemo, voi vi moviate ormai a degna pietà di noi e ci teniate in quella stima, che richiede la grande istima che noi facciamo di voi ed il grande e vero amor che vi portamo (Fonte, 1988[1600]: 69).

Sebbene gli uomini abbiano ampiamente sottovalutato il potere delle donne, Fonte illustra in dettaglio le ragioni e le motivazioni per cui il comportamento maschile non è più tollerabile. Tuttavia, oltre a chiedere la collaborazione degli uomini, Fonte invita pure alla riflessione e alla sororità: l'autrice propone di reagire a questa situazione attraverso la lotta e la cooperazione tra donne per conquistare e per far valere i loro

diritti di fronte agli uomini e alla società rinascimentale. Ciò aiuterebbe le donne a stabilire una connessione migliore con il mondo che le circonda, un mondo nel quale, con il passare dei secoli, hanno gradualmente assunto un nuovo ruolo sociale grazie ai progressi femministi (cfr. Arriaga *et al.*, 2008; González Martín *et al.*, 2019).

4. CONCLUSIONI

Modesta Pozzo, nota come Moderata Fonte, è una donna trasgressiva che non si lasciò condizionare dai canoni coercitivi della società italiana del Rinascimento: da un lato, si è dedicata allo studio delle scienze esatte e sperimentali; d'altro canto, contrariamente agli stereotipi e ai pregiudizi di genere, difendeva veementemente l'uguaglianza dei sessi e i diritti delle donne. Partecipante alla *Querelle des femmes*, Fonte utilizza il discorso narrativo de *Il merito delle donne* (1600), la sua opera letteraria più significativa, per meditare in modo critico sulle posizioni maschiliste promosse dai canoni cinquecenteschi.

Attraverso la diffusione delle sue idee, le donne italiane –per lo più provenienti dalle classi aristocratiche oppure da famiglie agiate di Venezia– poterono riflettere attivamente sulla cultura scientifica dell'epoca, ragionando nel contempo sul proprio status sociale. In questa maniera, riconosciute la *perfezione* e anche la *dignità* femminili rispetto agli uomini, le donne potevano progredire più rapidamente e solidamente, apportando la loro preziosa esperienza e saggezza alla comunità scientifica.

È però importante notare che Fonte, insoddisfatta della cultura oppressiva del suo tempo, è ancora oggi un punto di riferimento mondiale per la *Querelle des femmes*. Riguardo alla parità di genere, Fonte incoraggia le donne a disimparare le loro concezioni sessiste per riapprenderele in conformità ai loro diritti umani fondamentali. Pertanto, censurando i modelli assoluti, Fonte analizza esaurientemente gli atteggiamenti e le norme sociali create dagli uomini e spesso supportate da donne complici del patriarcato.

Per diventare *perfette e degne*, le donne dovevano vivere proprio come gli uomini, cioè senza pensare alla ripartizione dei ruoli in base al genere e alla diversità biologica. Fonte afferma

che le donne possono certamente contribuire allo sviluppo delle scienze fisiche, delle scienze della terra e delle scienze della vita: lei stessa ne è un chiaro esempio; Fonte è una vera pioniera nel campo scientifico. Servendosi sia del testo che del modello filosofico di Socrate, il codice semiotico di Fonte trova nei dibattiti e negli incontri tra donne uno strumento straordinario per promuovere la presenza femminile negli studi scientifici e per far riflettere le donne –studentesse, amiche, colleghe, ecc.– sul loro *modus vivendi*, anche se alcune di queste coetanee non sarebbero sempre state pienamente d'accordo con le idee progressiste dell'autrice. Da questa prospettiva, Moderata Fonte non è solo una donna di scienza, ma anche una donna di coscienza.

L'analisi del discorso letterario de *Il merito delle donne* ha permesso di osservare come la scrittrice utilizzi la letteratura a fini informativi, educativi e rivendicativi. Il discorso accademico di Fonte ha un fondo femminista attraverso il quale questa intellettuale aiuta altre donne a mettere in discussione –anziché accettare– i principali segni distintivi della loro condizione sociale nel Rinascimento (sottomissione agli uomini, relegazione alla sfera domestica e agli studi artistici e umanistici). Il testo di Fonte critica in modo deciso e risoluto il comportamento morale inappropriato degli uomini nei confronti delle donne: ecco perché l'uso frequente di paragoni e anche di metafore per sensibilizzare il collettivo femminile sulle questioni di genere è senz'altro una caratteristica chiave de *Il merito delle donne*.

Questa singolarità letteraria del trattato di Fonte consente alle donne di intravedere il loro vero valore e il loro vero potenziale. In quanto autrice di un'opera pedagogica, Fonte impiega una struttura discorsiva di tipo trasformazionale, cercando di far capire alle donne del Rinascimento che non dipendono dagli uomini, ma da se stesse, dalle loro congeneri e dall'incessante lotta per conquistare la propria libertà e indipendenza personali. Consapevoli delle contraddizioni della perfezione femminile cinquecentesca, le donne dovevano in qualche modo rafforzare il loro potere di azione per esigere il rispetto dei propri diritti; solo così potevano dimostrare di non essere mai state inferiori agli uomini.

Gli interessi accademici e professionali delle donne divennero una questione primordiale nel Rinascimento. In effetti, fino a

oggi, i problemi di disuguaglianza tra i sessi continuano a essere una costante nelle società contemporanee. Anche se la parità di genere è un argomento in voga da alcuni decenni, è però opportuno notare che tante scrittrici di spessore nazionale e internazionale come Moderata Fonte resero già conto della realtà misogina in testi del XVI secolo. In opposizione agli ideali patriarcali della cultura italiana del Cinquecento, Fonte ci fa partecipi del suo modo di concepire la vita femminile, ci spiega perché ha scelto di essere una donna di scienza, contribuendo senza ombra di dubbio alla diffusione dei postulati scientifici del suo tempo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGRIPPA, Henri Corneille (1990). *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus. Edition critique d'après le texte d'Anvers 1529*. R. Antonioli (pref.). Ginevra: Droz.
- AGUILAR GONZÁLEZ, Juan (2019). «El redescubrimiento de las autoras del siglo XVII». In E. M. Moreno Lago (a cura di), *Pioneras, escritoras y creadoras del siglo XX* (pp. 17-29). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- ARCANGELI, Letizia e PEYRONEL, Susanna (2008). *Donne di potere nel Rinascimento*. Roma: Viella.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes *et al.* (ed.) (2008). *Feminismos e interculturalidad*. Siviglia: Arcibel.
- Asamblea General de las Naciones Unidas (2015). *Resolución A/RES/70/212, de 22 de diciembre de 2015*. Recuperato da <https://n9.cl/lj78y> [Data di consultazione: 26/12/2023].
- BECERRA CONDE, Gloria e ORTIZ GÓMEZ, Teresa (a cura di) (1996). *Mujeres de ciencias. Mujer, feminismo y ciencias naturales, experimentales y tecnológicas*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- CHAZAL, Gérard (2006). *Les femmes et la science*. Parigi: Ellipses Édition.
- CHEMELLO, Adriana (1993). «Il genere femminile tesse la sua tela. Moderata Fonte e Lucrezia Marinelli». In R. Cibin e A. Ponziano (a cura di), *Miscellanea di studi* (pp. 85-107). Venezia: Multigraf.
- COLLINA, Beatrice (1989). «Moderata Fonte e *Il merito delle donne*». *Annali d'Italianistica*, 7, pp. 142-164.
- DE MAIO, Romeo (1995). *Donna e Rinascimento. L'inizio della rivoluzione*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

- DUBY, Georges e PERROT, Michelle (2002). *Histoire des femmes en Occident. Vol. III: XVI^e-XVIII^e siècle*. N. Zemon Davis e A. Farge (dir.). Parigi: Librairie Académique Perrin.
- FONTE, Moderata (1988[1600]). *Il merito delle donne. Ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette degli uomini*. A. Chemello (a cura di). Mirano/Venezia: Eidos.
- (2002[1600]). *Le Mérite des femmes*. F. Verrier (a cura di e trad.). Parigi: Éditions Rue d'Ulm.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, José (2019). «Mujer de (con)ciencia y cultura. Modesta Pozzo en la sociedad renacentista véneta». *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 22, pp. 68-82.
- GARCÍA VALDÉS, Pablo (2019). «Arquetipos e inquietudes femeninas en *El mérito de las mujeres*». In J. García Fernández e P. García Valdés (a cura di e trad.), *El mérito de las mujeres. Segunda jornada* (pp. 19-31). Siviglia: Arcibel.
- GUIGUES, Guilles (2014). *Recueillement de Socrate. Sur l'âme, source et principe d'existence*. Parigi: L'Harmattan.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente et al. (ed.) (2019). *La aportación de la mujer en la construcción, deconstrucción y redefinición del Humanismo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- LAZARD, Madeleine (1985). *Images littéraires de la femme à la Renaissance*. Vendôme: Presses Universitaires de France.
- MALENFANT, Marie-Claude (2003). *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme. Le statut de l'exemplum dans les discours littéraires sur la femme (1500-1550)*. Québec: Les Presses de l'Université Laval.
- POULLAIN DE LA BARRE, François (2015). *De l'égalité des deux sexes. Discours physique et moral, où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés*. Parigi: Gallimard.
- RAY, Meredith K. (2015). *Daughters of Alchemy. Women and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros (1996). «La Querrela de las mujeres. Una interpretación desde la diferencia sexual». *Política y Cultura*, 6, pp. 25-39.
- ROBIT, Diana et al. (ed.) (2007). *Encyclopedia of Women in the Renaissance. Italy, France, and England*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- SMARR, Janet Levarie (1995). «The Uses of Conversation. Moderata Fonte and Edmund Tilney». *Comparative Literature Studies*, 32(1), pp. 1-25.

LEONARDO SCIASCIA Y LA MAFIA:
MÁS ALLÁ DE MITOS Y LEYENDAS
LEONARDO SCIASCIA AND THE MAFIA:
FAR FROM MYTHS AND LEGENDS

María-Isabel GARCÍA-PÉREZ
Universidad de Salamanca

Resumen

El escritor siciliano Leonardo Sciascia fue el primero que se atrevió a abordar conjuntamente los motivos de mafia y corrupción política en sus obras. Su principal objetivo era ofrecer un análisis lúcido, realista y exceptivo acerca de la incontestable existencia y presencia de Cosa nostra en Sicilia y en todo el país transalpino. En el presente artículo analizaremos cómo, a través de su producción literaria y de su profundo compromiso político y social, Sciascia trató de refutar la tesis generalizada según la cual la Mafia era un comportamiento cultural y una mentalidad propios de los sicilianos. Asimismo, observaremos cómo esta generalización históricamente infundada ha creado un aura de leyenda y heroísmo en torno al fenómeno mafioso que, a su vez, ha dado lugar a una mitificación del crimen organizado, especialmente en el cine y en la televisión.

Palabras clave: Leonardo Sciascia, Cosa nostra, Mafia, Sicilia, desmitificación.

Abstract

The Sicilian writer Leonardo Sciascia was the first author who dared to tackle the motifs of both Mafia and political corruption in his works. His main aim was to offer a lucid, realistic, and exceptional analysis of the undeniable existence and presence of Cosa Nostra in Sicily and throughout Italy. In this article we will analyse how, through his literary production and his deep political and social commitment, Sciascia tried to refute the widespread thesis that portrayed Mafia as a Sicilian cultural behaviour and mentality. We will also observe how this historically unfounded generalisation has created an aura of legend and heroism around the Mafia phenomenon which, in turn, has given rise to the mythification of organised crime, especially in cinema and television.

Keywords: Leonardo Sciascia, Cosa nostra, Mafia, Sicily, demystification.

1. INTRODUCCIÓN

La Mafia siciliana, también conocida como Cosa nostra, es la organización criminal originaria de la región de Sicilia. Al igual que sucede en otras asociaciones criminales italianas, la estructura vertical de Cosa nostra ha permitido que a lo largo de los siglos se convierta en una organización completamente jerarquizada, hermética y territorial.

Hasta que el mafioso Tommaso Buscetta no empezó a colaborar con la justicia en 1984, el término *Cosa nostra* era ampliamente desconocido para los estudiosos y magistrados. Buscetta, el primer¹ gran arrepentido de la Mafia siciliana, reveló al juez Giovanni Falcone que la organización que ellos conocían únicamente como Mafia, en realidad sus miembros la denominaban Cosa nostra² y fue quien trazó por primera vez el mapa de la hasta entonces impenetrable organización.

Por lo tanto, hasta hace relativamente poco la verdadera historia de una organización secular como la Mafia, cuyos orígenes se remontan a la primera mitad del siglo XIX, era ampliamente desconocida. Será solo a principios de la década de los noventa cuando Salvatore Lupo, uno entre los más atentos

¹ En realidad, antes que él hubo dos mafiosos cuyas historias pasaron más desapercibidas pero que también decidieron colaborar con la justicia: Melchiorre Allegra y Leonardo Vitale. Allegra era el médico de Castelvetro y es considerado por los estudiosos el *proto-pentito* de la historia de la Mafia. En 1937, fue arrestado en una redada contra algunos mafiosos y realizó importantes declaraciones acerca de la estructura de la Mafia y el rito de iniciación, revelando otros muchos detalles. No obstante, el informe de aquellas declaraciones estuvo guardado en un cajón durante años y solo gracias al trabajo del periodista Mauro De Mauro, la historia de Melchiorre Allegra salió a la luz en enero de 1962, cuando el informe del interrogatorio de Melchiorre Allegra fue publicado en el periódico palermitano *L'Ora*. Por otro lado, Leonardo Vitale también quiso realizar una serie de declaraciones acerca de la organización criminal siciliana, pero la Justicia italiana no le creyó y fue encerrado en un manicomio durante siete años. Tras ser excarcelado, Vitale fue asesinado por haber violado la ley del silencio.

² Antes de que Buscetta confirmase la existencia y la veracidad de este nuevo apelativo, en los años sesenta el *pentito* italoamericano Joe Valachi ya aludió al nombre de Cosa nostra cuando hizo referencia a la organización mafiosa americana descendiente de la asociación criminal siciliana.

historiadores contemporáneos del fenómeno mafioso³, publicará la primera obra realmente rigurosa y completa sobre la historia de la organización criminal siciliana. En *La Storia della Mafia* (1993) Lupo describe con rigor historiográfico todo el período de formación y evolución de la Mafia siciliana y analiza de forma crítica la interpretación que se ha ido dando históricamente a este fenómeno. El periodista y escritor Íñigo Domínguez menciona otros expertos italianos que también han renovado y examinado de forma crítica la historiografía mafiosa desde la última década del siglo XX hasta la actualidad, como Alessandra Dino, Giovanna Fiume, Diego Gambetta, Rosario Mangiameli, Francesco Renda, Paolo Pezzino y Umberto Santino. «Naturalmente, claro que hasta entonces había libros de Mafia, pero enfocados en aspectos parciales, o de corte sociológico o antropológico, o sin un profundo trabajo de documentación en archivos» (Domínguez, 2019: 13).

Pero antes de que la historiografía prestara el interés que merecía el fenómeno criminal siciliano, la implantación social de la mafia, su poder y la propia sintaxis de sus formas de actuación ya habían empezado a ser desveladas precisamente desde el ámbito de la literatura.

2. LEONARDO SCIASCIA Y LA MAFIA: MÁS ALLÁ DE ESTEREOTIPOS Y GENERALIZACIONES

El escritor siciliano Leonardo Sciascia escribió en el verano de 1960 *Il giorno della civetta*, primera novela que aborda con seriedad y conocimiento profundo el tema de la Mafia. Con la publicación de esta novela a principios de 1961 Sciascia marcó un punto de inflexión en la historia de la Mafia siciliana: su objetivo era ofrecer un análisis lúcido, exceptivo y descarnado acerca de la incontestable existencia y presencia de Cosa nostra en Sicilia y en el resto de la península itálica, una realidad que tanto el propio Estado italiano como el resto de las instituciones seguían negando. Hasta entonces eran pocos los autores que

³ El principal historiador de la Mafia según John Dickie (2006). Dickie es un historiador británico también especializado en el fenómeno mafioso.

habían tratado el tema de la Mafia en sus obras⁴ y Sciascia fue el primero que se atrevió a abordar conjuntamente los motivos de mafia y corrupción política y a contextualizar y ambientar sus historias de mafiosos en Sicilia, la isla en la que había nacido. Por todos estos motivos, *Il giorno della civetta* se ha convertido en «la primera obra en la historia de la literatura italiana que representa el fenómeno mafioso sin una intención apologética» (Serrano Puche, 2008: 77) y sin el tradicional final reconfortante al que los lectores estaban acostumbrados.

Su segunda novela policíaca, *A ciascuno il suo* (1966), sigue la horma de su predecesora y desvela el estilo *exocanónico* de Sciascia respecto al género policíaco: el autor se desmarca del esquema del *giallo* tradicional y ofrece «inquietud allí donde la mayoría de los lectores confían ser reconciliados con la realidad que el delito originario ha turbado» (Serrano Puche, 2008: 79). En 1965 publicó su único drama bajo el título *L'onorevole* en el que también denuncia las relaciones de connivencia entre poder político y Mafia. Sciascia también dedicó el ensayo *La storia della mafia* a la historia de la organización criminal siciliana, obra que publicó en forma de artículo en la revista *Storia illustrata* en 1972 y que posteriormente, en 2013, el editor Barion publicaría en volumen.

Sin embargo, Leonardo Sciascia no solo escribió sobre la Mafia y la corrupción que dominaba en su tierra natal, sino que su vasta y variada producción literaria comprende novelas, ensayos, relatos, poesías, textos teatrales, etc., que han suscitado el interés de muchos estudiosos e investigadores y son numerosos los trabajos de investigación, las tesis doctorales y los artículos científicos dedicados a la vida y obra del gran autor siciliano⁵.

Entre los principales estudiosos de Leonardo Sciascia hay que citar en especial al profesor y catedrático de Filología Italiana de la Universidad de Salamanca Vicente González Martín, quien tuvo el honor de conocerlo en una de sus visitas a Salamanca y de compartir con él charlas y vivencias. Con estas afectuosas –y muy

⁴ La primera novela que abordó el argumento de la Mafia fue *Corleone* (1897) del escritor y dramaturgo estadounidense, nacido en Italia, Francis Marion Crawford.

⁵ Cfr. Ambroise (1983), Collura (1999, 2001), Gesù (1992), González de Sande (2006), González Martín (2000, 2001-2002, 2008), Ladrón de Guevara (2000), Milone (2002), Motta (1985, 1991), Núñez García (2003), Onofri (1994) y Traina (1999), entre otros.

sinceras— palabras Vicente González Martín recuerda su encuentro con el escritor siciliano en diciembre de 1982:

Pero de los numerosos lugares que [Sciascia] visitó en esta ocasión, probablemente fue en Salamanca donde nuestro autor se sintió más gratificado. Y puedo afirmarlo con conocimiento de causa, porque me cupo el honor de ser su acompañante en las diversas actividades que desarrolló en la ciudad del Tormes. Llegó con una cierta actitud incierta: por una parte, de prevención y de cierto hastío, ya que debía pronunciar una de las muchas conferencias rutinarias; por otra, de ilusión, porque iba a recorrer los paisajes que Unamuno, maestro de vida y literatura para él, había frecuentado. De una actitud taciturna y silenciosa inicial, pasó paulatinamente a la efusividad, al afán de conocer el mayor número de cosas, a la comunicabilidad con los que le acompañamos (González Martín, 2000: 735).

Además de sus numerosos viajes a España, Sciascia también visitó en varias ocasiones la capital francesa lo que le permitió establecer una estrecha relación con la cultura del país vecino. No obstante, a pesar de sus numerosos periplos y de su afán por conocer otras realidades, Leonardo Sciascia nunca se olvidó de su tierra natal y, como ya hemos adelantado, su gran amor y preocupación por el pueblo siciliano dejó una profunda huella en su obra.

A través del compromiso político y social —que lo acompañó hasta el final de su vida— y de su producción literaria —marcada por un «realismo crítico» que logra «ofrecernos una imagen muy articulada de la Italia de aquellos años» (Núñez García, 2003: 128)—, Sciascia trató de refutar la tesis generalizada que existía en aquella época acerca del fenómeno criminal siciliano, tesis según la cual la Mafia era considerada como un comportamiento cultural y una mentalidad propios de los sicilianos. El sociólogo Henner Hess, en su obra *Mafia* publicada en italiano en 1973, fue uno de los defensores de esta teoría. Sciascia, pese a haber escrito el prólogo de la obra de Hess que había favorecido su difusión, no compartía la teoría del joven sociólogo alemán: para Sciascia la Mafia era una organización independiente que contaba con una sólida base asociativa que no reflejaba la cultura, las costumbres, los valores y la idiosincrasia de todo el pueblo siciliano.

Como sostiene el teólogo Vincenzo Pilato, es cierto que no se puede negar que una cierta cultura victimista y derrotista haya

permitido al fenómeno criminal desarrollarse de manera libre y sin obstáculos; pero afirmar que el propio terreno cultural haya generado la semilla mafiosa parece una generalización históricamente infundada (2009: 42). La idea de una Mafia entendida como una subcultura del pueblo siciliano ha favorecido que esta organización criminal se esconda detrás de generalizaciones y adquiriera, además, «un alone di leggenda e d'eroismo» que ha influido profundamente en la sociedad (Pilato, 2009: 43). Y es cierto que, aprovechándose de esta situación de impunidad, el fenómeno Mafia ha conseguido tejer una densa y amplia red de relaciones con el poder hasta lograr entretejer lazos y vínculos en las altas esferas del Estado italiano.

Las ideas y opiniones comúnmente compartidas sobre el fenómeno mafioso durante décadas conducen a la conclusión paradójica de que «se tutto è mafia, nulla è mafia» (Pilato, 2009: 43). Sciascia quiso detener «la corsa alla generalizzazione» y en 1957 propuso una definición de *Mafia* que seguiría siendo válida en la actualidad: «una associazione per delinquere, con fini di illecito arricchimento per i propri associati, e che si pone come elemento di mediazione fra la proprietà e il lavoro, mediazione, si capisce, parassitaria e imposta con mezzi di violenza» (Sciascia, 1961: 168).

Más tarde, en la década de los noventa, también surgió la visión de algunos historiadores, como los ya mencionados Salvatore Lupo, Rosario Mangiameli o Paolo Pezzino, para quienes tampoco es correcto hablar de *mafia* como una especie de fenómeno antropológicamente cultural que degenera los valores tradicionales de Sicilia. Estos historiadores tratan de despojar a la Mafia de aquellos tradicionales valores míticos y legendarios con el fin de aportar una visión lo más completa y objetiva posible de este fenómeno criminal. Salvatore Lupo describe de este modo tanto la honorable mafia agraria del siglo XIX, como la más actual, potente y activa Cosa nostra: «Avidità e ferocia, [...] sono al contrario caratteristiche della mafia di ieri come di quella di oggi, entrambe capaci di massacrare innocenti, donne e bambini, in barba ai codici onorifici» (2004: 24). Así pues, rasgos característicos de la Mafia histórica, como la crueldad y la codicia, siguen formando parte de la idiosincrasia de la actual organización criminal siciliana, que se presenta como un verdadero problema social, económico y cultural, lejos de cualquier mito o leyenda.

3. MAFIA Y CINE: CUANDO LA REALIDAD SUPERA LA FICCIÓN

Sin embargo, el hecho de que el fenómeno mafioso haya sido y sea una calamidad dolorosa para la historia de la isla italiana no ha evitado que esa misma realidad criminal haya alentado la creatividad de la industria cinematográfica. La primera película italiana que recoge el tema de la Mafia, *In nome della legge* del director genovés Pietro Germi, se estrenó en 1949. No obstante, este filme no supone más que un caso aislado ya que no será hasta los años sesenta cuando surja una numerosa producción de películas sobre el fenómeno criminal siciliano, algunas de ellas con un rigor y lucidez muy estimables. Muchas de las principales obras cinematográficas sobre la Mafia se estrenaron precisamente a lo largo de las décadas de los sesenta y de los setenta como, por ejemplo, *Salvatore Giuliano* (1961), *Lucky Luciano* (1973) y *Cadaveri eccellenti* (1976) del director Francesco Rosi; *Mafioso* (1962) de Alberto Lattuada; el célebre filme *Il Gattopardo* (1963) de Luchino Visconti; o *Gli Intocabili* (1969) de Giuliano Montaldo. Asimismo, algunas novelas de Sciascia también fueron llevadas a la gran pantalla, sin gran entusiasmo por parte del novelista, como *A ciascuno il suo* (1966)⁶, dirigida por Elio Petri, o *Il giorno della civetta* (1968), del director Damiano Damiani, considerada la película iniciadora del género *mafia movie*⁷, según el escritor y estudioso de cine Emiliano Morreale (2014: 46).

Si bien durante los años sesenta el cine italiano tuvo una marcada tendencia a adaptar textos literarios contemporáneos, «la postura de los escritores y de los intelectuales en su conjunto fue la de un aristocrático desprecio y un mal disimulado temor a un medio que ya intuían poderoso e influyente sobre amplias capas de la población» (Núñez García, 2003: 128). El propio Leonardo Sciascia sintió cierto recelo cuando se enteró del interés de la industria cinematográfica por sus obras. El escritor siciliano temía que se

⁶ En opinión de Núñez García, «*A cada cual lo suyo* es, después del excelente film *Salvatore Giuliano* (1961) de Francesco Rosi, una de las denuncias contra la mafia más civilmente comprometidas del cine italiano en los años sesenta» (2003: 132).

⁷ Para un análisis más detallado del género *mafia movie* véase Morreale (2007) y Ravveduto (2019: 35-68).

perdiera la esencia y el objetivo de su obra, tal y como recuerda Ugo Pirro, guionista de *A ciascuno il suo* junto con Elio Petri:

Proprio per dire quanto sia difficile a un letterato decodificare una sceneggiatura, prima che la composizione delle immagini diano un senso al testo, basterà citare il caso di *A ciascuno il suo*. Elio Petri e io scrivemmo la sceneggiatura del libro di Sciascia nel corso di un'estate trascorsa nella sua casa al villaggio Tognazzi di Tor Vaianica uno di fronte all'altro discutendo le scene, scrivendo e riscrivendo i dialoghi. [...] A settembre, finalmente, inviammo la nostra sceneggiatura a Leonardo Sciascia a Palermo; la risposta arrivò a stretto giro di posta. Lo scrittore ci consigliava di girare il film in Puglia, tanto considerava lontano dal libro e addirittura dal mondo siciliano il nostro testo (Pirro, 1998: 184-185).

Finalmente, en 1967, un año después de la publicación de la novela de Sciascia, se estrenó la homónima película dirigida por Elio Petri.

Por otro lado, la presencia de Cosa nostra no se limitaba únicamente a la región de Sicilia o al resto del país transalpino, sino que desde finales del siglo XIX y principios del XX los mafiosos sicilianos habían echado sólidas raíces en los Estados Unidos. Por consiguiente, algunos directores estadounidenses ya se habían atrevido a producir películas sobre la Mafia italoamericana en los años treinta⁸, aunque no será hasta casi cuatro décadas más tarde cuando encontraremos una vasta producción de películas sobre gánsteres y mafiosos americanos que causará gran sensación en el público a nivel internacional.

Es universalmente conocido, por lo tanto, el impacto que la Mafia tiene en la sociedad a través de grandes obras cinematográficas⁹, la mayoría de ellas basadas en obras literarias, como la celeberrima trilogía de *El Padrino*¹⁰ dirigida por Francis

⁸ *Hampa dorada* (1931) (título original: *Little Caesar*) de Mervyn LeRoy, *El enemigo público* (1931) de William A. Wellman, *Scarface* (1932) de Howard Hawks.

⁹ Cfr. Santino (2014) y Meccia (2014) sobre la representación cinematográfica y televisiva de la Mafia.

¹⁰ *El Padrino* (1972) y las secuelas *El Padrino Parte II* (1974) y *El Padrino Parte III* (1990) componen la afamada saga de *El Padrino* dirigida por Francis

Ford Coppola; *Los intocables de Eliot Ness* (1987) de Brian De Palma; *Uno de los nuestros* (1990) (título original: *Goodfellas*) y *El irlandés* (2019) de Martin Scorsese; o series como *La piovra* (1984-2001) y *Los Soprano* (1999-2007), entre muchas otras.

La Mafia ha posibilitado la aparición de un género de narrativa ficcional cinematográfica en el que la atracción de un mundo violento, primitivo y misterioso interesa y atrae al espectador que, desconocedor de las reales implicaciones del fenómeno mafioso, encuentra en las películas sobre la Mafia un modo de entretenimiento y diversión. Y en este sentido, el escritor y periodista Íñigo Domínguez considera que el fenómeno criminal italoamericano, que despierta gran interés en el público, se ha convertido en «objeto de películas y series de éxito que han acabado por distorsionar su verdadera naturaleza» (2019: 11). El espectador interpreta la Mafia desde un punto de vista meramente contemplativo y ficcional, a menudo recurriendo a un imaginario excesivamente estereotipado y folclórico, que desvirtúa el conocimiento de lo despiadada que es la historia de este fenómeno criminal. Domínguez, que a través de sus obras trata de acercar la realidad de Cosa nostra al lector español, hace alusión en diversas ocasiones a la organización terrorista ETA probablemente con el objetivo de desmitificar esa idea fantasiosa que se tiene de la Mafia y concienciar a sus lectores acerca de la violenta idiosincrasia de esta organización criminal: «solo la guerra de clanes de Palermo entre 1981 y 1983 dejó mil muertos en dos años, cuando ETA no ha llegado a esa cifra en cuarenta años. Pero a nadie le hacen gracia las historias de ETA» (2019: 11).

4. CONCLUSIONES

En definitiva, a pesar de que son muchas las obras literarias y cinematográficas en las que se percibe una suerte de espectacularización y mitificación del crimen organizado, al mismo tiempo son numerosos los autores que en los últimos años han utilizado la literatura para contar sin ambages la realidad de su territorio.

Ford Coppola, basada en la homónima novela del escritor neoyorquino Mario Puzo que popularizó la Mafia.

En concreto, Leonardo Sciascia fue el primero en abordar el tema de la Mafia siciliana en la literatura con su obra *Il giorno della civetta* (1961). Se trata de su primera novela, con la que el autor siciliano experimentó en el género *giallo* y gracias a la cual alcanzó un éxito internacional que favorecería la publicación de sus futuras obras. A lo largo de su producción literaria y periodística, Sciascia observó y analizó la configuración de las relaciones de poder que se establecían en su tierra natal y en todo el país transalpino y se sirvió de la literatura para narrar los entresijos y la corrupta connivencia que existía entre la Mafia, el Estado y la Iglesia. El objetivo de Sciascia era acabar con la idea generalizada que considera la Mafia como una subcultura del pueblo siciliano. Este tipo de opiniones y creencias sobre el fenómeno mafioso han sido comúnmente compartidas a nivel nacional e internacional y, a través de su obra, Sciascia intentó frenar esa tendencia a la generalización afirmando con claridad y rotundidad que el crimen organizado en Sicilia no forma parte de la idiosincrasia del pueblo sículo, sino que se trata de una asociación criminal, con fines de enriquecimiento ilícito, que utiliza la violencia para imponer su dominio y oprimir a la población.

Por lo tanto, es necesario conocer la realidad del fenómeno mafioso, no ignorar las redes de corrupción y clientelismo y no caer en generalizaciones ya que, de lo contrario, la idea de Mafia entendida como una organización criminal acabaría desapareciendo; porque *si todo es mafia, nada es mafia*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMBROISE, Claude (1983). *Invito alla letteratura di Leonardo Sciascia*. Milán: Mursia.
- COLLURA, Matteo (ed.) (1999). *Leonardo Sciascia. La memoria, il futuro*. Milán: Bompiani.
- (2001). *Sciascia. El maestro de Regalpetra*. M. J. Palomero (trad.). Madrid: Alfaguara.
- DICKIE, John (2006). *Cosa Nostra. Historia de la mafia siciliana*. F. Ramos (trad.). Barcelona: Editorial Debate [1ª ed. *Cosa Nostra*, Londres, Hodder & Stoughton, 2004].
- DOMÍNGUEZ, Íñigo (2019). *Crónicas de la Mafia*. Madrid: Libros del K.O.
- GESÙ, Sebastiano (ed.) (1992). *Leonardo Sciascia. Incontro con il cinema*. Catania: Maimone Editore.

- GONZÁLEZ DE SANDE, Estela (2006). *Leonardo Sciascia y la cultura española* [Tesis doctoral]. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (2000). «España en la obra de Leonardo Sciascia». *Cuadernos de Filología Italiana*, nº extraordinario, pp. 733-756.
- (2001-2002). «La Spagna nell'opera di Leonardo Sciascia». *Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici*, pp. 257-258.
- (2008). «Leonardo Sciascia». *Salamanca. Revista de Estudios*, 56, pp. 135-141.
- HESS, Henner (1973). *Mafia*. Roma-Bari: Laterza.
- LADRÓN DE GUEVARA, Pedro Luis (2000). «Cartas de Jorge Guillén a Leonardo Sciascia». *Cuadernos de Filología Italiana*, n. extraordinario, pp. 661-683.
- LUPU, Salvatore (2004). *Storia della mafia. La criminalità organizzata in Sicilia dalle origini ai giorni nostri*. Roma: Donzelli [1ª ed. 1993].
- MILONE, Pietro (2002). *L'udienza. Sciascia scrittore e critico pirandelliano*. Manziana, Roma: Vecchiarelli Editore.
- MECCIA, Andrea (2014). *Mediamafia. Cosa Nostra fra cinema e Tv*. Trapani: Di Girolamo.
- MORREALE, Emiliano (abril de 2007). «Storia e illustrazione del mafia-movie». *Lo Straniero*, 82. Recuperado de <https://bit.ly/3ySDfDP> [Fecha de consulta: 24/10/2020].
- (2014). «Damiani professionista del mafia movie». En C. Uva (ed.), *Damiano Damiani. Politica di un autore* (pp. 45-54). Roma: Bulzoni.
- MOTTA, Antonio (ed.) (1985). *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*. Manduria, Taranto: Lacaita Editore.
- (ed.) (1991). *Il sereno pessimista. Omaggio a Leonardo Sciascia*. Manduria, Taranto: Lacaita Editore.
- NÚÑEZ GARCÍA, Laureano (2003). «Entre el relato policíaco y la denuncia política: *A cada cual lo suyo*, de E. Petri. Un ejemplo de adaptación en el cine italiano de los años sesenta». En J. A. Pérez Bowie (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica* (pp. 127-139). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- ONOFRI, Massimo (1994). *Storia di Sciascia*. Roma-Bari: Laterza.
- PILATO, Vincenzo (2009). *La Mafia, la Chiesa, lo Stato*. Cantalupa, Turín: Effatà Editrice.
- PIRRO, Ugo (1998). *Soltanto un nome nei titoli di testa. I felici anni Sessanta del cinema italiano*. Turín: Einaudi.
- RAVVEDUTO, Marcello (2019). *Lo spettacolo della mafia. Storia di un immaginario tra realtà e finzione*. Turín: Edizioni Gruppo Abele.
- SANTINO, Umberto (2014). «La mafia al cinema, tra stereotipi e impegno civile». Ensayo introductorio al libro de Andrea Meccia, *Mediamafia. Cosa Nostra tra cinema e TV*. Trápani: Di Girolamo editore. Recuperado de <https://bit.ly/3yTN1FH> [Fecha de consulta: 01/05/2020].

- SCIASCIA, Leonardo (1961). «La mafia». En L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia* (pp. 161-180). Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia.
- (2013). *La storia della mafia*. Palermo: Barion [Texto publicado en 1972 en la revista *Storia illustrata*].
- SERRANO PUCHE, Javier (2008). *Historia y ficción en la obra de Leonardo Sciascia. Estudio comparativo de «La scomparsa di Majorana» e «Il cavaliere e la morte»* [Tesis doctoral]. Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual, Facultad de Comunicación, Universidad de Navarra, Pamplona
- TRAINA, Giuseppe (1999). *Sciascia*. Milán: Bruno Mondadori Editore.

SINTIMENTI IN DIFESA DI LU SESSU FIMMININO (1735)
DI ISABELLA DOROTEA BELLINI GUILLON:
UN PRIMO APPROCCIO ALL'OPERA
SINTIMENTI IN DIFESA DI LU SESSU FIMMININU (1735)
BY ISABELLA DOROTEA BELLINI GUILLON:
A FIRST APPROACH TO THE WORK

Giuliana Antonella GIACOBBE
Universidad de Oviedo

Riassunto

Il presente articolo si pone come obiettivo presentare un primo approccio all'opera *Sintimenti in difisa di lu sessu fimmininu* (1735) di Dorotea Isabella Bellini Guillon. A tale scopo, vengono analizzati gli studi svolti in precedenza sul contesto siciliano del Settecento per poi mettere a confronto le tesi della scrittrice rispetto a quelle misogine, promosse nello stesso anno da Luigi Sarmiento ne *Lu vivu mortu*.

Parole chiave: Isabella Dorotea Bellini Guillon, Settecento, Querelle des Femmes, Letteratura Siciliana, Letteratura Dialettale.

Abstract

The aim of this article is to present an initial approach to the work *Sintimenti in difisa di lu sessu fimmininu* (1735) by Dorotea Isabella Bellini Guillon. To this end, the studies previously carried out on the Sicilian context of the 18th century are analysed and then the writer's theses are compared with the misogynistic ones promoted in the same year by Luigi Sarmiento in *Lu vivu mortu*.

Keywords: Isabella Dorotea Bellini Guillon, 18th century, Querelle des Femmes, Sicilian Literature, Dialectal Literature.

1. INTRODUZIONE

L'anno 1735 segnò l'apparizione delle opere femministe nel Settecento siciliano come reazione all'opuscolo misogino *Lu vivu mortu* (1734) pubblicato sotto lo pseudonimo di Antoninu Damiano, ma corrispondente ad un farmacista carinese chiamato Luigi

Sarmiento. La pubblicazione di quest'ultima scatenò una reazione letteraria a catena, dando origine a diverse opere che difesero e rivendicarono il sesso femminile.

Con l'affermarsi di un Illuminismo siciliano precursore di quello italiano, anche nella letteratura si ebbe un distacco da ciò che avveniva nella penisola italiana. In effetti, l'*Arcadia* italiana, che pretendeva il ritorno al modello petrarchista, convisse con quella siciliana composta da diverse accademie che diedero luce a diverse pubblicazioni in lingua siciliana. In tal senso, se alcuni studi precedenti inseriscono l'*Arcadia* siciliana all'interno delle *Arcadie* regionali sorte dall'interesse generatosi per il nucleo arcadico Romano, va sottolineato che nella regione sicula suppose un modo per affrontare la realtà sociale.

In modo più particolare, se secondo la Storia della letteratura italiana di Ferroni, la lirica dell'*Arcadia* viene definita come «privilegiato mezzo di espressione per l'aristocrazia nazionale dotata di un certo livello culturale» (2012: 342), nell'ambito siculo la lirica divenne uno strumento di denuncia sociale.

In effetti, nel 1734 vide la luce l'opera di Antoninu Damianu, pseudonimo di Luigi Sarmento, *Lu vivu mortu*, considerata dallo studioso della lingua e cultura siciliana, Santo Correnti, nonché dalla critica letteraria come l'opera antifemminista per antonomasia della storia letteraria siciliana. Scritta in una lingua che pretendeva risultare essere siciliano, ma che invece Correnti definì come «una lingua dotta, che è italiana con una superficiale verniciatura dialettale» (1985: 280), l'opera ricevette repliche letterarie con l'obiettivo di prendere parte nella difesa della donna in Sicilia.

Benché vi fossero stati due autori a replicare l'atto di Sarmento, Pietro Pisani senior e Vincenzo di Blasi, padre di Paolo di Blasi, padre dell'Illuminismo siculo, sono note due risposte letterarie, scritte interamente in lingua siciliana e pubblicate da due donne: la prima di esse, Genoveffa Bisso, poetessa palermita, con *La difesa di li donni* (1735) e, in secondo luogo, l'opera di cui ci occupiamo in questo articolo, *Sintimenti in difisa di lu sessu fimmininu* (1735), sorta come la prima reazione letteraria a firma femminile in ciò che Correnti (1990) definì come un femminismo precursore propriamente siculo e di cui si pretende presentare un primo approccio all'opera.

A tale scopo, per quanto riguarda la metodologia, si è eseguita una lettura contrastiva degli studi realizzati in precedenza sulla

scrittrice, in modo tale da definire un punto di partenza per la lettura e lo studio dell'opera, nonché dell'opera stessa per selezionare e presentare i frammenti più significativi dell'opera nel contesto delle manifestazioni femministe *ante litteram* sorte in Sicilia nel Settecento. Ciò viene riflesso nei diversi epigrafi che compongono il presente saggio e il cui obiettivo principale è avviare lo studio di questo poema dall'ottica degli studi letterari di genere.

2. DOROTEA ISABELLA BELLINI GUILLON: UNA DONNA DA (RI)SCOPRIRE

Nell'attualità sono pochi gli studi che si trovano su Dorotea Isabella Bellini di Guillon. Di lei sappiamo che fu monaca presso il monastero di Santa Chiara di Palermo¹ e che, per la sua opera, *Sintimenti in difisa di lu Sessu Fimmininu* (1735), prese parte a favore della *querelle des femmes* schierandosi contro l'opera misogina del Settecento italiano, *Lu vivu mortu* (1734) di Luigi Sarmento.

Il primo a farne accenno fu Scinà (1824), includendola tra le donne che reagirono all'opuscolo misogino sopra indicato. Dopodiché, gli studi posteriori associano l'opera al femminismo siciliano settecentesco.

Una sua breve biografia venne redatta da Orlando (2006) per il dizionario biografico delle siciliane, curato da Marinella Fiume. In essa, Orlando sottolinea che sono scarsi i riferimenti alla scrittrice che oggi pervivono, ma che sicuramente fu una donna «colta, attenta a quanto accadeva nel mondo circostante, ben salda nelle sue idee» (2006: 205). Dello stesso parere è Correnti (1900a) nel definirla «femminista precorritrice» (p. XV), associandola alla rimatrice dell'Accademia degli Ereini di Palermo, Genoveffa Bisso, tale come Spina (2012) e Bombara (2018).

L'opera *Donne di Sicilia* (1900), in cui Correnti elabora un percorso della storia della regione sicula attraverso il pensiero femminile, si apre con una dedica dell'autore a Bellini Guillon, tra altre di cui afferma che furono «autentiche precorritrici dell'attuale

¹ Va sottolineato che, secondo quanto sostenuto da Orlando (2006) il monastero di Santa Chiara fu il primo ad ottenere, nel 1729, la facoltà di eleggere la badessa, non dipendendo dall'arcivescovo palermitano, ragione che spinge a pensare che all'interno di questo monastero si fosse diffuso il pensiero femminista «precursore» a cui fa riferimento Correnti (1900).

pensiero femminista europeo» in quanto fu grazie a loro che apparve, nel secolo dei Lumi, un femminismo propriamente siculo che scatenò anche la reazione di opere sorte dal settore maschile, avviandoli a partecipare all'interno della *querelle des femmes*. In effetti, Bombara (2018: 402) mette in evidenza non soltanto quanto fosse stato rilevante che le donne, tra cui la Bellini, intervenissero in una polemica culturale, ma come siano state appoggiate anche da intellettuali siciliani.

Dagli studi elencati si evince che ogni riferimento fatto a Bellini Guillon si limita a citarla come una delle donne che aderì al femminismo che sorse con l'apparizione degli ideali dell'Illuminismo, ma in nessun caso ne viene analizzata l'opera. Questo è l'obiettivo che si pone il presente articolo: pretendere di offrire una prima lettura di *Sintimenti in difisa di lu sessu fimmininu* (1735), analizzandone gli argomenti che portano a definire la scrittrice come una delle femministe del Settecento siciliano.

3. *SINTIMENTI IN DIFISA DI LU SESSU FIMMININU* (1735)

Pubblicata a Catania nel 1735 sotto lo pseudonimo Isalba Teodora Longuillet Nibellini, i *Sintimenti in difisa di lu sessu femmininu* costituisce una delle prime opere femministe sorte in risposta al Luigi Sarmiento. Scrisse Correnti (1900a: LXI) che, per quante ricerche avesse fatto presso le biblioteche isolane, non gli fu possibile trovare il manoscritto e analizzarne il suo contenuto, argomento altresì sostenuto da Martines nell'indicare che «Di questi primi testi femministi del Settecento siciliano non rimangono testimonianze rilevanti, se non riferimenti bibliografici di tradizione indiretta» (2020: 94). In ogni caso, entrambi gli autori, a cui va aggiunta Summerfield (2020), sottolineano l'intenzionalità femminista e rivendicativa del titolo dell'opera di Bellini.

Tale come affermato precedentemente, *Sintimenti in difisa di lu sessu fimmininu* (1735) sorge come reazione femminista *ante litteram* a *Lu vivu mortu* (1734) di Luigi Sarmiento. Giacobbe (2022) raccoglie nel suo studio tutti i riferimenti fatti a quest'ultimo opuscolo, considerato oltre che opera antifemminista del Settecento italiano, una provocazione letteraria, nonché una sorta di disputa teologica in cui vengono utilizzati i proverbi di Salomone per esporre argomenti misogini allo scopo di rendere le donne colpevoli

dei danni causati all'uomo, essendo questi proverbi il punto di partenza degli argomenti di Bellini Guillon per la composizione della sua opera. In effetti, Bellini Guillon definisce la sua opera, nel titolo, come una «cumpusizioni puetica, cavata da li Proverbii di Salamuni a lu capitulu 12 unni dici: Mulier diligens corona est viro suo, e a lu capitulu 14: Sapiens mulier aedificat domum suam».

Per quanto riguarda la struttura del poema, conservatosi fino ad oggi tranne gli ultimi versi, è composto da ventuno pagine di versi che riproducono la metrica di *Lu vivu mortu* (1734), oltre al fatto di usare il siciliano come lingua letteraria, sicuramente condividendo lo scopo di Sarmiento di poter diffondere la sua opera anche tra il pubblico dialettologo.

3.1. FRAMMENTI SIGNIFICATIVI DELL'OPERA

Uno dei frammenti più significativi all'interno di *Sintimenti in difisa di lu sessu fimmininu* (1735) lo si riscontra nel quindicesimo verso, in cui definisce l'opera del Sarmiento come «righe mal scritte» che pretendevano di maledire il sesso femminile:

Vui Signuri pirdunati
A cui detti l'imprimati
A ddi versi mali scritti
Chi dicia chi 'mmaliditti
Tutta tutta era la razza
Di lu sessu la Dunnazza (Bellini Guillon, 1735: 4)

Stabilisce altresì un dialogo con il lettore, ergendosi come una delle portavoci femminili che cotestatarono l'opera del Sarmiento, osando considerarlo un «uomo privo di cervello», avendo prima definito gli uomini (intendesi misogini) come «rustici e pezzenti».

Chi sapia ddu Stranieddu
N'era omu di Cirveddu
Ma già viu, chi nun sgarra
Chista Donna chi cca parra,
E facciu iu quant'a stintatu
Pridda aviri l'imprimatu [...]
Chi scriviu contra li Donni,
Quantu dissi iu nun l'approvu,
Pirchi veru iu nun lu trovu.

Su chiù l'Omini farsanti
Chi li Donni tutti quanti (Bellini Guillon, 1735: 4-7).

Una delle particolarità di *Lu vivu mortu* (1735) furono i diversi giochi di parole da parte dell'autore, come l'affermare che l'anagramma di *donna* è la parola *danno*, in modo tale da giustificare come essa sia causante di ogni male dell'uomo², tra cui il Sarmiento distingue «Lu Dimoniù, Carni, e Munnu [che]Ntra la donna nchiusi sunnu» (1741[1734]: 7-9). Nel caso dell'opera di Bellini Guillon, l'autrice offre una definizione dell'uomo per difendere il suo sesso.

L'Omu dici iu su pirfettu,
Donna è causa d'ogni 'nfettu.
Si fa fora d'ogni dannu,
Nun canusci lu so 'ngannu.
Quanto scrivi un ci nnè nenti,
L'Omu è causa di turmenti.
L'Omu dici ch'un si trova,
Ed ogn'unu ci l'approva,
Nudda mai Fimmina bona,
Ma stu versu, troppu stona (1735: 7-8).

Per Bellini Guillon, l'uomo è un essere inconsapevole dei propri mali, i quali giustifica mediante opere di carattere misogino che mirano a sottovalutare il sesso femminile, equiparando equivocamente la virilità alla perfezione. In effetti, se Sarmiento (1735) usa la figura di Eva per giustificare l'imperfezione e la malvagità delle donne, la nostra scrittrice ricorre alla *Genesi*, nonché al mito della creazione per indicare quanto la donna fosse necessaria per evitare la solitudine e la sofferenza dell'uomo³, oltre al fatto di non poter considerare la donna un danno in quanto Dio, simbolo della sapienza, creò la donna migliorando il modello formato per creare l'uomo.

² «Anagramma fa purissimu, / Lestu, chiaru, e facilissamu, / Si si cancia l'O cu l'A, / Donna, Danno furnirà» (Sarmiento, 1741[1734]: 162).

³ «Quannu Diu Donna furnau / Di critazza un la 'mpastau / Pirchi fù di Donna amanti / Sai chi fici in unu istanti? / La furmar pri cumpagnia, / D'un Adamu chi chiancia. / Chi si sulu s'arristava, / Scunsulatu già campava» (Bellini Guillon, 1735: 8).

Ed essennu già furmata,
Di virtù tutta adurnata,
Alligrau ddu Paradisu,
Cudda allegru, e vagu visu.
Omu dunca comu dici,
Chi la Donna è comu pici,
Quannu un Diu, ch'è Sapienza,
Fici un vultu di Avvenenza;
Si cunfessa lu to 'ngannu,
Si dicisti Donna Dannu;
Comu dannu si pò diri,
Si fu fatta a so piaciri (Bellini Guillon, 1735: 9)

Se per Sarmientu Eva fu la causante di ogni male, per Bellini bisogna considerare anche la mancanza di ricorrere al dovere da parte di Adamo, considerato più saggio in quanto uomo «Ma un Adamu chiù saputu, / Comu fu chi fu pirdutu! / Chi cu tuttu lu sapiri, / Nun ci stettu a lu duviri» (1735: 11-12).

La donna viene altresì elogiata da Bellini Guillon per essere colei che dà vita e che nutre le diverse generazioni di esseri umani, tra cui uomini, grazie al latte, rievocando la figura della Madonna come madre di un Dio (Gesù) bambino, doverosa di essere considerata come simbolo di umiltà e maestà, il che risulta paradossale se si prende in considerazione il fatto che le donne venissero quasi omesse dalla dottrina religiosa.

E' ritrattu d'umiltati,
E l'immenza Majestati,
Ch'a incarnarisi calau,
Di na Donna s'incarnau.
Comu figliu si nutriu,
Lu so latti si pasciu.
Sessu dignu, ed amurusu,
Ch'allattassi a un Diu pietusu.
Caru sessu Fimmininu,
Chi facisti un Diu Bambinu.
quanti grazij ha dispinzatu,
A stu sessu disprizzatu!
Tu l'hai fattu pietusi
Dilicati, e grasiuzi (Bellini Guillon, 1735: 10-11).

Nella seconda parte dell'opera (partendo dalla pagina 14), l'autrice ricorre ai personaggi citati nell'Antico Testamento per dimostrare come gli uomini siano stati causanti di guerre, spossati dalla loro arroganza e sete di vendetta, come nel caso di Caino, Nimbrod, e anche quando si riferisce a Noe, alludendo che l'unico suo contributo fosse stato predicare.

E si avistivu un Sansuni
 Un Giuseppi un Salamuni;
 Di li Donni in quantitati,
 Ci nnè chiù ch'un vi pinsati.
 Mali, mali hó quantu sunnu,
 Chi guastaru chistu Munnu!
 In Cainu di vinnitta,
 Un Nembrot, chi tuttu assetta
 Na Superbia accecata,
 D'una Turri fabricata.
 Noè sulu pridicava,
 Omu bonu un sinnasciava (Bellini Guillon, 1735: 14-15).

In contrapposizione, le donne che vennero rappresentate nella Bibbia, sebbene avessero dimostrato le loro doti come regine, lottatrici, o anche come badanti nel caso delle donne che salvarono Noè, vennero sempre condannate dalla storia, come nel caso di Rachele, di Rebecca, di Ester, Giuditta e Giaele:

Ora cunta quantu beddi,
 Su li casti Fimmineddi.
 Di Noema chi nni dici!
 Chi li vesti all'IOmu fici!
 Na Racchella graziusa,
 Na Rebecca pietusa,
 La grand'Estera rignanti,
 Na Giuditta triumfanti,
 Na Joela assicurata,
 Na Susanna chiù furzata
 Fu cu sforzi, e cu amminazzi
 Di dui pessimi uminazzi
 Cunnannata e li turmenti,
 Quannu in culpa era innucenti (Bellini Guillon, 1735: 15-16).

Ulteriori donne citate da Bellini Guillon e condannate dalla storia furono Anna Bolena, Odrisia, Colombina, Fulvia, Aspasia e persino Cleopatra, che venne anche disprezzata per il suo atteggiamento. Tuttavia, la nostra autrice utilizza questi nomi femminili come argomenti per mettere in discussione i versi misogini di Sarmiento (1735) e conclude il suo poema con elogi nei confronti di tutte quelle donne che, lungo la storia, dovettero sottomettersi alla volontà o al giudizio maschile, non essendo loro riconosciuto il vero ruolo all'interno del susseguirsi degli eventi storici dell'umanità, allegando l'incapacità delle donne di poter causare tutto il male di cui venivano incolpate.

4. CONCLUSIONI

I diversi frammenti selezionati nell'opera di Dorotea Isabella Bellini Guillon dimostrano quanto esposto da Correnti (1900) nel giustificare che si possa parlare di un femminismo siculo sorto in precedenza rispetto a ciò che succederà nel Settecento italiano, quando gli ideali dell'Illuminismo diedero luogo alle diverse rivendicazioni di carattere femminista portate avanti dalle scrittrici italiane del secolo. Nel contesto culturale tra Seicento e Settecento, il volgare siculo si era già affermato nella lingua scritta, con la trascrizione della lingua mediante l'uso dell'alfabeto italiano e con la conseguente pubblicazione del *Vocabolariu sicilianu* di Onofrio Malatesta, religioso e socio di *La Crusca di la Trinacria*, i cui quattro volumi vennero conclusi tra il 1706 e il 1708. Prova di ciò sono le innumerevoli opere che, nell'intraprendere la difesa del sesso femminile, utilizzarono il siciliano come lingua veicolare di comunicazione in un contesto linguistico dialettale. In effetti, il dialetto siciliano rese possibile la diffusione degli ideali femministi tramandati dall'Illuminismo e promossi in Sicilia, dando luogo ad una generazione di scrittrici e scrittori che unirono lingua e ideologia all'interno della *Querelle des femmes*. Nel caso particolare di Dorotea Isabella Bellini Guillon va sottolineato come abbia fatto ricorso degli stessi argomenti adottati da Luigi Sarmiento per mettere in discussione le tesi misogine diffuse dall'autore, dimostrando l'esistenza di una generazione di donne che fecero uso delle accademie di carattere arcadico, nonché dei monasteri per dare luce a manifesti femministi *ante litteram* in cui dimostrarono di essere lettrici e conoscenti della storia delle donne, e che usarono le

loro conoscenze per contestare le tesi misogine che miravano alla loro esclusione sociale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BELLINI GUILLON, Dorotea Isabella (1735). *Sintimenti in difesa di lu Sessu Fimmininu, cumpusizioni puetica, cavata da li Proverbii di Salamuni a lu capitulu 12 unni dici: Mulier diligens corona est viro suo, e a lu capitulu 14: Sapiens mulier aedificat domum suam. Risposta a lu libru intitulatu Lu Vivu Mortu*. Catania: Bisagni.
- BOMBARA, Daniela (2018). «Insegnanti siciliani sulle barricate: gli scritti in difesa della donna di Elvira Mancuso e Tecla Navarra Masi». In M. Arriaga Flórez et al. (a cura di), *Debating the querelle des femmes. Literature, Theatre and Education* (pp. 401-414). Szczecin: Volumina.
- CORRENTI, Santi (1985). *La Sicilia del Settecento. Il tramonto dell'isola felice*, vol. I. Catania: Tringale Editore.
- (1990a). *Il femminismo precursore della Sicilia del Settecento*. Catania: Tringale.
- (1990b). *Donne di Sicilia. La storia dell'isola del sole scritta al femminile*. Catania: Tringale.
- FERRONI, Giulio (2012). *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*. Milano: Mondadori Università.
- GIACOBBE, Giuliana Antonella (2022). «Lu vivu mortu (1734) di Luigi Sarmiento e la misoginia nella letteratura siciliana del settecento». In P. García Valdés, R. Gorgojo Iglesias e E. Mayor de la Iglesia (a cura di), *Voces disidentes contra la misoginia. Nuevas perspectivas desde la sociología, la literatura y el arte* (pp. 305-318). Madrid: Dykinson.
- MARTINES, Ninna Maria Lucia (2020). «Sulle vette del Parnaso: la Sicilia dell'Arcadia nelle liriche di Girolama Loreface Grimaldi e di altre 'pastorelle' isolane». *Rivista di Studi Italiani*, 38(1), pp. 88-112.
- ORLANDO, Gloriana (2006). «Dorotea Isabella Bellini di Guillon». In M. Fiume (a cura di), *Siciliane. Dizionario biografico* (pp. 205-206). Siracusa: Emanuele Romeo Editore.
- SARMIENTO, Luigi (1876 [1734]). *Lu vivu mortu: effettu di lu piccatu di la carni causatu da lu vanu e bruttu amuri di li donni: storia murali / composta da D. Antuninu Damianu di Carini*. Palermo: I. Mauru.
- SCINÀ, Domenico (1824). *Prospetto della storia letteraria in Sicilia nel secolo decimottavo*, vol. I. Palermo: Tipografia Reale di Guerra.
- SPINA, Manuela (2012). *Le Accademie del Settecento nella Sicilia sud-orientale. Produzione letteraria nei circoli culturali del Val di Noto (Catania, Siracusa e la Contea di Modica)* [Tesi di Dottorato]. Università degli Studi di Catania, Catania.
- SUMMERFIELD, Giovanna (2020). «Le donne del Settecento siciliano così rispondono: lettere e poesie di Grimaldi, Bongiovanni e Galiani». *Rivista di Studi Italiani*, 38(1), pp. 60-87.

ÍCARO, EL DRAMA UTÓPICO
DE STEFANO PIRANDELLO
ICARO, AN UTOPIAN DRAMA OF STEFANO PIRANDELLO

María Belén HERNÁNDEZ GONZÁLEZ
Universidad de Murcia

Resumen

La cátedra Sicilia impulsada por el profesor Vicente González Martín en la Universidad de Salamanca ha mantenido, desde su fundación en 2008, el compromiso de editar y difundir obras destacadas de la literatura siciliana inéditas en castellano, en colaboración con el Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano. Uno de sus méritos ha sido dar a conocer el teatro de Stefano Pirandello (también conocido como Stefano Landi); en particular el libreto de *Un padre ci vuole*, ha sido traducido por el propio Vicente González en 2017 para ediciones de la Universidad de Salamanca. En esta sede se presenta el drama titulado *Icaro*, del mismo autor siciliano, cuya traducción y particularidades de edición se exponen a continuación.

Palabras clave: Teatro, Sicilia, Landi, literatura de entreguerras.

Abstract

The Sicilian Studies Chair promoted by Vicente González Martín at the University of Salamanca has maintained, since its foundation in 2008, the commitment to publish and disseminate outstanding works of Sicilian literature unpublished in Spanish, in collaboration with the Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano. One of its merits has been to edit the theatre of Stefano Pirandello (also known as Stefano Landi); in particular, the play of *Un padre ci vuole*, has been translated by Vicente González himself in 2017 for editions of the University of Salamanca. In this paper, is presented the tragedy titled *Icaro*, by the same Sicilian author, whose translation and editing details are analysed below.

Keywords: Theatre, Sicily, Landi, interwar literature.

E non cerco più su di mio padre! Io, Icaro,
che volerò, volerò io! Perché mio padre
che tutto può, che fa, che fa, che tutto fa,
mi fa le ali!

1. EL PAPEL DE HIJO

La vida y la obra de Stefano Pirandello estuvo marcada por la personalidad del padre, Luigi, y por la enfermedad mental de la madre, Maria Antonietta Portolano, que obligaron a la familia a internarla en un sanatorio de por vida. Stefano (1895-1972), primogénito de tres hermanos, desde muy joven se convirtió en estrecho colaborador de Luigi Pirandello, adoptando el papel de hijo, e inversamente también el de *padre* del genial escritor. Los epistolarios y numerosos documentos conservados de la actividad de Stefano, analizados por Sarah Zappulla Muscarà y Enzo Zappulla en el exhaustivo estudio introductorio a la obra teatral¹, constatan la estrecha vinculación del joven con la vida y la obra de Luigi, de quien era a la vez agente literario, administrador y confidente. Obligado a enmascarar su propia obra tras el pseudónimo de Stefano Landi, a fin de escapar inútilmente de la comparación con el genio, el dramaturgo ha sido injustamente excluido de la historia de la literatura italiana hasta época reciente. Una de las cartas más reveladoras de la extraña relación entre el padre y el hijo es la dirigida por Stefano a Valentino Bompiani, íntimo amigo, datada el 6 de octubre de 1939, muy próxima al tiempo de redacción de las dos tragedias clásicas como veremos seguidamente; de esta carta nos permitimos resaltar algunos párrafos:

Io a mio Padre ho dato esattamente quarantadue anni della vita mia. [...] ho voluto servire mio Padre finché ebbe un alito di vita [...] [gli ho dato] non solo tutto il mio amore e tutto il mio tempo, ma anche il mio ingegno, ma addirittura la mia collaborazione

¹ Referente esencial para el estudio de la figura y la obra de Stefano Pirandello es la monumental edición en tres volúmenes del teatro del autor, realizada por los directores del Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano, cuya colaboración con la Cátedra Sicilia dirigida por Vicente González en la Universidad de Salamanca ha propiciado las primeras traducciones y difusión de la obra en castellano. Cf. Pirandello (2004). Sobre la biografía, véase la vasta introducción en *La vita e l'opera*, (Pirandello, 2004: pp. 43-414). Los editores han completado la historia de la familia Pirandello con un rico álbum fotográfico (Zappulla Muscarà y Zappulla, 2017). Para la difusión del autor en ámbito hispánico, cf. Stefano Pirandello (2017). Se remite a la bibliografía final para una completa visión crítica sobre el escritor.

creativa (pur avendo da creare per me) [...] E da Lui ho sopportato più di un tradimento: che m'ha costretto [...] a un raddoppio di amorosa servitù da parte mia, ad abbandonare di volta in volta quelle che mi parevano le ultime difese della mia personalità. Quando mi è morto, per un anno, forse per due anni, non capivo più che ci fosse da fare nella vita. Poi ho ricominciato grado a grado a sentirmi rinascere io. Sono poco più di tre anni. Ora, tutto ciò che vorrebbe richiamarmi a quelle condizioni, a quelle relazioni con le mie origini, è per me quasi un sopruso [...] Quella relazione è divenuta un segreto inaccessibilmente 'mio' [...] mi sono conquistato il potere, e il modo, e il diritto di farlo ora tutta cosa mia, mio Padre: come io sono stato cosa sua. Non posso più servire, non posso più essere chiamato a fare il figlio. [...] non posso più occuparmi, nemmeno per un momento, di quanto riguarda mio Padre: so questo, che sì, vecchio, forse tornerò il figlio: ma quando avrò finito di dare espressione al mio mondo [...] Stefano Landi potrebbe essere nato da un ignoto: perché ho ritrovato, come ogni altro che sia qualcuno, le mie origini in me stesso (Pirandello, 1980: 314-315).

La carta surge como respuesta negativa al editor Bompiani, quien le había solicitado un libro sobre Luigi Pirandello². En el desahogo con su amigo, los sentimientos conflictuales de Stefano en relación con el padre, desaparecido tres años antes, evidencian al menos dos aspectos interesantes para comprender la tragedia *Ícaro*. En primer lugar, la dolorosa conciencia de que el autor ha dedicado toda su vida a servir y alimentar el genio paterno, sacrificando su propia creatividad y sustrayéndolo de cualquier oportunidad para escribir, siquiera para vivir o pensar por sí mismo. Esta situación le lleva a imaginar a Luigi como un ave que desciende para devorar a sus hijos, como se verá en *Il falco d'argento*, redactada en 1938; y seguidamente en la original interpretación del mito de *Icaro* (tragedia estrenada en junio de

² El desinterés de Stefano por la figura del padre tras su muerte no fue tal, ya que se ocupó de la publicación de sus obras, finalizó la novela inacabada *Giganti della montagna* e incluso supervisó la reposición y adaptaciones del teatro pirandelliano. Para un análisis detallado de los epistolarios de Stefano Pirandello en relación con su obra, además de la bibliografía ya citada, véase la investigación de Adriana Cipriani, autora de una tesis doctoral dirigida por Sergio Campailla en la Università Roma Tre (Cipriani, 2009).

1939), que lo lleva a representar a Dédalo como un padre despiadado, capaz de sacrificar la vida del hijo con tal de demostrar la supremacía de su ingenio, esa especie de espíritu demoniaco que lo domina y lo condena al mal. Dicho aspecto monstruoso o animalesco de la figura paterna, particularmente relevante en esta obra, será esencial para comprender la estética dramática de Stefano a partir en estos años, así como para observar las claves de la reconstrucción alegórica de sus espectros familiares.

Por otra parte, en la citada carta observamos también que la desaparición del padre, tras una inicial sensación de vacío, dio paso a un auténtico renacimiento de su personalidad, hasta aquel momento sofocada por los dictados del amor filial. Stefano comprende entonces que –al igual que él ha pertenecido de forma absoluta (casi patológica) al padre, reverenciado como un dios– necesita que a su vez el padre pase a ser de su propiedad. En consecuencia, reclama como legítima la transfiguración de su memoria precisamente a través del estatuto artístico; ya que la estirpe literaria le corresponde y es para él la más alta. Era llegado el momento de no perder tiempo y de volar por fin con sus propias alas; si bien en *Icaro*, como en sucesivas composiciones³, es patente también una especie de ironía comprensiva, quizá debida a la conciencia de la modestia de su empeño: un trabajo ímprobo, destinado al fracaso en comparación con la grandeza del maestro, pero, aun así, digno de pasar a la posteridad.

1.1. STEFANO PIRANDELLO ESCRITOR

Las primeras pruebas de Stefano Pirandello como escritor dramático surgen mientras era prisionero durante la Primera Guerra Mundial⁴. La guerra, como le ocurre a buena parte de los autores de su generación⁵, lo obligará a reflexionar sobre las

³ Ello se advierte especialmente en la novela *Timor sacro* (Pirandello, 2011), así como en numerosas piezas teatrales –de *La casa a due piani* a la más famosa, la traducida *Un padre ci vuole* (Pirandello, 2017)–, cuya temática reiterada es la relación entre padre e hijo.

⁴ Sobre el sufrimiento de Stefano como prisionero de guerra y las vicisitudes de Luigi por este motivo, véase el volumen editado por Andrea Pirandello (2005).

⁵ Al entusiasmo de una entera generación de jóvenes intelectuales que parten al frente decididos al compromiso con la patria y la regeneración sociopolítica, expresada de manera emblemática en *Esame di coscienza di un letterato* de

paradojas de un progreso que ha conducido al desastre y cuya pose moral dejará huella no solo en las composiciones de los primeros años, sino especialmente en las obras de la década de los treinta, nuevamente atrincherada en posiciones totalitarias.

La crisis de los intelectuales de entreguerras se refleja en una visión pesimista de la sociedad y en el repliegue hacia sí mismos. Era el periodo de la fundación de revistas tan cultas y refinadas como *La Ronda* y *Solaria*, a través de las cuales los artistas italianos ensayan formas nuevas. En el caso de Stefano Pirandello, que había abandonado los estudios de Filosofía y Letras para enrolarse como voluntario y hubo de padecer la guerra de trincheras y el campo de concentración, dicha crisis se refleja en una predilección por los conflictos existenciales, la recreación de la infancia, el aislamiento y la sensación de vacío o desafecto; temáticas presentes a partir de 1923, cuando se estrenan sus primeras obras teatrales (*I bambini* y *L'uccelleria*). Antes, entre 1919 y 1923, había intentado la carrera periodística con la redacción de artículos y cuentos para la prensa, pero las dificultades de financiación de los editores durante los años iniciales de la primera posguerra, combinadas con la negativa de Stefano a usar el apellido paterno, a pesar de las cartas de recomendación del reconocido Luigi Pirandello, hicieron inviable este camino⁶.

Inició así su andadura como dramaturgo, vocación como decíamos surgida de la trinchera, y contrastada ásperamente por el padre, que corregía sus escritos con dureza y terminó por contar con Stefano para firmar colaboraciones de prensa y cumplir con los compromisos con el extranjero que él mismo no podía atender. No obstante, la pluma de Stefano se ha distinguido netamente del maestro, no solo por la distancia generacional y el uso del pseudónimo Landi, también por una poética propia que da prioridad a una dimensión utópica en los dramas político-sociales

Renato Serra (1915); le sigue –tras la inhumana experiencia en el frente– la conciencia de una aguda crisis. En consecuencia, la sensación de fracaso y desilusión afectará muy pronto a los escritores italianos de entreguerras, enfrentándolos a la condición existencial del ser humano.

⁶ Para comprender este difícil periodo y profundizar en Stefano Pirandello como colaborador de multitud de periódicos, cuyo fracaso económico motivó incluso que sucesivamente se procurase el sueldo a las dependencias del padre, véanse los estudios de Sarah Zappulla Muscarà (2008, 2017).

y a un tratamiento mítico de las relaciones familiares. En palabras de sus editores:

Le peculiarità di Stefano? Il sentimento della *pietas*, apparentemente ignorata dalla straniante, corrosiva dialettica del padre. *Pietas* di cui Stefano avvolge i personaggi, sospinti quasi a corteggiare la morte. Emersi dalla memoria autobiografica, calati in una realtà opprimente e tragica, specchio della condizione esistenziale dell'autore (Zappulla Muscarà y Zappulla citado en Pirandello, 2004: 14).

Stefano, en efecto, nos ha legado un teatro de conciliación entre dos generaciones enfrentadas, una obra movida por la reflexión moralizante que sabe juzgar serenamente las miserias humanas al tiempo que muestra su precariedad. En el aspecto formal, experimenta con el teatro narrativo y objetivista; se caracteriza por un estilo desnudo y esencial, cuyos principales recursos son la alegoría, el ritmo y la musicalidad.

1.2. LA EXPERIENCIA DEL *TEATRO D'ARTE*

Una de las empresas más importantes para el dramaturgo, fue la constitución del grupo teatral denominado *Teatro d'arte*, también conocido como *Dei dieci* y sucesivamente *Dei dodici*. La idea era construir un teatro estable con una programación exclusiva, cuyo repertorio mantuviese la calidad artística y literaria; al mismo tiempo, pretendían dignificar las condiciones laborales de los actores. Para ello Stefano buscó la colaboración con otros intelectuales jóvenes (Massimo Bontempelli, Leo Ferrero, Guido Salvini, Orio Vergani, Lamberto Picasso, Antonio Beltramelli, Silvio D'Amico, Alberto Savinio, Virgilio Marchi...) y pidió al padre ser el director formal, a fin de dar visibilidad al proyecto. Tras dos años de esfuerzos, el debut tuvo lugar en 1925, en el Teatro Odescalchi de Roma, remodelado por Marchi. En cartel se dio el acto único de Luigi Pirandello *Sagra del Signore della Nave* y *Gli dèi della montagna*, del irlandés Dunsany. El estreno fue un acontecimiento en la capital y contó con la presencia en sala de Benito Mussolini, invitado por Stefano a fin de apoyar la idea de un teatro italiano de excelencia.

Como es sabido, Luigi Pirandello se entusiasmará con el proyecto (casi se apropió de él y del deseo de convertirlo en una

especie de Teatro Nacional); también hizo las veces de escenógrafo y gracias esta oportunidad de encuentro y experiencia en montajes de vanguardia revolucionará la puesta en escena con la unión del espacio de la platea y el escenario, como sucesivamente se pondrá de relieve en la representación de *Sei personaggi in cerca d'Autore* y *Questa sera si recita a soggetto*. Stefano podía admitir el inesperado protagonismo paterno entre los jóvenes, pero no contaba con la aparición en sus vidas de la actriz principal de la compañía, Marta Abba, quien rápidamente ocupó su puesto como estrecha colaboradora del padre, lo cual –más por la ingratitud que por despecho– supuso para él una continua fuente de angustia.

La compañía del *Teatro d'Arte* se disolvió el 2 de agosto de 1928 por falta de fondos. Como protesta contra el régimen tras la fallida financiación a su empresa, el padre Luigi, junto a Marta Abba, decidió exiliarse en Berlín a partir de octubre (durante unos meses probará suerte en la industria del cine alemán) y luego continuará su gira por otros países; mientras Stefano siguió trabajando en guiones cinematográficos firmados por el padre y afrontó las deudas del cierre. A pesar de la desilusión que supuso para él la liquidación de la compañía, esta experiencia dejará un poso importante en su obra, ya que seguirá colaborando con los integrantes del grupo durante toda su vida, especialmente durante los difíciles años de la guerra. Un ejemplo es su presencia en las páginas de la revista turinesa *Il Dramma*, dirigida por Lucio Ridenti⁷, y la vinculación fraterna entre otros con Silvio d'Amico, Corrado Pavolini o Massimo Bontempelli. Curiosamente este último, en 1942, publicaba un espectáculo musical titulado *Cenerentola*⁸, cuyo protagonista masculino junto a la muchacha no era el príncipe, que no la reconoce tras los toques de medianoche,

⁷ La revista *Il Dramma*, desde su fundación en 1925 hasta el cierre en 1973, mantuvo un papel relevante en el compromiso de la renovación de la escena italiana y en la recepción de las principales vanguardias internacionales. En esta revista aparecen asiduamente reseñas sobre el teatro del autor, especialmente hasta 1943. Para comprender su posición durante los años del fascismo en relación con el grupo afín a Stefano Pirandello (y con los escenógrafos de *Icaro*, Bragaglia y Simoni), véase el estudio de Petrelli (2017: 46-57).

⁸ La *Cenerentola*, con texto y música de Bontempelli, se estrenó el 10 de junio de 1942 en *Teatro della Pergola*, como clausura del *Maggio Fiorentino* de ese mismo año.

sino un personaje no por casualidad llamado *Icaro*: un joven que toca la viola y posee el nombre de una estrella –*alter ego* de Stefano–; criaturas de naturaleza contemplativa, en la fábula ambos se amarán para unir el canto de la tierra con el canto del cielo y buscar el lugar que por destino les corresponde. Se trata de un juego literario que muestra la refinada calidad de las relaciones culturales de Stefano, así como la sinuosa influencia de su obra.

2. ICARO

La pieza fue compuesta en mayo de 1939, con motivo del *I Convegno Intenazionale della Stampa Aeronáutica* y su estreno tuvo lugar el 10 de junio en el Teatro delle Arti de Roma con dirección de Anton Giulio Bragaglia⁹. Stefano propone una original interpretación del mito, centrando la atención en el personaje de Dédalo, víctima del propio genio, en relación con su hijo, un joven soñador que es también el primer admirador de su arte, quien mejor lo comprende y está dispuesto a sacrificarse a fin de darle todos los medios para triunfar, tanto materiales como afectivos. Al fondo queda la tragedia del ritual de muerte de los niños atenienses, que cada año son alimento del horrendo Minotauro, así como la desdichada historia del rey Minos, e

⁹ Como ya se ha mencionado, *Icaro* no ha sido editado hasta el volumen completo del teatro de 2004. Cf. Pirandello (2004: 815-890). Ha sido traducido por primera vez en 2023. Anton Giulio Bragaglia ha sido uno de los directores teatrales y cineastas más inquietos del *Novecento*, formado en el ambiente del futurismo (fundador del *fotodinamismo*), pronto se convirtió en uno de los renovadores de la escena italiana de entreguerras y promotor del teatro experimental, además de propiciar las primeras traducciones de dramaturgos extranjeros como Strindberg, O'Neill, y el propio García Lorca, llevando a escena *Nozze di sangue*. La edición del texto lorquiano fue propuesta para la revista *Il Dramma* n. 410-411 (septiembre-octubre 1943), en ella incluso se especificaba que uno de los mejores dramaturgos españoles había sido fusilado durante la Guerra Civil, debido a su ideología comunista. Este detalle es significativo para comprender la posición de algunos hombres de teatro durante el fascismo, como fue también el caso de Stefano Pirandello. Ambos autores acataron el régimen para mantener abiertos los teatros y poder crear, a pesar de no intervenir en política ni contribuir a la propaganda del Duce; sin embargo, la consecuencia de su trabajo durante el bienio negro fue el ostracismo tras 1943 y la cancelación de su obra durante la segunda posguerra, precisamente por ser tachados de filo-fascistas.

incluso pasa a un segundo plano la aventura de Teseo y Ariadna, bien conocida por el espectador.

La obra está estructurada en tres actos y cuatro cuadros, con alternancia de voces narrativas y distintos escenarios. En el primer acto, la acción transcurre en el puerto de Cnosos, cuando el pueblo cretense, junto a los extranjeros, aguarda la llegada de la nave de la vela negra, procedente de Atenas; Ísidas y Minos cuentan los hechos. Seguidamente, observamos la cueva de Dédalo, constructor del laberinto que ha conseguido encerrar al monstruo, y recibe la visita de Teseo y Ariadna para tramar la muerte del Minotauro. En el segundo acto, acusados tras la fuga de Teseo y Ariadna, Dédalo e Ícaro son encerrados en el laberinto por el cruel Minos. Hacia la mitad del tercer se produce un cambio de escenario y un salto temporal, Dédalo narra la tragedia en la corte siciliana de Cócalo ante la presencia de sus numerosas hijas y otros cortesanos en un guiño a la isla natal de Luigi y al vasto público que lo aclama. El desenlace, un tanto extraño, presenta a Ícaro en los cielos absolviendo a Dédalo de toda culpa y liberándolo del remordimiento, en un claro reflejo invertido de la simbiosis entre Luigi y Stefano.

La redacción de la tragedia se produce en los años más creativos del autor. Según leemos en la reseña publicada en *Il Dramma*, fue muy rápida: en tan solo veinte días. Y la crítica, comprendiendo bien el valor de su teatro, elogió las cualidades dramáticas de Stefano que por fin se manifestaba en todo su esplendor y modernidad con independencia del padre: «Landi, dal problema del volo, è passato al tormento del genio [...] con grande ala di poesia» (Rocca, 1939: 28-29). De la puesta en escena a cargo de Bragaglia, se conservan tres fotografías en el Archivo Luce¹⁰, a través de las cuales podemos reconstruir las características del montaje. En la primera imagen (tomada del acto primero) vemos la casa de Dédalo; el escenario, privado de adornos y reducido a un esquema esencial, presenta un fondo oscuro, la madre de Ícaro apartada y pasiva, mientras padre e hijo dialogan en primer plano, ante el banco de trabajo del artesano. Ícaro, viste de blanco, la figura de Dédalo al contrario es sombría y barbada. En la siguiente fotografía, padre e hijo están solos encerrados dentro del

¹⁰ Material fotográfico del fondo sin clasificar.

laberinto; Ícaro se arrodilla ante Dédalo y le besa la mano, una sencilla tela oblicua representa los muros del laberinto, por el suelo, alas esparcidas, plumas y algunas herramientas. La última fotografía se corresponde con la escena final, nos encontramos en el palacio de Cócalo, en Sicilia, recreado al estilo cretense, con una columna central que parte la escena en dos mitades y grandes muros de piedra; la figura de Ícaro aparece desde lo alto a la izquierda como un ángel alado, Dédalo lo contempla desde abajo a la derecha y lo saluda con el brazo en alto, ante el conjunto de las hijas de Cócalo, ricamente vestidas. Estos elementos, nos hacen suponer que la representación fue innovadora y tendría gran impacto visual en el público, como se refleja en el citado artículo firmado por Enrico Rocca.

En julio de 1940 *Icaro*, se lleva otra vez a escena con motivo de la inauguración de la Arena Fregea del gran Teatro D'Oltremare de Nápoles, con dirección de Renato Simoni, escenógrafo que se había ocupado a partir de 1937 de la representación de varios dramas de Luigi Pirandello. En marzo de 1943 *Icaro* se llevó a escena por tercera y última vez, en el Staatiches Schauspielhaus de Hamburgo. Al parecer, la idea de Stefano, comentada por el músico Virgilio Mortari, era convertir *Icaro* en un libreto musical o un oratorio, e incluso había iniciado la composición de la música cuando estalló la guerra y se desvaneció el proyecto; la obra quedaría inédita entre sus papeles tal como ha aparecido en la moderna edición de 2004¹¹. La suerte quiso que tras 1945 Stefano se le asociase con un teatro caduco y alineado con el régimen, aunque en realidad este se sirvió de su prestigio sin darle nada a cambio, como ocurrió a buena parte de los escritores activos durante aquellos años.

3. ALGUNOS ASPECTOS SOBRE LA TRADUCCIÓN DE *ICARO*

Las dificultades de traducción de la tragedia podrían dividirse de modo sintético en dos tipos; de una parte, la traslación de los aspectos estructurales, tendentes al objetivismo; y de otra, la reescritura de los aspectos formales, a través de la construcción

¹¹ Cf. La nota antepuesta a la edición Zappulla Muscarà y Zappulla (2004: 816).

de alegorías que conforman el clima de abstracción propio de la utopía.

3.1. LA ACCIÓN DRAMÁTICA

En *Icaro*, como en la mayor parte de la obra de Stefano, predomina el discurso frente a la acción verbal. Se trata de una acción que narra hechos del pasado y cuyo dinamismo consiste en la expresión y la diversidad de niveles narrativos. En este sentido se ha dicho que su teatro es cerebral, si bien original con respecto al teatro del padre (De Stasio, 2014: 7).

Al protagonista lo empuja la búsqueda de identidad, la tensión continua con el padre-dios que ha modelado su persona, pero no muestra compasión por él. Sin embargo, Ícaro conoce el secreto del genio y sabe que, sin su amor y confianza, nunca habría conseguido ser grande. La rebelión del hijo no atenta contra el maestro, sino que se limita a declamar su propia verdad; debido a ello la reflexión produce un efecto de extrañamiento e inseguridad. Así, a través del análisis psicológico, moral e intelectual del artista, se advierte una constante ausencia de libertad y de reconocimiento.

La acción transcurre en el presente, pero se refiere al mito antiguo a través de abundantes monólogos cortos, ilustrados con detalladas acotaciones. Se ha afirmado que el uso del relato dramático por parte de Stefano es pionero en el siglo y anticipa el teatro social (De Stasio: 2014: 10). Otro rasgo característico es la combinación de verso y prosa, técnica que contribuye a aliviar la densidad conceptual de las voces narrativas. En consecuencia, la sucesión de monólogos en *Icaro* pretende la objetividad de perspectivas, al tiempo que establece una relación directa con el lector y una mayor calidad literaria del texto.

3.2. ABSTRACCIÓN LINGÜÍSTICA

El estilo de la obra refleja el conocimiento de las vanguardias que cual distancia a los Pirandello, tanto en los motivos como en la forma expresiva. Encontramos frases cortas con abundantes signos de puntuación que dan voz a la pasión de los personajes, y se alternan con periodos líricos, los pasajes que cantan con alegorías los aspectos más altos del drama.

En correspondencia con la complejidad narrativa asignada a los personajes (del monólogo de Ísidas siciliano al de Minos, de la voz de Ícaro a la de Dédalo), se observan distintos tonos que descubren los aspectos íntimos de cada rol. En consecuencia, el léxico empleado tiende a la objetivación de los protagonistas (herencia del teatro de vanguardia que experimentó con la abstracción conferida al ser y la personificación de los objetos o animales, patente en la descripción que Ícaro hace del águila y otras aves); este elemento plantea la deshumanización de los sujetos humanos en contraposición al teatro psicológico del Nobel¹².

Por último, rasgo esencial de la tragedia es el ritmo dramático, marcado por las trompas, el aullido del Minotauro o los gritos de los dos prisioneros. A ello se añade el carácter musical de las estrofas en verso, emblema del canto celeste encarnado por Ícaro, en oposición a la voz de la tierra que hace pesados los cuerpos hacia fuerzas subterráneas. Pues al fin el utópico destino de Ícaro lo sabe Dédalo, al exclamar: «Forse nei cieli tuoi sarà diverso. Su, su, ragazzo mio. Sai dove andiamo? [...] / Là, dove la luce è sola nell'aria! anima chiara dell'aria!» (Pirandello, 2004: 863).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCHIVIO LUCE (s.f.). «Fotografías de la puesta en escena de Icaro». Recuperado de <https://patrimonio.archiviolute.com/luce-web/> [Fecha de consulta: 19/06/2023].
- CIPRIANI, Adriana (2009). *Stefano Landi Pirandello: la vita, le opere e la difficile eredità* [Tesis doctoral]. Università di Roma Tre, Roma. Recuperado de <https://arcadia.sba.uniroma3.it/handle/2307/459> [Fecha de consulta: 19/06/2023].
- DE STASIO, Loreta (2014). «Teatro cerebrale: *Donna inviolata* di Stefano Pirandello». En G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon y F. Tomasi (eds.), *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena* (pp. 2-13) Roma: Adi Editori.

¹² A propósito de la técnica experimental de la animalización de los personajes en las tragedias de Stefano Pirandello, Sarah Zappulla Muascarà y Enzo Zappulla indican que Stefano ya había experimentado el animismo en la colección de diálogos titulada *L'uomo cattivo (quando parla attraverso la bestia)*, que contiene breves discursos de animales antropomorfos; aunque, como afirma el autor, exentos de «*l'intento moraleggiante di ammaestrare con esempi probanti*» (citado en Pirandello, 2004: 14).

- PERRELLI, Franco (2017). «Bragaglia-Ridenti: gli anni della guerra». En F. Mazzocchi, S. Mei y A. Petrini (eds.), *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte in Italia attraverso «Il Dramma» (1925-1973)* (pp. 46-57). Turín: Accademia University Press.
- PIRANDELLO, Andrea (ed.) (2005). *Il figlio prigioniero*. Milán: Mondadori.
- PIRANDELLO, Luigi (1980). *Carteggi inediti (con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo)*. S. Zappulla Muscarà (ed.). Roma: Bulzoni editore.
- PIRANDELLO, Stefano (2004). *Tutto il teatro*. S. Zappulla Muscarà y E. Zappulla (eds.). Milán: Bompiani.
- (2008). *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*. S. Zappulla (ed.). Roma-Caltanissetta: Salvatore Sciascia editore.
- (2011). *Timor sacro*. S. Zappulla (ed.). Milán: Bompiani.
- (2017). *Un padre se necesita*. V. González Martín (ed. y trad.). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ROCCA, Enrico (1 de julio de 1939). «Spettacoli di eccezione». *Il Dramma*, XV(309), pp. 28-29.
- SERRA, Renato (2018 [1915]). *Esame di coscienza di un letterato*. Palermo: Sellerio.
- ZAPPULLA MUSCARÀ, Sarah y ZAPPULLA, Enzo (eds.) (2017). *I Pirandello. La famiglia e l'epoca per immagini*. Milán: La nave di Teseo.
- ZAPPULLA MUSCARÀ, Sarah (2004). «Stefano Pirandello drammaturgo». *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 2(1), pp. 199-206.
- (2008). «Stefano Pirandello giornalista». *Le Forme e la Storia*, 1(2), pp. 787-802.
- (2017). «Stefano Pirandello, “simile a un tenero fenicottero pizzicato là ove la pudicizia si copre con la pennuta coda”». *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 11(1), pp. 231-242.

ANDREA CAMILLERI E L'UTOPIA
DEL DON CHISCIOTTE SICILIANO
ANDREA CAMILLERI AND THE UTOPIA
OF THE SICILIAN DON QUIXOTE

Sarina MACALUSO
Universidad de Murcia

Riassunto

Anche Andrea Camilleri non è rimasto indifferente al fascino del *Don Chisciotte*, ispirandosi al capolavoro cervantino ma, soprattutto, al settecentesco poema in siciliano *Don Chisciotti e Sanciu Panza* di Giovanni Meli, lo scrittore empedoclino è riuscito a coniugare l'invenzione fantastica con fatti di cronaca o episodi della travagliata storia della Sicilia. Come il suo conterraneo Leonardo Sciascia, Camilleri ha messo in evidenza la valenza morale del *Don Chisciotte/Don Chisciotti*, elevandolo a simbolo della lotta per la giustizia, in bilico tra il sogno utopistico e la realtà concreta nascosta dietro quel sogno.

Parole chiave: Sicilia, don Chisciotte, Meli, giustizia, denuncia sociale.

Abstract

Even Andrea Camilleri did not remain indifferent to the charm of *Don Quixote*. Inspired by the Cervantine masterpiece but, above all, by the eighteenth-century Sicilian poem *Don Quixote and Sanciu Panza* by Giovanni Meli, the Empedocline writer managed to combine fantastic invention with news stories or events from the troubled history of Sicily. Like his fellow citizen Leonardo Sciascia, Camilleri highlighted the moral value of *Don Quixote*, elevating him to a symbol of the struggle for justice, poised between the utopian dream and the concrete reality hidden behind that dream.

Keywords: Sicily, don Quixote, Meli, justice, social protest.

1. ANDREA CAMILLERI E LA SPAGNA

Quella tra Camilleri e la Spagna è una relazione consolidata: lo testimoniano le traduzioni delle sue opere a tutte le lingue ufficiali di quel paese (castigliano, catalano, basco e galiziano) e

il numero di case editrici impegnate nella pubblicazione dei suoi libri¹.

L'interesse e l'affetto degli spagnoli per lo scrittore siciliano, però, furono preceduti e accompagnati dall'attenzione e da una certa predilezione che Camilleri, fin dai suoi primi lavori, mostrò per il paese iberico: dalla poesia *Morte di García Lorca* con cui nel 1950 vinse le Olimpiadi Culturali della Gioventù, alla regia televisiva di *Lazarillo* (teleromanzo per ragazzi basato sul famoso romanzo picaresco del Siglo de Oro), dalla pubblicazione de *Il quadro delle meraviglie* (libretto per melodramma ispirato all'intermezzo *El retablo de las maravillas* di Miguel de Cervantes), alla regia teatrale de *Il gran teatro del mondo* (celebre *auto sacramental* di Pedro Calderón de la Barca) e del dramma *Luci di Bohème* di Ramón del Valle-Inclán.

Nel romanzo storico *Il re di Girgenti*, invece, la relazione con la Spagna è di tipo lessicale in quanto Camilleri, al suo usuale linguaggio siculo-italiano, aggiunge una forte componente spagnola in linea con l'ambientazione storica del romanzo: una Sicilia a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo, ancora sotto il dominio spagnolo.

Interessanti sono anche, all'interno dello stesso romanzo, le lunghe citazioni dal *Cántico Espiritual* di San Juan de la Cruz - i cui versi *a lo divino* Camilleri percorre per esprimere, invece, la passione fisica dell'amore umano (Camilleri, 2017: 105-111) - e un breve riferimento a Santa Teresa d'Avila (Camilleri, 2017: 104), che dimostrano come lo scrittore siciliano conoscesse anche i grandi mistici spagnoli del Cinquecento.

2. ANDREA CAMILLERI E IL DON CHISCIOTTE

Meno palese, ma altrettanto forte, è la relazione dello scrittore empedoclo con il *Don Chisciotte* di Cervantes, relazione che, come si vedrà, trova anche la mediazione del settecentesco poema in siciliano *Don Chisciotti e Sanciu Panza*² di Giovanni Meli.

¹ Sono ben quattordici le case editrici che gestiscono i diritti editoriali dei libri di Andrea Camilleri in Spagna e notevole è anche il numero dei traduttori (dati aggiornati al 2017).

² Si tratta di un vasto poema in ottave pubblicato a Palermo nel 1787 e, nella sua versione definitiva, nel 1814. Meli è considerato uno dei più grandi poeti in lingua siciliana.

La prima opera da prendere in considerazione è *La setta degli angeli*, pubblicata da Sellerio nel 2011. Camilleri, nella nota finale al romanzo, rivela di aver preso spunto da un fatto di cronaca realmente accaduto agli inizi del Novecento nel paese siciliano di Alia, in provincia di Palermo. Lì alcuni preti fondarono una setta segreta, nei cui incontri venivano consumate orge con giovani donne a cui era stato fatto credere che questo consentiva loro di ricevere indulgenze e guadagnare il paradiso. A smascherare la setta riuscì un avvocato del luogo, Matteo Teresi, uomo impegnato in prima linea a combattere contro le ingiustizie e i soprusi della mafia locale, dei nobili, dei ricchi possidenti e del clero. Teresi, attraverso le pagine del suo giornale *La Battaglia*, denunciò quel fatto e la notizia varcò i confini della Sicilia provocando lo sdegno, tra gli altri, di Filippo Turati e di don Luigi Sturzo che, riferisce Camilleri sempre nella nota finale al romanzo, scrisse anche un articolo a quel proposito³. Tuttavia, gli abitanti di Alia, per omertà o per interesse personale, cercarono di gettare silenzio sull'accaduto e si coalizzarono contro Teresi che, alla fine, fu costretto ad emigrare negli Stati Uniti per non correre il rischio di essere ucciso.

Questo il fatto reale. Partendo da esso Camilleri inserisce elementi di fantasia e crea una storia dove la personalità dell'avvocato inquirente, supportato solamente dal Capitano Montagner –comandante dei carabinieri piemontese– svetta di fronte alle meschinità degli abitanti dell'immaginario paese di Palizzolo. Nella storia spesso i ruoli sono capovolti perché il tentativo di distorcere la verità e di far apparire il bene come male, e viceversa, è sempre in atto. In omaggio alla rettitudine di Matteo Teresi, Camilleri dà il suo nome al protagonista, confermando anche quello del suo giornale *La Battaglia*, e trascrive pure un brano del citato articolo di don Sturzo (Camilleri, 2011b: 194).

Cosa c'entra in tutta questa storia il *Don Chisciotte*? Il primo indizio della relazione tra il capolavoro di Cervantes e il romanzo *La setta degli angeli* ce lo offre Camilleri stesso, quando, riferendosi al suo protagonista, scrive: «S'annò a corcari presto,

³ L'articolo di don Sturzo apparve sul giornale palermitano *Il Sole del Mezzogiorno* del 15-16 luglio 1901. La suddetta testata è poco nota perché fu pubblicata solamente dal 1901 al 1903.

liggì tanticchia il Don Chisciotti che tiniva sempri supra al commodino e po', a picca a picca, s'addrummiscì [...]» (Camilleri, 2011b: 222).

Come già aveva fatto Leonardo Sciascia ne *Il Contesto* e anche ne *L'onorevole*, lo scrittore empedocline associa il *Don Chisciotte* alla rettitudine morale e alla giustizia⁴. Un uomo come Matteo Teresi, impegnato in prima persona a combattere in difesa dei più deboli, non può che essere lettore dell'opera di Cervantes, opera che quindi diventa garante di valori portati avanti non soltanto dal suo cavaliere protagonista, ma anche dai suoi fedeli lettori, siano essi reali o frutto della fantasia letteraria.

Una seconda considerazione porta, poi, ad associare i protagonisti di Camilleri e di Cervantes: come non vedere in Matteo Teresi, coraggioso avvocato che si batte in difesa della povera gente (rimettendoci spesso di tasca propria), un riflesso di don Chisciotte, generoso paladino di chiunque si trovi in difficoltà o sia vittima di prepotenze e soprusi (ricavandone sempre bastonate fisiche e morali)? A ben vedere i due personaggi hanno molti aspetti in comune: pur vivendo entrambi in un mondo in cui essere idealisti e sognatori è visto solo come un problema, pensano invece che valga la pena mettere a rischio le proprie comodità e lottare per ciò in cui credono. Trascrivo un breve dialogo tra Teresi e il nipote Stefano:

«Zio, la sai qual è la tò colpa cchiù gravi? Quella d'essiri un idealista».

«E sarebbi 'na colpa?».

«Se non ti piaci colpa, chiamiamola difetto» (Camilleri, 2011b: 210).

Insomma, l'avvocato Matteo Teresi è proprio un don Chisciotte che lotta, utopisticamente, contro i mulini a vento dell'omertà, dell'indifferenza e del proprio tornaconto!

Un'ultima considerazione su quest'opera: a quale *Don Chisciotte* si riferisce Camilleri quando, nel suo ibrido siciliano-italiano, cita il *Don Chisciotti*? Si tratta della trasposizione al siciliano del titolo *Don Chisciotte* di Cervantes o più semplicemente del poema

⁴ A tal proposito si rimanda a quanto scritto nella tesi dottorale della scrivente (Macaluso, 2021: 182-191).

siciliano *Don Chisciotte e Sancier Panza* di Giovanni Meli? Entrambe le ipotesi sono valide, perché il capolavoro spagnolo è proprio il simbolo della lotta in difesa dei più deboli di cui Teresi è paladino, mentre l'opera siciliana, incentrata maggiormente sulla denuncia delle disuguaglianze sociali, vede nell'avvocato inquirente un suo portavoce e, in quanto siciliano, anche un suo ipotetico e plausibile lettore.

All'interno della produzione di Andrea Camilleri vi è poi un secondo richiamo al *Don Chisciotte* nel romanzo storico *Il re di Girgenti*⁵.

Nella nota finale al libro lo scrittore empedoclinico chiarisce quale fu lo spunto per la stesura del romanzo e cioè l'aver letto casualmente di un episodio avvenuto nel 1718 a Girgenti (nome con cui all'epoca si chiamava Agrigento), quando il popolo si ribellò contro i nobili e i potenti della città e proclamò re colui che era a capo della rivolta, ossia un contadino di nome Zosimo, il cui *regno*, però, fu di brevissima durata.

Camilleri riferisce che cercò di acquisire maggiori informazioni su quel re-contadino ma, rendendosi conto che Zosimo era una figura avvolta nel mistero, piuttosto che proseguire nella ricerca di notizie, decise di scriverne la biografia attingendo solamente alla sua fantasia.

Lo scrittore siciliano ambienta la vicenda tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, ma lascia il fatto storico solo come sfondo; vi inserisce poi elementi magici, grotteschi, irrazionali e miracolosi che si intrecciano con la realtà, arrivando a confondersi con essa e, spesso, a prenderne persino il sopravvento.

⁵ *Il re di Girgenti*, pubblicato nel 2001 da Sellerio nella collana «La Memoria» (Camilleri, 2001), fu poi inserito, nel 2004, nella raccolta *Romanzi storici e civili* di Camilleri della collana «I Meridiani» di Mondadori (Camilleri, 2004). Il romanzo fu preceduto da una campagna di lancio giornalistico che focalizzò l'attenzione e le aspettative dei critici letterari, nonché dei comuni lettori, sia sugli aspetti contenutistici che su quelli linguistici. Nel 2002 a Palermo, alla presenza di Camilleri, si tenne un congresso in cui, nella maggior parte dei casi, gli interventi si concentrarono proprio su *Il re di Girgenti*. Camilleri assistette divertito per tanta attenzione nei suoi confronti e fece l'intervento conclusivo che, insieme a tutti gli altri, si trova nel volume *Il caso Camilleri. Letteratura e storia* pubblicato da Sellerio nel 2004 nella collana «La diagonale» (Buttitta *et al.*, 2004).

Camilleri stesso lo riferisce ai suoi lettori nella già citata nota finale: «Le poche pagine che non sono di fantasia il lettore le riconoscerà agevolmente. Come agevolmente potrà riconoscere le citazioni (ad esempio, le “leggi” di Zosimo, scritte su un albero scortecciato, sono prese in prestito dall’abate Meli)» (Camilleri, 2017: 448).

Quindi, di prima mano, veniamo a sapere che ne *Il re di Girgenti* c’è qualcosa del *Don Chisciotti e Sancieru Panza* dell’abate palermitano.

Cosa sono le *leggi* di Zosimo? Bisogna fare una breve premessa. Camilleri, rifacendosi al realismo magico che sovente serpeggia in questo romanzo, dota il suo re-contadino di qualità eccezionali, alcune delle quali al limite (e anche oltre) del paranormale: tra le tante cose, Zosimo non solo sa leggere e scrivere –cosa improbabile per un contadino vissuto a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo– ma possiede pure un notevolissimo bagaglio culturale e, persino, doti di chiaroveggenza.

Zosimo si batte per la giustizia sociale e per una società migliore, mostrando anche di essere un uomo illuminato: desidera, infatti, istruire i suoi uomini e dare loro dignità per elevarli dalla condizione d’ignoranza e rozzezza che li rende facile preda di chi si approfitta della loro fatica e del loro lavoro. Per tale ragione inizia a scrivere le leggi per un mondo migliore sul tronco di un albero di sorbo.

Considerando il tema trattato, Camilleri, non poteva trovare fonte più pertinente che quella dell’abate Meli il cui poema *Don Chisciotti e Sancieru Panza* si centra proprio sul tema della giustizia sociale. Le leggi di Zosimo in buona parte riprendono esattamente quelle di don Chisciotti ed entrambi le incidono con un punteruolo sulla corteccia di un sorbo: istituire un tribunale universale per dirimere le controversie tra una nazione e l’altra e, qualora queste non si risolvano, piuttosto che iniziare una guerra, passare ad un combattimento di tre contro tre per risparmiare sia vite umane, sia i fondi destinati agli eserciti; abolire la nobiltà e distribuire i beni in modo più equo; dare ad ogni cittadino il diritto-dovere ad avere un lavoro nei cui intervalli potersi dedicare all’arte e alle scienze. Trascrivo buona parte del passaggio scritto da Camilleri e successivamente quello di Meli:

Ai so òmini [Zosimo] ci insegnava macari il leggiùto e lo scrivùto, pirchè diceva che quattro sono li così che fanno la dignitate di l'omo: il travagliu, la litra (epperchiò vuliva che sapissiro liggiri e scriviri), l'anuri e la parola data. Un jorno Zosimo cuntò la facenna degli Orazi e dei Curiazi. [...]. «Abbisognerebbe che tutti l'òmini di la terra si mittisseru d'accordu», disse Zosimo che pariva pinsoso «a fari una speci di tribunali universali che addecidi su tutte le quistioni e le liti che ci possono essiri tra una nazioni e l'altra. Questo tribunali havi tempo tri misi per arrisolviri una liti. Si nun ci arrinesci e le nazioni nun volinu accordarsi, allura si passa al cummattimentu di tri soldati di una nazioni contra tri soldati di la nazioni nimica. Questo sarebbi un modu di scansari le guerri che ci fannu addivintari a tutti vestie sirvaggie. Allura nun ci sarebbi più bisognu d'aviri un esercitu e di pagarlu a pisu d'oru».

[...] pigliò la scala di ligno e l'appuiò a un àrbolo di zorbi... Principiò a scortecciarlo dall'alto... e accomenzò, con un puntarolo, a scriviri le so liggi nell'àrbolo... Ci volliro una decina di jorni per incidere la prima liggi, che era quella del tribunali mondiali e delle guerre arrisolve col cummattimentu di tri contru tri... E da quel jorno, ogni liggi che pinsava... la scriveva nello zorbo.

[...] Via via che le simanate passavanu, lo zorbu addivintava sempri più scrivùtu. All'èbica, Zosimo pinsò a tante liggi. Per esempio, oltre all'abolizione della nobiltà, vuliva quella che chiamava «l'ineguaglianza discreta» ottenuta «cu una proporziuni più prudenti tra povirtà e ricchezza». A tutti sarebbi stata data la possibilità di campari col proprio travagliu. Si qualichi pirsuna nun aviva gana di travagliu, sarebbe stato 'ncarzarata e cunnannata al lavoru obligatu. Il travagliu di ogni omo però duviva essiri intervallatu pirchè, alle ore nicissarie al mangiari, ci dovivano macari essiri quelle dedicate allo studio, all'arti e alla scienza. Infini, vistu e considiratu che la natura dell'omo è purtata al mali, ci sarebbi statu un premiu per ogni citatinu che s'ammostrava bono e ginirusu (Camilleri, 2017: 371-374).

Ecco invece quanto riportato da Giovanni Meli (Canto XII, dall'ottava 62 alla 68) nel suo poema *Don Chisciotte e Sancier Panza*, quando il cavaliere scrive anche lui sul tronco di un sorbo le leggi che aveva pensato per «raddrizzare il mondo»:

Perciò a lu zorbu, ch'avìa ddà presenti, / Scorcia lu truncu; e poi
c'un puntaloru, / O sia, com'autri vonnu, con un chiovu / Scrisse
progetti per un munnu novu.

Annollau di l'intuttu la milizia, / Pisu a lu statu, e fonti di disgrazii; / E voli chi la liti, e nimicizia / Si decida da pochi, e in brevi spazii, / Cu menu sangu, e forsi chiù giustizia, / A modu di l'Orazi, e Curiazii; / Cussì pri sua difisa, e bastiuni / Bastanu ad ogni regnu tri campiuni.

Avia pinsatu ancora stabiliri / Un agustu, e supremu tribunali, / Chi duveva in valanza trattiniri / Li regni 'ntra una paci universal; / E quannu nun putevasi otteniri / D'una liti l'accordiu totali, / Si mittianu da l'una, e l'altra parti / Li tri campiuni, e decideva Marti.

E pr'essiri fidili, e chiù pacificu, / Ogni abitanti voli incardinatu / A la patria cu feudu onorificu, / O con un campu d'iddu cultivatu; / O menu, o chiù secunnu lu specificu / Meritu, o la larghizza di lu statu; / E di la zappa poi l'uri intermezzi / Voli applicati all'arti, e li scienzi.

'Ntra lu ripartimentu di li beni / Voli l'ineguagghianza, ma discreta; / Pirchè da troppu e nenti poi ni veni / Troppu crapula, o eccessu di dieta; / Ddà sponna l'oziu, ccà suduri, e peni / Accurzanu la vita aspra inquieta: / 'Nzumma voli tra poviri, e potenti / Certa proporzioni chiù prudenti.

Un tribunali ancora avia pinsatu, / Ch'autr'oggettu 'un avessi, ch'indagari, / Si tutti l'individui di lu statu / Avissiru manera di campari; / Ed a cui nun n'avissi, sia assignatu / Un menzu, un'arti, o un modu a travagghiari; / E cui poi si negassi a li fatighi, / Fussi suggettu a carceri, e a castighi.

Cussì di tempu in tempu cunsignannu / A lu truncu insensatu li pinseri, / Lu jiu tutti di cifri disignannu, / E ni avia chini li facciati interi⁶ (Meli, 2004: 410-412).

⁶ Perciò al sorbo, che aveva lì davanti, / scortica il tronco; e poi con un punteruolo / o, come vogliono altri, con un chiodo, / scrisse i progetti per un mondo nuovo. // Annollò del tutto la milizia, / peso allo Stato e fonte di disgrazia; / e volle che ogni lite e inimicizia / fosse appianata tra pochi e in breve tempo, / con meno sangue, e forse più giustizia, / alla maniera degli Orazi e dei Curiazi. / Così a sua difesa e baluardo / bastano ad ogni regno tre campiuni. // Aveva poi pensato di stabilire / un agusto e supremo tribunale, / che doveva mantenere in equilibrio / i regni dentro una pace universale. / E qualora non si fosse potuto ottenere / l'accordo completo per una lite, / si dovevano mettere dall'una e dall'altra parte / i tre campiuni: e avrebbe deciso Marte. // E per essere fedele e più pacifico, / volle che ogni abitante fosse incardinato / alla patria mediante un feudo onorifico, / o mediante un campo da lui stesso coltivato, / più o meno grande in base al merito specifico, / o alla generosità dello stato. / E poi le ore di intervallo del lavoro / volle che fossero

Alla luce di questi due passaggi si evince che le leggi di don Chisciotti-Zosimo sono sì l'emblema della giustizia sociale e della pace universale, ma lo sono anche dell'utopia e, se da un lato nel poema di Meli il buonsenso pragmatico di Sancieru modera le astratte progettualità del suo signore, dall'altro lato, invece, Zosimo non ha nessuno a fargli da contrappunto. L'utopia, comunque, condurrà entrambi al fallimento e alla morte: apparentemente infame (per impiccagione), ma più gloriosa e piena di dignità, quella di Zosimo che avanza come un re verso il patibolo per poi ritrovarsi libero a volare in cielo aggrappato ad un aquilone, totalmente prosaica e «terra terra» quella di don Chisciotti a cui, mosso dal desiderio di «raddrizzare il mondo», scoppiano letteralmente le budella per lo sforzo nel voler «raddrizzare» il tronco di un sorbo.

Curioso, a proposito del fallimento dell'utopia, è quanto fa notare Salvatore Silvano Nigro nel saggio introduttivo ai romanzi storici di Camilleri, e cioè che, a rigor di «cronologia letteraria», la situazione è capovolta poiché don Chisciotti è posteriore a Zosimo ed è quest'ultimo, quindi, che preannuncia al cavaliere il suo destino: «Il capopopolo del *Re di Girgenti* è, per privilegio di letteratura, un precursore del Chisciotte meliano. Muore di utopia» (Camilleri, 2004: LI).

Nel suo intervento conclusivo al congresso «Letteratura e storia: il caso Camilleri» che si svolse a Palermo nel 2002, lo scrittore empedocline rivelò il perché scrisse questo libro e rivelò anche un suo sogno:

Nel momento nel quale io mi sono trovato le tre righe che riguardavano Zosimo, seppi che avrei scritto non per la

dedicate all'arte e alle scienze. / / Nella spartizione dei beni / volle l'ineguaglianza, ma discreta, / perché da troppo o niente poi ne viene / o troppa crapula o un eccesso di dieta: / là spossa l'ozio, qua il sudore e le pene / accorciano la vita aspra e inquieta. / Insomma vuole tra poveri e potenti / una certa proporzione più prudente. // Aveva poi pensato ad un tribunale / che non avrebbe avuto altro oggetto che indagare / se tutti gli individui dello stato / avessero maniera di campare. / E a chi non l'avesse, che gli venisse assegnato / un mezzo, un'arte, o un modo per lavorare. / E chi poi si fosse sottratto alle fatiche, / sarebbe stato soggetto al carcere, e ai castighi. // Così di volta in volta consegnando / al tronco inanimato i suoi pensieri, / lo andò riempiendo tutto di segni, / e ne aveva piene le intere facciate (Macaluso, 2021: 326).

singularità del fatto, che poi non era così singolare, ma perché dovevo qualcosa [...], qualcosa dovuto ai contadini siciliani, dovuto alle occupazioni delle terre del dopoguerra, dovuto alla loro generosa storia sempre sconfitta! Per questo ho scritto *Il re di Girgenti*, non tanto per la singularità del caso ma perché mi permetteva di scrivere di un sogno che mi auguro continui ad esserci (Buttitta *et al.*, 2004: 225).

Camilleri, dunque, nel perseguire un sogno di giustizia sociale, forse utopistico, si rivela un don Chisciotte, anzi...un sicilianissimo don Chisciotti!

Un'ultima breve considerazione è opportuna riguardo al personaggio camilleriano più famoso: il commissario Montalbano. Anche lui, in alcuni aspetti, richiama il prototipo dell'antieroe di Cervantes: entrambi sono impegnati nella testarda ricerca di difendere la giustizia in luoghi segnati dalla povertà e dalla violenza, come era la Castiglia degli inizi del XVII secolo e come tuttora è la Sicilia nelle sue zone più arretrate e depresse. È lo stesso Camilleri, nel romanzo *Il ladro di merendine*, a darcene conferma: «Montalbano, adesso si mette a fare il don Chisciotte?» (Camilleri, 2011a: 217).

A ben vedere, allora, il protagonista di Cervantes è presente ogniqualvolta c'è un uomo retto disposto a non indietreggiare o a cedere a compromessi di fronte alle sopraffazioni e alle ingiustizie...

3. CAMILLERI E L'UTOPIA DEI DONCHISCIOTTI SICILIANI

Nel suo lunghissimo periodo di attività come scrittore e regista Andrea Camilleri ha tratto ispirazione dalla cronaca o dalla storia, ha rielaborato ricordi dell'infanzia e della tradizione orale siciliana e, talvolta, ha preso spunto anche da opere di altri scrittori.

Nelle sue pagine riaffiorano tutti questi richiami ed è perciò inevitabile che il lettore attento vi trovi quei riferimenti più o meno subliminali.

Come non ricollegarsi a Sciascia e ai suoi personaggi inquirenti quando, ne *La setta degli angeli*, il protagonista Matteo Teresi si scontra con forze molto al di sopra della sua portata?

Personificazione della figura donchisciottesca che, nel perseguire i suoi ideali, lotta tenacemente malgrado l'inevitabile sconfitta, Teresi è anche immagine del don Chisciotti siciliano, utopistico ricercatore della giustizia sociale. Sia esso di Miguel de Cervantes o di Giovanni Meli, una copia del *Don Chisciotte* che tiene sul comodino, e a cui dedica una quotidiana lettura serale, è garante della sua rettitudine morale.

Per esplicita dichiarazione dello stesso Camilleri il romanzo storico *Il re di Girgenti*, invece, è debitore del poema meliano, opera molto nota in Sicilia pure per essere entrata a far parte del repertorio dei *cuntisti* (figure un tempo presenti in tanti luoghi dell'isola) che conoscevano a memoria e tramandavano i racconti della tradizione orale⁷. Se ne ha conferma dalle parole di Camilleri che, nel suo intervento conclusivo al congresso di Palermo del 2002, afferma: «Io sono stato da bambino un grande ascoltatore di Minico. Minico era un raccontatore di cose straordinarie e di vicende. C'è tantissimo Minico dietro il mio *Re di Girgenti* [...]» (Buttitta *et al.*, 2004: 224).

È evidente che, in un secondo momento, il poema di Meli – e probabilmente pure le sue *Riflessioni sullo stato presente del Regno di Sicilia intorno all'agricoltura e alla pastorizia* che lo glossano (Meli, 1896) – è diventato anche una lettura di Andrea Camilleri che, discostandosi da quanto afferma Nino Borsellino (Borsellino, 1992) riguardo al silenzio sul poema da parte dei principali scrittori siciliani, ha voluto invece rendergli palese tributo riprendendo nel suo *Il re di Girgenti* le leggi di don Chisciotti incise sulla corteccia di un sorbo.

I progetti del protagonista Zosimo, picaro siciliano e recatadino a capo di una massa di diseredati dalle condizioni di vita disumane, sono destinati al fallimento come quelli del protagonista di Meli. I loro sogni e le loro speranze di pace universale, di uguaglianza sociale, di equa distribuzione delle ricchezze, di diritto al lavoro e al nutrimento del corpo e dello spirito, sono utopistiche chimere perché non supportati da un concreto e realistico programma attuativo. Malgrado i loro sforzi, la situazione rimarrà immutata.

⁷ Il mondo cavalleresco è presente nel repertorio dei racconti della tradizione orale siciliana anche con le storie della celebre «opera dei pupi».

Stupisce e disorienta, allora, il fatto che Camilleri, con una conclusione così fatalista, dichiari che il romanzo sia portavoce del suo sogno affinché la storia dei contadini siciliani, sempre puntellata di sconfitte, trovi il suo riscatto. Che sia anche lui un don Chisciotte che, al di là delle difficoltà e delle amarezze che riserva la realtà, preferisce rifugiarsi nel mondo dei desideri e dei sogni, mantenendoli inalterati malgrado l'evidenza li smentisca?

In questo caso sì: Camilleri sceglie il don Chisciotti siciliano perché ne condivide gli ideali e perché rappresenta la sofferenza di una terra che, pur desiderosa di cambiamenti, rimane quasi sempre paralizzata per l'impossibilità di attuarli o per la specifica volontà di alcuni di non realizzarli.

Quello de *Il re di Girgenti*, pertanto, è un don Chisciotte perfettamente contestualizzato alla realtà siciliana e, sebbene apparentemente attualizzato all'epoca storica tra il XVII e il XVIII secolo, in realtà, ahimè, è sempre al passo con i tempi, così come è un don Chisciotte dei nostri giorni il più celebre personaggio di Camilleri, il commissario Montalbano, impegnato in prima linea a difendere la giustizia e le vittime dell'ingiustizia.

In conclusione, mentre ne *La setta degli angeli* Matteo Teresi si «nutre» della lettura del *Don Chisciotte*, ne *Il re di Girgenti* Zosimo addirittura si sovrappone a don Chisciotte, anzi al siciliano don Chisciotti; entrambi i protagonisti però, donchisciotti del loro tempo, sebbene vincitori in campo morale, come contagiati dall'amaro destino che accomuna l'eroe di Cervantes con quello di Meli, sono sconfitti nella realtà.

Nel coniugare i fatti storici, da cui i romanzi traggono spunto, con l'invenzione fantastica, Camilleri attribuisce al *Don Chisciotte-Don Chisciotti* il ruolo di essere garante di moralità, strumento di denuncia sociale e simbolo della lotta per la giustizia, in bilico tra il sogno utopistico e la realtà concreta nascosta dietro quel sogno.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BORSELLINO, Nino (1992). «Don Chisciotte di Sicilia. Note su un poema di Meli». In AA. VV., *Italia e Spagna nella cultura del '700, Atti del Convegno Internazionale (Roma 3-5 dicembre 1990)* (pp. 135-143). Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- BUTTITA, Antonino *et al.* (2004). *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Atti del convegno tenutosi a Palermo l'8 e 9 marzo 2002. Palermo: Sellerio.
- CAMILLERI, Andrea (2001). *Il re di Girgenti*. Palermo: Sellerio.
- (2004). *Romanzi storici e civili*. Milano: Mondadori.
- (2011a). *Il ladro delle merendine*. Palermo: Sellerio.
- (2011b). *La setta degli angeli*. Palermo: Sellerio.
- (2017). *Il re di Girgenti*. Palermo: Sellerio.
- MACALUSO, Sarina (2021). *La recepción del Quijote en la cultura siciliana desde el siglo XVIII hasta nuestros días* [Tesi di Dottorato]. Universidad de Murcia, Murcia. Recuperato da <http://hdl.handle.net/10201/114307> [Data di consultazione: 06/06/2023].
- MELI, Giovanni (1896). *Riflessioni sullo stato presente del Regno di Sicilia intorno all'agricoltura e alla pastorizia*. G. Navanter (a cura di). Palermo: Alberto Reber.
- (2004). *Don Chisciotti e Sanciu Panza. Poema eroicomico in ottave siciliane*. S. Zarcone (a cura di). Palermo: Nuova Ipsa Editore.
- SCIASCIA, Leonardo (1971). *Il contesto*. Torino: Einaudi.
- (1995). «L'onorevole». In L. Sciascia, *L'onorevole. Recitazione della controversia liparitana dedicata ad A. D. – I mafiosi* (pp. 9-76). Milano: Adelphi.

«LE COSE CHE NON SI SANNO, NON SONO».
LEONARDO SCIASCIA IN *TODO MODO*
«LE COSE CHE NON SI SANNO, NON SONO».
LEONARDO SCIASCIA IN *TODO MODO*

Carla TIRENDI
Università di Salamanca

Riassunto

La reticenza assimilata come fondamento del potere è una caratteristica tipica della cultura siciliana, concetto ampiamente narrato sia in letteratura sia nel mondo del cinema. *Todo Modo* è uno dei romanzi brevi del secolo scorso che ha segnato la storia della letteratura italiana per lo stile, il genere, l'ingegno e ovviamente per le dinamiche perverse che governano la dimensione letteraria sciasciana, specchio delle vicende socio-politiche italiane. Questo testo, privo di espliciti riferimenti crono-topici che rimandano silenziosamente alla Sicilia contemporanea dello scrittore, è metafora dell'universalità della corruzione umana.

Parole chiave: genere giallo, satira, reticenza, corruzione.

Abstract

Assimilated reticence as the foundation of power is a typical feature of Sicilian culture, a concept widely narrated both in literature and in the world of cinema. *Todo Modo* is one of the short novels of the last century that has marked the history of Italian literature for its style, genre, wit and, of course, for the perverse dynamics that govern the Sciascian literary dimension, a mirror of Italian socio-political events. This text, devoid of explicit chrono-topic references that silently refer to the writer's contemporary Sicily, is a metaphor for the universality of human corruption.

Keywords: detective genre, satire, reticence, corruption.

1. VERITÀ IN BASSA RISOLUZIONE

Todo Modo è un romanzo pubblicato nel 1974, che in poco più di cento pagine racconta con un ritratto, spartano ma intenso, le condizioni politiche dell'Italia degli anni Settanta, che si rivelano

non troppo lontane da alcune narrazioni che possiamo riscontrare nei romanzi e nei prodotti cinematografici attuali.

Questo romanzo breve ci mostra l'elemento che fa di Sciascia una penna unica e inconfondibile: un cinismo secco che gli permette di narrare le sue storie alla stregua di un medico legale che redige una perizia con una vivida precisione e imprescindibile distacco.

Il titolo dell'opera rivela uno degli effettivi protagonisti della storia, la Chiesa, e deriva da una frase attribuita al fondatore dell'ordine dei gesuiti, Ignazio di Loyola, «*Todo modo para buscar y hallar la voluntad divina*»¹ ovvero agire con ogni mezzo per raggiungere i propri obiettivi. Con sole due parole, *Todo modo*, si può sottolineare il collegamento con i conterranei Verga e De Roberto, che prima di lui hanno segnato la storia della letteratura italiana esprimendo non solo le condizioni dell'Italia (e della Sicilia), ma anche dei cambiamenti socio-psicologici dell'uomo nel passaggio dall'Ottocento al Novecento.

Con questo romanzo Sciascia fa eco ai personaggi di *Vita dei Campi*, di *Vagabondaggio*, de *I Malavoglia* e ancora a tutta la famiglia dei Fracalanza ne *I Viceré*, nel ricordare come l'uomo nella lotta per la propria sopravvivenza sia dominato da leggi economiche crudeli e spesso, se non nella maggior parte dei casi, prive di qualunque etica sociale.

Todo Modo, opera a cui poter attingere tutt'oggi per svolgere un'indagine critica riguardo le dinamiche politiche e sociali del nostro Paese, in una prima lettura potrebbe sembrare non ricollegabile al genere della letteratura erotica e di fatto il romanzo è un giallo in piena regola (nonostante le trasgressioni strutturali messe in atto dallo scrittore), eppure se vogliamo coglierne l'essenza può essere considerato il romanzo erotico siciliano più funebre di tutti, perché in un'atmosfera indecifrabile prende vita un *ménage à trois* che coinvolge Chiesa, Politica e Denaro, una vera e propria commistione di sovrastrutture marxiane che si spogliano di ogni coscienza, svelando l'antinomia tra forza e rapporti².

¹ «Ogni mezzo per cercare e trovare la volontà divina».

² Nelle azioni politiche degli individui e dei gruppi, le rappresentazioni ideologiche giocano non solamente il ruolo di motivazione soggettiva per l'azione che ha i suoi fondamenti oggettivi nell'Essere economico, ma determinano anche principalmente questa stessa attività, in particolare la sua *forma*. [...] La dipendenza della sovrastruttura ideologica dalla sua base economica è in generale indiretta. Come le

Credevo di aver ripercorso, à rebours, tutta una catena di casualità; e di essere riapprodato, uomo solo, all'infinita possibilità musicale di certi momenti dell'infanzia, dell'adolescenza: quando nell'estate, in campagna, lungamente mi appartavo in un luogo, che mi fingevo remoto e inaccessibile, di alberi e d'acqua; e tutta la vita, il breve passato e il lunghissimo avvenire, musicalmente si fondevano, e infinitamente, alla libertà e al presente. E per tante ragioni, non ultima quella di essere nato e per anni aver vissuto in luoghi pirandelliani, tra personaggi pirandelliani, con traumi pirandelliani. [...] Nessuna inquietudine, nessuna apprensione. Tranne quelle, oscure e irrimediabili, che ho sempre avute, del vivere e per il vivere; e vi si innestavano e diramavano l'inquietudine e l'apprensione per l'atto di libertà che dovevo pur fare (Sciascia, 1995: 11-12).

L'autore esordisce con queste parole nelle prime pagine della narrazione, lasciando immergere il lettore in una dichiarazione, innegabilmente impattante, riguardo al contesto che circonda e in cui si trova il protagonista; sottolineando e ripetendo più volte l'aggettivo «pirandelliano» creando un rimando diretto e radicato a un altro dei maestri della letteratura del Novecento, causando non a caso un concatenamento con uno dei siciliani più famosi dello scorso secolo. Il collegamento intertestuale con Pirandello non è un *escamotage* per ottenere il consenso critico del lettore, ma una specifica affermazione della condizione psicoattitudinale del personaggio principale, perfetto uomo irrisolto con nessuna inquietudine tranne quelle con cui è giunto al mondo, una frase semplice, senza fronzoli e giri di parole che riassume l'interiorizzazione di mezzo secolo di letteratura.

Il protagonista ha gli stessi traumi dei personaggi pirandelliani e ciò significa, in questo romanzo giallo *sui generis*, che il problema fondamentale è quello della vista perché il lanternino³ che si porta appresso all'eremo si dimostra nel corso della storia troppo poco luminoso per far luce sui fatti indagati, troppo poco potente per poter distinguere il bene dal male e soprattutto per dare luce alle ombre con cui dovrà scontrarsi durante il soggiorno al

sovrastrutture statali e giuridiche, i diversi ambiti delle rappresentazioni sociali, che la divisione del lavoro intellettuale e manuale ha separato dai loro fondamenti, perseguono il loro proprio sviluppo. L'economia non crea qui niente direttamente da sé stessa, ma determina la specie di modificazione e di sviluppo della materia intellettuale esistente (Jakubowski, 1975: 58).

³ In riferimento alla metafora della Lanterninosofia.

singolare Hotel di Zafer, sito in un luogo sconosciuto, e pertanto non bisogna ingenuamente dedurre la collocazione dell'eremo in Sicilia, sebbene l'autore parli di luoghi pirandelliani⁴.

«Mi scusi: questo è un eremo o un albergo?» domandai con una certa violenza e ironia.

«È un eremo ed è un albergo». «L'eremo di Zafer?». «L'eremo di Zafer, appunto». «E l'albergo?».

«L'albergo che?».

«L'albergo che nome ha?».

«Di Zafer». E distaccando le parole, ché me le piantassi nella memoria «hotel di Zafer».

«Eremo di Zafer, hotel di Zafer. Bene. E chi era, Zafer?».

«Un eremita, naturalmente: se questo era un eremo».

«Era» sottolineai.

«È».

«L'ha detto lei: era... Comunque: un eremita musulmano?».

«Ma che musulmano: crede che avremmo continuato a onorare un musulmano?».

«E perché no? L'ecumenismo...».

«L'ecumenismo non c'entra... Era stato musulmano, poi si convertì alla vera fede».

«La vera fede: ma questa è una espressione musulmana». Volevo continuare a seccarlo.

«Sarà» disse il prete: e tornò a gettar l'occhio su «Linus», a farmi capire che stavo annoiandolo e disturbandolo (Sciascia, 1995: 14).

Il protagonista di *Todo Modo* è un noto pittore di cui non si saprà mai il nome, il quale decide di recarsi al «monastero» per esperire un momento di raccoglimento spirituale in cerca di pace e di solitudine. L'eremo di Zafer è un hotel gestito da Don Gaetano, luogo in cui periodicamente si organizzano dei ritiri per gli esercizi spirituali, di cui il pittore coglie immediatamente l'atmosfera inquietante e dogmatica. Ogni cosa in questo luogo è avvolta dal mistero, tra cui nomi e riferimenti crono-topici. Questo giallo è irrisolto non solo nella trama, ma anche in alcuni dettagli che lasciano dei vuoti nella cornice narrativa, come un puzzle incompleto in cui è possibile intuire l'immagine finale ma senza poterla vedere nella sua interezza, una sorta di visione del mondo in bassa risoluzione.

⁴ Infatti con l'aggettivo pirandelliano si fa riferimento all'atmosfera, alle situazioni e di conseguenza alla difficoltà di saper distinguere tra realtà e finzione.

2. VICOLI CIECHI SCIASCIANI

Ero indeciso. [...] Ma ci andai. E mi annoiai moderatamente. [...] E poiché era la prima volta che la sentivo in italiano, mi abbandonai a riflessioni sulla Chiesa, la sua storia, il suo destino. E cioè il suo passato splendore, il suo squallido presente, la sua inevitabile fine (Sciascia, 1995: 31).

Il genere letterario del romanzo⁵ si rivela al lettore quando viene concesso al protagonista di partecipare alla recita serale del rosario, celebrazione durante la quale viene assassinato l'ex senatore Michelozzi: tutti sono sospettati tranne i tre testimoni dell'accaduto, ovvero il cuoco, il pittore e il prete. In seguito a questo episodio si capirà che il delitto avvenuto non sarà un caso isolato, infatti all'arrivo del procuratore saranno commessi altri due omicidi, quello dell'avvocato Voltrano e infine quello dello stesso Don Gaetano.

Don Gaetano riuscirà a sviare sempre le piste della polizia con le sue perverse argomentazioni e alla fine delle indagini per la procura i fatti risulteranno troppo intricati per essere risolti, al contrario il pittore riuscirà a risolvere il caso scoprendo solo all'ultimo momento del racconto l'identità dell'assassino senza però rivelarne l'esito. L'unico reo della storia sembra essere il narratore che si dichiara colpevole.

Questo romanzo, nello svolgimento dei fatti, percorre due strade parallele: una denuncia contro l'incompetenza di chi conduce le indagini (dunque alte cariche istituzionali e forze dell'ordine) e un inno alle abilità retoriche che seducono l'anima,⁶

⁵ *Todo modo* può essere considerato un romanzo breve appartenente alla categoria dei romanzi gialli classici-deduttivi, ovvero quelle storie in cui viene narrato un crimine e di conseguenza si parla di vittime e criminali, ma dato l'arrivo della procura e l'apertura delle indagini a causa della serialità degli omicidi potrebbe anche essere definito un poliziesco, se non fosse che le indagini non porteranno a nessun colpevole.

⁶ La persuasione non è un fatto accidentale, ma un'attività che si colloca nel cuore stesso della linguisticità umana e, più esattamente, nell'intreccio tra desiderio e linguaggio che caratterizza l'animale umano. [...] La descrizione della dimensione del desiderio come quella che si lascia convincere in qualche modo dal linguaggio è a fondamento anche di una importante distinzione tra desideri che nascono indipendentemente dal linguaggio e desideri che non solo sono in grado di prestare

nonostante siano maggiormente associate alle poco limpide intenzioni di chi le possiede e le giostra con maestria. La persuasione, infatti, gioca un ruolo centrale nell'opera ed è tutta racchiusa nella tensione delle conversazioni tra il pittore e Don Gaetano che mostrano due diverse strategie argomentative, mentre il primo incarna un *lógos* deduttivo più lineare, il secondo è l'essenza della manipolazione.

«E se può essere, perché dobbiamo cercarne altre più complicate e che complicano?». E rivolgendosi a me «Pensa: nell'ora in cui don Gaetano è stato fatto fuori, quasi tutti erano nelle loro camere; e il quasi esclude soltanto me, te, il commissario, gli agenti, il cuoco, il personale di servizio; e don Gaetano. Comunque, tutti i sospettabili erano dentro, ciascuno nella propria camera. Così almeno mi assicurano e giurano... L'agente che era di guardia tra la scala e l'ascensore, dice che nessuno è uscito; né ha visto rientrare qualcuno che non aveva visto uscire. La stessa cosa dice quello che era di guardia alla scala di servizio. E il commissario, che se ne stava qui, a fare la siesta su una sdraio, conferma: nessuno è uscito, nessuno è rientrato... E allora?».

Non ebbe da noi risposta, e se la diede da sé: con soddisfazione. «E allora io trovo una spiegazione abbastanza semplice, abbastanza sensata: uno dei tre, due dei tre, tutti e tre, si sono allontanati per un momento o, più facilmente, si sono addormentati».

«Non io» disse il commissario.

«Va bene: lei non si è né allontanato né addormentato. Va bene. E nemmeno l'agente che stava tra l'ascensore e la scala. Ma quello che era di guardia alla scala di servizio... Ecco, lei dov'era precisamente?».

«Lì» indicò il commissario.

«E da lì lei può giurare di aver costantemente sorvegliato la porta principale e quella di servizio? E tanto più che lei non stava lì per sorvegliare, ma per fare la siesta, per riposare...».

«Non posso giurarlo» (Sciascia, 1995: 121-122).

Questo romanzo rientra nel filone del genere giallo nonostante possieda un finale irrisolto, proprio perché alla fine della storia non verrà accusato alcun colpevole per gli omicidi commessi. Sciascia

attenzione al linguaggio, ma possono essere suscitati attraverso strategie discorsive (Piazza, 2004: 177-180).

ha lasciato ai suoi lettori un romanzo insidioso, oscuro e dagli intrecci intricati, in cui viene svolta un'indagine che scardina le regole di questo genere letterario e che conduce a un semplice vicolo cieco: è così chiaro chi sia l'assassino che nessuno riesce a comprenderlo, una sorta di «così è se vi pare» in cui la lezione pirandelliana si declina ulteriormente poiché non è più la realtà a piegarsi alla soggettività, ma la verità stessa.

Di fatto, la scelta autoriale di concludere così questa singolare storia dipende dalla visione pessimistica di Sciascia riguardo le dinamiche del mondo, pertanto la scoperta del colpevole non avrebbe di certo cambiato la situazione, né avrebbe posto fine alle ingiustizie e alle immoralità di quel luogo, metafora di uno Stato intero. Così nella consapevolezza, dagli echi verghiani, che giustizia non può esser fatta la «beata ignoranza» ha la meglio sulla coscienza.

Per di più, le modalità con cui viene svolta l'indagine mirano a denigrare il potere ispettivo dei funzionari che si dimostrano altamente incompetenti, scelta ideologica e letteraria che richiama un altro collegamento intertestuale con il romanzo di Gadda, parodia per eccellenza del genere poliziesco del Novecento, in cui vengono ridicolizzate le forze dell'ordine mostrandone l'ignoranza e la grettezza attraverso il personaggio dell'ispettore Don Ciccio Ingravallo⁷.

Dunque riprendendo le parole di Luperini, nel testo *Insegnare la letteratura italiana oggi*, è fondamentale per poter interpretare un testo avere una chiara dimensione sociale all'interno della quale poter instaurare un rapporto di comunicazione tra lettore e scrittore, poiché l'opera non è compiuta in sé fin quando non viene letta e compresa. «L'opera deve porsi in discussione e passare il vaglio dei valori nel frattempo affermatasi» e quindi è necessario, a prescindere dal genere letterario secondo i canoni della storiografia letteraria, dare ampia importanza a una lettura semantica del romanzo, «capire un testo vuol dire aprire un dialogo con lui, non assimilarlo a noi» e Sciascia con questo testo ci fornisce tutti gli elementi per instaurare un dialogo anche con lettori a lui non contemporanei (Luperini, 2013: 115-118).

Tutti i passaggi più ermetici dell'opera, le argomentazioni articolate e la mancanza di dettagli (necessari per poter ricostruire una

⁷ *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda.

cornice tradizionale) sono così lampanti nel comunicare il messaggio autoriale che è quasi impossibile non cogliere le intenzioni di Sciascia, per leggere il testo dalla sua stessa prospettiva bisogna stare alla logica del pittore, le cose sono così chiare che non hanno bisogno di essere dette, esattamente come il nome dell'assassino.

3. UN INTELLETTUALE DISORGANICO

Uno dei personaggi più particolari e riusciti dell'opera è quello di Don Gaetano, il prete/gestore dell'eremo, personalità controversa verso cui il pittore mostra grande contrarietà e attrazione intellettuale. È un uomo colto, che domina la scena con le sue abilità retoriche pregne di una sapienza proverbiale tipica della cultura isolana della Sicilia.

E poi c'era quel quadro. Me lo indicò, e fino a quel momento non lo avevo visto: un santo scuro e barbuto, un librone aperto davanti; e un diavolo dall'espressione tra untuosa e beffarda, le corna rubescenti, come di carne scorticata. Ma quel che più colpiva, del diavolo, era il fatto che aveva gli occhiali: a pince-nez, dalla montatura nera. E anche l'impressione di aver già visto qualcosa di simile, senza ricordare quando e dove, conferiva al diavolo occhialuto un che di misterioso e di pauroso: come l'avessi visto in sogno o nei visionari terrori dell'infanzia. «Su questo quadro» continuò don Gaetano «il farmacista costruì una leggenda: Zafer, il santo, non ha più una buona vista; il diavolo gli porta in dono le lenti. Ma queste lenti hanno, ovviamente, una diabolica qualità: se il santo le accetterà, attraverso di esse leggerà il Corano, sempre, invece che il Vangelo o Sant'Anselmo o Sant'Agostino. “Ahimè che il puro segno delle tue sillabe si guasta in contorto cirillico si muta...”». La citazione mi sorprese: don Gaetano aveva letto quello che io considero l'ultimo poeta italiano, nel tempo della poesia italiana: e ne aveva versi a memoria. «In questo caso, in cufico o come si chiama la scrittura del Corano... Inutile dire che Zafer sospetta dell'inganno e non accetta il dono: anzi, ignora addirittura la presenza del diavolo... Ma questo quadro, come lei sa, non è che una copia, piuttosto rozza, di quello del Manetti che si trova a Siena, nella chiesa di Sant'Agostino. Un quadro curioso, comunque. Lasciando perdere le fantasie del farmacista, direi anche inquietante... Il diavolo con gli occhiali: quello che voleva dire il Manetti è abbastanza ovvio, in rapporto al suo tempo; ma oggi...» (Sciascia, 1995: 35-36).

Don Gaetano è l’emblema della corruzione del potere spirituale, il simbolo della decadenza dell’istituzione della Chiesa e dei suoi valori. Il prete, rappresentante del violento potere democristiano, possiede una personalità carismatica, è ironico e pungente, e con le sue peculiarità mostra il volto più attraente del male, è la perfetta incarnazione del fascino del *villain*, l’unico cattivo della storia dotato d’intelligenza e sagacia.

Gli occhiali che porta, uguali a quelli che il Diavolo offre al Santo del dipinto⁸, sono il simbolo di una conoscenza sfruttata a discapito del prossimo, sono lo strumento, metafora della cultura, che permette di vedere il mondo così come è, senza filtri ed edulcorazioni. L’attitudine di Don Gaetano non è altro che una schietta critica all’inclinazione della Chiesa nel piegare con la conoscenza l’opinione del popolo che non possiede i mezzi critici per non soccombere, che per l’appunto non possiede gli occhiali del Diavolo. Nonostante ciò, l’autore nello stesso momento in cui prende le distanze da questo *modus operandi* ne è attratto, mostrando così quanto l’animo umano sia debole dinanzi alla corruzione dello spirito e soprattutto quanto sia difficile mantenere una propria integrità in un mondo di corrotti.

L’hotel di Zafer è tutto tranne che un eremo dove rifugiarsi e meditare, non è luogo di ritiro spirituale, al contrario è un luogo dove si consumano immoralità, adulterio, ipocrisie e crimini. L’eremo sembra essere il fulcro della locale criminalità organizzata dove il denaro lava via ogni peccato. Il pittore, dimorando in questo ambiente, diviene il testimone di un gregge malato e depravato capitanato dal peggiore, o migliore se si cambia prospettiva, di tutti: il prete, una sottile metafora della mela marcia che cade sempre vicino all’albero.

Quest’opera si rivela un complesso esercizio della verità e della ragione nelle perverse trame della società, in cui il gioco dei poteri si compie attraverso la Storia in una ipotizzabile Sicilia come metafora universale.

⁸ Il dipinto a cui si fa riferimento nell’opera è *La tentazione di Sant’Antonio* di Manetti.

Lo stile del testo, molto meno complesso della sua ideologia, ci mostra come la scrittura romanzesca di Sciascia si intrecci con quella saggistica, influenzato dalla letteratura di Brancati⁹ e di Borges.

La chiave di lettura dell'opera è la strada della reticenza intrapresa dal pittore alla fine del testo o meglio quella che tra le figure retoriche è definita *aposiopesi*¹⁰, ovvero l'atteggiamento di tacere intenzionalmente cose che dovrebbero essere dette. L'artificio letterario è quello di «lasciare le cose in sospeso» per lasciare in sospeso lo stesso lettore, sebbene sia fondamentale distinguere un comportamento reticente da un comportamento omertoso, poiché il reticente esita e si tutela attraverso la cautela riguardo determinati argomenti, mentre l'omertoso può essere considerato un vero e proprio complice dei crimini commessi dato che tacendo li favoraggia.

In questo caso specifico la reticenza dell'autore e del protagonista-pittore riguarda una concezione del mondo più oscura e pessimistica nella convinzione che «ciò che non viene detto non è», dunque ciò che viene taciuto non esiste e se per esempio un crimine non viene detto allora non è e non può essere punito, contorta visione che consola l'amara verità poiché molte cose che sono taciute esistono sotto gli occhi di tutti e si perpetuano impunite.

Todo modo è un romanzo che ci narra non solo della condizione dell'Italia da un punto di vista politico, sociale, religioso e morale, ma soprattutto ci permette di stilare il profilo dell'autore, oltre che come scrittore, come pensatore. Questa breve opera ci mostra Sciascia senza dubbio come un intellettuale disorganico, ma anche come inguaribile idealista, sostenitore delle libertà e della ragione aldilà di ogni partito politico¹¹.

In favore dell'opera di Federico De Roberto contro la critica crociana su *I Viceré*, alunno di Vitaliano Brancati e fedele ai principi scrittori di Ercole Patti in merito a uno stile diretto e scorrevole, privo di architetture che ostacolano la semplice verità delle cose, anche Sciascia si afferma un autore insostituibile nel panorama letterario italiano dello scorso secolo e non solo per la letteratura d'inchiesta, confermandosi erede del filo conduttore che lega gli altri autori suoi

⁹ Brancati era professore nel liceo che Sciascia frequentò a Caltanissetta.

¹⁰ *Aposiopesi*: deriva dal greco *aposiōpāō*, ovvero «io taccio».

¹¹ Sciascia era un antifascista dichiarato, ciò nonostante non aderì mai al PCI.

conterranei in una ideologica «scuola siciliana del Novecento». Citando infine Gesualdo Bufalino, amico dell'autore, anche Sciascia in questo romanzo si è concesso, con semplici parole e ragionamenti enigmatici, il contraddittorio lusso di essere siciliano¹².

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BUFALINO, Gesualdo (1987). *Il Malpensante. Lunario dell'anno che fu*. Milano: Bompiani editore.
- FERRONI, Giulio (2009). *Prima lezione di letteratura italiana*. Roma/Bari: Editori Laterza.
- (2017). *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*. Milano: Mondadori.
- JAKUBOWSKI, Franz (1975). *Le sovrastrutture ideologiche nella concezione materialista della storia*. Milano: Edizioni Jaca Book.
- LAUSBERG, Heinrich (1995). *Elementi di retorica*. Bologna: Il Mulino.
- LUPERINI, Romano (2013). *Insegnare la letteratura oggi*. San Cesario di Lecce: Manni editori.
- MADRIGNANI, Carlo Alberto (2008). *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*. Macerata: Quodlibet.
- PERELMAN, Chaïm e OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (2013). *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*. Torino: Einaudi.
- PIAZZA, Francesca (2008). *La retorica di Aristotele. Introduzione alla lettura*. Roma: Carrocci.
- (2004). *Linguaggio, persuasione e verità. La retorica nel Novecento*. Roma: Carrocci.
- RIPARI, Edoardo (2015). *Storia cinematografica della letteratura italiana*. Roma: Carrocci.
- SCIASCIA, Leonardo (14-15 agosto 1977). «Perché Croce aveva torto». *La Repubblica* [riedito ne *La Repubblica*, 10 novembre 2007, Edizione Palermo].
- (1995). *Todo modo* (prima edizione 1974). Milano: Gli Adelphi.
- TELLINI, Gino (1998). *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*. Milano: Bruno Mondadori.
- TRAINA, Giuseppe (1994). *La soluzione del cruciverba, Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*. Caltanissetta/Roma: Salvatore Sciascia Editore.
- (2009). *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*. Acireale/Roma: Bonanno editore.
- URÍBARRI BILBAO, Gabino (2018). *Dogmática Ignaciana. «Buscar y hallar la voluntad divina»*. Bilbao/Santander/Madrid: Mensajero, Sal Terrae, U. P. Comillas.

¹² «Questo luttuoso lusso d'essere siciliani» (Bufalino, 1987: 31).

LA SICILIA CHE CAMBIA CHANGING SICILY

Anna TYLUSIŃSKA-KOWALSKA
Università di Varsavia

Riassunto

La Sicilia appartiene a una di quelle regioni che vivono un cambiamento continuo sotto vari aspetti: politici, sociali, culturali il che risulta dalla sua storia complicatissima. Gli stranieri che visitarono l'Isola nel corso dei secoli nei ricordi personali, ma anche nei saggi e nella pubblicistica trasmettono delle osservazioni in funzione dall'area geografica e politica di provenienza. L'articolo si focalizza sulle riflessioni di viaggiatori europei (polacchi, tedeschi, inglesi, francesi) che nelle varie epoche storiche vi capitarono e commentarono diversi aspetti di vita siciliana e le problematiche che li colpirono particolarmente. Alcuni di essi insistendo sui cambiamenti in Sicilia già svolti o da realizzare.

Parole chiave: Sicilia, viaggio, cambiamento, cultura, politica

Abstract

Sicily belongs to one of those lands that experience continuous change under various aspects: political, social, cultural, which results from its very complicated history. The foreigners who visited the island over the centuries in personal memories, but also in essays and in journalism, transmit observations based on the geographical and political area of their origin. The article focuses on the reflections of European travelers (Polish, German, English, French) who in various historical periods happened there and commented on various aspects of Sicilian life and on the problems that particularly struck them. Some of them insisting on the changes already made or to be made in Sicily.

Keywords: Sicily, travel, changes, culture, politics

Senza la Sicilia non ci si può formare nessuna idea dell'Italia. È qui che si trova la chiave di tutto. Non è mai lodato abbastanza questo clima... [...], e non è poca cosa trovarsi nel centro meraviglioso dove son diretti tanti raggi della storia universale (Goethe, 1816).

In questo lavoro, dedicato alla Sicilia, cercheremo di raccogliere varie voci, opinioni, commenti, provenienti da epoche diverse e pronunciati in lingue varie, da turisti, pellegrini, uomini d'affari, diplomatici il cui gran numero saranno le presenze polacche, quelle ultime particolarmente importanti, perché, come scrisse Matteo Collura nella recensione al mio volume sui viaggiatori polacchi in Sicilia, *Polacchi e Siciliani (sono) fratelli a distanza*. Non mancheranno, beninteso, le voci di altre aree culturali. Vedremo in che modo la Sicilia, i suoi abitanti, le sue città, le sue bellezze naturali e le meraviglie architettoniche di varie epoche che colpivano chi vi metteva piede nel corso dei secoli venivano percepiti ed espressi. Da contrappeso si presenteranno le voci che all'unisono grideranno contro irrisolti problemi economici, sociali, carenze finanziarie nel settore culturale e scientifico. Le preoccupazioni per il futuro dell'Isola accompagnate dall'ammirazione per il potenziale sia economico che culturale si faranno sentire soprattutto da parte degli intellettuali del Secolo dei Lumi, ma ugualmente da chi vi giunse dopo, eccezion fatta per l'epoca del romanticismo dominata dalla riflessione intima e il sospiro per il passar del tempo. Realizzando l'obiettivo di presentare la Sicilia che cambia ci serviremo dei *flash* diacronici che puntualizzeranno vari aspetti considerati tra i più salienti in epoche diverse. In parallelo l'espressività di chi ne fu ammagliato, esclamazioni di ammirazione per la bellezza del posto, indipendentemente dall'età del visitatore, paese di provenienza e professione, uno choc emotivo ed estetico che rimane per sempre inciso nella memoria.

1. LA SICILIA DI TURISTI E RIFORMATORI: UNA SICILIA CHE AFFASCINA MA CHE DOVREBBE CAMBIARE

Tra i ricordi dalla Sicilia scritti e pubblicati nelle epoche che precedono il Secolo dei Lumi, riscontriamo tra gli altri un viaggiatore-turista polacco che nel 1595 si spinse fin lì e percorse l'isola a piedi o a dorso di mulo, a volte in barca se qualcuno gli dava il passaggio lungo la costa, tenendo un regolare *Diario di viaggio*. Rimane anonimo anche se non si sono ancora spente le polemiche sulla sua identità. Le sue osservazioni sulla coltivazione della canna da zucchero, sullo stato economico dell'Isola, sulla

presenza opprimente dei soldati spagnoli suonano più che moderne.

Chi veniva in Sicilia, tornava con un'immagine particolare di un luogo, una città che gli si incideva nella memoria. Per il giovane polacco, era Siracusa:

Questo luogo, tra tutte le città che ho visto, mi è parso il più lieto, e di certo lo è. Il popolo è di natura allegra (ma di bassa statura), e il panorama tra i vigneti e il mare è particolarmente suggestivo. L'aria è molto salubre, e, come ho sentito, non vi capita mai un maltempo tale da far venire agli uomini la malinconia. (Czubek, 1925: 18)

È lecito riconoscere che in generale i ricordi pre-illuministici dalla Sicilia presentano l'isola sotto una luce allegra e brillante. A questi appartiene la poesia del famoso poeta polacco, Jan Andrzej Morsztyn (1613-1693), noto per i suoi famosi sonnetti, traduttore e grande amante della poesia di Marino, grande amante dei vini dell'Etna.

All'epoca tra il Settecento e l'Ottocento la Sicilia appare per alcuni viaggiatori 'un paradiso terrestre' senza guardarne i lati oscuri, se si formula qualche critica, viene pronunciata sottovoce. Non mancano invece quelli, e sono in maggioranza, che consapevoli delle carenze e delle mancanze propongono subito un programma reparatorio (la Sicilia deve cambiare) o esprimono critiche *tout court*, puntando sullo spreco del gran potenziale economico di cui vanta l'Isola. Le lodi invece sulla bellezza della natura, sulla ricchezza culturale, sulla grande storia piovono da tutte le parti.

Interessanti si presentano le osservazioni di Friedrich Hessemer (1800-1860), architetto tedesco che fu in Sicilia nel 1829 che scrive facendo eco al suo grande connazionale, Goethe: «L'Italia senza la Sicilia non dà all'anima alcuna immagine [...] La Sicilia è un puntino sulla i che conferisce all'Italia il suo carattere. Il resto d'Italia mi appare quasi soltanto un bel gambo, posto a sostenere un simile fiore» (Hessemer, 1995: 208).

Un medico scozzese, William Irvine (1776-1811) sconvolto dallo stato di medicina osserva con amarezza: «Can we wonder that the nobles, the priesthood and the people of Sicily are immersed in one gulph of ignorance, superstition and indolence,

simulated only by the imperious necessity of labour for the preservatio of existence?» (Irvine, 1813: 259).

Nel primo Ottocento, però, le voci sono isolate, espresse da individualisti che vengono ciascuno immerso nelle proprie riflessioni. Il poeta polacco, un romantico, cugino di Carlo Alberto di Carignano, Zygmunt Krasiński passò solo 6 giorni in Sicilia nel 1839, il periodo breve che lo segnò per tutta la vita ne danno prova *Kartki z podróży sycylijskiej* [*Appunti dal viaggio siciliano*]. Scrive il poeta:

Questa terra inospitale è al tempo stesso seducente; chi l'ha sfiorata, ha conosciuto alcuni momenti buoni, ha provato un fugace piacere o una potenza evanescente e si è perso [...] Quest'isola di natura vulcanica divora e avvelena chi vi costruisce la propria dimora, non è mai stata casa e patria per nessuno, ad alcuni è servita da banchetto, sul quale pendeva una spada di Damocle, a molti altri da tomba, sulla quale arde il sepolcro, l'Etna (Krasiński, 1983: 37).

Invece Hans Peter Holst (1811-1893), scrittore danese che trascorse due mesi in Sicilia nel 1842 la chiama «l'isola incantevole», (Holst, 1986). Diversamente la sua famosa connazionale, la scrittrice, Selma Lagerlöf (1858-1940), premio Nobel per la letteratura nel 1909 nell'opera *Anticrists mirakler* constata: «una grande miseria regnava in Sicilia, aumentando sempre più, raggiungendo come un'epidemia tutte le città, tutte le case [...] da molti anni ormai le sciagure si accumulavano sull'isola» (Copenaghen 1897).

Una gentildonna inglese, Louise Hamilton Caico (1859-1927), in Sicilia dal 1895 fino alla morte avvenuta a Palermo, intellettuale e traduttrice di letteratura durante il suo primo soggiorno nel 1898 riferendosi alla natura, scrisse: «le aride montagne e pianure senza un filo di verde, nude e arse dal gran caldo dell'estate, soffuse di malinconia nella loro selvatica bellezza» (Hamilton Caico, 1983).

Effettivamente, sia parole d'incanto che constatazioni amare si intrecciano o si completano a vicenda. Basti citarne ancora una, di un geografo francese, Alexandre Boutroue (1846-1909) che compì una dettagliata visita turistica in Sicilia nel 1895 e ne rende

un conto nel suo scritto *Une heure en Sicile*: elogi sul passato dell'Isola, vanno pari passo con le critiche: «En résumé, l'impression générale qu'on rapporte d'un voyage en Sicile, après la comparaison de son état présent avec son passé, n'est pas favorable à la Sicile telle qu'on la voit aujourd'hui [...] ce n'est point de progrès, mais d'une lamentable décadence» (Boutroue, 1895: 32-33), anche se prima scrisse: «Aujourd'hui elle se relève, mais très lentement» (Boutroue, 1895: 16).

Come ben si vede, indipendentemente dall'epoca in cui si viene in Sicilia da rilevare saranno aspetti sia positivi che negativi con evidente impegno didattico da parte dei viaggiatori del Settecento. Gli illuministi, intellettuali che intraprendevano il non facile viaggio mediterraneo costretti a far fronte alla quotidianità siciliana e nei loro ricordi accennano più volte alla mancanza d'infrastrutture alberghiere, impraticabilità delle strade, contraddizioni sociali, abisso tra aristocratici e rappresentanti delle classi subalterne. Julian Ursyn Niemcewicz (1758-1841, poeta e politico polacco) che affronta il viaggio siciliano da giovanissimo (23 anni) a parte l'incanto che gli suscita il luogo stesso, rileva ed esprime la necessità di cambiamenti, attribuendo lo spreco delle potenzialità economiche alla resistenza a qualsiasi tipo di riforma da parte dei baroni siciliani. Nel momento della sua permanenza in Sicilia, cioè nel 1784 vi governavano ormai i viceré, illustri intellettuali, sottoposti tuttavia alla politica centralizzata dalla capitale del Regno di Napoli. Niemcewicz ebbe la fortuna di essere stato invitato nel Palazzo Reale dal principe di Caramanica. Ma non si trattiene da un'aspra critica commentando lo stato di cose che osserva: «Sono sicuro che un governo meno ignavo e negligente di quello odierno, scavando in questi luoghi, troverebbe dei grandi tesori; ma come aspettarsi che questi lo faccia, quando trascura fonti più importanti di ricchezza, quando tutto si trova sotto pressione fiscale e monopolio, quando vietato vendere il frumento senza pagare per l'autorizzazione, quando proibito coltivare la canna da zucchero per non far diminuire i profitti ricavati dalle tasse d'importazione?» (Niemcewicz, 1848: 101). La stessa canna che ricordava l'anonimo viaggiatore polacco nel 1595. La critica qui è rivolta al governo centrale di Napoli, beininteso. D'altra parte, dopo la rapida visita dell'isola gli sfugge una riflessione che pochi sono i

Paesi al mondo in grado di offrire «i paesaggi naturali così meravigliosi e monumenti così squisiti». Ricordiamo che il giovane poeta aveva ormai girato parecchi paesi d'Europa. Nel tono si pronunciava un linguista, orientalista austriaco naturalizzato italiano, Joseph Hager (1757-1819), nella sua opera del 1795 *Reise von Warschau uber Vien nach der Hauptstadt von Sizilien*, ben dieci anni dopo riflettendo sul modo di vivere delle classi subalterne siciliane che solo, come diceva, «stanno nelle botteghe e sulle manifatture e le fabbriche decadono per mano di braccia» (Hager, 1795).

La voce del poeta, intellettuale, futuro politico e uomo di cultura quale fu Niamcewicz non suona isolata tra i polacchi presenti sull'isola nel periodo di cui qui si tratta. L'anonimo viaggiatore-reporter, uomo acculturato e appartenente alla élite intellettuale (fu anch'egli invitato nel Palazzo Reale dal Vicieré), collaboratore di *Pamiętnik historyczno-polityczno-ekonomiczny*, una importante rivista di Varsavia, in Sicilia nel 1788-89 rimase anch'egli affascinato dalle bellezze naturali dell'isola tuttavia sembra ancora più radicale e insistente nella sua critica:

L'arroganza e l'orgoglio dei baroni siciliani e dei latifondisti siciliani oltrepassa ogni limite. Basta passeggiare per una di Palermo per vedere l'incommensurabile distanza tra i nobili e il popolo. I primi vanno e viaggiano in carrozza con estremo sfarzo lanciando sguardi sdegnosi ai luridi stracci sporchi di cui si copre la plebe e ciò porta ogni forestiero a riflessioni pietose. Il contadino, l'artigiano e il mercante lavora sudando al solo fine di arricchire quegli insaziabili tiranni. Pochi sono coloro che riescono a sollevarsi dalla povertà oppure dallo stato di quasi miseria e raggiungere un certo benessere. [...] E siccome in Sicilia non è poi tanto difficile mantenersi in vita, non si sforza per nessuna ragione e non si cura di più, essendo egli schiavo dei tiranni che opprimendolo si spartiscono tra loro tutta la ricchezza dell'isola. (s. a., 1788: 861).

Lo spreco e i contrasti sociali sconvolgono il pubblicista che cerca di presentare con dettagli la situazione sociale che ebbe modo di osservare, indignato scrive: «Il lusso e lo sfarzo in cui vivono questi tiranni è sconfinato, considerando le vesti, le carrozze, i cavalli, i gioielli in oro e in argento». Non risparmia

le critiche alla vita sociale: «Le loro tavole si piegano sotto il peso di servizi da tavola costosissimi nonché sotto l'abbondanza di pietanze e di bevande[...]» (s. a., 1788: 864).

Invece il noto intellettuale polacco, autore del programma educativo del primo Ministero dell'Istruzione pubblica nel mondo (Komisja Edukacji Narodowej) Franciszek Bieliński che in Sicilia compì più che altro una visita turistica, da buon pedagogo, non solo apprezza i tesori dell'arte e di cultura, bensì commenta la situazione sociale, secondo lui, tutta da cambiare:

Se io fossi siciliano, non esiterei a rivolgermi ad alta voce sia ai Baroni che ai miei connazionali e a quelli che, dalla parte del governo, sono sovrani della Sicilia: «Signori, la Sicilia sarà fiorente quando non ci sarà più una giustizia arbitraria, quando la legge impartirà uguali condanne al ricco e al povero, quando un assassino non avrà il privilegio della protezione [...], quando il popolo sarà istruito sui doveri che ci impone la religione e la società, quando le tasse saranno sostenibili, quando si svilupperà il commercio, quando l'agricoltura farà della Sicilia il granaio del Mediterraneo, quando la produzione sarà agevolata e la pigrizia penalizzata; infine, quando le arti cominceranno a fiorire, le manifatture a dare impiego ai disoccupati, e quando l'uomo sarà utile per la sua Patria.» Ma non basta dirlo apertamente, bisogna provare che si progredisca, altrimenti sarà una vana dichiarazione che invece di far del bene sarà soltanto dannosa. (Bieliński, 1791: VIII, 297).

Ma non gli sfugge, d'altra parte un'esclamazione significativa, appena riflette su quel che aveva appena visto: «Quel pays, la Sicile! Ici la Nature faut tout, l'Agriculture rien! Mais quelle différence entre la Sicile moderne à la Sicile ancienne!» (Bieliński, 1791: VIII, 297).

Bartolomeo Gamba (1766-1841), un italiano settentrionale è presente in Sicilia nel 1802 e, apprezzando le bellezze architettoniche delle città, ha invece molto da ridire contro i baroni, che non manca di elencare: il principe di Butera, il principe di Paternò, «sono signorazzi da niente meno di oltre 200 oncie d'ora di rendita giornaliera, ma che abusano delle ricchezze loro essendo l'uscita maggior dell'entrata». Gli dà fastidio anche la loro l'ignoranza visto che sono «dedicati quasi esclusivamente ad un lusso smodato, e ad ogni sorta di dissolutezza suggerita

dall'ozio turpe. Vi saranno delle eccezioni...», (Gamba, 2003: 180). Una critica del governo siciliano è più che saliente:

La vergognosa imbecillità del Governo rende l'interno della Sicilia quasi impraticabile e per le strade, e per la personal sicurezza [...] Si rifletteva poi quanto sia la fertilità di un suolo, dove non v'ha montagna che non sia atta a produrre grano d'ogni sorta, e dove non mancano o cave di bellissimi marmi, [...], o tante altre indigene produzioni; e le mie riflessioni passavano poi sugli abitanti miserabilissimi non tanto per inerzia loro propria, quanto per l'organizzazione viziosa di tutt'il paese, e per le tenute d'immensa grandezza [...] (Gamba, 2003: 184-185).

Per fortuna, dice, a Catania «si trovò migliore Locanda che a Palermo, ed eccellente vino dell'Etna»; a fargli eco l'intellettuale e politico toscano Gino Capponi (1792-1876) che soggiornò in Sicilia nel 1817 e che critica l'erede al trono, Francesco di Borbone, di idee ben arretrate e constata che i baroni sono «terribile falange dei gran proprietari, peste della Sicilia, per le loro ricchezze, per il dispotismo della loro influenza e per il pessimo spirito da cui sono tutti animati quasi senza eccezione» (Capponi, 1882: vol. I, 17-18).

Alle voci italiane e straniere sarebbe il caso di aggiungere alcune osservazioni di un polacco che ebbe modo di soggiornare qualche anno in Sicilia (1853-56) borbonica, proprietario, cosa rara di due palazzi: a Catania e a Palermo. Il conte Adolf Smorzewski (1827-1896), impegnato politicamente compì numerosi viaggi in Europa, soggiornò più volte in Francia e in Italia. Rivide l'isola dopo un periodo lungo (53 anni), lo leggiamo nell'annotazione alla sua importante pubblicazione sulla Sicilia con prefazione di Lucio Tasca, uscita a Palermo, mentre la traduzione polacca porta la data del 1895.

Sarebbe stata l'unica relazione di un soggiorno polacco in Sicilia che prima apparve nelle librerie italiane che in quelle polacche. Si tratta di un breve opuscolo di carattere informativo dominato da problematiche economiche, descrizioni di risorse naturali, attività minerarie, commerciali ed edilizie. Più che altro si elencano le carenze che portano l'autore a un'amara critica del governo Crispi, delle mancate promesse di Garibaldi circa la

riforma agraria, trascurata in seguito dal governo postunitario. Da quasi un buon Siciliano scrive: «Il governo attuale italiano non sa che farne della Sicilia intera, non è capace di comprendere la diversità e gli obiettivi; la gestisce come se fosse null'altro che un punto strategico piemontese e quindi suscita lo scontento generale» (Smorczewski, 1895: 21) e continua:

Il popolo siciliano ha vinto la più grossa difficoltà degli ultimi trent'anni realizzando, con i propri mezzi, tutta una rete di strade battute, nonostante gli ostacoli del terreno segnato da burroni e valli. Queste strade consentono l'esportazione facile delle merci. Ma sono queste ultime a scarseggiare, la Sicilia ne produce troppo poche che possano essere utili alla parte continentale dell'Italia, che abbonda di vino e di arance, manca invece del grano, del cotone ed altri tessuti (Smorczewsk, 1895: 52).

Di qui, secondo Smorczewski, il tenore di vita ben inferiore alla media italiana A Palermo gli fece da cicerone Giuseppe Pitré e così le informazioni diventano ancora più affidabili. L'autore concludendo torna ancora alla politica di Crispi:

Crispi, se volesse riparare una parte degli sbagli commessi quando era ancora a capo del governo autoritario la prima volta, sarebbe già molto e così si farebbe perdonare. [...] Le persone che conoscono bene le procedure ministeriali dicono che Di Rudinì era troppo gentile come premier per molti ministri; mentre lì bisogna muovere critiche, senza badare alle parole. Crispi invece concede troppi favori ai suoi compagni. (Smorczewski, 1895: 53).

Come suggeriscono vari viaggiatori, in Sicilia le indispensabili riforme e cambiamenti in tanti settori di vita si rivelano una necessità immediata ed è questo il paradosso sollevato nei tempi già moderni da Giuseppe Tommasi di Lampedusa mentre uno dei protagonisti principali del *Gattopardo* sembra convinto che volendo *che tutto* rimanga com'è, *bisogna che tutto cambi* e quindi da parte di chi viveva quella realtà ne risulterebbe non tanto il riformismo, quanto il trasformismo.

Chi invece la guardava da straniero, con una preoccupazione pedagogica le cose della Sicilia andavano proposte in una direzione opposta, un atteggiamento di chi, avendo fatto parte del

ceto dominante o agiato in un precedente regime, si adatta a una nuova situazione politica, sociale o economica, simulando d'esserne promotore o fautore, per poter conservare il proprio potere e i privilegi della propria classe. «Tutto deve cambiare perché tutto resti come prima» e Smorzewski lo capiva perfettamente, anch'egli un proprietario terriero. In generale gli stranieri, ammettiamolo, che visitarono la Sicilia in quel momento ebbero impressioni ben superficiali sulla situazione.

2. LA SICILIA *INTIMA* DI JAROSŁAW IWASZKIEWICZ: LA SICILIA CHE CAMBIA

Abbiamo finora seguito dei pareri di chi visitò la Sicilia in veste di un turista, ma anche di chi vi passò un tempo più lungo, entrando in sintonia con il luogo, comprendendone ogni giorno sempre di più. Della Sicilia di Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980), si sono scritti articoli, tesi di laurea, saggi. Gli autori si concentravano più che altro sul libro *In Sicilia* in cui lo scrittore entra nell'anima dell'isola e visto che ebbe la possibilità di vederla più volte se ne sentiva ormai una parte integrante, conoscitore della cultura, letteratura, arte. Per seguire i cambiamenti dell'isola sarebbe consigliabile seguire le mosse del grande scrittore polacco che per la prima volta vi giunse nel 1932, l'ultima invece qualche mese prima della morte. Taormina era sempre stata il luogo prediletto, ma anche Palermo, Monreale, l'interno dell'isola. Dirà nel 1949: «La Sicilia per me è come terra d'infanzia o di gioventù». I tre volumi dei finora dal punto di vista 'Sicilia' mai analizzati, cioè i *Diari* permettono di effettuare un approccio alla 'Sicilia che cambia' anche se i cambiamenti saranno sentiti e descritti soggettivamente. Col passare degli anni Iwaszkiewicz rimpiangerà la Sicilia di prima... Lo scrittore, non solo nelle poesie e nelle opere in prosa, ma anche nella scrittura intima lascerà delle descrizioni suggestive dei vari luoghi siciliani, tutto legato allo stato d'animo, alla stagione (veniva di solito d'inverno e poi in primavera). Ancora nello stesso, 1949 scriveva: «È strano questo ritorno in Sicilia, tante cose sono cambiate a Palermo, undici anni son passati dall'ultima visita, diciassette dalla prima» (Iwaszkiewicz, 2010: vol. 1, 272). Ma la città rimane affascinante e piena di contrasti:

Stamattina un vecchietto cantava una preghiera (oggi il Giovedì santo!) che richiamava una melodia di Bach. [...]. Si vede la miseria, i mendicanti, in via Maqueda i ragazzi vendevano delle piantine, uno, tristissimo, in lutto, leggeva qualche libro, strano – tanti sono qui gli analfabeti. Tutto però sprofonda nel sole, nell'allegria [...]. La visita a Monreale (la nona!) è sempre un'emozione (Iwaszkiewicz, 2010: vol. 2, 272)¹.

Tornò poi a Palermo all'occasione della prima *Re Ruggero*, il 19 aprile 1949. Lo scrittore fu l'autore del libretto della famosa opera musicale composta da suo cugino, Karol Szymanowski. Si ricorda la gran gala nel Teatro Massimo, felice di essere tornato a Palermo. Ripensa alle visite precedenti, 17 anni prima ammirava i limoni di Siracusa: («La giornata incantevole, l'abbondanza di limoni»). Invece e a Palermo del gennaio 1955, annotava che la città è bella anche quando fa freddo. Che piacere, disse, prendere i dolcetti ai pistacchi sempre nello stesso bar (Iwaszkiewicz, 2010: vol. II, 454).

Qualche mese dopo, a marzo, a Taormina odora “il profumo dell'albergo del sud”, che è per lui “il profumo della felicità”. Esce la mattina presto, entra in una chiesa e commenta che «Una parte della chiesa (separata da una parete) è diventata sala di biliardo» e si chiede se davvero non capisca i tempi che corrono (Iwaszkiewicz, 2010: 459).

La Sicilia che cambia in questa direzione, lo scrittore no lo accetta, preferirebbe che restasse sempre uguale. Sale al castel di Mola, ma la Villa Iris che gli piaceva tanto ora rimane abbandonata, eppure è felice: «Dal castello la vista incantevole, ma l'Etna si è nascosto di pomeriggio. [...] I mandorli profumano in giardino [...], mimose, fiori gialli, color miele [...]. Sono felice di aver odorato questo profumo, lo adoro» (Iwaszkiewicz, 2010: 459-460). Con la morte nel cuore parte. Riflette sull'anima dell'Isola richiamando Elio Vittorini e la Sicilia di Vincent Cronin quella diversa, per turisti, «al massimo per gli esteti. L'una e l'altra sono vere. Solo ambedue rivelano una vera Sicilia, unica al mondo» (Iwaszkiewicz, 2010: 460).

¹ Iwaszkiewicz prima della guerra visitò la Sicilia nel 1932, 1937 e nel 1938.

Passarono alcuni anni, Iwaszkiewicz torna in Sicilia. Da Taormina nel 1961 (15 febbraio), scrive: «I vecchi cipressi, i mandorli tutti in fiore. Ma stanno costruendo accanto l'Hotel Bristol che coprirà interamente la vista dell'Etna, ora incantevole» (Iwaszkiewicz, 2010: vol. II, 440). Ecco «la sua Sicilia» che cambia! Scrive poi il giorno del suo compleanno (20 febbraio), affascinato dai contrasti visivi:

La vista da Chiesa Madre incredibile. Come se non ci fosse nulla tra la chiesa e l'Etna. Le pendici di Castelmola, qualcosa di stupendo: grigiore, grigiore e vecchie casupole in rovina. [...] La tristezza della vecchia cultura chiusa in tutto questo paesaggio. Sulle colline pecore e pastori: mi si riproduce nelle orecchie tutta la modulazione del primo atto di *Re Ruggero*. Come bizzarro quest'inizio del sessantottesimo anno di vita: una preghiera all'Etna. (Iwaszkiewicz, 2010: vol. II, 442).

L'anno successivo, mentre stava in ospedale (gennaio 1962) si ricordava il viaggio da Taormina a Piazza Armerina:

L'indimenticabile pianura color rosa e l'Etna sulla destra che cambia volto. L'immagine incantevole, intima, bellissima. E poi la salita in alto e quel passaggio a livello [...]. Sembra strano, di tutti i miei viaggi recenti è proprio quello a cui mi piace ripensare (Iwaszkiewicz, 2010: 499).

Qualche anno dopo lo scrittore giunse di nuovo in Sicilia. Scrive da Palermo il 7 aprile 1969 sulla strada che porta a Mondello: «Strada bellissima, ma piena di sporcizie» cosa finora attuale, ecco la Sicilia che cambia sotto gli occhi di chi la visita spesso. Trova un ristorante con vista sul Monte Pellegrino dove «stranamente ho mangiato a buon mercato, aspettando per mezzora il cameriere, come da noi», racconta. (Iwaszkiewicz, 2010: vol. III, 212).

Le osservazioni sue non mancano di un certo umorismo, quando due anni dopo torna nello stesso posto e scrive da Palermo il 26 marzo 1971: «Da una settimana sono in Sicilia straziato da sensazioni contraddittorie. È, per così dire "finis Siciliae". Folle di gente e macchine che invadono la vecchia Palermo (e altre città), tutto il resto passa in secondo piano di fronte all'automobile, il

calcio e la mafia». Un fenomeno per lui nuovo, lo sciopero, che invade vari campi di vita cittadina gli suscita emozioni negative. Visita Enna, dove non vede che gente anziana e con un umorismo nero racconta che il governo li tiene lì, a quell'altezza (1100 metri), così muoiono prima. Ancora una volta trova un ristorante con una vista incantevole, ma «il cibo scadente e costoso come sempre», si lamenta (Iwaszkiewicz, 2010: vol. III, 273).

Non risparmia critiche laddove trova che siano necessarie. Lo rivediamo a Taormina il 25 marzo 1974: «Ieri, dopo tutta una giornata di pioggia e temporale la sera con luna piena e il cielo limpido e con le luci serali tipiche della Sicilia. Oggi alle 6 il cielo grigio e l'Etna vicinissima coperta di una neve fresca. Magari seguirà qualche giorno di bel tempo dopo questa tempesta di neve, ma è bellissimo, *on dirait une carte postale*» (Iwaszkiewicz, 2010: vol. III, 385). La sua Sicilia cambia in continuazione. Un mese dopo durante la solita salita a Mola rimane deluso per le nuove costruzioni, rimpiange sereni uliveti, pastori e pecore. Si demoliscono vecchie ville, «Oggi ci stanno alberghi e appartamenti. In questo caos di case, alberghi, residence si è persa la mia Quisiana [...]. Probabilmente non c'è più» (Iwaszkiewicz, 2010: vol. III, 386).

Da Roma il 12 aprile si ricorda il suo soggiorno siciliano con un velo di frustrazione: tempo brutto, permanenza 'da pensionato': poche gite, solo quella a Messina, poche passeggiate. Ripete con disappunto il percorso verso Mola dove vi stanno ormai tante palazzine e il traffico è diventato insopportabile. Ma, dice, appena lasciata la Sicilia, già se ne sente la nostalgia: giardini, l'Etna, il clima del tutto particolare. Taormina è l'unica: «Solo fiori, alberi, mare e la vista sull'Etna e sempre quel pensiero che sulla penisola di Naxos che si vedeva così bene dalla mia finestra combatteva Mierosławski» (Iwaszkiewicz, 2010: vol. III, 390). Alla Sicilia vanno i suoi pensieri, alla storia, ai momenti storici che uniscono i due popoli. Ma la Sicilia cambia, e lo scrittore lo avverte ogni volta che vi torna, per lui, con gli anni che corrono, non cambia per il meglio. D'altronde Iwaszkiewicz è anche politico, fu deputato alla Dieta, Presidente del Pen Club polacco, in qualche maniera collaborava con il regime.

Interessanti in questa chiave si rivelano le sue osservazioni sull'articolo di Janusz Krasicki sulla Sicilia e su Danilo Dolci, lo

scrittore osserva (27 aprile 1974), che è tendenzioso e scordandosi del testo proprio, del *Libro sulla Sicilia* il cui ultimo capitolo non si occupava d'altro. Ma Iwaszkiewicz è letterato, amante della scrittura arte siciliana elenca: Verga, Pirandello, Lampedusa, Quasimodo, Sciascia², Guttuso con il commento: «a loro, su terraferma poco si potrebbe contrapporre». E continua:

E adesso ancora quest'autostrada che ha scoperto il vero cuore dell'isola, che meraviglia. Di fronte a tutte queste cose grandiose non si può parlare solo della miseria e della mafia –li esiste anche questa vita profonda, intensa, nascosta– che si ritira dalla costa verso l'interno. La strada da Catania a Piazza Armerina è uno di quei segreti della Sicilia, ed è proprio quello che si rinviene da Lampedusa. E le città, università, Palermo, il cupo intellettualismo di Pirandello (la cupa espressione intellettuale) così legato alla città e all'essere professori in Sicilia. (Iwaszkiewicz, 2010: vol. III, 391.)

Non resta che apprezzare questa opinione, anche se, teniamolo presente, si tratta della scrittura intima. *Dzienniki*, sono opera di Iwaszkiewicz uscita postuma.

Da Taormina, il 29 gennaio 1976, mentre progettava una gita a Ragusa si lamentava: «Non esistono più treni come mezzi di trasporto, si viaggia solo in automobile, in gite organizzate invece il turismo individuale non esiste più» (Iwaszkiewicz, 2010: vol. III, 464). Il soggiorno prosegue a Palermo da dove l'11 febbraio 1976 annota con delusione che tanto è cambiato, il *suo* albergo è chiuso per lavori, non si sente a suo agio nel Metropol: altro quartiere, altri percorsi. Poi si adatta, ma commenta: «Ma il cambiamento mi ha tolto il piacere di trovarmi a Palermo!» (Iwaszkiewicz, 2010: vol. III, 466).

Lo scrittore sopporta male i cambiamenti nei luoghi che ama. Torna il 22 settembre 1979 onorato dal Premio Mondello: «La settimana tra il 13 e 20 settembre è stata tutta particolare, ma anche stancante³. Sono stato onorato con la rassegna dei film i cui scenari furono tratti da opere mie» (Iwaszkiewicz, 2010: vol. III, 593).

Seduto di fronte alla Cattedrale sprofonda nei ricordi:

² Sul romanzo *Il giorno della civetta* Iwaszkiewicz scrisse su *Życie Warszawy* nel 1967, n. 203, ristampa in J. Iwaszkiewicz, *Ludzie i książki*, Warszawa 1983.

³ Lo scrittore allude alle cerimonie legate alla Premiazione a Mondello.

La prima volta, nel 1932 (vi giunsi in tram, quella volta), non c'era il giardino, invece ai piedi di quei ficus-baobab si stendeva il prato di anemoni. Ora questo giardino curato, sembra decisamente più brutto. La vista è diversa. Non c'erano, in fondo, quei grattacieli, dietro al Monte Pellegrino, verso il mare. Ma questo, in lontananza non guasta il paesaggio. Ora, con il sole caldo si sta benissimo. È arrivata un'enorme farfalla a coda di rondine e muoveva le ali. Lì, ci sono ancora le farfalle [...]. Domani il volo per Roma. All'aeroporto di Palermo, come al solito, si sta stretti, anche se ormai è ristrutturato ed è ben più vasto. Ai tempi miei era decisamente più piccolo (Iwaszkiewicz, 2010: vol. III, 596).

Ed ecco di nuovo la Sicilia che cambia! Iwaszkiewicz tra gli crittori non è l'unico che rimpiange i tempi sereni.

3. CONCLUSIONI

Si è cercato finora di ripassare i vari cambiamenti della Sicilia nel corso dei secoli, quelli veri e quelli desiderati di più e quelli desiderati meno (il caso di Iwaszkiewicz) ed anche sguardi diversi sulle problematiche riguardanti direttamente l'Isola. Il più significativo sicuramente fu il parere di Iwaszkiewicz uno degli scrittori europei forse più legati alla sua bellezza naturale, all'arte, alla cultura, conoscitore, come abbiamo visto della letteratura. Per lui la Sicilia cambiava in peggio, non si racapitava in certi momenti. Il fascino invece che suscita la Sicilia nei visitatori in parte spiega un'osservazione di Massimo d'Azeglio del 1842 che dopo il ritorno dall'Isola scrisse:

Paese stupendo, favorito da Dio, malmenato da uomini... Luisa e io siamo pazzi per la Sicilia e per i Siciliani. Siamo ormai siciliani per la vita, e guai a chi ci parla male della Sicilia... Il Paese è un paradiso, tanto più che noi veniamo dritti dritti dalle nebbie, nevi e ghiacci lombardi (d'Azeglio, 1992: vol. II, 89).

L'idea del fascino del Sud da parte di chi viene dal Nord non è magari del tutto sbagliata.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BIELIŃSKI, Franciszek (1791). *Journal de voyage en Italie*. Cracovia: manosc. Biblioteka Polskiej Akademii Umiejętności, coll. Ms. 667.
- BOUTROUE, Alexandre (1895). *Une heure en Sicile. Un coup d'oeil sur le Portugal*. Parigi: Ernest Leroux Ed.
- CAPPONI, Gino (1882). *Lettere di Gino Capponi e di altri a lui, raccolte e pubblicate da Alessandro Carraresi*. Firenze: Successori Le Monnier.
- CZUBEK, Jan (a cura di). *Anonima diariusz peregrynacji Włoskiej, hiszpańskiej, portugalskiej (1595)*. Cracovia: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- D'AZEGLIO, Massimo (1992). *Epistolario (1819-1866)*. Torino: Centro Studi Piemontesi.
- GAMBA, Bartolomeo (2003). *Lettere scritte nel mio viaggio d'Italia e di Sicilia*. Caltanissetta: Ed. Lussografica.
- HAGER, Joseph (1795). *Reise von Warschau uber Vien nach der Hauptstadt von Sizilien*. Lipsia: Breclau u. Leipzig.
- HAMILTON, Caico Louise (1983). *Vicende e costumi siciliani*. Renata Pucci (trad.). Palermo: Epos.
- HESSEMER, Firedrich (1992). *Lettere dalla Sicilia*. Palermo: Sellerio.
- HOLST, Hans Peter (1986). *Novelle siciliane: L'amante di Bellini*. M. Croci (a cura di). Palermo: Sellerio.
- IRVINE, William (1813). *Letters on Sicily*. Londra: Printed J. Nawman.
- IWASZKIEWICZ, Jarosław (2010). *Dzienniki*. Varsavia: Czytelnik.
- KRASIŃSKI, Zygmunt (1983). *Z sycylijskiej podróży kart kilka*. Danzica: Wyd. Morskie.
- LAGERLÖF, Selma (1930). *I miracoli dell'Anticristo*. Milano: Bietti.
- NIEMCEWICZ, Julian Ursyn (1848). *Pamiętniki czasów moich*. Parigi: W drukarni L. Martinet.
- S. A. (1788). *Opisanie jedney niedawnej podróży do Sycylii. Pamiętnik historyczno-polityczno-ekonomiczny*. Varsavia: Druk M. Gröll.
- SMORCZEWSKI, Adolf (1890). *La Sicilia riveduta dopo trentaquattro anni di assenza*. Palermo: Stabilimento tipogr. Virzì.
- (1895). *Włochy tegoczesne (Rzym, Neapol, Sycylia)*. Varsavia: Druk. J. Sikorskiego.

LA POLEMICA FRA PIRANDELLO, MARTOGLIO
E LA SOCIETÀ ITALIANA AUTORI:
UNA QUESTIONE DI BOTTEGA O DI DIGNITÀ?
THE CONTROVERSY BETWEEN PIRANDELLO, MARTOGLIO
AND THE ITALIAN SOCIETY OF AUTHORS:
A QUESTION OF SHOP OR DIGNITY?

Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ

Università di Catania

Enzo ZAPPULLA

Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano

Riassunto

Il saggio mette a fuoco, alla luce di un ricco e poco noto materiale documentario, la vivace polemica che nel 1918 vide protagonisti Sabatino Lopez, Direttore Generale della Società Italiana Autori (S.I.A.) da una parte, e i soci Luigi Pirandello e Nino Martoglio dall'altra, determinando una grave crisi della Società e le dimissioni del Direttore. Oggetto della polemica, che si sviluppò anche sui principali quotidiani nazionali del tempo, il rapporto coi Capocomici relativo al repertorio e alle percentuali da corrispondere agli autori. *Parole chiave:* Pirandello, Martoglio, Società Italiana Autori.

Abstract

The essay focuses, in the light of a rich and little-known documentary material, on the lively controversy that in 1918 saw protagonists Sabatino Lopez, General Director of the Italian Society of Authors (S.I.A.) on the one hand, and the members Luigi Pirandello and Nino Martoglio on the other, causing a serious crisis of the Society and the resignation of the Director. The subject of the controversy, which also developed in the main national newspapers of the time, was the relationship with the Chief comedians relating to the repertoire and the percentages to be paid to the authors.

Keywords: Pirandello, Martoglio, Italian Society of Authors.

Quel fuoco sotto la cenere che cova sempre nei rapporti tra Pirandello e Martoglio da una parte e Musco dall'altra (coinvolgendo quindi la Società Italiana Autori, ma pure Sabatino Lopez, Marco

Praga, Renato Simoni, Dario Niccodemi, Fausto Maria Martini) riprende a divampare nella primavera del 1918. Ad alimentarlo è soprattutto il carattere battagliero, orgoglioso oltre misura, insofferente dello spazio accordato da Angelo Musco ad autori minori, di Martoglio che insiste perché l'attore metta in scena tutti i lavori suoi (e di Pirandello) e non soltanto quelli che riscuotono più successo di pubblico, *L'aria del continente* e *San Giovanni Decullatu*, li replichi continuamente e gli dia inoltre la facoltà di concederli anche a Giovannino Grasso *junior* e Tommaso Marcellini. In data 15 aprile all'amico da Milano Martoglio scrive:

questo piccolo cretino presuntuoso avrebbe di bisogno che qualcuno gli stesse sempre vicino e con la frusta in mano, per fargli fare il suo dovere. Io per te, tu per me... Ma è possibile? D'altro canto, calcola: perché ci sono io e ho fatto casa del diavolo hai avuto una replica di *Berretto* e una di *Patente* e ne avrai altrettante, che diversamente non avresti avute. Ma si può vivere così? La differenza, per questa volta, sarà di cinque o seicento lire, recuperate per miracolo... e che altre volte hai perdute e perderai. Lo stesso posso dire di me. Che vale che mi sfrutta due sole commedie fino alla nausea e le altre me le condanna? Credi, la mia bile è più forte della tua. E mi rodo dentro! (Zappulla Muscarà, 1979: 129).

E dieci giorni dopo, il 25 aprile, Pirandello rincalza:

Ricevo dalla Società il rendiconto del trimestre. In tutto, 4056 lire. Più di tutti mi ha dato Ruggeri. Il signor Talli, tre mesi, appena 225 lire; e ancora non mi riprende a Torino il *Così è (se vi pare)*! Musco mi ha reso 1040 lire. Come vedi, con otto lavori, dei quali *quattro* ancora nuovi per tanta parte d'Italia, gli affari non prosperano molto (Zappulla Muscarà, 1979: 163).

Alla fine di giugno esplode una nuova vertenza Martoglio-Musco. Sabatino Lopez da Milano, l'8 luglio, informa Martoglio che Musco, da lui richiamato ad una più stretta osservanza del contratto, si dichiara pronto, alla scadenza del 31 dicembre, a rescinderlo assicurandolo che sarà sempre «il fedele ed affettuoso interprete dei suoi lavori se lui vorrà, ma senza vincolo o obbligo contrattuale» (Zappulla Muscarà, 1988: 115).

Anche Marco Praga e Giuseppe Paradossi, il 13 agosto, da Roma scrivono a Musco per indurlo a più miti consigli:

È innegabile, caro Musco, che se tu hai dato al repertorio martogliano tutta la carne della tua carne, e hai in esso creato delle creature che non morranno, scolpendo tipi che sembrano tratti dal blocco di marmo, è innegabile, diciamo, che questo marmo ti è stato fornito dall'autore. Egli ha intuito quello che tu potevi trarre dalla materia che egli ti forniva, e tu hai acquistato con essa la fortuna e la gloria. Questo nessuno può negare e tu stesso ne hai la convinzione più profonda; è stata questa intima collaborazione tra autore e interprete, ciò che ha reso solidamente piantato il Teatro Siciliano. E se così è, come è certamente, come si può ammettere o come si può comprendere una divisione di queste forze fattive, che sono l'una all'altra fortemente congiunte? (Zappulla Muscarà, 1979: 21).

Come sempre, i due amici agiscono in pieno accordo sicché, il 24 agosto, la segretaria della Società Italiana Autori, Nella Siliotti, scrive a Pirandello: «Per incarico del signor Direttore La informo che il comm. Musco ha indicato come suo arbitro nella vertenza con Lei l'avv. Santi Savarino, con telegramma da Messina in data 23 corrente. Gradisca i miei distinti saluti» (Zappulla Muscarà, 1988: 116).

E il 29 agosto, la stessa Siliotti, per incarico del Direttore, trascrive a Pirandello la lettera con la quale Santi Savarino comunica la decisione di Musco di

venire a un amichevole scioglimento, unicamente per compiacere l'insigne Maestro che così vuole [...]. Nutre però ferma fiducia che, svanita la nube momentanea e diradato qualche equivoco o malinteso [...] l'ill. Prof. Pirandello gli accorderà di nuovo generosamente il suo repertorio... (Zappulla Muscarà, 1988: 116).

È subentrata intanto un'altra polemica, ben più grave, che vede ancora protagonisti Pirandello e Martoglio contrapposti a Lopez. Quella che ai profani può apparire, come osserverà Praga, «una meschina quistione di bottega», riguarda in realtà la regolamentazione dei rapporti tra Autori, Attori, Impresari e Capocomici del Teatro Italiano, ed ha al fondo anche una differente concezione del ruolo dell'attore.

Dovendo modificare talune clausole del «Patto d'alleanza» stipulato dalla Società Italiana Autori con l'Associazione Capocomici nel 1909, Sabatino Lopez (direttore della Società dai primi di luglio 1911, in sostituzione del dimissionario Marco Praga) e i componenti della Commissione per l'Arte Drammatica, per bilanciare il sacrificio richiesto ai Capocomici (e accettato da tutti, tranne da Alfredo De Sanctis) di recitare soltanto commedie tutelate dalla S.I.A. –vale a dire di rinunciare al ricco repertorio, in prevalenza francese, tutelato da Adolfo Re Riccardi (nel frattempo finito in carcere per motivi politici sotto l'accusa di «connivenza col nemico»; resterà nel carcere romano Regina Coeli per tutto il 1918)–, cedono alle loro richieste di diminuzione delle tariffe sul diritto d'autore e sulla questione delle riprese.

Praga, «il solo autore di teatro che abbia mai scritto commedie con la speranza... di non farle recitare» (Lopez, 1958: 67), –in sintonia con Pirandello, per il quale, l'Attore «rende più reale e tuttavia men vero il personaggio creato dal poeta» (Pirandello, 1918)– a Lopez che gli rimprovera di considerare «l'autore di una razza molto più elevata» il 13 maggio risponde «sì. Io considero l'Autore di una razza assai più elevata dell'Attore. Anche se l'Attore è Zacconi e se l'Autore è XY. Per me, gli architetti valgono più dei calzolai. [...] Chi *crea* è di razza superiore a chi *esegue*» (Lopez, 1958: 83). Diversa la concezione di Lopez che è più dalla parte dell'attore sostenendo che bisogna accontentarlo nella questione delle tariffe e del repertorio.

Quella dei *diritti* non è la sola fonte di contrasti; vi è anche il problema del *trust* dei gestori dei teatri e degli impresari che rappresenta un altro pericoloso focolaio. Sulle motivazioni economiche s'innestano quelle patriottiche, appare in gioco ora anche la dignità degli autori italiani. La polemica –nella quale s'inseriscono via via personaggi di rilievo, quali Adolfo Re Riccardi, che tutela la gran parte del repertorio francese, Paolo Giordani, che rappresenta la Società Romana degli Autori, Dario Niccodemi, drammaturgo tra i più rappresentati dell'epoca– rischia di scardinare i fragili equilibri su cui poggia la struttura teatrale italiana.

La deliberazione relativa alle nuove tariffe suscita le dure reazioni di alcuni soci –Nino Martoglio, Luigi Pirandello, Sem Benelli, Luigi Chiarelli– che le manifestano apertamente sulla stampa e nella fitta corrispondenza privata.

Il bersaglio è soprattutto Lopez, accusato di aver concesso la riduzione delle tariffe contrariamente all'opinione della maggioranza dei soci, lesi così negli interessi economici e nella dignità.

In data 27 luglio *L'Idea Nazionale* aveva pubblicato il resoconto della discussione che all'interno della Società Italiana Autori si era svolta in merito alla richiesta avanzata dall'Associazione Capocomici di ridurre le tariffe sui diritti d'autore. La Commissione per l'Arte Drammatica, presieduta dal Direttore Generale e composta da Dario Niccodemi, il conte Luigi Gabrinski Broglio, l'importatore del maggior numero di lavori stranieri appartenenti alla S.I.A., Renato Simoni, critico teatrale del *Corriere della Sera*, Silvio Zambaldi, aveva accolto la richiesta dei Capocomici e l'aveva presentata all'Assemblea degli Autori che, il 19 luglio, l'avevano approvata (lo Statuto della S.I.A. prevedeva che in materia di tariffe la Commissione per l'Arte Drammatica avesse competenza deliberativa e l'Assemblea degli Autori soltanto consultiva). Il quotidiano romano, nel commentare la notizia, scriveva che, contro quella decisione, Pirandello e Martoglio avevano interposto appello presso il Consiglio direttivo dell'Associazione e che pertanto la deliberazione era stata per il momento sospesa. Il 29 luglio Lopez aveva inviato al giornale una lettera di rettifica, lamentando «molte inesattezze» e affermando:

Pirandello e Martoglio, in seguito a un colloquio che ebbero con me, ritirarono l'interposto appello presso il Consiglio della Società, così che la deliberazione della Commissione per l'Arte Drammatica *non* è affatto sospesa e il Consiglio della Società, almeno per ora, non ha ragione di intervenire.

Nello stesso numero, in calce alla lettera di rettifica del Lopez, la redazione del quotidiano precisava:

Che il Pirandello e il Martoglio avessero interposto appello presso il Consiglio, è la verità. Non si tratta quindi neanche qui d'una [...] «inesattezza». Bensì Sabatino Lopez c'informa che essi hanno poi ritirato quell'appello. Ne prendiamo atto con stupore; e crediamo che in tal caso altri non mancheranno di ripresentarlo in luogo loro (1 agosto 1918).

Il 14 agosto Lopez aveva scritto a Pirandello:

Circa l'articolo dell'*Idea Nazionale* (che naturalmente mi dispiacque ed era un vero attacco contro di me) io mi limitai a correggere degli errori di fatto. Non credo che tu leggendolo e leggendo la mia risposta ti sia sentito spinto a rispondere per tuo conto: io non ti ho tirato in ballo. Essendosi detto che c'era un tuo reclamo –tuo e di Martoglio– dissi che c'era stato e poi era stato ritirato. Non sono entrato in particolari... (Lopez, 1975, 36).

E quasi a prevenire la reazione del suo interlocutore, concludeva: «Ma non ti disamorare del teatro anche se vi si fanno questioni di tariffa o d'altro che non tocca l'arte, la sostanza dell'arte. Anche per i libri ci sono le questioni con gli editori... La cucina dell'appartamento» (Lopez, 1975: 36).

Pronta e risentita la risposta di Pirandello il 16 agosto:

scusa, caro, come non mi hai tirato in ballo? Hai letto il commento dell'*Idea* alla tua lettera, per ciò che si riferiva al Martoglio e a me? Mi hai costretto a spiegare la ragione del ritiro del nostro appello al Consiglio direttivo e a chiarire tutto il mio atteggiamento durante l'adunanza, di assoluta opposizione, che – dopo quel ritiro così da te annunziato– poteva prestarsi a equivoche interpretazioni. [...] Per me, la richiesta dei capocomici era da rigettare solo per il fatto che essa veniva a ferire la nostra *dignità* d'autori *italiani*. Essi hanno chiesto a noi, infatti, una riduzione di tariffe perché privati del *repertorio francese* di Re-Riccardi e delle facilitazioni che questo farabutto e ladro accordava loro in sleale concorrenza con noi, ma pure a costo di tant'altre vessazioni che costringevano loro a subire. Doveva bastare ad essi d'essersi liberati di queste vessazioni. Ma nossignori! Il ladro rubava agli autori francesi, noi beneficiavamo di queste ruberie con una riduzione delle tariffe; signori autori italiani, se ci volete con voi, compensateci dei benefici che ci venivano dal contratto col ladro, che vi faceva una guerra sleale! Questa, in riassunto, è la richiesta dei capocomici. E dovevamo noi, proprio in questo momento che il ladro era chiuso in gabbia (e col marchio del traditore) dichiararci favorevoli e mostrare d'aver paura ch'essi s'allontanassero da noi e se n'andassero a far compagnia al signor De Sanctis? Tu dici, Praga ha le sue idee; io ho le mie. No, scusa caro Lopez: qui non si tratta d'idee; si tratta

di sentimento. E se tu hai idee contro questo sentimento, per il solo fatto che sono contro questo sentimento, sono sbagliate; perché non le idee, ma il sentimento crea la realtà; e tu sei andato contro a questa realtà, che con la nostra fermezza noi potevamo creare, specie in questo momento favorevolissimo alla nostra lotta; e hai con le tue idee favorito compromissioni a tutto scapito della nostra *dignità* (Lopez, 1975: 181).

Paventando la reazione dei due sodali alla *rettifica* indirizzata da Lopez all'*Idea Nazionale* e le gravi conseguenze della messa in piazza di forti dissidi interni alla Società, Praga s'affretta a ribadire al belpassese, il 20 agosto da Motrone, dove è in villeggiatura, che egli condivide le loro opinioni nella sostanza ma non nella forma. È proprio la pubblicità data al dissidio che viene deprecata da Praga in un momento particolarmente delicato, in cui è necessario più che mai che la Società appaia solida, unita, affidabile, anche per tenere legati i Capocomici e non compromettere due importanti obiettivi, l'acquisizione del vasto repertorio francese in possesso dell'inviso Re Riccardi e quella, di particolare significanza culturale e economica, delle opere di Giuseppe Verdi.

Lo stesso giorno, su *Il Messaggero della Domenica*, viene pubblicata, quasi integralmente, la lettera inviata da Pirandello a Lopez seguita da uno scritto di Martoglio che, dichiaratosi d'accordo con l'amico, accusava Lopez di non fare gli interessi degli Autori ma, in primo luogo, quelli dei Capocomici. I timori di Praga, quindi, non erano senza fondamento. Il 22 agosto così se ne lamenta ancora con Martoglio:

Ed ora che ho letto, mio caro Nino, non posso che confermare quanto ti scrissi due giorni or sono. La dichiarazione del Pirandello e la tua mi sono spiaciute, mi hanno addolorato; sono troppo sincero per non dirvi chiaro e tondo che le deploro. Sapete che sono di accordo con voi, che la penso come voi, che in questa faccenda noi formiamo una santissima trinità. Ma perché portare in pubblico queste discussioni che possono anche essere su una questione di principio ma che appariranno ai profani soltanto di bottega?

E da Marino Martoglio, a proposito della vertenza con Musco, il 25 agosto ribadisce a Lopez l'accusa di parteggiare spudoratamente per l'attore a danno suo e di Pirandello:

Puoi giurarmi *sul tuo onore* –come fai per quest’ultima volta– che alla mia prima ribellione contro le offese del Musco, tu non abbia, insieme con altri, costà, e sulle gratuite asserzioni e i falsi atteggiamenti a vittima di questo greculo istrione, dato torto a me e suggerimenti e promesse di protezione a costui, contro la prepotenza *maffiosesca* mia e di Pirandello? Da qui parte la resistenza, sempre crescente, il ringalluzzimento insolente, l’opera di diffamazione di quest’omuncolo ingrato e malvagio, da qui parte il mio danno, artistico, morale e materiale, grande, enorme.

Documento illuminante dello stato d’animo «feroce e intollerante di qualunque altra considerazione» l’amara e fluviale lettera di Pirandello al più autorevole attore del tempo, Ruggero Ruggeri, che riportiamo quasi nella sua interezza per l’importanza che riveste sotto molteplici aspetti:

Caro Amico, bisogna ch’io mi spieghi francamente con Lei, per cui ho tanto affetto e tanta stima e chiarisca la mia azione di questi giorni, sia alla Società degli Autori, sia nella stampa. Ricordo bene che sul palcoscenico del Teatro Alfieri a Torino, durante una prova della commedia del Martoglio, *S. E. di Falcomarzano*, Lei si mostrò turbato, offeso e sconcertato da una lunga lettera di Marco Praga, dalla quale per quel poco che Ella, nel turbamento che Le aveva cagionato, ebbe a riferirne a me e al Martoglio, mi parve di comprendere che Marco Praga, in contrasto assoluto con le promesse fatte ai Capocomici dalla Società degli Autori (promesse che io ignoravo del tutto), rispondendo alla loro proposta, anziché diminuire, intendesse aumentare le tariffe [...]. Ma per questo poco, che mi parve lì per lì di capire, [...] io Le promisi (e con me il Martoglio) che sarei stato contrario [...]. Ignoravo tutto, e soprattutto ignoravo l’umiliazione (che più d’ogni altro mi cuoce) della Società «italiana» degli Autori per avere aderenti voi Capocomici nella lotta contro il repertorio «francese» del signor Re-Riccardi. Ah no, Amico mio! L’idea di concedere a voi, io autore «italiano», qualche cosa per compensar voi, attori «italiani», del dolore e del danno d’aver rinunciato, non mica a tutto, ma a parte del repertorio «francese», quest’idea, Amico mio, questa idea mi ha reso feroce e intollerante di qualunque altra considerazione. Io fo soltanto una questione di dignità. Voi, Capocomici, che state sulle spese, [...] potete vedere il vostro vantaggio nel rappresentare a preferenza roba francese; potete

anche giudicare (e io non dico neanche a torto) che questa roba francese sia tagliata, imbastita e messa su meglio della nostra; ma che dobbiamo riconoscerlo «noi», questo, autori «italiani», noi che del resto, nel seno stesso della Società, accettiamo supinamente la concorrenza, ma che dico concorrenza! la sopraffazione di questo repertorio francese sul nostro, come se non fossimo in casa nostra e non fosse sacrosanta la difesa della roba nostra, via, è troppo! Se la Società degli Autori deve tenersi legati i Capocomici per via di concessioni, che per la sola ragione per cui sono chieste, e accordate, si riducono a una umiliazione, io non ci sto; io sto per me dico ai Capocomici: Prendetevi il repertorio del signor Re-Riccardi e lasciate il nostro. C'è anche un repertorio francese tutelato dalla Società «italiana» degli Autori: non dovrebbe esserci, ma c'è: la vostra rinuncia sarebbe, com'è, soltanto parziale. [...] Ma io non me la prendo coi Capocomici che hanno il coraggio di dire: —Per noi il teatro francese... teatro italiano... chiacchiere che non fan farina... non ci siamo presa mai la bega di difendere né di portare avanti il teatro italiano, che non ci piace... ci piace quello francese, e non solo ci piace, ma ci fa più interesse. Ce ne levate una parte? Vogliamo essere compensati. Questo è parlar chiaro. Me la prendo contro la Società degli Autori, che vuol essere «italiana» e non sa rispondere ai Capocomici: Nossignori! Nessun compenso! Perché il danno della concorrenza finora è stato nostro, e non siamo stati noi a farla in casa d'altri, ma gli altri in casa nostra, e con mezzi sleali e disonesti. Me la prendo contro la Società che ha promesso officiosamente compensi per la vostra adesione. E se qualche cosa contro voi ho gridato, l'ho gridato in nome dell'«italianità» vostra e della mia. Ciò che soprattutto mi sdegnava, Amico mio, è che io mi trovo in mezzo a questa brutta faccenda con due o tre opere di teatro, per cui a qualcuno potrebbe parere ch'io parli in difesa d'interessi personali. Ma Dio sa se son pronto a ritirare, anche ora stesso, queste opere, per levare i piedi da un campo, nel quale, entrando, non m'immaginavo davvero di dovere intricarmi in questioni e complicazioni così contrarie alla mia natura e alle mie abitudini di lavoro. Si abbia, coi più cordiali saluti, l'espressione del vivissimo affetto dal suo amico Luigi Pirandello (Roma, 27 agosto 1918) (Barbina, 2004: 350-352).

Intanto la polemica fra Pirandello-Martoglio e Lopez per la questione delle tariffe assume dimensioni via via più violente. Sempre la Società l'unica preoccupazione di Praga, come ancora una volta manifesta a Martoglio il 29 agosto:

Se il Lopez si dimetterà, come supponi, le cose non andranno semplicemente come credi. Alcuni lo seguiranno. Forse il Niccodemi. E tu sputi. Ma quando avrai sputato, non muterai lo stato delle cose che sarà gravissimo, esiziale. Oggi il Niccodemi è indispensabile per tutte le Compagnie. L'Emma [Gramatica] fa qui a Viareggio 20 recite: è oggi alla 15^a. À dato: *Maestrina*, *Scampolo*, *Prete Pero* due volte, e annunzia *Nemica* per domani. In tutte le Compagnie è così. Chi non fa *Scampolo* fa *Rifugio*. Chi non fa *Maestrina* fa *Titano*. Te ne fregghi? Bene. Ma vogliamo vincere o perdere? Vogliamo far trionfare le nostre idee o uscirne con le ossa rotte? E se io ti dico –vi dico– bisogna *ménager* Niccodemi, non stralunate gli occhi. Sono il Praga rigido, inflessibile, severo, lottatore, che avete conosciuto sempre: ma non sono uno che ama combattere coi mulini a vento, non sono uno di cui si debba dire: gran galantuomo e bel lottatore, ma fesso! (Zappulla Muscarà, 1988: 121).

E Lopez a Praga lo stesso 29 agosto replica:

La polemica Martoglio-Pirandello è tutta impiantata su quella accusa: che io, per essere amico dei comici, tradisco il mio mandato. Martoglio in una lettera privata¹²² aggiunge e specifica (non ce n'era bisogno) che io sono *stipendiato* dagli autori e devo sempre dar ragione agli autori. Ora, mettiamo le cose a posto: sono amico dei comici perché nonostante gli enormi loro difetti mi piace la loro genialità e capisco nella loro vita zingaresca e fuori legge molte manchevolezze: non le giustifico, ma le capisco. Questo come persona. Come direttore, siccome sono i nostri clienti, sono quelli che –bene o male– ci danno da vivere, li tratto bene, cioè cerco di urtarli il meno che posso, ma così servo gli autori (Lopez, 1957: 71).

Come previsto, Sabatino Lopez, giacché le accuse coinvolgono la sua gestione della Società, ha rassegnato le dimissioni (22 agosto), ma avendo Martoglio contestato al direttore pure di aver agito contro i suoi interessi artistici ed economici (l'accennata vertenza con Musco), il presidente Marco Praga e i vicepresidenti Giulio Cesare Buzzati e Giuseppe Gallignani avviano un'inchiesta e adottano un lodo, fatto proprio dal Consiglio, che Marco Praga

¹²² Del 25 agosto 1918, citata.

ritiene doveroso rendere pubblico comunicandolo ai giornali:

Il consiglio della Società fa proprie le conclusioni della Presidenza nei termini seguenti: Esprimiamo la speranza, anzi il voto, che Nino Martoglio voglia convincersi da quel galantuomo e quel valoroso artista che è, che fu tratto in errore nel giudicar l'opera di Lopez nei rapporti così difficili e così delicati dello stesso Martoglio in confronto del Musco; e voglia riconoscere che Lopez fece sempre quanto stava in lui per salvaguardare i suoi diritti artistici ed economici; per mantenere i buoni rapporti, nell'interesse comune, fra autore e capocomico; per sanare, ove possibile i dissidi; e che questa opera il Lopez compì non solo come gli imponeva la corretta osservanza dei suoi doveri di direttore ma altresì come gli suggeriva il fraterno affetto che lo legava al collega e all'amico.

La decisione del consiglio suscita l'immediata, risentita reazione di Martoglio che ritiene di essere così danneggiato non soltanto nella vertenza ancora aperta con Musco ma anche nel progetto, a cui sta lavorando con Pirandello e Rosso di San Secondo, della formazione della «Compagnia Drammatica del Teatro Mediterraneo», «di complesso» e non più «a mattatore», di cui elementi fondamentali saranno dialetto e musica, come nel teatro greco. Per cui Pirandello tradurrà in dialetto siciliano due commedie, *'U Ciclopu* di Euripide e *Glauco* di Ercole Luigi Morselli.

Scrive pertanto Martoglio a Praga l'11 ottobre 1918:

Caro Praga, Quello che hai fatto e continui a fare è così... *enorme* che stento a credere parta da un uomo nella cui dirittura, nella cui fierezza e nel cui coraggio avrei scommesso la vita. [...] Ti avverto che non comunico nulla a Pirandello. Il lodo della Presidenza, fatto proprio dal Consiglio, comincia con la deplorazione delle nostre pubblicazioni, ma non deplora quella tendenziosa e *falsa* del Lopez che le ha originato! Desidero che Pirandello prenda le sue decisioni dopo ch'io avrò prese le mie, in seno al Consiglio. A meno che tu, ad onta del mio telegramma e contro tutte le buone abitudini, non insisti sulla pubblicazione del lodo parziale. In tal caso sarai subito servito ma, come ti ho già telegrafato, lascerò a te la responsabilità delle conseguenze gravi che ne deriveranno¹²³.

¹²³ La lettera è inedita.

Secca la risposta di Praga del giorno successivo:

Caro Martoglio, [...]. Ò questa impressione: che tu e Pirandello volete costringermi a mettermi contro di voi. Perché, insomma, bisogna essere giusti, bisogna essere equi. Durante un mese avete attaccato ferocemente il Lopez nel *Messaggero*. Il Lopez à date le dimissioni il 22 Agosto. Sono riuscito a rimandare la seduta del Consiglio che doveva discutere di tali dimissioni sino al 6 corr. E il 6 corr. la Presidenza –costituita da tre galantuomini– presenta delle conclusioni su una parte controversa: quella che riguarda le accuse riferentesi alla correttezza direttoriale del Lopez. È la parte meno importante per te, più importante per lui. E riesco a rimandare il resto della discussione ancòra una volta, sino a quando tu potrai essere presente. Il lodo della Presidenza non è offensivo per te. Oso dire che nella forma è per te lusinghiero. E il Lopez consente a rimanere ancòra sub iudice, ad aspettare, ad essere un direttore dimissionario. O non à diritto, almeno, e non è giusto, che sul giornale che per un mese pubblicò atroci accuse contro di lui, sia pubblicato quel tanto delle deliberazioni consiliari che lo assolvono, ripeto, sull'argomento della correttezza professionale, pure annunziandosi che la discussione sull'indirizzo e sui metodi e sui sistemi fu rimandata in attesa del tuo intervento, e quindi egli rimane un direttore dimissionario? Ma che cosa vorresti di più, in favor tuo? Ma che cosa pretendi? Che cosa pretendete? Fate ciò che volete, in nome di Iddio! E vengano le gravissime conseguenze. Volete la catastrofe? La volete proprio? E sia! Ma non camperò abbastanza per maledirvi quando mi parrà che lo meritate! Fate, fate! Ma ne avrete rimorso. Perché io, non mi merito questo¹²⁴!

Ma a siglare la conclusione del dissidio sarà ancora una volta l'appassionata opera di mediazione e il prestigio di Praga che il 23 novembre indirizza a Lopez e Martoglio una lunga lettera in cui riepiloga puntualmente e serenamente i fatti e propone un incontro riappacificatore. Questa l'immediata risposa di Martoglio:

Caro Praga, la tua bella lettera, che finisco di leggere or ora, mi commuove profondamente, ed è in preda a questa commozione e cedendo all'impulso del mio animo in tumulto per le corde che

¹²⁴ La lettera è inedita.

hai saputo farvi vibrare, che ti rispondo: pronto, sì, con cuore sano e fraterno! Se il medico me lo consentisse (mi vuole invece in albergo fino a martedì, almeno) ti pregherei di venirmi a prendere per accompagnarvi oggi stesso nella *nostra casa* dal vecchio amico al quale, per primo, tenderei la mano, per me e –credo di poterlo anche dire– pel comune amico Luigi. Io chiederò poi, nella prossima adunanza del Consiglio, che questa tua lettera nobilissima venga acquisita agli atti della Società. E sono orgoglioso, per la parte che mi spetta, di averla ispirata. Credimi per la vita tuo Nino Martoglio.

E Pirandello il 2 dicembre:

Mio caro Praga, il nostro Nino, di ritorno a Roma, mi fa leggere la tua nobilissima lettera. Mi affretto a pregarti di stringere per me la mano –e cordialmente– a Sabatino Lopez, assicurandolo che ho per lui tutto l'affetto e tutta la stima di prima. Credimi sempre (Lopez, 1985, 40).

Da lì a breve il nuovo assetto della Società vedrà Presidente Dario Niccodemi e Direttore Generale Alessandro Varaldo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARBINA, Alfredo (a cura di) (maggio-dicembre 2004). «Carteggi: Pirandello/Ruggeri». *Ariel: quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi pirandelliani e sul teatro italiano contemporaneo*, XIX(56-57), pp. 303-372. Roma: Bulzoni.
- «Le riforme della Società degli Autori» (27 luglio 1918). *L'Idea Nazionale*.
- PIRANDELLO, Luigi (30 luglio 1918). «Teatro e letteratura». *Il Messaggero della Domenica*.
- LOPEZ, Guido (1957). «La società si fa le ossa». In AA. VV., *S.I.A.E. Settantacinque anni di attività. 1882-1957*. Roma: Pubblicazioni S.I.A.E.
- (dicembre 1958). «Carteggio Praga-Lopez». *Il Dramma*.
- (settembre 1985). «Caro Pirandello...». *Ca' de Sass*.
- ZAPPULLA MUSCARÀ, Sarah (1979) (a cura di). «Pirandello-Martoglio. Carteggio inedito». Milano: Pan.
- (1985²). «Pirandello-Martoglio. Carteggio inedito». Catania: C.U.E.C.M.
- (1988). «Odissea di maschere. 'A birritta cu 'i ciancianeddi di Luigi Pirandello». Catania: Giuseppe Maimone Editore.

IV. LENGUA, TRADUCCIÓN Y DIDÁCTICA

PIPPA BACCA E *BRIDES ON TOUR*,
UN VIAGGIO NELL'ARTE CONTEMPORANEA
PER LA DIDATTICA DELL'ITALIANO LS
PIPPA BACCA AND *BRIDES ON TOUR*,
A JOURNEY INTO CONTEMPORARY ART
FOR TEACHING ITALIAN AS A FOREIGN LANGUAGE

Giulia DI SANTO
Universidad de Salamanca

Riassunto

L'opera di Pippa Bacca è contraddistinta dalla performance, dalla manipolazione di materie povere, dalla genuinità espressiva, dalla forma metaforica e dalla forza dei contenuti e condensa la sua proposta soprattutto nella performance *Brides on Tour* (*Spose in viaggio*, 2008). Proponiamo qui un itinerario didattico nell'apprendimento dell'italiano come lingua straniera che ci permetta di presentare un'artista dei nostri tempi e non ancora conosciuta ai più. Presentare Pippa Bacca vuol dire irrompere nel presente perché è una donna dei nostri tempi, infatti, nonostante siano già passati quindici anni dalla sua ultima performance, il suo discorso è ancora attualissimo e si può ben spendere in classi universitarie dal livello B1 in poi. Con il progetto artistico *Brides on Tour*, Pippa Bacca voleva costruire uno spazio di conoscenza e fiducia reciproca, di amore universale nei paesi devastati dagli orrori della guerra e si presta alla trasposizione didattica in quanto ricco di suggestioni e di narrazioni possibili.

Parole chiave: Pippa Bacca, *Brides on tour*, didattica nell'arte contemporanea, il viaggio.

Abstract

Pippa Bacca's work is characterised by performance, the manipulation of poor materials, expressive genuineness, metaphorical form and strength of content manifested in the works, but especially in the performance *Brides on Tour* (*Brides on tour*, 2008). We propose a didactic itinerary in learning Italian as a foreign language that allows us to present an artist of our times and not yet known to most people: in this way, we cast a glance at contemporary Italy. Presenting Pippa Bacca means breaking into the present because Bacca is a woman of our times. In fact, despite the fact that fifteen years have already passed since her last performance, her speech is

still very topical and can be well used in university classes from B1 level onwards. With the artistic project *Brides on Tour* Pippa Bacca wanted to build a space of mutual knowledge and trust, of universal love in countries devastated by the horrors of war and lends itself to educational transposition as it is rich in suggestions and possible narratives.

Keywords: Pippa Bacca, Brides on tour, didactics in contemporary art, the travel.

1. SE IL FARE È PENSARE

Lo sviluppo della tecnologia ha ridotto le distanze, annullato i confini geografici, creato un universo interconnesso nel quale tutto avviene in tempo reale: dal crollo delle torri gemelle ai disastri ambientali assistiamo come testimoni passivi a tutto ciò che avviene nel mondo. Dunque, l'approccio didattico nell'insegnamento dell'italiano LS non può trascurare il fatto che gli apprendenti vivono in una società complessa e connessa, e sono in grado di ricevere informazioni in tempo reale da contesti remoti e apparentemente avulsi ma:

Dietro alla sfida del globale e del complesso si nasconde un'altra sfida, quella dell'espansione incontrollata del sapere. L'accrescimento ininterrotto delle conoscenze edifica una gigantesca torre di Babele, rumoreggiante di linguaggi discordanti. La torre ci domina perché noi non possiamo dominare i nostri saperi. Eliot diceva: «Dov'è la conoscenza che perdiamo nell'informazione?». La conoscenza è conoscenza solo in quanto organizzazione, solo in quanto messa in relazione e in contesto delle informazioni. [Altrimenti] Esse costituiscono frammenti di sapere dispersi (Morin, 2000: 9).

Pertanto, messo da parte l'approccio nozionistico e quello della iperspecializzazione dei saperi, l'educazione deve pensarsi in modo diverso, insegnare a gestire le informazioni e a trasformarle in conoscenza, una sfida per qualunque disciplina, in particolare per l'insegnamento/apprendimento delle lingue, nella fattispecie dell'italiano, che deve spostarsi verso un approccio più integrato, contestualizzato, attuale, creativo e cooperativo.

Negli ultimi anni la didattica della lingua e della cultura a stranieri ha ricevuto un notevole impulso dalle neuroscienze che si sono occupate delle emozioni. La scoperta che sta rivoluzionando le

scienze è costituita da una semplice constatazione: le emozioni non passano esclusivamente per i sensi e neppure unicamente dal filtro cognitivo. La nostra percezione delle emozioni è il risultato della collaborazione di cervello e cuore, di mente e anima. Nell'interessante volume *Emozione e Coscienza*, Antonio Damasio spiega come la coscienza umana sia costruita dal lavoro di squadra tra l'aspetto emozionale e quello della mente. Damasio parte dall'osservazione della coscienza: «Capivo che superare l'ostacolo del sé, che dal mio punto di osservazione significava comprenderne i fondamenti biologici, avrebbe potuto aiutare a capire il diversissimo impatto biologico di tre fenomeni distinti, seppur strettamente collegati: *un'emozione, il sentire quell'emozione e il sapere di sentire quell'emozione*¹» (Damasio, 2007: 21). Nella descrizione del processo nel quale l'emozione affiora alla coscienza, Damasio dà nuovo credito all'emozione sottraendola al cono d'ombra nel quale è stata relegata per secoli, da sempre asservita alla ragione, e la chiama in causa come fattore determinante per la costruzione del senso di sé. Senza addentrarci nella storia del pensiero dell'uomo che tocca le scienze, la letteratura, l'arte e soprattutto la filosofia, la ragione, la cui sede è da sempre il cervello, è stata considerata il motore della coscienza, mentre il corpo, mero esecutore dei suoi comandi ospita il cuore sede naturale dei sentimenti, elemento necessario, ma la cui azione ambigua, fuorviante e irrazionale tende a offuscare l'agire ordinato e consapevole della mente. Dalla visione dell'uomo scisso, nasce l'idea dell'opposizione tra emozione e ragione.

Questa concezione è stata trasferita al campo didattico e per molti anni l'emozione è stata confinata nelle discipline considerate secondarie come le arti o la musica, affermando un'opposizione che nella realtà delle nostre coscienze non sussiste. Inoltre la posizione ancillare delle discipline artistiche, nelle quali l'emozione è relegata, sancisce la sua ufficiale svalutazione e presuppone una lacerazione della coscienza. L'apprendente avrà dunque sentimenti ed emozioni durante l'ora di musica, mentre in quella di matematica conterà esclusivamente sulle proprie capacità mentali.

¹ Corsivo dell'autore.

Tuttavia, oggi riconosciamo che la conoscenza è intimamente connessa all'emoività e che in ogni disciplina entrano in campo capacità cognitive ed emotive in egual misura o a seconda del tema scelto: «si tratta piuttosto di vedere all'opera inscindibilmente le due direzioni, riconoscendo il carattere cognitivo alle emozioni e, al contempo, il carattere emotivo della cognizione» pertanto è fondamentale adeguare le nostre strategie di insegnamento (Anceschi, 2016: 23). Dunque, l'apprendente acquisisce la lingua attraverso un'azione combinata di cognizione ed emozione, in particolare quando la necessità di utilizzare la lingua prende il sopravvento sulla riflessione razionale e l'apprendente risponde mettendo in campo *inconsapevolmente* le proprie competenze ossia inizia a *fare con la lingua*.

Affinché si riconosca che il fare è pensare è dunque necessario incentivare l'ideazione di percorsi che attivino la conoscenza anche per mezzo dell'atto creativo, raffinando al contempo idonei strumenti di lettura per non continuare a ignorare il potenziale cognitivo e meta cognitivo del fare con l'arte (Anceschi, 2016: 29).

Nell'ottica del *fare* proponiamo in questo intervento un itinerario didattico che passa per la comprensione dell'opera performativa dell'artista contemporanea Pippa Bacca.

Con questa proposta vogliamo creare bisogni comunicativi che gli apprendenti soddisfano creando e facendo, pensando e sentendo.

2. PIPPA BACCA E BRIDES ON TOUR-SPOSE IN VIAGGIO²: LA GENESI

La vita e il lavoro di Pippa Bacca (1974-2008) si attraversano, si incrociano e si immergono l'una nell'altro: non vuole distinguere i piani Pippa, all'anagrafe Giuseppina Pasqualino di Marineo, ma per muoversi più agevolmente e freneticamente nell'arco temporale di solo dieci anni di vita adulta –di cui forse

² Per un attento approfondimento dell'opera è necessaria la visione del documentario di Joël Curtz (2012) *The Bride. La Mariée-La Sposa*, basato esclusivamente sulle riprese filmate del viaggio fatte dalla stessa Pippa Bacca durante il viaggio-opera d'arte *Spouse in viaggio-Brides on Tour*.

avverte la brevità, come il più famoso zio Piero Manzoni—, assume diverse identità e a ognuna assegna un preciso compito: Pippa Bacca è l'artista, Eva Adamovich il suo alter ego in versione pin-up, critica d'arte e organizzatrice di eventi, Pippa Pasqualino di Marineo nel *call center* dove lavora e poi c'è l'ineffabile coniglio verde, rinomato per la sua predisposizione verso ogni forma d'arte.

Nella notte del 31 marzo 2008 termina tragicamente a Gebze in Turchia la vita di Pippa Bacca insieme alla sua opera *Brides on Tour, Spose in Viaggio*, fermata dalla mano assassina di un uomo qualunque incontrato per quella strada che la conduce da Milano a Istanbul in autostop vestita da sposa. Non un semplice viaggio, ma un elaborato progetto artistico che la vede impegnata per due anni di preparazione meticolosa e attenta, insieme all'artista e amica Silvia Moro. Dunque una performance in atto che le avrebbe portate in autostop e in abito da sposa da Milano a Gerusalemme, in una specie di pellegrinaggio laico che avrebbe dovuto toccare i Paesi devastati dai conflitti: Slovenia, Croazia, Bosnia, Serbia, Bulgaria, Turchia, Libano, Siria, Egitto, Giordania, Israele e infine la Palestina. Durante il viaggio sono previsti incontri e rituali. Pippa celebra l'atto supremo d'amore di chi dà la vita in luoghi di morte, segnati dalle guerre degli uomini, con la lavanda dei piedi delle ostetriche e parla con loro di nascite, di vita, di speranza. Silvia Moro chiama altre donne a ricamare il proprio abito nuziale con simboli di pace e di amore. Dunque, gli abiti nuziali sono al centro del significato dell'opera performativa, abiti che non vestono semplicemente, ma assunti nel programma, diventano testimoni e protagonisti dell'opera stessa.

Facendo un passo indietro scopriamo che La Madre è al centro della ricerca artistica e creativa di Pippa Bacca, ricordiamo brevemente la serie di *Matres Matutae* (2001) suggestioni mutate dalle misteriose statue di Madri dell'antica Capua. Nelle mani di Pippa, dedite al ritaglio, le tozze forme materne delle statuette votive assumono agili fisionomie, leggiadre sembianze. In queste opere, aleggia una vena ironica, ma al contempo pietosa, partecipe al mistero gioioso e tragico della maternità che immutato ha attraversato i secoli. Il tema ritorna prepotente l'anno successivo nella mostra *La luna nel Pozzo*, in una serie di quattordici opere che ripercorrono le fasi lunari. Senza abbandonare la tecnica del ritaglio Pippa Bacca presenta la luna, da sempre evocata per

rappresentare la femminilità, caduta nel pozzo e allude alla maternità come a un momento misterioso e trascendente, lontano e inafferrabile, eppure così autentico e reale. Nelle esili opere in carta d'argento, Bacca rappresenta la luna nel pozzo in una forma complessa, oscura eppure ludica. Partendo dalla semplice sagoma del triangolo, segue le fasi lunari accrescendone i lati con all'interno quello che sembra essere un feto nelle sue fasi di crescita. Dunque, la donna soprattutto madre, venerata nella sua forza creatrice come vita che genera altra vita e celebrata nell'opera *Brides on Tour, Spose in viaggio*.

3. ITINERARIO DIDATTICO

3.1 INTRODUZIONE

Tutti riconosciamo l'importanza delle immagini nell'apprendimento delle lingue straniere. Qualsiasi tipo di manuale sfogliamo ci rendiamo conto della qualità dell'aspetto grafico che è andata aumentando in questi ultimi anni, in corrispondenza con l'aumentata capacità degli apprendenti di ricevere, gestire, produrre e manipolare immagini. Dato il contesto in cui ci muoviamo possiamo sfruttare a nostro vantaggio le competenze degli apprendenti trasformando un'immagine, un documentario, un *item* visivo autentico in un testo visivo su cui lavorare.

Sappiamo già come l'opera d'arte italiana può essere proposta agli apprendenti come input culturale o linguistico con molta efficacia e in molti testi vengono proposte le immagini di famose opere d'arte italiane. In questo intervento vogliamo proporre un'opera d'arte italiana contemporanea per costruire un possibile itinerario didattico che porti gli apprendenti a intraprendere un cammino che vada oltre le possibilità offerte dal testo visivo classico. Dunque, ci apprestiamo ad intraprendere un viaggio *serendipidico* attraverso la natura polivalente e complessa della performance di Pippa Bacca per addentrarci nelle tematiche sottese offrendo agli apprendenti un punto di vista originale.

3.2. APPROCCI E METODOLOGIE

Per strutturare l'Unità di Apprendimento abbiamo adottato la didattica induttiva auspicata da Krashen e strutturato il processo di apprendimento come spiegato da Balboni (2015), seguendo la divisione in fasi che ci permette di passare da una visione globale dell'opera alla successiva analisi e sintesi, inserendo in maniera graduale le strutture linguistiche e il lessico. In questo modo di procedere abbiamo considerato il metodo iconografico di Panowsky che può essere opportunamente adattato per essere utilizzato anche nella interpretazione di opere astratte, concettuali e di *performance*.

L'introduzione del tema del viaggio può avvenire in ogni fase, anche se è più semplice e immediato collocarlo nella fase della Motivazione. In questa fase, conviene partire dalle sponde sicure della vita vera degli apprendenti per poi dirigersi verso mete meno frequentate e protette: se ci spostiamo gradualmente dal concreto all'astratto eviteremo rinunce e abbandoni generati dall'innalzamento del filtro affettivo.

Come abbiamo già detto proponiamo prima il tema del viaggio e poi l'opera, didattizzandola e somministrandola come un testo visivo. Nonostante l'opera sia del tutto immateriale, in quanto si tratta di un lavoro performativo, la mole e la varietà di materiale autentico ispirato da *Brides on Tour* ha reso ardua la selezione fra le testimonianze in forma di documentario, foto, canzoni, eventi, poesie, ecc. da proporre.

3.3. FASI OPERATIVE

- Tema: Il viaggio nella Performance di Pippa Bacca *Brides on Tour*.
- Livello: B1-B2 profilo studenti universitari.
- Prerequisiti: lessico sul viaggio, passato prossimo e imperfetto, opposizione tra i due tempi verbali.
- Tempi: 14-16 ore.
- Obiettivo glottodidattico: strutture morfosintattiche del congiuntivo presente e ampliamento del lessico.

Motivazione

Avviamo il lavoro con un *Brainstorming* sul concetto di viaggio, in una prima fase affrontando il concetto di viaggio da un punto di vista personale con la descrizione del viaggio più indimenticabile e quello invece da dimenticare, in plenum, ripassiamo in questo modo i tempi relativi al passato. Inoltre, ci

soffermiamo sul lessico relativo al viaggio in particolare sui mezzi di trasporto, la gente incontrata, i posti visitati, il cibo, ecc. Successivamente rispolveriamo anche il modo condizionale proponendo la questione in termini di congettura, chiedendo dove andresti e perché e dove non andresti mai e perché. Si fa una lista alla lavagna delle motivazioni positive e di quelle negative.

Solo a questo punto introduciamo un viaggio particolare: partiamo con alcune sequenze scelte dal film di Joel Curtz *The Bride La Mariée-La Sposa* del 2012 nel quale viene presentata la performance di Pippa Bacca attraverso la narrazione di questa esperienza. Si apre una discussione in plenum sulla vicenda di Pippa Bacca e sulla sua opera.

Procediamo ora con un gioco a coppie: con il cellulare gli apprendenti devono trovare opere d'arte italiane performative partendo dalla fine della seconda guerra mondiale a oggi. Ogni coppia descrive al gruppo-classe l'opera che ha trovato: i protagonisti, dove avviene e come avviene, tutto ciò che si vede nella performance omettendo però di rivelare autore e nome dell'opera. Mentre avviene questa descrizione, le altre coppie cercano di indovinare il titolo dell'opera e autore/autrice utilizzando il cellulare e facendo una ricerca su internet in base alla descrizione fornita. Vince il primo gruppo che indovina opera e autore.

Globalità

Viene ora proposto un testo che è formato da un collage di brani autentici tratti dal blog di Pippa Bacca, gli utenti scrivono liberamente, esprimendo opinioni diverse, alle volte rivolgendosi agli altri, altre volte alla stessa Pippa. Il blog sarebbe dovuto servire a raccontare il progetto *in progress* di Pippa Bacca e invece ha poi drammaticamente raccolto le impressioni degli utenti dopo la sua morte.

Giovanni: «Mi spiace dirlo, ma perché andarsela a cercare così? Mi dispiace che non sia filato tutto liscio, ma sarebbe stato un miracolo! C'è poco da stupirsi che questo sia stato l'epilogo!».

Laura: «Pippa ha viaggiato ovunque in autostop perché diceva: *È una scelta di fiducia verso l'uomo, e l'uomo, come un piccolo dio premia chi gli dà fiducia*. Proprio un uomo ha fatto crollare tutto

spezzando la sua e la nostra speranza in un mondo meno violento. Tuttavia, secondo me Pippa ha fatto la scelta giusta».

Burak: «Certo che una donna che va in autostop da sola e con (o senza) un abito da sposa corre dei rischi dappertutto, soprattutto nel nostro mondo d'oggi dominato dai maschi. Pippa ha avuto tanto coraggio ed uno scopo per la pace, la ricorderemo sempre con un sorriso. E spero che questa disgrazia non corroda le relazioni italo-turche».

Sofia: «Girare l'Europa in autostop. Sola. Vestita da sposa?! Il rischio era alto, no? Mi dispiace che la ragazza sia morta, ma non era mica difficile da prevedere un epilogo simile».

Francesco: «Una morte annunciata, quasi una naturale conseguenza di certe scelte azzardatissime. Attenzione, non sto dicendo che sia naturale ammazzare donne che fanno l'autostop viaggiando per il mondo, ma è pur vero che rimane una scelta pericolosissima».

Maria: «Se avessi fatto una cosa del genere il mio fidanzato e la mia famiglia mi avrebbero riportato a casa a calci nel sedere, e non perché siano dei maschilisti, ma perché forse un po' di sale in zucca bisogna averlo per proteggere chi si ama».

Ginevra: «Credo che Pippa abbia corso dei rischi inutili. Io non farei l'autostop nemmeno a Milano. Non capisco come si possano permettere simili cose».

Luca: «Penso che lavorare e credere in un mondo migliore sia la responsabilità più grande che i giovani devono sentire, ma prendendo rischi accettabili, non oltre il limite».

Laura: «Io posso solo dire che il tuo coraggio e l'immensa voglia di vivere, la fiducia nell'altro e l'idea che questo mondo possa cambiare se cambiamo il modo di guardarlo, rimangono per me degli insegnamenti preziosi».

Tommi: «Per me, la tua fiducia negli altri era magica e non doveva essere tradita così. Non ci sono parole, un abbraccio e un dolce sorriso. E pur essendo un controsenso io comincio ad aver fiducia negli altri solo ora».

Flavio: «Sono sicuro che l'originalità, l'infinito interesse che avevi per il mondo, la tua serena espressione e il tuo sorriso limpido non saranno mai dimenticati».

Giuseppe: «Non tutti siamo violenti, ma lo spazio per una sposa in bianco vergineo e per il suo messaggio di amore purissimo è ormai pochissimo perché, citando Oscar Wilde: *La società perdona spesso il criminale ma non perdona mai il sognatore*»³.

³ Liberamente tratto dal sito <https://www.pippabacca.it/2009/12/01/spose-in-viaggio-brides-on-tour/>.

Con una serie di affermazioni a scelta binaria si verifica la comprensione del testo della lettura (lavoro individuale).

Segue un'attività di arricchimento lessicale, a coppie gli apprendenti cercano di spiegare le espressioni sottolineate facendo congetture e partendo dal contesto. In seguito vengono confrontati i risultati in plenum.

Torniamo all'opera di Pippa Bacca e, in un processo di elicitazione, gradualmente sempre più complesso, riflettiamo insieme agli apprendenti sul contenuto dell'opera dell'artista. Raccogliamo le opinioni sulla rilevanza, sulla bellezza, sulla complessità di questa opera, inoltre sollecitiamo considerazioni sull'esito della performance. Dobbiamo ritenerlo un fallimento? Oppure la tragica e imprevedibile fine di Pippa ha accidentalmente completato l'opera arricchendola di significati?

Analisi

In questa fase riprendiamo il testo del Blog di Pippa Bacca per introdurre il congiuntivo presente. In una prima fase viene chiesto agli apprendenti di trovare e distinguere le frasi che indicano certezza da quelle che indicano opinioni, dubbi, desideri e sentimenti. Successivamente gli apprendenti devono inserire in una apposita tabella le frasi con i verbi al congiuntivo presente o quelle all'indicativo.

A questo punto la riflessione linguistica viene guidata da queste frasi da completare:

Di solito le frasi principali che indicano certezza vogliono il modo _____.
Mentre nelle frasi che esprimono dubbi, opinioni o sentimenti troviamo il modo _____.

Dopo la riflessione grammaticale, ci si sofferma sul congiuntivo presente di essere e avere e dei verbi regolari con una riflessione più esplicita.

Sintesi

Nella sintesi invitiamo gli apprendenti a partecipare al Blog:

Ora tocca a te. Rileggi il blog di Pippa e scrivile anche tu un messaggio esprimendo le tue opinioni sul suo viaggio. Schierati dalla parte di chi la difende o da quella di chi ha dei dubbi sul suo viaggio-performance.

In questa ultima fase invitiamo gli allievi alla creazione di un *silent-book*. Dividiamo la classe in gruppi. Ogni gruppo deve costruire un *silent book*, su Power Point o altro programma simile, che, in non più di 10 foto, narri la storia di un viaggio impossibile o difficile o avventuroso o pericoloso. Ogni gruppo deve salvare le foto su *pen-drive*, stamparle e portare il book in classe.

Le Pen drive e i libri narrativi cartacei vengono poi scambiati fra i gruppi, avendo cura di mescolare le foto. Ogni gruppo ha a disposizione 30 minuti di tempo per trarre una possibile storia da quelle foto mescolate. Ogni gruppo presenta la storia proiettando la sequenza fotografica che si adatterà meglio al proprio racconto che in questo modo diventerà un *digital story telling*. Successivamente il gruppo pilota presenterà la versione originale del racconto e della sequenza fotografica.

Il resto della classe fa da giudice e deve dare un voto e una motivazione alla storia migliore fra le due poste a confronto. L'obiettivo linguistico è quello dell'uso del lessico del viaggio e del congiuntivo presente nelle subordinate.

L'intera lezione viene registrata e sarà successivamente analizzata in plenum per permettere correzioni, arricchimenti o modifiche.

In questa ultima fase concludiamo con i lavori di gruppo, infatti, puntiamo sull'apprendimento cooperativo che coinvolge sia sotto il profilo propriamente creativo sia sul piano emotivo poiché mette in atto un sistema di mutuo riconoscimento e di coinvolgimento. Attraverso questo processo la collaborazione tra apprendenti diventa autentica, efficace e rilevante. In breve, non solo dobbiamo considerare l'apprendente nella sua qualità complessa e combinata di emozione e cognizione, ma anche l'intera classe come un organismo complesso la cui comunicazione avviene in un continuum di percezioni, reazioni, rimandi, contaminazioni, sconfinamenti e ibridazioni. Inoltre, se il complesso meccanismo della motivazione, che è la questione centrale di un insegnamento efficace, si basa sul piacere, allora dobbiamo pensare ad attività che vengono accolte e svolte con piacere, in modo tale da liberare emozioni positive, che, a loro volta andranno a creare nuova motivazione: un circolo virtuoso fondamentale per l'acquisizione nel processo di apprendimento delle lingue, nel quale il cervello elabora razionalmente i

contenuti somministrati, mentre l'emozione accesa da un input positivo porta all'acquisizione.

4. CONCLUSIONI

L'incontro con l'opera d'arte contemporanea promuove l'esperienza estetica che è fatta di percezione emotiva e capacità cognitiva. Infatti, molti insegnanti di lingua straniera hanno sperimentato la validità dell'utilizzo dell'opera d'arte per le sue possibilità interpretative, per sollecitare la fantasia e la curiosità, per introdurre aspetti culturali, ma soprattutto con il fine di avvicinarsi al mondo interiore dell'apprendente, il cui accesso è spesso arduo e può richiedere un'azione didattica morbida e impalpabile, ma al contempo perturbatrice.

La peculiarità dell'input dell'opera d'arte contemporanea chiama in causa altri aspetti. Se per Edgar Morin «Lo sviluppo dell'intelligenza generale richiede di legare il suo esercizio al dubbio, lievito di ogni attività critica, che, ... permette di «“ripensare il pensato”, ma comporta anche “il dubbio del suo stesso dubbio”», è proprio nell'opera contemporanea che il dubbio è, non solo contemplato, ma propriamente coltivato. Pertanto, in questa tipologia di opere vediamo convivere l'ambiguità e l'indeterminatezza, categorie indispensabili per costruire una *testa ben fatta* e non una *testa ben piena*:

Una «testa ben fatta» significa che invece di accumulare il sapere è molto più importante disporre allo stesso tempo di: - un'attitudine generale a porre e a trattare i problemi; - principi organizzatori che permettano di collegare i saperi e di dare loro senso (Morin, 2000: 16).

Infatti, è di fronte a una domanda che scatta la riflessione, è nella natura polisemica di un messaggio che parte la negoziazione dei significati, è nell'ambiguità propria dell'opera d'arte, specialmente se astratta o concettuale, –e dunque per sua natura aperta, nel senso che gli viene attribuito da Eco⁴– che possiamo

⁴ Nel famoso saggio *Opera Aperta* Eco «si propone una indagine di vari momenti in cui l'arte contemporanea si trova a fare i conti col Disordine. Che

trovare gli strumenti necessari a un insegnamento/apprendimento innovativo attraverso il quale, mentre gli apprendenti viaggiano nel mondo dell'arte contemporanea, vanno affinando strumenti di osservazione critica, interpretazione e valutazione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANCESCHI, Alessandra (2016) «Quando il fare è pensare. Il valore cognitive e metacognitivo dell'arte». *Idee in Form@zione*, anno 5, num. 4. Ariccia: Aracne
- BALBONI, Paolo Ernesto (2015). *Le sfide di Babele*. Novara: De Agostini
- CURTZ, Joël [regista]. (2012). *The Bride La Mariée-La Sposa* [Film]. Francia: Le Fresnoy Studio des arts contemporains; Italia: SCIARA Film Production/RAI. Recuperato da <https://vimeo.com/43123399> [Data di consultazione: 22/05/2022].
- DAMASIO Antonio R. (2007). *Emozione e Coscienza*. Milano: Adelphi
- ECO, Umberto (1997). *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- MORIN, Edgar (2000). *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

non è il disordine cieco e insanabile, lo scacco di ogni possibilità ordinatrice, ma il disordine fecondo di cui la cultura moderna ci ha mostrato la positività; la rottura di un Ordine tradizionale, che l'uomo occidentale credeva immutabile e definitivo e identificava con la struttura oggettiva del mondo» (Eco, 1997: 2).

LOS PROVERBIOS ITALIANOS
COMO RECURSO PARA LA ENSEÑANZA
DE VERBOS SINTAGMÁTICOS DE MOVIMIENTO
A HISPANOHABLANTES
ITALIAN SAYINGS AS A RESOURCE FOR TEACHING
MOTION VERB-PARTICLE CONSTRUCTIONS
TO SPANISH SPEAKERS

Nicola FLORIO
Universidad de Salamanca

Resumen

Los verbos sintagmáticos son construcciones formadas por un núcleo verbal y una partícula postverbal unidas por un elevado grado de cohesión y coherencia. Su presencia y frecuencia de uso en la lengua italiana convierte a los verbos sintagmáticos en una herramienta esencial para el aprendizaje del italiano como lengua extranjera con estudiantes hispanófonos. Aquí se presenta una propuesta didáctica basada en el estudio semántico y sintáctico de una recopilación de proverbios italianos compuestos por una selección de verbos sintagmáticos de movimiento, que busca fomentar un aprendizaje integral y significativo de la lengua a través de la cultura y tradiciones italianas.

Palabras clave: verbos, movimiento, proverbios, italiano, traducción.

Abstract

Verb-particle constructions are structures containing a verb and a particle connected by a high level of cohesion and coherence. The presence and frequency of use of verb-particle constructions in Italian make them an essential tool in the learning of Italian as a foreign language with Spanish-speaker students. In this section, a teaching approach is presented based on the semantic and syntactic analysis of a collection of Italian sayings containing a series of motion verb-particle constructions, with the aim of promoting a comprehensive and significant learning process of the language through Italian culture and traditions.

Keywords: verbs, motion, sayings, Italian, translation.

1. INTRODUCCIÓN

El término *verbo sintagmático*, acuñado por Raffaele Simone en 1996, hace referencia a un tipo de construcción formada por un núcleo verbal y una partícula postverbal, generalmente un adverbio o una preposición, entre los que existe un nivel de cohesión muy alto. También conocidos como *verbos analíticos* o *construcciones verbo-partícula* (Hijazo Gascón e Ibarretxe Antuñano, 2013: 472), los verbos sintagmáticos comparten numerosas características con los denominados *phrasal verbs* en inglés, pero difieren, entre otras cosas, en el grado de atención recibido por parte de los lingüistas y en el reconocimiento del que gozan estos últimos frente a los verbos sintagmáticos. Aunque este tipo de construcción lingüística ha estado asociada tradicionalmente a las lenguas de marco satélite, como el inglés o el alemán, existe también en las lenguas románicas, como el italiano, el español o el francés, englobadas dentro de la categoría de marco verbal, y en algunos casos como en la lengua italiana su presencia es muy importante y cada vez mayor (Iacobini y Masini, 2006). A pesar de la relevancia de los verbos sintagmáticos en algunas lenguas románicas como el italiano, solo se han dedicado esfuerzos a su investigación en las últimas dos décadas por parte de autores como Simone (1996), Iacobini y Masini (2009), Guglielmo (2010), Cordin (2011) o Pamies Bertrán (2019), entre otros, que han contribuido a la recopilación y al estudio de estas estructuras en las lenguas románicas, y, más concretamente, en la lengua italiana.

En esta contribución vamos a centrar la atención en los verbos sintagmáticos italianos, aunque en algunas ocasiones se compararán con las construcciones sintagmáticas equivalentes en español. Los verbos sintagmáticos italianos presentan determinadas características que los hacen especialmente interesantes desde el punto de vista lingüístico. A nivel sintáctico, en la mayoría de los casos no es posible separar el núcleo verbal de la partícula postverbal, puesto que la incorporación de elementos adicionales entre los dos componentes suele generar construcciones agramaticales, dada la gran cohesión interna que existe entre ellos (Masini, 2006: 71). Por otro lado, es importante mencionar que la presencia de las partículas postverbales que componen los verbos

sintagmáticos no depende de la existencia de un sintagma nominal posterior, ya que forman construcciones únicas e inseparables con el verbo al que acompañan y, por tanto, las partículas postverbales no desaparecen, aunque no vayan seguidas de un sintagma nominal. Otra de las peculiaridades de los verbos sintagmáticos italianos es la gran variedad y las innumerables posibilidades combinatorias que encontramos en sus componentes. El núcleo verbal puede estar formado por distintos tipos de verbos. Los más frecuentes son los verbos de movimiento, como *andare*, *venire* o *arrivare*, entre otros muchos, pero también pueden estar compuestos por verbos de muy diversa índole, como *avere*, *fare* o *finire*. Por lo que respecta a la naturaleza de las partículas postverbales que los componen, Masini apunta que estas suelen ser locativas o direccionales, como *avanti* o *fuori*, pero los verbos sintagmáticos también pueden estar formados por partículas temporales, como *dopo* o *prima*, adverbios de modo, como *male* o *bene*, o incluso adverbios de cantidad, como *meno* o *poco* (Masini, 2006: 72). Por lo que respecta a las características semánticas de los verbos sintagmáticos, conviene recordar que las partículas postverbales que acompañan al núcleo verbal son fundamentales en la construcción del significado global de estas estructuras (Simone, 1996: 54). Algunas partículas postverbales cumplen una función enfática, resaltando o subrayando la información contenida en el propio verbo, como *uscire fuori* o *salire su* (Cordin, 2011: 59). En otros casos, cuando las partículas postverbales acompañan a verbos de movimiento que no lexicalizan el componente semántico de Trayectoria en la propia raíz verbal, estas partículas aportan un valor direccional, incorporando información sobre el recorrido del movimiento, como en *saltare giù* o *correre dietro*. Otras partículas postverbales alteran por completo el significado original del verbo al que acompañan, creando usos idiomáticos difícilmente deducibles de la suma individual del significado del verbo y la partícula, como *fare fuori* (*matar* o *despedir del trabajo*). Por último, autores como Masini y Iacobini (2006) afirman que algunas partículas, como *via* o *fuori*, pueden incluso aportar un valor aspectual al núcleo verbal al que acompañan, vinculado al concepto de telicidad.

Aunque no se sabe con certeza el número exacto de verbos sintagmáticos presentes en la lengua italiana, algunos autores como Iacobini (2008) apuntan a cifras próximas a los trescientos o incluso cercanas a los cuatrocientos. La mayoría de los verbos sintagmáticos, tanto en italiano como en español, están compuestos por verbos de movimiento acompañados de partículas postverbiales locativas o direccionales, pero la variedad, las posibilidades combinatorias y la frecuencia de uso de los verbos sintagmáticos italianos no es comparable a otras lenguas como el español (Florio, 2021: 92). De hecho, Simone llega a afirmar que, dentro de las lenguas románicas, los verbos sintagmáticos representan una innovación propia del italiano con respecto al patrón de lexicalización característico de las lenguas de marco verbal, puesto que estas estructuras suelen combinar verbos de movimiento con partículas postverbiales que especifican o subrayan la Trayectoria del movimiento de forma externa al núcleo verbal, una característica habitual de las lenguas de marco satélite (Simone, 1996: 51).

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Como vemos, los verbos sintagmáticos representan un elemento diferenciador entre el italiano y el español, a pesar de considerarse dos lenguas afines que comparten numerosas características lingüísticas. El italiano presenta mayor riqueza y productividad que otras lenguas románicas en cuanto al número, la variedad y la frecuencia de uso de los verbos sintagmáticos disponibles en la lengua. De hecho, la mayoría de los verbos sintagmáticos italianos cuentan con equivalentes monolexemáticos, pero la preferencia de uso, principalmente en contextos informales o en el italiano oral, es la selección de verbos sintagmáticos como *andare avanti* o *andare giù* frente a verbos monolexemáticos como *avanzare* o *scendere*. Estas peculiaridades observadas en italiano nos han llevado a centrar la atención de esta contribución en los verbos sintagmáticos como estructuras lingüísticas fundamentales, y potencialmente problemáticas, que deben abordarse en el aula dentro del proceso de aprendizaje del italiano como lengua extranjera por parte de estudiantes hispanohablantes.

El objetivo fundamental de este estudio es hacer hincapié en la relevancia de los verbos sintagmáticos en la lengua italiana y ofrecer una propuesta didáctica para introducir este tipo de construcciones lingüísticas en el aula a través de las paremias, de modo que el proceso de aprendizaje sea integral, aunando la lengua y la cultura italianas, y favoreciendo una adquisición lingüística lo más cercana posible al uso real que hacen los hablantes itálicos de su lengua.

Las paremias son «unidades fraseológicas constituidas por un enunciado breve y sentencioso, que corresponde a una oración simple o compuesta, que se ha fijado en el habla y que forma parte del acervo socio-cultural de una comunidad hablante» (Sevilla Muñoz y Crida Álvarez, 2013: 106), y dentro de las paremias se incluyen otras subcategorías como los refranes, las máximas o los proverbios. Una de las principales características de las paremias reside en la gran cohesión interna que presentan, ya que no suelen permitir cambios en el orden de las palabras ni términos alternativos, si bien pueden identificarse algunas variantes diacrónicas, diatópicas y diafásicas (Corpas Pastor, 1996). Se han elegido las paremias como herramienta didáctica porque aportan rasgos culturales y reflejan una visión del mundo propia a través de consejos, enseñanzas y normas de conducta en una gran variedad de contextos. A pesar de haber disminuido su uso entre la población más joven, las paremias siguen estando vivas en la lengua y forman parte de la identidad colectiva de toda una comunidad de hablantes (Sevilla Muñoz y Cantera Ortiz de Urbina, 2008: 259). En palabras de Antonella Sardelli, «Italia posee un valioso tesoro proverbial» y «un universo literario poblado de enunciados sentenciosos» (Sardelli, 2006: 977), por lo que la aplicación didáctica de las paremias en la enseñanza del italiano como lengua extranjera ofrece dos grandes posibilidades: por un lado, acercar la cultura y tradiciones italianas a los aprendientes; por otro lado, utilizar muestras reales de la lengua en diferentes contextos para reflexionar sobre el uso y el funcionamiento de determinados componentes lingüísticos, en este caso, de los verbos sintagmáticos.

Para la realización de este estudio, primeramente se ha llevado a cabo un análisis exhaustivo de los verbos sintagmáticos italianos identificados compuestos por verbos de movimiento y

partículas postverbiales locativas o direccionales (Florio, 2021). Una vez extraído el elenco, se ha hecho una selección de proverbios italianos que contienen en su estructura alguno de estos verbos sintagmáticos de movimiento, todos ellos recopilados del diccionario de proverbios publicado por Carlo Lapucci en 2007, compuesto por más de 25 000 entradas, con una breve explicación del significado y contexto de uso de cada proverbio. La selección final de proverbios italianos compuestos por verbos sintagmáticos de movimiento se ha utilizado en el aula para mostrar a los estudiantes ejemplos reales de uso de este tipo de estructuras, se han observado los distintos contextos en los que pueden utilizarse, así como los comportamientos y situaciones sociales a las que hacen referencia, y se ha analizado el funcionamiento sintáctico de los verbos sintagmáticos en italiano partiendo de estos ejemplos.

3. SELECCIÓN DE PROVERBIOS ITALIANOS COMPUESTOS POR VERBOS SINTAGMÁTICOS DE MOVIMIENTO

Nuestra selección de paremias italianas está compuesta por quince proverbios que contienen en su estructura los siguientes verbos sintagmáticos de movimiento, ordenados alfabéticamente: *andare avanti*, *andare dietro*, *andare diritto*, *andare fuori*, *andare giù*, *andare lontano*, *andare su*, *andare via*, *camminare diritto*, *correre avanti*, *correre dietro*, *correre lontano* y *uscire fuori*. A continuación, presentamos el listado de proverbios seleccionados con una breve descripción de su significado y uso. En algunos casos, se han elegido dos proverbios italianos diferentes compuestos por el mismo verbo sintagmático de movimiento, con el fin de observar y comparar el funcionamiento de un mismo verbo sintagmático en dos oraciones distintas y con variedad de significados.

a) Andare avanti

Chi non va avanti va indietro (Lapucci, 2007: 117).

Significado: el hecho de no moverse implica retroceder o, al menos, quedarse por detrás de quienes siguen avanzando.

b) Andare dietro

Chi va dietro a tutti quanti non può mai essere avanti (Lapucci, 2007: 117).

Significado: quien solo es capaz de imitar lo que hacen los demás, nunca desarrollará ideas propias ni contará con iniciativa para hacer cosas nuevas.

La bugia corre, ma la verità le va sempre dietro (Lapucci, 2007: 200).

Significado: las mentiras se propagan con facilidad, pero, más tarde o más temprano, siempre acaba llegando la verdad.

c) Andare diritto

Chi va diritto non sbaglia strada (Lapucci, 2007: 66).

Significado: quien tiene claro su objetivo y se dirige hacia él con decisión, no falla.

d) Andare fuori

L'onore è come il vento: va fuori per tutti i buchi (Lapucci, 2007: 1060).

Significado: es difícil mantener la buena reputación.

Chi va fuori di buon'ora porta il pane a casa (Lapucci, 2007: 1104).

Significado: quien se esfuerza y trabaja, logra sacar adelante a la familia.

e) Andare lontano

Chi va piano, va sano e va lontano (Lapucci, 2007: 66).

Significado: quien hace las cosas con calma, llega a la meta sin contratiempos.

f) Andare giù / andare su

Per andar su aiutano i santi, per andar giù ti ci buttano i matti (Lapucci, 2007: 1520).

Significado: en los momentos difíciles siempre aparecen personas indeseables que complican la situación todavía más.

Il vino ha due virtù: prima va giù e poi va su (Lapucci, 2007: 1687).

Significado: las bebidas alcohólicas, como el vino, sientan bien al cuerpo al principio, pero después hacen perder la sensatez.

g) Andare via

Chi va via perde il posto all'osteria (Lapucci, 2007: 66).

Significado: quien abandona su puesto lo deja libre para quien venga después, que estará en pleno derecho de ocuparlo.

h) Camminare diritto

Chi cammina diritto, vive afflitto (Lapucci, 2007: 440).

Significado: la honestidad no siempre reporta grandes beneficios.

i) Correre avanti

La bugia corre avanti e la verità viene con calma (Lapucci, 2007: 200).

Significado: las mentiras se difunden a gran velocidad, pero la verdad tarda en salir a la luz.

j) Correre dietro

Nessuno ci corre dietro (Lapucci, 2007: 370).

Significado: este proverbio es una invitación a hacer las cosas con calma cuando no hay prisa por terminar.

k) Correre lontano

Corre lontano chi non ritorna (Lapucci, 2007: 370).

Significado: para huir de los problemas y tormentos no hace falta alejarse mucho. Lo importante es no volver a ellos.

l) Uscire fuori

Dove non c'è nulla dentro non esce nulla fuori (Lapucci, 2007: 417).

Significado: no se puede obtener algo de una persona o una cosa que no está hecha para eso.

4. PROPUESTA DIDÁCTICA Y RESULTADOS OBTENIDOS

La propuesta didáctica que se plantea está basada en una práctica real llevada a cabo en la Universidad de Salamanca durante el curso 2020-2021 con treinta y dos estudiantes hispanófonos del Grado en Traducción e Interpretación, de nivel B2, según el Marco Común Europeo de Referencia (MCER). La práctica docente que aquí se propone tiene como objetivo introducir en el aula de italiano como lengua extranjera el recurso lingüístico de los verbos sintagmáticos, concretamente aquellos compuestos por verbos de movimiento y partículas postverbales locativas o direccionales, a través de los proverbios italianos con la realización de actividades de traducción.

Primeramente, se presenta la selección de proverbios italianos recogidos en el apartado anterior y se propone una actividad en parejas o pequeños grupos en la que los estudiantes utilizan el método deductivo-inductivo para intentar averiguar el significado de cada uno de los proverbios. Se contrastan conjuntamente las hipótesis de los estudiantes y se confirman o descartan las teorías planteadas por cada pareja o grupo. El profesor explica el significado real de cada uno de los proverbios y se ponen en común diferentes situaciones en las que podrían utilizarse. Se plantean nuevos contextos sociales y los alumnos deciden qué proverbio se ajusta más a cada situación, explicando por qué consideran que es el más apropiado. Una vez interiorizado el significado de los proverbios y los contextos en los que pueden aplicarse, se pide a los estudiantes que intenten traducir los proverbios italianos al español siguiendo la estructura original. Es importante aclarar que esta actividad no consiste en pedir a los alumnos que busquen los equivalentes españoles de los proverbios italianos (si los hubiera), sino que lo que se pretende es que trabajen de forma individual, en parejas o pequeños grupos en la traducción directa de los proverbios de italiano a español. El objetivo de esta segunda fase de la propuesta didáctica es ayudar a los alumnos a reflexionar sobre la estructura lingüística subyacente en los proverbios italianos, especialmente en lo referente a los verbos sintagmáticos de movimiento. A continuación, se analizan las traducciones de los alumnos y se observan las opciones traductológicas elegidas en cuanto a la selección de verbos monolexemáticos o verbos

sintagmáticos de movimiento en español. La experiencia propia nos muestra que, en la mayoría de los casos, los estudiantes hispanófonos optan por verbos que lexicalizan la Trayectoria en el propio núcleo verbal y omiten las partículas postverbiales locativas o direccionales presentes en los proverbios originales italianos. Esta tendencia la observamos especialmente en el caso de los verbos sintagmáticos pleonásticos, como *uscire fuori*, que suele traducirse simplemente como *salir*, porque la estructura *salir fuera* suele percibirse como redundante en español. Este mismo patrón traductológico de supresión de partículas postverbiales lo encontramos también en otros verbos sintagmáticos, como *andare giù*, *andare su* y *andare fuori*, que los estudiantes suelen traducir directamente en español mediante los verbos monolexemáticos *bajar*, *subir* y *salir*, elegidos normalmente como propuestas de traducción más naturales y eficientes frente a alternativas como *ir abajo*, *ir arriba* o *ir fuera*. En otras ocasiones, también se ha observado que los alumnos optan en español por verbos de movimiento monolexemáticos diferentes de los utilizados en los proverbios originales italianos. Esta tendencia la encontramos, por ejemplo, en el caso del verbo sintagmático *andare dietro*, traducido en algunos contextos como *seguir* o *imitar*, y también en la construcción *correre dietro*, traducida al español en algunas ocasiones mediante los verbos *seguir* o *perseguir*.

Tras reflexionar sobre las diferencias en las estructuras lingüísticas encontradas en los proverbios italianos y las traducciones propuestas por los alumnos en español, se presentan de forma explícita los verbos sintagmáticos, el papel que desempeñan en la lengua italiana, sus principales características sintácticas y semánticas, y se compara la difusión y frecuencia de uso de este tipo de estructuras entre los hablantes de italiano y los hablantes de español. Para ayudar a los alumnos a familiarizarse con el funcionamiento de las construcciones sintagmáticas en italiano, se extraen los principales verbos sintagmáticos presentes en los proverbios analizados en el aula y se buscan nuevos contextos sociolingüísticos donde poder integrarlos. El último paso de nuestra propuesta didáctica, opcional y orientado a profundizar el conocimiento de la lengua, la historia y la cultura italianas, plantea pedir a los alumnos que trabajen en pequeños grupos y hagan uso de diccionarios y fuentes de información en línea para encontrar el

origen etimológico de los proverbios italianos estudiados en el aula, como el *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* de Cortelazzo y Zolli, o pedirles que intenten buscar los equivalentes españoles haciendo uso de sus propios conocimientos lingüísticos o de herramientas en línea como el *Refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes*, un recopilatorio de paremias en varios idiomas elaborado por Sevilla Muñoz y Zurdo Ruiz-Ayúcar.

5. CONCLUSIONES

La enseñanza del italiano como lengua extranjera a hispanófonos puede resultar una tarea ardua por la percepción sesgada que tienen muchos estudiantes del grado de afinidad entre las dos lenguas. Sin pretender negar las similitudes que unen al italiano y el español, es importante recordar que existen numerosos aspectos lingüísticos que presentan diferencias importantes entre ambas lenguas, como los verbos sintagmáticos, en torno a los cuales se ha estructurado el presente estudio. El italiano y el español disponen de una gran variedad de recursos lingüísticos para hablar del movimiento a través del lenguaje, y comparten con otras lenguas románicas la preferencia por un patrón de lexicalización propio de las lenguas de marco verbal, que tiende a expresar la Trayectoria dentro del núcleo verbal sin necesidad de hacer uso de partículas postverbales direccionales. No obstante, los verbos sintagmáticos representan una excepción a dicho patrón, al tratarse de construcciones compuestas por un verbo y una partícula postverbal, normalmente adverbial o preposicional, a través de la cual se indica la dirección del movimiento expresado en el núcleo verbal. Como hemos visto, la presencia y frecuencia de uso de los verbos sintagmáticos en italiano es mucho mayor que en español, y por ello este tipo de construcciones pueden representar un escollo para los alumnos hispanófonos que estudian italiano como lengua extranjera.

La presente contribución tiene como objetivo principal centrar la atención en la riqueza, variedad y frecuencia de uso de los verbos sintagmáticos en la lengua italiana, y dar a conocer una propuesta didáctica llevada a cabo en la Universidad de Salamanca con estudiantes hispanófonos para trabajar los verbos sintagmáticos en el aula a través de las paremias. La propuesta plantea analizar el

valor semántico de estas estructuras y de las propias paremias utilizadas, pero también observar el comportamiento sintáctico de los verbos sintagmáticos dentro y fuera de los proverbios seleccionados, de modo que los estudiantes puedan transferir el conocimiento adquirido desde ejemplos concretos hasta nuevos contextos. Además, el análisis exhaustivo contemplado en la propuesta didáctica aquí expuesta, que incluye actividades de traducción y reflexión, favorece el aprendizaje de la lengua a través de estructuras lingüísticas reales y significativas, no creadas artificialmente en libros de texto para la enseñanza del italiano como lengua extranjera. Los resultados de aprendizaje obtenidos y la respuesta tan positiva recibida por parte de los alumnos nos han servido para confirmar la utilidad de trabajar aspectos lingüísticos con metodologías que contextualizan la lengua dentro de las tradiciones y la cultura de una comunidad de hablantes, como estrategia fundamental para lograr un proceso de enseñanza-aprendizaje integral y significativo.

Esperamos que esta pequeña muestra aquí expuesta anime a otros lingüistas, docentes e investigadores a continuar llevando a cabo estudios en esta materia, ampliando la propuesta didáctica presentada aquí con una mayor variedad de verbos sintagmáticos, o sirviendo como inspiración para abordar otros aspectos lingüísticos interesantes en la didáctica del italiano como lengua extranjera a hispanófonos a través de la paremiología.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORDIN, Patrizia (2011). *Le costruzioni verbo-locativo in area romanza. Dallo spazio all'aspetto*. Berlín: De Gruyter.
- CORPAS PASTOR, Gloria (1996). *Manual de Fraseología Española*. Madrid: Gredos.
- CORTELAZZO, Manlio y ZOLLI, Paolo (1999). *Il nuovo etimologico. DELI. Dizionario etimologico della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.
- FLORIO, Nicola (2021). «Estudio comparativo de verbos sintagmáticos de movimiento en español e italiano». *Romanica Olomucensia*, 1, pp. 75-94.
- GUGLIELMO, Daniela (2010). «Parlare coi “Verbi Sintagmatici”». En M. Pettorino, A. Giannini y F. M. Dovetto (eds.), *La comunicazione parlata 3, Atti del terzo congresso internazionale del Gruppo di Studio sulla Comunicazione Parlata*, volume I (pp. 3-22). Nápoles: Liguori.

- HIJAZO GASCÓN, Alberto e IBARRETXE ANTUÑANO, Iraide (2013). «Las lenguas románicas y la tipología de los eventos de movimiento». *Romanische Forschungen*, 125(4), pp. 467-494.
- IACOBINI, Claudio (2008). «Presenza e uso dei verbi sintagmatici nel parlato dell'italiano». En M. Cini (ed.), *I verbi sintagmatici in italiano e nelle varietà dialettali. Stato dell'arte e prospettive di ricerca* (pp. 103-119). Fráncfort: Peter Lang.
- IACOBINI, Claudio y MASINI, Francesca (2006). «The emergence of verb-particle constructions in Italian: locative and actional meanings». *Morphology*, 16, pp. 155-188.
- (2009). «I verbi sintagmatici dell'italiano fra innovazione e persistenza: il ruolo dei dialetti». En A. Cardinaletti y N. Munaro (eds.), *Italiano, italiani regionali e dialetti* (pp. 115-136). Milán: Franco Angeli.
- LAPUCCI, Carlo (2007). *Dizionario dei proverbi italiani*. Milán: Mondadori.
- MASINI, Francesca (2006). «Diacronia dei verbi sintagmatici in italiano». *Archivio Glottologico Italiano*, 91, pp. 67-105.
- PAMIES BERTRÁN, Antonio (2019). «El verbo sintagmático en las lenguas románicas». En A. Briz et al. (eds.), *Estudios lingüísticos en homenaje a Emilio Ridruejo* (pp. 1057-1070). Valencia: Universidad.
- PITTÀNO, Giuseppe (2016). *Dizionario dei modi di dire*. Bolonia: Zanichelli.
- SARDELLI, Maria Antonella (2006). «La paremiología italiana desde 1996 en adelante». *Interlingüística*, 17, pp. 971-980.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia y CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús (2008). *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia y CRIDA ÁLVAREZ, Carlos Alberto (2013). «Las paremias y su clasificación». *Paremia*, 22, pp. 105-114.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia y ZURDO RUIZ-AYÚCAR, María Teresa (2005). «Refranero multilingüe». *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/listado.aspx> [Fecha de consulta: 24/10/2022].
- SIMONE, Raffaele (1996). «Esistono verbi sintagmatici in italiano?». *Cuadernos de Filología Italiana*, 3, pp. 47-61.

NUOVE PROPOSTE
DI VALUTAZIONE DELL'APPRENDIMENTO
DELLA LINGUA ITALIANA:
IL RUOLO DEI *SOCIAL NETWORK*
NEW ASSESSMENT PROPOSALS IN LEARNING
THE ITALIAN LANGUAGE: THE ROLE OF SOCIAL NETWORKS

Maria Angelica GIORDANO PAREDES
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Riassunto

Il XXI secolo apre le porte alla diffusione delle nuove tecnologie nell'insegnamento e l'apprendimento delle lingue, facilitando l'utilizzo dei *social network* nella didattica. Si sviluppano, inoltre, delle nuove iniziative che introducono la rete come strumento metodologico a scopo collaborativo, verso un cambiamento di modalità. In base a tutte queste questioni si rende necessaria una nuova proposta di valutazione. L'obiettivo principale di questa ricerca è quello di proporre un modello di valutazione più completo, capace di includere tutte le competenze e facile da applicare ad ogni studente alla fine del percorso didattico, affinché possa percepire e rendersi conto dei risultati di apprendimento. Si svilupperanno e discuteranno gli studi empirici degli ultimi dieci anni nell'Area d'Italiano dell'UNED in questo ambito di innovazione didattica.

Parole chiave: Lingua italiana, apprendimento, *social network*, competenze, valutazione.

Abstract

The 21st century opens the door to the diffusion of new technologies in language teaching and learning, facilitating the use of social networks in teaching. Furthermore, new initiatives are being developed which introduce the network as a methodological tool for collaborative purposes, towards a change of modality. Based on all these issues, a new evaluation proposal is needed. Therefore, the main objective of this research is to propose a more complete assessment model, capable of including all skills and easy to apply to each student at the end of the educational path, so that he can perceive and realize the learning outcomes. The empirical studies of the last ten years in the Italian area of the UNED will be developed and discussed in this area of educational innovation.

Keywords: Italian language, Learning, Social networks, Skills, Assessments.

1. INTRODUZIONE

Ci troviamo di fronte ad una società che comincia a gestire e a organizzare la conoscenza attraverso la globalizzazione e l'uso collettivo dell'informazione, lasciando indietro ogni comportamento egocentrico che allontani l'individuo dalla sfera sociale, dalla rete di azioni e decisioni che ormai costituiscono l'essere comunitario nella sua essenza. Perciò, l'individuo nella sua dimensione costruttiva della conoscenza non soltanto riceve ma produce e condivide l'informazione che diventa un ingranaggio culturale che circola attraverso i *social network* e che costituisce il modo di essere, di vivere e di imparare di una comunità. In questo contesto socioculturale compaiono nuove forme di partecipazione e di relazione che richiedono di un atteggiamento totalmente innovativo e di un compromesso sia culturale che sociale, in un'atmosfera collaborativa e cooperativa, di ampio contenuto pragmatico. Questo modo di vedere il mondo, e l'insieme che lo costituisce, creando e ricevendo informazione è ciò che dobbiamo prendere in considerazione; giacché è proprio lì dove si trova l'epicentro dell'evoluzione attuale e, per cambiare, innovare e stimolare le nuove generazioni di discenti, è necessario capire il meccanismo che lo avvia e metterlo in pratica.

Tutto ciò fa parte di un'ampia metodologia flessibile e implicativa che include la partecipazione attiva di tutti i componenti e che si propone come obiettivo principale stabilire nuovi modelli di valutazione che riescano a soddisfare le aspettative dei discenti. Tutto ciò mediante una serie di corsi sperimentali in cui si è messo in pratica un nuovo atteggiamento verso la valutazione come percorso di apprendimento e non come finalità del processo; cioè, attraverso la condivisione di conoscenze, l'autovalutazione e l'interazione cooperativa che favorisce l'apprendimento e che non implica necessariamente una rappresentazione numerica bensì lo sviluppo delle competenze stipulate.

Negli ultimi anni del XXI secolo sono molti gli studiosi che continuano a indagare sull'ambito linguistico per trovare le soluzioni più intrepide agli interroganti della didattica odierna e quella del futuro: Pier Cesare Rivoltella, Maddalena Colombo, Andrea Varani, Emilio Gattico, Paolo Ardizzone, ecc. Ci sono però numerosi studi sull'importanza e la funzionalità delle

competenze nell'apprendimento delle lingue straniere com'è il caso di *Lo sviluppo della competenza. Indicatori e processi per un modello di valutazione* di Fiorino Tessaro. Un altro lavoro interessante sulla relazione fra i *social network* e le competenze è *Redes sociales para el aprendizaje de lenguas: el desarrollo de la competencia pragmática*, di Angelica Giordano.

In quanto all'uso dei *social network* nell'apprendimento delle lingue, si devono prendere in considerazione diversi fattori: anzitutto il fatto che sono i giovani i principali recettori del processo didattico, abituati ad agire in contesti informali. In secondo luogo, bisogna sottolineare le potenzialità dei *social network* in quanto a risorse e materiale didattico, diciamo che si tratta di un contenitore senza fondo di capacità in grado di immagazzinare non soltanto informazione ma anche dei mezzi che permettono la misura delle abilità, lo sviluppo delle competenze e i diversi modi di valutare il processo didattico. In sintesi, si tratta di uno spazio complesso e utilitaristico che potenzia e dinamizza sia l'insegnamento che l'apprendimento; perciò, è utile agli insegnanti e agli allievi nella stessa misura. E, inoltre, ciascuno dei suoi protagonisti può intrecciare le conoscenze e scambiare i risultati in modo orizzontale, cioè, sullo stesso livello, imparando reciprocamente. Un altro fattore determinante è la flessibilità con cui i *social network* trasmettono l'informazione e la facilità di accesso ad essa.

In questo articolo si tratteranno due aspetti importanti che riguardano, anzitutto, il ruolo dei *social network* insieme alla competenza interculturale e, in stretta relazione, la funzione delle competenze nel processo di apprendimento che finisce in una nuova proposta di valutazione che misura il processo anziché il risultato. Questa riflessione è in perfetta sintonia con Tessaro per chi «insegnare per competenze significa fare in modo che lo studente si appropri del senso del suo formarsi» (2012: 117).

2. SOCIAL NETWORK E COMPETENZA INTERCULTURALE

Ormai ci siamo inoltrati in una nuova concezione dell'insegnamento delle lingue e in una dinamica diversa, in cui «el profesor [...] en lugar de suministrar conocimientos, participa en el proceso de generar conocimiento junto con el estudiante, de forma construida y compartida» (Álvarez, 2014: 93) dimodoché

il discente non sia più un ente passivo e recettore ma attivo e protagonista, cioè, il centro del processo di apprendimento. In questo senso, i *social network* hanno il vantaggio di fornire i documenti autentici, sia scritti che in formato audio o video, affinché i discenti possano entrare in contatto diretto con il mondo reale che li circonda e di cui fanno parte, facilitando così l'acquisizione delle conoscenze e lo stimolo all'apprendimento. E in questo modo, l'insegnante si avvicina alla soglia di interessi degli alunni e conquista lo stimolo verso i contenuti che gli saranno utili per la vita pratica, per l'uso giornaliero delle loro competenze, facendo che l'insegnamento diventi modo di vivere, modo di essere e modo di fare, cioè, «una forma de pensar y de ver el mundo» (Álvarez, 2014: 94). In questo modo, «il soggetto non si limita a riprodurre, a copiare, a ripetere una procedura, ma è chiamato a modificare quanto già sa e sa fare conformandolo al contesto nuovo e diverso in cui si trova ad agire» (Tessaro, 2012:110).

Siamo, dunque, di fronte all'insegnamento costruttivo a ciò che Serrano e Pons (2011: 4) chiamano costruttivismo esogeno, «pasando por posiciones que postulan una dialéctica, más o menos declarada, entre el sujeto y el contexto, entre lo individual y lo social» (Bruning, Schraw e Ronning citato in Serrano e Pons, 2011: 4) che diventa un modo collettivo di imparare e di trasmettere delle abilità e delle competenze linguistiche e culturali, in ciò che possiamo chiamare la dimensione sociale dell'apprendimento, luogo in cui si condividono le responsabilità, si sfruttano le risorse di tutta la comunità, si rinforza l'idea del lavoro comune e gruppale e si stabiliscono diverse sinergie fra i partecipanti. In questo senso, «la circolazione della conoscenza che i sistemi partecipativi possono garantire non ha paragone rispetto a quanto è reso possibile con le metodologie tradizionali» (Paini, 2012: 2) di natura individualistica, passiva e silenziosa.

Dalla esperienza con diverse comunità di apprendimento si può dedurre che i *social network* contribuiscono allo sviluppo delle competenze e predispongono lo studente alla percezione dell'informazione in maniera spontanea e integrata, oltretutto alla distribuzione condivisa delle conoscenze fra discenti e docenti, nonostante, nell'ambito didattico e umanistico non ci siano ancora abbastanza studi empirici che possano corroborare in modo

scientifico tutte queste affermazioni. Compaiono, in questo modo e in conseguenza, diversi tipi di apprendimento che hanno l'orizzontalità come filosofia basilica del processo che include la valutazione positiva e integrata, dall'inizio alla fine, e che possiamo raggruppare in apprendimento sociale e informale. Si tratta, perciò, di seguire da vicino la tesi esposta dal *Learning by doing* che consiste in fare da sé liberamente ma nell'insieme, costruendo attraverso la pratica e imparando dal fare degli altri, tutti in contatto in una comunità che ha gli stessi interessi condivisi. «All'azione si deve sempre accompagnare il pensiero: quindi *Learning by Doing*, ma anche *Learning by Thinking*. In altre parole, se faccio e se penso, capisco, ricordo e interiorizzo» (Cozza, 2015: 1). In questo universo, i *social network* «facilitano la adquisición de dichas competencias, acercando a los individuos a los contextos reales en los que se lleva a cabo la interacción y garantizando las coordenadas verídicas de tiempo y espacio» (Giordano, 2022: 134); e meglio ancora, predispongono i soggetti al processo continuo di valutazione reciproca.

3. LA VALUTAZIONE INFORMALE DELLE COMPETENZE

Prima di affrontare il tema della valutazione bisogna partire dal significato che implica il risultato finale del processo didattico. Valutare, perciò, significa tenere conto del profitto, del progresso nell'acquisizione delle conoscenze e del raggiungimento degli obiettivi, per poi prendere delle decisioni che portino al miglioramento o meno del lavoro svolto e perciò, arrivare al giudizio finale (Fernández, 2007). Ma è proprio qui dove ci dobbiamo fermare a riflettere su come si deve svolgere il giudizio finale. Ciò che è valido finora e si è applicato all'insegnamento formale non ha la stessa validità se lo applichiamo all'insegnamento informale considerando che l'informalità non si basa nella struttura in sé stessa ma necessita un percorso linguistico, pragmatico e culturale. Non possiamo, pertanto, valutare la grammatica, né il lessico e nemmeno la fonetica se partiamo dalla lingua contestualizzata e dalla costruzione cooperativa dell'apprendimento. E proprio qui ci troviamo di fronte ad una nuova maniera di affrontare la valutazione: non è la struttura ciò che ci interessa del processo

bensi le conoscenze acquisite. Allora ci avviciniamo alle competenze, a ciò che l'apprendente è stato capace di acquisire e di assimilare lungo il processo di apprendimento. Fanno parte delle competenze l'insieme di conoscenze, abilità e attitudini di diverso carattere, in cui si inseriscono sia il talento che le intelligenze multipli a cui si riferisce Gardner (1994) e che ci permettono di adattarci alle diverse realtà e ad ogni tipo di situazione, in maniera efficiente.

Questo modo di valutare le conoscenze e la realtà non era stato previsto nell'insegnamento tradizionale (Cano, 2008). Adesso partiamo dall'apprendimento significativo, cioè, l'apprendimento che si acquisisce mediante l'interazione con l'ambiente circostante e che rende interessante ciò che si percepisce.

L'apprendimento, secondo Rivera (2004), sarebbe il processo che consiste nella costruzione delle rappresentazioni personali significative, che danno senso a qualsiasi oggetto, situazione o rappresentazione della realtà. Precisamente si tratta di collegarsi alla realtà che gira intorno alla materia d'interesse. L'apprendimento linguistico sarebbe perciò, l'avvicinamento e poi il contatto con la cultura di arrivo sia essa lingua seconda o lingua straniera. Comunque, c'è una riflessione che parte sia dall'insegnamento formale sia da quello informale, e si tratta del processo che sbocca in qualsiasi tipo di valutazione finale.

Gli esami e la valutazione tradizionale non sono il vero riflesso dell'apprendimento. L'apprendimento necessita di qualcosa in più: esperienza, contatto, creatività, intelligenza, sensibilità e cooperazione. Ma è dall'esperienza attraverso l'interazione e la scoperta del mondo che l'apprendente estrae le conoscenze, non mediante la memorizzazione né la ripetizione. Quindi, questa impostazione della valutazione in territorio informale cerca di «consegnare all'allievo le chiavi della sua autonomia e della conseguente, anche sua, responsabilità in merito al suo apprendimento e alla sua formazione» (Tessaro, 2012: 117), rendendolo autonomo e capace di gestire le conoscenze.

Nell'insegnamento informale l'apprendente è inserito in una comunità sostenuta dall'interesse comune e portata avanti soltanto dalla motivazione. Altrimenti, non sarebbe possibile l'interazione. Il concetto di *Informal Learning* è molto diverso da quello formale e tradizionale ove la motivazione deve essere costruita da fuori e

con molto sforzo, e anzi, la sua carenza è abituale e distintiva. A questo riguardo, condividiamo perfettamente l'opinione di Cucchiara, Vanin e Aalst (2015: 350) in quanto all'importanza della valutazione dall'inizio alla fine del percorso didattico:

La valutazione dovrebbe essere un fattore presente durante tutto il processo di costruzione di conoscenza [...] Per questo motivo, definiamo la valutazione come un processo continuo e trasformativo. *Continuo* perché non è relegato ad un momento finale, ma emerge come parte integrante del lavoro di costruzione di conoscenza ed è uno strumento indispensabile per monitorare le attività nel loro svolgimento. *Trasformativo* perché è in grado di orientare il miglioramento delle idee ed indirizzare l'evoluzione delle teorie man mano che vengono elaborate dagli studenti; dunque, serve a modificare la direzione da seguire, le pratiche e le attività da svolgere, nonché l'assetto partecipativo. Inoltre, con questo termine, facciamo riferimento all'esigenza di una valutazione non esclusivamente sommativa, ossia legata al merito e al raggiungimento di determinati risultati, ma ad una vera e propria integrazione della valutazione come elemento sensibilizzatore alla creazione e all'individuazione del valore di tale processo nella *Community*.

Perciò, valutare vuol dire costruire. La valutazione fa parte attiva di tutto il processo di apprendimento, ma non controllata esclusivamente dall'insegnante, bensì da tutta la comunità di apprendimento. Balboni (2013) ribadisce l'importanza dell'errore nel processo di apprendimento ma da un punto di vista affettivo. Per lui è molto importante il fatto di evitare le emozioni negative che possano suscitare, in conseguenza, delle reazioni anche negative e possano interferire nell'effettività dell'apprendimento. Ribadisce, dunque, l'importanza dell'errore che contribuisce all'apprendimento attraverso la esperienza.

Si tratta, dunque, di una valutazione dinamica che parte da un «macrolivello» dovuto al processo circolare in cui si scambiano continuamente l'azione e la riflessione per arrivare a un «microlivello» di natura apertamente socioculturale. Siamo parlando, per tanto, di una valutazione interattiva e qualitativa che pretende misurare, intervenire e modificare i comportamenti, oltre a documentare il processo di apprendimento (Antón, 2008).

La questione è dimostrare come si impara, che cosa si impara e quanto si impara (Orozco, 2005), senza dover misurarlo con le tecniche formali.

Nei diversi gruppi sperimentali si è proposto un modello di valutazione abbastanza completo con la finalità di valutare tutte le competenze, sia trasversali che linguistiche e comunicative, ma inoltre, anche le competenze digitali, sociali e civiche perché il processo di apprendimento linguistico è un processo integrale di conoscenze, di comportamento e di personalità. Non si può restringere la valutazione soltanto alle competenze linguistiche e culturali. È necessario fare un compendio valutativo. Per rendere completo ed efficace l'apprendimento, entrano in gioco tre grandi categorie di competenze: «le conoscenze (dichiarative e procedurali) generali, specifiche e di contesto; le capacità (intese come disponibilità di tecniche e di metodologie operative) e le caratteristiche personali (doti, disposizioni, attitudini, risorse, work habits, ecc.)» (Bresciani, 2005: 7).

A continuazione proponiamo il nostro modello di valutazione per competenze come risultato di due anni di sperimentazione e analisi contrastiva. Ma prima vediamo come è stato applicato al lavoro svolto dagli apprendenti. Anche se finora abbiamo detto molte volte che la valutazione numerica deve essere superata, abbiamo deciso di adoperarla come via di passaggio e per evitare che il cambio sia troppo brusco. Ma prima, e principalmente, si indica il raggiungimento delle competenze.

Nel modello di valutazione si spiega all'allievo quali sono le competenze raggiunte e quali deve ancora acquisire; e per farlo si indicano le strategie studiate, a proposito, per il profilo dello studente. La valutazione è personalizzata ma tenendo conto dell'apprendimento comune nella *community*. Consideriamo che il risultato numerico non ha valore se non viene spiegato e giustificato. E poi, è molto importante, fornire le strategie necessarie per poter andare avanti e, soprattutto, incoraggiare il discente. Le osservazioni e le strategie sono personalizzate, cioè, una serie di indicazioni che hanno la finalità di appoggiare la continuità nei livelli successivi.

Lo stimolo deve essere presente sempre, senza fare distinzione, perché tutti gli allievi hanno una personalità diversa e anche diverse metodologie di apprendimento. È, perciò,

importante, conoscerli bene e in questo modo si giustifica il controllo assiduo durante il processo di apprendimento.

Proprio perchè valutare non è solo rilevare gli esiti ma scoprire anche le cause che li determinano per poter definire interventi correttivi realmente efficaci conformi al modello di apprendimento socio-costruttivista, all'allievo è richiesta questa ulteriore capacità: il saper verificare continuamente la bontà del proprio apprendimento quale risultato dell'attività personale di costruzione e sperimentazione di strategie. Si tratta di un atteggiamento di costante disponibilità all'automonitoraggio e alla messa in discussione delle proprie strategie; vuol dire essere capaci di riconoscere i propri punti di forza, i propri limiti per definire efficaci strategie di miglioramento, per confrontare i propri processi/prodotti con quelli degli altri, usare gli strumenti di comunicazione per discutere ed esprimere il proprio parere quale forma di messa in comunione delle esperienze dei singoli per farle diventare patrimonio dell'intera collettività (Trincherò, 2006: 68).

L'esperienza valutativa durante il periodo sperimentale è stata complessa ma ben accolta dagli apprendenti che ringraziavano l'interesse del docente per il processo di apprendimento di ogni singola individualità nell'insieme cooperativo. Per loro tutto ciò era nuovo ma curioso e interessante perché imparavano essendo consapevoli del proprio apprendimento. Un'altra caratteristica del processo sperimentale è stata la tranquillità degli apprendenti giacché non si preoccupavano dal voto accademico ma dai risultati e dimostravano piena fiducia nello svolgimento dei task e nello sviluppo di tutte le competenze e della loro personalità interculturale.

In realtà, la valutazione avviene quando tutti gli apprendenti sono già consapevoli della loro evoluzione linguistica; perciò, non è una sorpresa ma la dimostrazione ufficiale e finale del progresso accademico. Il fatto di discutere con loro i risultati li avvicina di più all'insegnante e fa nascere la fiducia e la sicurezza nel proprio processo poiché l'apprendente deve conoscere bene il suo profilo accademico e deve essere consapevole delle debolezze e dei pregi. In poche parole, deve essere protagonista della sua propria valutazione. Essa, alla fine, è il riflesso dei «differenti contesti

d'uso» a cui è stato esposto il discente «per riflettere sulle varie scelte linguistiche e stilistiche che può adoperare per produrre la sua descrizione in relazione ai diversi ambiti operativi, ai differenti scopi e all'interlocutore di riferimento» (Spinelli, 2011:11).

4. CONCLUSIONI

La valutazione dell'apprendimento in ambienti informali può essere possibile però è necessario considerare che si tratta di un processo abbastanza complesso. Al momento di valutare, il docente dovrebbe essere capace di interpretare i molteplici fattori che intervengono nel processo di apprendimento, e che rispondano alle ragioni fondamentali del processo didattico, ai fattori esterni e a tutti gli altri aspetti che favoriscono lo sviluppo cognitivo (Orozco, 2005). Ma non è facile fare una diagnosi esaustiva della situazione, soprattutto perché non ci sono le risorse per portare avanti una valutazione diversa, che risponda ad altre esigenze e non a quelle stabilite dalla norma tradizionale.

Qualora l'insegnante si trovi di fronte alla necessità di valutare il lavoro in una qualsiasi comunità virtuale avrà le stesse difficoltà. Si troverà sprovvisto di mezzi e di giustificazioni didattiche per riuscire a valutare in modo accettabile. Il problema è che la società, formata nella valutazione numerica, non accetta nessun altro tipo di valutazione che non indichi un valore determinante e stabilisca una scala di valori, premiando gli eccellenti e lasciando fuori i più deboli, coloro che non raggiungono la sufficienza. Ma l'insegnamento informale ha la funzione di motivare tutti quanti e portarli alla riuscita tramite l'aiuto reciproco. Quando si lavora in gruppi non si possono stabilire criteri di valutazione personalizzati, devono essere collettivi. Ma è assolutamente necessario avere un controllo del lavoro per stabilire chi mantiene la collaborazione nella comunità e chi invece se ne approfitta dei compagni per non fare niente. Questo controllo deve essere continuo e costante e si deve organizzare bene. Il fatto è che l'insegnamento informale richiede un altro tipo di gestione docente e dei criteri che rispondano alle necessità dei discenti e alle attività proposte. Il docente deve lavorare di più ed essere costantemente aggiornato. Al contrario dell'insegnamento formale ove tutto è ormai da tempo stabilito e organizzato, nell'insegnamento informale si deve ancora creare il percorso.

Identificare le competenze è, quindi, un lavoro molto meticoloso che richiede una grande professionalità e molta preparazione che il docente ancora deve raggiungere per far fronte alla scuola del presente e del futuro più imminente. Non si tratta, pertanto, di rompere tutte le regole ma di promuovere il costruttivismo, e quindi, di proporre una valutazione significativa, oltre le normative tradizionali. E questo è possibile se lo mettiamo in pratica e intraprendiamo un nuovo percorso didattico, semplice, interattivo e che risponda a ciò che si vuole imparare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Alfredo (2014). «Actitudes y valoración en el uso de una red social para el aprendizaje del francés lengua extranjera». *Revista de Comunicación Vivat Academia*, 128(XVII), pp. 92-106.
- ANTÓN, Marta (2008). «Propuesta para un marco de evaluación dinámica para programas de español como lengua extranjera». *La evaluación en el aprendizaje y la enseñanza del español como LE*, 2(L), pp. 150-161.
- BALBONI, Paolo (2013). «Il ruolo delle emozioni di studente e insegnante nel processo di apprendimento e insegnamento linguistico». *EL.LE Educazione Linguistica. Language Education*, 4, pp. 7-30.
- BRESCIANI, Pier Giovanni (2005). «Riconoscere e certificare le competenze. Ragioni, problemi e teorie». *Professionalità. Rivista di cultura, esperienze e innovazione per la formazione al lavoro*, 87, pp. 1-18.
- CANO GARCÍA, María Elena (2008). «La evaluación por competencias en la educación superior». *Profesorado. Revista de Currículum y Formación de Profesorado*, 12, pp. 1-16.
- COZZA, Guido (2015). «Alla ricerca della didattica Learning by Doing in aedu.tech». Recuperato da <http://www.aedu.tech/alla-scoperta-della-didattica-learning-by-doing/> [Data di consultazione: 2/05/2021].
- CUCCHIARA, Stefania; VANIN, Luca; AALST, Jan Van (2015). «La valutazione in una comunità che costruisce conoscenza. » *QWERTY Rivista Interdisciplinare di Tecnologia Cultura e Formazione*, 6(2), pp. 347-367.
- FERNÁNDEZ, Sonsoles (2007). «Evaluación de la competencia comunicativa, desarrollo curricular y MCERL». *II Congreso de FIAPE, Granada*. Recuperato da <http://www.mec.es/redele/Biblioteca2007/FIAPeII/PonenciaSonsolesFernandez> [Data di consultazione: 20/03/2023].
- GARDNER, Howard (1994). *Intelligenze multiple*. Milano: Anabasi.
- GIORDANO PAREDES, Maria Angelica (2022). «Redes sociales para el aprendizaje de lenguas: el desarrollo de la competencia pragmática». In S. Bartolotta e M. Tormo-Ortiz (a cura di), *Social Network, Interlingüística y Enseñanza de Lenguas* (pp. 129-145). Madrid: Editorial UNED.

- OROZCO, Carlos Enrique (2005). «¿Medir lo inmensurable? Evaluar el aprendizaje en ambientes informales». *Sinéctica*, 26, pp. 95-97.
- PAINI, Germano (2012). «Cos'è il Social Learning». *Innovitaly.eu*. Recuperato da <https://goo.su/ShGr9af> [Data di consultazione: 2/04/2023].
- RIVERA MUÑOZ, José Luis (2004). «El aprendizaje significativo y la evaluación de los aprendizajes». *Investigación Educativa*, 8(14), pp. 47-52.
- SERRANO GONZÁLEZ-TEJERO, José Manuel; PONS PARRA, Rosa María (2011). «El Constructivismo hoy: enfoques constructivistas en educación». *REDIE. Revista Electrónica de Investigación Educativa*. 13(1), pp. 1-27.
- SPINELLI, Barbara (2011). «Adattare il syllabo al profilo dell'apprendente; l'insegnamento e la valutazione delle competenze parziali». *Italiano LinguaDue*, 1, pp. 1-22.
- TESSARO, Fiorino (2012). «Lo sviluppo della competenza. Indicatori e processi per un modello di valutazione». *Formazione & Insegnamento*, 1(x), pp. 105-119.
- TRINCHERO, Roberto (2006). *Valutare l'apprendimento nell'e-learning: dalle abilità alle competenze*. Trento: Edizioni Erikson.

IL LESSICO ITALIANO DELLE EMOZIONI
E DEI SENTIMENTI. PAROLE, LOCUZIONI,
ETIMOLOGIA: UNA PROPOSTA DI APPRENDIMENTO
THE ITALIAN EMOTIONAL LEXICON. WORDS, LOCUTIONS,
ETYMOLOGY: A LEARNING PROPOSAL

Martina LOPEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Riassunto

Le competenze basiche nell'apprendimento dell'italiano includono varie funzioni pratiche che permettono all'individuo di destreggiarsi in un mondo quasi prettamente tangibile, utile a soddisfare bisogni primari, ma che lascia in secondo piano l'autonarrazione e l'espressione emozionale. Concependo, invece, il mondo interiore come altrettanto prioritario, in questo studio si vuole proporre un'alternativa nell'approccio, privilegiando la sensibilità del discente e offrendo strumenti per poter esprimere la propria personalità anche in un mondo linguisticamente nuovo.

Parole chiave: Italiano; Glottodidattica; Lessico; Educazione Emotiva.

Abstract

The basic skills in learning Italian include various practical functions that allow the individual to navigate an almost purely tangible world, useful for satisfying primary needs, but which leaves self-narration and emotional expression in the background. Conceiving, however, the inner world as an equally priority, in this study we want to propose an alternative approach, favoring the sensitivity of the learner and offering tools to be able to express one's personality even in a linguistically new world.

Keywords: Italian; Language teaching; Lexicon; Emotional Education.

1. LINGUA E REALTÀ: LA PAROLA COSTRUISCE LA PERSONA

Edward Sapir introdusse la stimolante idea che le lingue siano molto di più che un semplice codice che descrive la realtà e che siano uno strumento che orienta all'interpretazione della stessa (Fernández Casas, 2003: 118). Il linguista attribuiva, inoltre, ad ogni lingua un'incredibile completezza al punto che:

Potremmo dire che una lingua è costruita in modo che non importi che cosa ogni suo parlante desideri comunicare, per quanto originale o bizzarra sia la sua idea o la sua fantasia, la lingua è preparata a svolgere la sua opera» (Sapir e Whorf, 2017: 27).

Ossia, qualsiasi cosa un essere umano voglia dire, la sua lingua di appartenenza, qualunque essa sia nel tempo e nello spazio, gli offre gli strumenti per farlo. Aggiunge però la considerazione che non tutte le lingue lo fanno nello stesso modo e con la stessa intensità:

Non appena il campo dell'espressione dei parlanti di una data lingua si allarga è talvolta conveniente [...] prendere in prestito delle parole da lingue straniere. Essi possono estendere i significati delle parole che sono già in loro possesso, possono creare nuove parole a partire da fonti native sull'analogia di termini esistenti o adottare termini di altri popoli per applicarli ai nuovi concetti che essi stanno introducendo (Sapir e Whorf, 2017: 28).

Si introdurrebbe così un concetto che, oltre ad essere estremamente moderno, sintetizzerebbe la visione di Sapir del linguaggio, ossia un codice interpretativo della realtà, che non solo la descrive ma che, in un certo modo, la introduce nella coscienza, la amplia al di là di ciò che l'individuo semplicemente sperimenta. Ogni lingua, infatti, sebbene possa descrivere un fatto oggettivo, lo farà evidenziando gli aspetti che nella stessa lingua sono contenuti e che sono diversi da qualsiasi altra lingua¹ perché sono il risultato di un'evoluzione culturale e antropologica unica: «Questa è la relatività dei concetti o, come potrebbe essere definita, la relatività della forma di pensiero» (Sapir e Whorf, 2017: 35). Ciò che collaborò alla creazione delle teorie di Sapir fu sicuramente il suo ambito di specializzazione relativo alle lingue indoeuropee che si nutrì moltissimo degli aspetti

¹ È opportuno mettere a fuoco il punto di vista che Sapir compone nel suo saggio *The Grammarian and his language* apparso nella rivista *American Mercury* nel 1924, dove individua la possibilità di diverse interpretazioni della realtà a seconda della cultura che porterebbero a diverse formulazioni linguistiche. Lo studioso fa riferimento a una pietra che cade ed evidenzia come in altre culture il predicato venga contenuto direttamente nel nome (considera il caso di diverse lingue amerindie della costa sudoccidentale del Canada) e quindi esista un termine specifico per ogni modo di essere *pietra*.

antropologici e culturali: «In un certo senso, la rete di schemi culturali di una civiltà viene catalogata nella lingua che esprime tale civiltà» (Sapir e Whorf, 2017: 39). Sapir si spingeva più in là, augurandosi che un giorno si potesse sviluppare «un'integrazione realmente fruttuosa» della linguistica con gli studi psicologici, ecco che, probabilmente, il presente lavoro può essere parte della costruzione di questa integrazione.

Alla luce dei concetti formulati, Sapir proponeva anche una certa predisposizione dell'individuo a interpretare la realtà così come la propria lingua, frutto di una tradizione anteriore e cristallizzata, lo spingeva a fare. In questo caso, quindi la lingua non solo deciderebbe un modo di pensare la vita e la realtà a posteriori, ma arriverebbe a farlo anche a priori. Whorf è chiaro quando dice che l'unico modo per essere cosciente di queste coordinate (ed eventualmente scardinarle) è avvicinandosi a una lingua altra rispetto alla propria, perché fungerebbe da specchio (Sapir e Whorf, 2017: 80):

E ogni lingua è un vasto sistema strutturale diverso dagli altri, in cui sono ordinate culturalmente le forme e le categorie con cui la persona non solo comunica ma analizza la natura, nota o trascura tipi di relazioni o di fenomeni, incanala il suo ragionamento e costruisce l'edificio della propria coscienza (Sapir e Whorf, 2017: 114).

Nella logica di Sapir (e di Whorf) ogni individuo si inserisce in una determinata cultura che ha costruito uno specifico linguaggio, il quale viene utilizzato per descrivere determinate esperienze personali e la coscienza di questo *relativismo* può essere determinata solo dall'affiancarsi ad altre lingue che corrispondano, possibilmente a culture diverse dalla propria (Fernández Casas, 2003: 123). Questo farebbe in modo che la visione personale venga condizionata da altri linguaggi costruiti secondo altre culture, determinando un arricchimento della persona che si appropria così di nuove categorie attraverso le quali può ritornare alla propria cultura costruendo nuove interpretazioni.

Risulta evidente come queste premesse siano fondamentali per l'apprendimento emotivo in lingua straniera, e come confermino il fatto che non si tratterebbe solo dell'acquisizione di nuove parole ma anche della possibilità di costruzioni di nuovi modi di essere.

Nell'anno 1999, Robert Dilts pubblicò il volume *Sleight of mouth*² nel quale riassume tutti i dettami della PNL, ovvero della teoria pseudoscientifica Programmazione Neuro Linguistica. La PNL è nata negli Stati Uniti negli anni Settanta dalle elaborazioni teoriche di Richard Bandler, John Grinder y Frank Pucelik, tre collaboratori californiani che unirono le loro competenze in psicologia e linguistica. Fondamentalmente la PNL sosteneva che è possibile riprogrammare il cervello attraverso le parole e che questa riprogrammazione porti a tutta una serie di benefici per la mente e per il corpo. Non si tratterebbe solo di parlare ai pazienti usando le parole adeguate, ma anche di insegnare ai pazienti stessi una sorta di auto-discorso che cambi completamente le premesse della loro sofferenza. Questa disciplina di riprogrammazione cognitiva è stata severamente tacciata di antiscientifica perché in tutti questi anni i suoi sostenitori non sono mai riusciti a presentare una sperimentazione che riunisse i parametri per essere reputata come seria ed efficace. Inoltre, nello stesso nome include la componente *neuro*, quando realmente nessun neurologo ha partecipato mai a nessuna ricerca in proposito. Eppure, questa teoria pseudoscientifica si è diffusa e ha collaborato a costruire, offrendone le basi, la moderna filosofia del *pensiero positivo*. Il pensiero positivo, che dalla fine degli anni Novanta ha preso sempre più piede nella cultura di massa, è quello che si potrebbe definire come l'antitesi dell'educazione emotiva perché invita a soprassedere i sentimenti negativi, ovvero crea un giudizio di qualità delle emozioni, nel quale solo quelle positive sono meritevoli di attenzione e di focalizzazione. Dilts afferma che il linguaggio verbale è un'abilità totalmente umana e si rifà al potere, anche magico e spirituale, della parola nella storia della cultura materiale dell'essere umano (Dilts, 1999: 4). Nonostante vi si intuisca già quale sarà l'orientamento commerciale che prenderanno le sue teorie, l'autore non è nel torto quando dice:

² Letteralmente sarebbe *L'artificio della bocca*, questa accezione del linguaggio come una pratica ingannevole costò al lavoro citato la fama di una dissertazione che volesse evidenziare come sia possibile ingannare, raggirare gli altri e sé stessi proprio attraverso il linguaggio. Sebbene in un primo momento non fossero realmente queste le intenzioni dell'autore, con il tempo la sua teorizzazione si è consolidata proprio sugli aspetti più negativi che il titolo poteva evidenziare.

In principio parole e magia erano una sola cosa, e perfino oggi le parole conservano molto del loro potere magico. Attraverso le parole ognuno di noi può dare a qualcun altro la massima felicità oppure portarlo alla totale disperazione; attraverso le parole l'insegnante trasmette la sua conoscenza agli studenti; attraverso le parole l'oratore trascina il pubblico e ne determina giudizi e decisioni. Le parole suscitano emozioni e sono il mezzo con cui generalmente influenziamo i nostri simili (Dilts, 1999: 4).

Dilts continua sostenendo che le parole fanno in modo che l'essere umano possa costruirsi inferni privati o personali paradisi a seconda di come parli agli altri e di come parli a sé stesso. Quindi «il linguaggio è un mezzo che serve sia per rappresentare o creare modelli della nostra esperienza sia per trasmetterli» (Dilts, 1999: 6). Questa capacità di plasmare il pensiero arriverebbe a livelli addirittura inconsci e condurrebbe anche ragionamenti non coscienti. Dilts cita lo stesso Alfred Korzybski³ nella sua distinzione tra *mappa* e *territorio*, nella quale sostiene che la mappa, ossia le approssimazioni che si possono formulare per comprendere la realtà, non corrisponde al territorio, ossia la realtà che accade oggettivamente. A questo punto nel testo compare l'idea più pregevole e probabilmente più valida di tutta la teoria, ovvero che sia necessario scardinare delle *abitudini lessicali* che impediscono di creare nuove combinazioni il più aderenti possibile alla realtà, cioè ampliare costantemente le mappe in modo che coincidano con il territorio.

2. IL LINGUAGGIO AFFETTIVO ITALIANO

Manuela Cervi si è occupata a lungo del linguaggio emotivo, degli strumenti che lo stesso offre e dei limiti che patisce nel mondo contemporaneo. Nei suoi saggi e volumi stabilisce un'identica premessa:

³ Fondatore della *semantica generale*, Korzybski concepiva l'essere umano come limitato dato che può conoscere il mondo solo nella misura in cui questo può essere raccolto dal linguaggio. Conoscerebbe solo delle astrazioni che sono, spesso, fallaci ecco perché crea la necessità, nel sistema proposto, che la mappa sia il più possibile simile al territorio. Tutto questo viene esposto nel suo libro del 1933 *Science and Sanity*.

È attraverso il linguaggio, pur con tutti i suoi limiti e limitazioni, che diventiamo consapevoli di ciò che accade dentro e possiamo comunicarlo agli altri, condividendo un significato delle cose. Ed è condividendo i significati, che possiamo cambiare noi stessi e, a partire da noi, il mondo che ci circonda (Cervi, 2022: 7).

Vi sarebbero quindi vari momenti per l'elaborazione e la condivisione dei contenuti linguistici. Da un lato il discorso introspettivo che porta a una consapevolezza di ciò che sentiamo, vediamo e crediamo, dall'altro la trasmissione di questi significati, un'azione che sempre riceve una risposta (anche il silenzio è una risposta a un messaggio comunicato, ed è una risposta potente con conseguenze tangibili). Da questo scambio nascono nuovi pensieri adattivi che cambiano l'individuo e il suo modo di concepire il mondo.

Secondo Cervi il mondo attuale ha generato una implosione della capacità di ragionamento perché ha escluso dallo stesso tutti i fenomeni emotivi e questo è successo perché si è storicamente creata la convinzione che la emotività non sia una realtà materiale, quando, invece è parte della realtà che sperimenta ognuno. Alla luce di ciò che si è detto fino ad ora si può concludere che:

Quindi razionalità ed emozione costituiscono due modi distinti e integrati di elaborare l'informazione: la razionalità è l'elaborazione dell'informazione o cognizione di tipo intellettuale, l'emozione è l'elaborazione dell'informazione e cognizione di tipo corporeo (Cervi, 2022: 14).

Per quanto questa distinzione sia probabilmente eccessivamente categorica per applicarla ai processi di apprendimento (dove si è visto, invece, sussistere uno scambio frequente, continuo e immediato tra i due ambiti), questa definizione è utile perché introduce un elemento significativo dell'emozione, ovvero la fisicità, il processo biologico che l'emozione scatena e che esiste proprio affinché l'individuo si renda conto di star provando un certo tipo di emozione, ovvero, lo avvisa che il contesto è cambiato, che nell'ambiente è successo qualcosa di nuovo. Cervi propone una connessione tra la reazione fisica emotiva e la nascita

delle parole che servono per designare quella stessa emozione (ai fini di questa ricerca sembra una proposta totalmente valida, si pensi a quando si vuole descrivere una situazione di oppressione che fa sentire angosciati e ci si sfoga dicendo «Mi sento soffocare!» e questo acquista ancora più solidità se pensiamo che un sintomo tipico dell'angoscia è proprio l'incapacità di respirare normalmente). «Più diventiamo consapevoli del nostro sentire, più dal nostro corpo esso si sposta nel nostro pensiero» (Cervi, 2022: 22)⁴: sembra, insomma che la chiave sia la coscienza, l'*hic et nunc* del sentire, e ci si distanzia da questo fulcro proprio quando sarebbe più necessario, invece, aderirvi e «starci dentro» (Cervi 2022: 23), ovvero nel dolore, nelle emozioni negative che feriscono e risultano, a volte, insopportabili. È proprio la frequentazione dell'emozione che ci consente di distinguerne i contorni e quindi definirla, anche verbalmente.

Nella costante mutabilità della realtà Cervi riprende il concetto di *mappa e territorio* che si è già esposto:

Da un lato la realtà naturale [...] è sempre infinita e costantemente nuova; dall'altro abbiamo bisogno di pensarla. [...] Riduciamo le variazioni infinite a proporzioni razionalmente gestibili e ne consideriamo l'unità permanente nella mutevolezza delle manifestazioni (Cervi, 2022: 25).

Esisterebbero vari passaggi che dalla coscienza fisica delle emozioni porterebbero al linguaggio, in un'operazione di approssimazione di significati. Questo processo parte dall'osservazione della realtà (si è già precisato che le emozioni fanno parte della realtà sperimentata) che conduce a individuare le caratteristiche comuni di ogni evento, ma anche quelle distintive (paragone); si compirebbe poi un'operazione di astrazione di un contenuto significativo che entra in una determinata categoria mentale già esistente (categorizzazione) e, a questo punto, interverrebbe una sorta di etichetta che attribuirebbe

⁴ Cervi distingue tra *percezione* quando l'informazione arriva dall'esterno attraverso il sistema sensoriale, *esterocezione* quando il dato arriva grazie alla sensazione corporea, *propriocezione* quando le sensazioni che trasmettono l'informazione sono quelle muscolo-scheletriche e *interocezione* quando sarebbero invece le sensazioni viscerali a offrire dati riguardo la realtà vissuta (2022: 22).

un'immagine e un nome (pensabilità), cioè interverrebbe il linguaggio inteso come «la sintesi di un percorso conoscitivo» (Cervi, 2022: 25).

Cervi, quindi, propone una disposizione triangolare della coscienza/verbalizzazione emotiva, i vertici della quale sono i fenomeni reali, il pensiero che ne sorge e il linguaggio con cui li esprimiamo (2022: 29). Ciò che accomuna tutti gli esseri umani è il sentire e ogni lingua mette a disposizione dei propri parlanti una serie di risorse però, osserva Cervi si tratta di «un bagaglio categoriale e concettuale fornitoci da un codice linguistico, in cui è depositata l'esperienza di chi ci ha preceduto» (2022: 30), ovvero il patrimonio linguistico relativo alle emozioni per quanto pronto all'uso è un magazzino lessicale preparato da altri, addirittura in tempi così remoti dall'essere, a volte, inutile ai fini di descrivere la contemporaneità: «Le parole che noi usiamo sono una vita già vissuta e un processo linguistico già avvenuto» (Cervi, 2022: 31). È responsabilità di ogni individuo modificare questa inerzia lessicale che comporta il fatto che le parole non corrispondano più al sentire di ognuno e questa personale rivoluzione si può compiere in tre modi: conoscendo molto bene la propria lingua, riflettere costantemente su questa mancanza di corrispondenza per cercare di porvi rimedio se dovesse essere inficiante all'individuo e intervenendo con visioni personalissime sul lessico grazie alla costruzione di testi genuini o, addirittura, alla creazione di neologismi. La presente ricerca propone, inoltre, la possibilità che anche lingue non apprese dalla nascita siano fonte di innovazione per il proprio discorso introspettivo che conduca alla presa di coscienza emotiva.

Viene ripreso poi un concetto di John R. Taylor⁵ riguardo a una *fisiologia del lessico* distinguendo una *salianza del sentire* ovvero un fenomeno cognitivo di differenziazione di importanza che crea una distinzione tra emozioni che non avrebbe natura culturale ma antropologica (Cervi, 2022: 40). Quest'ultimo concetto risulta specialmente interessante perché rompe un precetto fondamentale della linguistica e glottodidattica

⁵ Nel suo volume *La categorizzazione linguistica. I prototipi nella teoria del linguaggio*, Taylor propone un'organizzazione delle categorie basata sulla nozione di esemplare caratteristico o *prototipo*, intorno al quale i membri di una categoria si dispongono sulla base di *somiglianze di famiglia*.

contemporanea, il fatto, cioè che ogni lingua sia completamente culturale nella propria impiegabilità. Nonostante l'utilizzo della stessa si muova, fondamentalmente, grazie a direttrici culturali, vi sono parole e significati che trovano le loro radici nelle caratteristiche antropologiche dei bisogni e della rappresentatività. Nel caso del lessico emotivo questa componente è sostanziale perché il bisogno di categorizzare, rappresentare ed esprimere il sentire è comune ed è impellente.

3. ALFABETIZZAZIONE EMOZIONALE E APPRENDIMENTO LINGUISTICO

Con *alfabetizzazione emozionale* si intende il processo attraverso il quale l'individuo apprende tutte le possibilità lessicali che servono per esprimere un'emozione, ma anche tutte le strategie per sviluppare una dialettica emotiva con l'altro e questo processo si estende, con differente intensità e differenti livelli, lungo tutto il percorso vitale. Con l'arrivo dell'età adulta questo vocabolario emozionale si fa sempre più personale, sempre più specifico e utile per ogni individuo proprio perché solo con le esperienze si arriva a una comprensione profonda di ogni stato d'animo e si comprende anche che peso dare a ogni sensazione in ogni situazione. È immaginabile quanto fondamentale sia per la costruzione della persona, possedere questo patrimonio linguistico e, traslando il discorso alla glottodidattica nell'apprendimento di una lingua straniera, è facile immaginare quanto sia difficile ricostruire questo enorme magazzino in una lingua nuova che si sta conoscendo e nella quale non si comprendono neppure le dinamiche culturali.

Isabella Poggi ed Emanuela Magno Caldognetto identificano questo bagaglio lessicale e tutte le azioni comunicative che si compiono con lo stesso come *parlato emotivo* e determinano che l'emozione per sua natura conserva una forte componente comunicativa, ovvero una necessità di essere condivisa per poter espletare pienamente la propria funzione (Poggi e Magno Caldognetto, 2004: 4).

Nell'apprendimento delle lingue straniere, la problematica si pone nel momento in cui si comprende che l'urgenza linguista vera è quella dell'auto narrazione, ovvero della capacità che l'individuo possiede di narrarsi agli altri e a sé stesso.

Normalmente, e si vedrà come, siano abilità che si acquistano nella lingua madre a partire dai primissimi anni di vita. Queste capacità vengono impiegate più o meno intensamente nel corso dell'esistenza, e crescono di pari passo con l'esperienza. Nel caso di persone migranti o che decidono di apprendere una nuova lingua, questo sistema appreso si stravolge perché, più o meno repentinamente, scompaiono gli strumenti linguistici e culturali che erano stati impiegati in precedenza, o meglio, quelli che già si possiedono sono di scarso aiuto. Vi è una realtà basilare con la quale sia i docenti di lingua che gli apprendenti devono fare i conti: l'incapacità di potersi esprimere in modo ricco e comprensibile, mutila le persone del proprio modo di essere, mette un bavaglio alla personalità e causa smarrimento e, in qualche caso, disperazione. Questo enorme ostacolo si supera solamente in modo congiunto grazie al rispetto, alla pazienza e alla messa in discussione di ciò che già si sa, alla propensione all'ascolto, alla volontà di provare sempre nuovi sentieri per riuscire ad arrivare all'altro.

All'atto pratico, nel caso, per esempio, dell'immigrazione, le persone continuano a coltivare le proprie abitudini mentre entrano in contatto con quelle del paese di arrivo. È proprio questa contemporaneità a stabilire la complessità dell'incontro interculturale, perché sussiste la necessità di negoziare continuamente gli spazi dati ad ogni cultura e l'investimento personale e spirituale che l'individuo decide di impiegare in ognuna⁶ (Bartolotta, Graci, Lopez e Piras, 2021: 513).

Si torna, quindi, al punto fondamentale del processo dell'apprendimento interculturale e nel caso delle competenze interculturali è la soggettività che costruisce il concetto, dato che la cultura di appartenenza interviene nella sfera più intima dell'individuo, nella sua scala di valori, nei criteri che strutturano le relazioni, l'affettività e la visione del mondo. Nello stesso

⁶ Per questo Balboni suggerisce il concetto, non nuovo, della sospensione del giudizio (Balboni, 2015: 8), cioè la disattivazione del processo di generalizzazione: non trarre conclusioni, non accennare classificazioni, ma prepararsi all'ascolto attivo dell'altro, dandogli il maggior credito intellettuale ed etico possibile. L'esercizio della sospensione del giudizio riguardo la realtà sperimentata veniva praticato dagli scettici con il nome di epochè, ripresa poi da Husserl come procedimento grazie al quale si pone tra parentesi il mondo.

modo, una spinta alla messa in discussione di questi principi, scuote tutto il sistema emotivo creando complessi fenomeni di negoziazione spesso solitari e imprecisi. Così come può essere oggettiva la valutazione delle competenze comunicative, nello stesso modo può risultare difficile e astratto calcolare le competenze interculturali proprio perché parte dei risultati raggiunti e parte delle problematiche da risolvere rimangono celati, nascosti nella sfera emotiva e intima della persona.

Ciò che si deve ridurre al minimo è il tempo in cui l'individualità rimane *mutolata* della possibilità di verbalizzare sé stessa e il proprio mondo interiore, perché il tempo passato in questa *impasse* emotivo determinerà profondi cambiamenti nell'immagine e nell'autoimmagine, definendo un vero e proprio *mutismo emozionale* e l'innalzamento di molteplici filtri affettivi. Se, alla luce di quanto detto sopra, si è nella realtà solo grazie alla verbalizzazione dell'esperienza emotiva e a tutto ciò che questo comporta, non poter comunicare quest'esperienza porterebbe a un'irrealtà emotiva, a un abitare in *tierra de nadie*, a una smaterializzazione delle proprie coordinate emozionali e quindi a uno smarrimento del proprio *io*.

Duccio Demetrio, che si concentra sulla scrittura del sé, ci parla del *quid* indispensabile che spinge alla narrazione del proprio essere (Demetrio, 2017: pos. 78 di 4861, vers. Kindle) e sostiene come proprio la scrittura possa costruire l'individuo.

Sottolinea l'importanza del concetto di *interiorità* nella costituzione della persona, citando a sua volta, Mario Luzi che definisce il mondo interiore un'idea realmente infinita e insondabile, che pone domande, denudando l'insufficienza di qualsiasi risposta (Demetrio, 2017: pos. 409 di 4861, vers. Kindle). Mantiene un ruolo definitivo per la memoria perché ne è sede e libera il passato dall'essere semplice cronaca, ma lo costituisce in quanto ricordo, rivestendolo della componente emotiva. Nella dialettica tra *dentro* e *fuori*, l'autonarrazione costituisce un ponte indispensabile per non lasciare muta l'interiorità, che nella narrazione si libera, si concretizza e si confronta.

Per un migrante apprendere la lingua del paese a cui approda è prendersi cura di sé, è sapersi trarre in salvo, è acquisire strumenti per non obbligarlo al silenzio la propria interiorità. Per uno studente di lingua straniera, è cura sapere cosa deve imparare

di una nuova lingua per poter raggiungere il proprio obiettivo, è essere coscienti che per vivere in una nuova realtà culturale, più importante di saper chiedere l'ora a una fermata dell'autobus (che si può risolvere con una gestualità universale) è spiegare che il ritardo di quell'autobus crea speciale angoscia perché si deve arrivare a un colloquio di lavoro verso il quale si nutre una grandissima aspettativa per i propri progetti di vita. Sapersi raccontare è prioritario nello stesso modo in cui lo è saper chiedere l'ora.

Per quanto riguarda le quattro abilità (comprensione orale, comprensione scritta, produzione orale e produzione scritta) si differenzierà il codice linguistico e le tipologie diafasiche e diamesiche della lingua.

Cervi individua sette grandi famiglie che racchiudono a loro volta 14 *sovracategorie* formate da 471 categorie di base che inglobano un totale di 2852 termini comprensivi di sostantivi, aggettivi, verbi e avverbi (2022: 60). La categorizzazione in sette grandi famiglie risulta utile per organizzare il lavoro sui testi volto a un riconoscimento lessicale delle emozioni. Si tratta quindi, così come l'autrice lo nomina di volta in volta, del lessico *attraattivo-repulsivo*, il lessico *soddisfatto-insoddisfatto*, il lessico *fiducioso-impaurito*, il lessico *amoroso-rabbioso*, il lessico *gioioso-triste*, il lessico *felice-infelice* e il lessico *benigno-maligno*⁷. Secondo Cervi la possibilità della conoscenza completa del lessico emotivo giunge dopo il periodo adolescenziale, ovvero solo quando, non solo si possono esperire queste emozioni nella quotidianità, ma se ne è coscienti, individuando la consapevolezza come fattore fondamentale per esercitare il potere di dare un nome a un'emozione. Questo ragionamento vale per l'apprendimento nella propria lingua madre. Nell'apprendimento di una lingua straniera non sarebbe corretto azzerare il patrimonio lessicale e conoscitivo

⁷ È interessante l'inclusione di questa categoria quasi dantesca che crea una polarizzazione etica ma reale tra la percezione del bene e quella del male. Alla categoria del *benigno* appartengono vocaboli come 'perdono', 'bontà', 'benignità' o 'mansuetudine', a quella del *maligno*, vocaboli come 'spietatezza', 'ferocia', 'perfidia', 'crudeltà' (Cervi, 2022: 82). Si potrebbe però riflettere su fatto che, per esempio, mantiene un senso dire «ti amo ferocemente», ma lo perde il dire «ti amo perfidamente». Ovvero anche all'interno delle singole categorie esistono molteplici sfumature di senso che vanno individuate.

delle emozioni perché un adulto sarà sempre capace di orientarsi nel proprio sentire al di là del fatto di saperlo esprimere o no in un determinato codice linguistico. Si dirà di più: nell'insegnamento agli adulti è fondamentale proprio rispettare questa conoscenza pregressa, prenderla in considerazione, valorizzarla. Si tratterà allora di condurre alla mediazione dei diversi codici linguistici per scoprire come onorare questo vissuto però in una lingua nuova; del resto, nel corso, di una vita, l'importanza delle parole è un valore che si riveste sempre di nuovi significati, è un concetto da ricalibrare così come si ricalibrano i sentimenti in funzione delle esperienze. Le parole non saranno tutto, ma sono moltissimo:

È questo il potere della letteratura e, più in generale, il potere della parola. Le parole sono vive, entrano nel corpo, bucano la pancia: possono essere pietre o bolle di sapone, foglie miracolose. Possono fare innamorare o ferire. Le parole non sono solo mezzi per comunicare, le parole non sono solo il veicolo dell'informazione, come la pedagogia cognitivizzata del nostro tempo vorrebbe farci credere, ma sono corpo, carne, vita, desiderio. Noi non usiamo semplicemente le parole, ma *siamo fatti di parole, viviamo e respiriamo nelle parole* (Recalcati, 2014: 86).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALBONI, Paolo Ernesto (2015). «La comunicazione interculturale e l'approccio comunicativo: dall'idea allo strumento». *EL.LE*, 4(1), pp. 1-20
- BARTOLOTTA, Salvatore; GRACI, Salvatrice; LOPEZ, Martina; PIRAS, Damiano (2021). *Fundamentos de educación lingüística y literaria italianas*. Madrid: UNED.
- CERVI, Manuela (2022). *Il lessico italiano delle emozioni. Introduzione*. Milano: EstesaMente.
- DEMETRIO, Duccio (2017). *La vita si cerca dentro di sé*. Milano: Mimesis Edizioni.
- DILTS, Robert (1999). *Il potere delle parole e della PNL (Sleight of mounth)*. Milano: NLP Italy.
- FERNÁNDEZ CASAS, María Xosé (2003). «El relativismo lingüístico en la obra de Edward Sapir. una revisión de tópicos infundados». *Teorema*, XXII(3), pp. 115-129.
- KORZYBSKI, Alfred (2010). *Science and Sanity*. New York: Institute of General Semantics.

- POGGI, Isabella; MAGNO CALDOGNETTO, Emanuela (2004). «Il parlato emotivo. Aspetti cognitivi, linguistici e fonetici». In F. A. Leoni (a cura di), *Il Parlato Italiano. Atti del Convegno Nazionale (Napoli, 13-15 febbraio 2003)* (pp. 1-21). Napoli: D'Auria M. Recuperato da http://lms.teleskill.it/tlc-uploads/77/pagine/383/parlato_emotivo.pdf [Data di consultazione: 10/07/2023].
- RECALCATI, Massimo (2014). *L'ora di lezione. Per un'erotica dell'insegnamento*. Torino: Giulio Einaudi Editori.
- SAPIR, Edward e WHORF, Benjamin Lee (2017). *Linguaggio e relatività*. Roma: Lit Edizioni.
- TAYLOR, John R. (2003). *La categorizzazione linguistica. I prototipi nella teoria del linguaggio*. Macerata: Quodlibet.

LA PRESENCIA DE LOS ITALIANISMOS
EN LA 23^a EDICIÓN
DEL DICCIONARIO ACADÉMICO
THE PRESENCE OF ITALIANISMS IN THE 23RD EDITION
OF THE ACADEMIC DICTIONARY

Rocío LUQUE
Università di Trieste

Resumen

Dado que el léxico es el nivel de la lengua que tiene un contacto más directo con la realidad extralingüística, consideramos que las relaciones culturales entre España e Italia se reflejan precisamente en este nivel y en los intercambios de préstamos lingüísticos entre el español y el italiano. Es por ello por lo que quisiéramos centrarnos en los italianismos que han entrado en la última edición del diccionario académico para analizar cuáles son los ámbitos propulsores de esta interferencia y qué tratamiento reciben dichos términos en la lengua de llegada desde el punto de vista morfofonológico y léxico-semántico.

Palabras clave: italianismos, léxico español, diccionario académico, lexicografía, semántica.

Abstract

Taking the lexicon into account as the level of the language that has the most direct contact with the extra-linguistic reality, we consider that the cultural relations between Spain and Italy are accurately reflected at this level and in the exchanges of linguistic borrowings between Spanish and Italian. This is why we would like to focus on the Italianisms that have entered the latest edition of the academic dictionary to analyse what are the driving forces behind this interference and how these terms are treated in the target language from a morphophonological and lexical-semantic point of view.

Keywords: italianisms, Spanish lexicon, academic dictionary, lexicography, semantics.

1. INTRODUCCIÓN Y MARCO TEÓRICO

Reflejo de las relaciones entre Italia y España es, entre otras cosas, la cabida que la lengua italiana encuentra en el español, especialmente en el plano léxico, facilitada por la afinidad entre las estructuras fonológicas de ambas lenguas y el origen latino común. El léxico, de hecho, es el nivel de la lengua que está más en contacto con la realidad extralingüística, de la que refleja más o menos directamente, asuntos políticos, económicos y socioculturales (Dardano, 1993: 291).

El italiano, a raíz del prestigio del *Bel paese*¹, fue especialmente influyente durante el Renacimiento (Sánchez Mouriz, 2015: 44), periodo en el que exportó italianismos en diferentes ámbitos como el de la arquitectura, el arte, el comercio, la escultura, la música, la navegación, la pintura, la política y el teatro². Asimismo, como subrayó en su momento Meo-Zilio (1965: 68), destaca su presencia en una variedad concreta del español, la rioplatense, a finales del siglo XIX y a mediados del siglo XX, como consecuencia de los grandes movimientos migratorios que se produjeron de Italia a Argentina, procesos durante los cuales hubo una integración de italianismos concernientes, entre otros, al ámbito gastronómico, al laboral y al social³. Finalmente, consideramos que hubo un nuevo auge de la presencia del italiano en el español peninsular a partir

¹ Recordemos que los préstamos surgen sobre todo de la necesidad de determinar nuevas realidades, que la deficiencia de la lengua receptora no puede compensar, pero que a menudo la motivación de la interferencia es más bien una manifestación de la influencia y el prestigio que la comunidad lingüística que proporciona el modelo ejerce sobre la otra (Gusmani, 1998: 94).

² La expansión cualitativa y cuantitativa de los italianismos se produjo hasta el siglo XVII y esta fase del fenómeno de interferencia fue estudiada por un romanista holandés, Terlingen, en su tesis doctoral titulada *Los italianismos en español desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII* (1943). En este trabajo el autor, que no pudo contar por razones cronológicas con el diccionario de Corominas, presenta un minucioso análisis etimológico. Más tarde, en 1967, publicó un capítulo para el tomo II de la *Enciclopedia Lingüística Hispánica* sobre toda la historia de los italianismos en español. Señalamos, al mismo tiempo, un estudio desde el punto de vista histórico, el de Lapesa (1981).

³ Sobre la pervivencia de los italianismos en el español rioplatense señalamos Castro (1941), Zannier (1967), Meo-Zilio (1970), Cancellier (1996), Fajardo Aguirre (1998), Patat y Villarini (2012) y Conde (2016).

de los años ochenta del siglo XX, tras la apertura democrática de la España, fecha a partir de la cual se difundieron italianismos pertenecientes a los sectores económicos en los que Italia tiene una gran relevancia, como el de la gastronomía, la moda y el deporte.

Las diferentes ediciones del *Diccionario de la lengua española* (DLE) de la Real Academia Española, basándose en los corpus académicos, han ido recogiendo estas integraciones y dicha lematización ha sido en parte investigada para tratar de contextualizar la existencia de los italianismos en la lengua española. Recordemos, por ejemplo, el estudio de Ayala Simón (2002) sobre los términos procedentes del italiano en la 21ª edición de 1992; el trabajo de Llúteras (2016), que se centra en los 660 italianismos registrados en la 22ª edición de 2001; y el artículo de Giménez Folqués (2020), que analiza las nuevas voces y acepciones italianas de la 23ª y última edición de 2014, recurriendo al filtro de CORPES XXI para establecer si se ha tenido en cuenta el factor de la frecuencia de uso a la hora de incorporarlas.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Lo que aquí nos proponemos es analizar las voces italianas o de origen italiano incorporadas en la última edición del diccionario académico de 2014 y, además, en su actualización de 2022, pero ampliando el concepto de italianismo. Si consultamos la definición de la RAE, podemos leer «1. m. Giro o modo de hablar propio y privativo de la lengua italiana. 2. m. Vocablo o giro de la lengua italiana empleado en otra. 3. m. Empleo de vocablos o giros italianos en distinto idioma» (2014: 1271). Sin embargo, consideramos que hay que incluir, tal y como hizo Terlingen en el volumen de 1943, los derivados y los compuestos creados en español a partir de voces de origen italiano, pues dan muestra de la alta productividad de estos préstamos en la lengua receptora. Es la demostración de que estos términos han superado la primera etapa de la transferencia y la segunda del proceso de asimilación, y que han llegado a la tercera etapa de explotación y creatividad del préstamo para generar nuevos elementos, incluso por medio de alteraciones semánticas como la generalización, la metáfora y la metonimia (Gómez Capuz, 2005: 27). Asimismo, incluimos en nuestro concepto de italianismo aquellas voces

procedentes de algún dialecto de la Península, como el genovés o el napolitano, ya que han dado origen a términos de uso general también en italiano. Por otra parte, tomamos en consideración epónimos que proceden de nombres propios de personajes o marcas italianas puesto que han pasado a designar objetos o conceptos de uso común.

Para realizar dicho análisis, hemos rastreado los italianismos presentes en la 23ª edición en papel del DLE. Después, hemos controlado los lemas detectados en la edición anterior del diccionario, la 22ª, para comprobar si efectivamente se trataba de nuevas incorporaciones y, en caso negativo, para comparar las acotaciones y las definiciones y así verificar si se ha producido algún cambio, incluso en la transcripción del lema. Posteriormente, hemos consultado los italianismos también en la versión electrónica de la 23ª edición, la 23.6, para examinar las actualizaciones que se han realizado con respecto a estos términos. Finalmente, del corpus de italianismos extraído, hemos analizado de cada nueva voz los procesos de adaptación, asimilación o naturalización, es decir, la acomodación a las pautas fónicas, gráficas, morfológicas y semánticas de la lengua receptora (Gómez Capuz, 2005: 17). Además, de cada artículo lexicográfico, hemos observado las marcas que acompañan la entrada –en concreto, las marcas gramaticales, las de transición semántica y las diasistemáticas– (cf. Porto Dapena, 2002: 252), y la información etimológica.

A continuación, dividimos nuestro análisis en cuatro apartados, en los que las voces analizadas podrían presentarse en más de uno de ellos, pero hemos decidido por cuestiones de espacio colocarlas en base al aspecto más destacado.

3. ANÁLISIS DE LOS ITALIANISMOS PRESENTES EN LAS EDICIONES 23 Y 23.6 DEL DLE

3.1. EXTRANJERISMOS Y PRÉSTAMOS CRUDOS O INTEGRADOS⁴

Una de las primeras cosas que salta a la vista analizando los italianismos de la última edición del DLE y su actualización es la

⁴ Tenemos en cuenta la distinción de Seco entre extranjerismo y préstamo según el criterio de asimilación gráfica y fónica (1977: 197), por lo que *pizza* es un extranjerismo y «espagueti» es un préstamo.

presencia de extranjerismos lematizados en cursiva y marcados como «Voz it.»: véanse *allegro* (109)⁵, *sottovoce* (2042) y *tortellini* (2144)⁶. Pero destaca también la existencia de préstamos crudos en redondas, no adaptados gráficamente, para los que se señala el origen «Del it.»: pensemos en «belvedere» (s. v.), «birra» (312), «carbonara» (434), «dismorfofobia» (810), «forte²» (1049), «minestrone» (1466), «mofeta²» (1479), «ostinato» (1593), «paladino²» (1607), «pesto» (1697) y «tifo³» (s. v.). Asimismo, señalamos epónimos que no presentan adaptaciones, como el aparato «Golgi» (110), el coche «topolino» (2138) y las motocicletas «vespa» (2234) y «vespino» (2235).

Esta tendencia, que se debe a la pérdida de la tradicional capacidad asimilatoria del español actual a raíz de una mayor familiaridad de los hispanohablantes con las lenguas extranjeras (Gómez Capuz, 2005: 19), se refleja también en la decisión del DLE de incluir junto con el préstamo adaptado «pícolo» (1705) la voz italiana *piccolo* (1703), en cuya definición se remite a la entrada asimilada. Igualmente, hemos observado que la RAE ha abandonado préstamos crudos o integrados en redondas de la 22ª ed. —para los que se indicaba el origen italiano— a favor de sus correspondientes extranjerismos en cursiva en la 23ª ed., tal y como ha ocurrido con «alegreto» (2001: 100), «cantábile» (2001: 427) y «decrecendo» (2001: 734), que han pasado a ser respectivamente *allegretto* (109), *cantabile* (415) y *decrecendo* (713).

Cabe señalar, no obstante, que en un par de casos se verifica el fenómeno contrario y que, por añadidura al extranjerismo *carpaccio*, que ya se encontraba en la 22ª ed., aparece en la actualización el préstamo adaptado «carpacho» (s. v.), al que remite la voz italiana. El extranjerismo *ossobuco* de la 22ª ed. (2001: 1638) se convierte, en cambio, en el préstamo naturalizado «osobuco» (1592) en la 23ª.

⁵ De ahora en adelante, para no cargar mucho la lectura, de las voces extraídas de la 23ª ed. del DLE en papel indicaremos solamente el número de página entre paréntesis y de las voces extraídas de la actualización 23.6 en línea la abreviatura de *sub voce*.

⁶ Señalamos que en el artículo lexicográfico el DLE añade la abreviatura «U. m. en pl.» (Usado más el plural) puesto que en el uso no siempre se percibe el morfema italiano *-i* como morfema flexivo de plural.

Y, a propósito de adaptaciones, son muchas las nuevas incorporaciones de la última edición que presentan ajustes gráficos. Encontramos, de hecho, los siguientes:

- la colocación de tildes según las normas del español en «acúfeno» (39), «camerístico, ca» (400), «lávico, ca» (1318), «ópera prima» (1578), «ureotélico, ca» (2200) o «uricotélico, ca» (2201);
- la simplificación de geminadas en «a capela» (del it. *a cappella*) (19), «capeleti» (del it. *cappelletti*) (423)⁷, «crocanti» (del it. *croccanti*)⁸ (666), «distelo» (del it. *listello*) (s. v.), «opereta» (del it. *operetta*) (1579), «paco⁴» (del it. *pacco*) (1600) o «panetone» (del it. *panettone*) (s. v.);
- la sustitución de grafemas en «cuartirolo» (del it. *quartirolo*) (677), «empavesada¹» (del it. *impavesata*) (869) o «pascualina» (del it. *pasqualina*) (1646);
- el cambio de dígrafos en grafemas en «pañolenci» (del it. *pannolenci*) (1623);
- acortamientos: «buga» (del it. *Bugatti*) (353).

Hallamos, asimismo, términos que combinan más procesos de asimilación a las normas del español, como «equilicuá» (del it. *eccoli qua*) (916), que, además de las sustituciones consonánticas para las oclusivas velares sordas, presenta acentuación y disimilación o alteración de una vocal; «escalopa» (del it. *scaloppa*) (923)⁹, que ve la prótesis o adición de la vocal «e» antes de la «s» líquida y la simplificación de la consonante doble; «fortísimo², ma» (del it. *fortissimo*) (1049-1050) y «pirotín» (del it. *pirottino*) (1722), que mezclan la acentuación con la simplificación de una consonante; «hemerografía» (del it. *emerografia*) (s. v.), que se adecúa a las reglas de acentuación de los hiatos y a la grafía de las palabras de origen griego que empiezan por «hemero-»; «panetón» (del it. *panettone*) (s. v.), que ve la simplificación de la consonante «t» y de la terminación

⁷ Frente a este italianismo de número plural, tal y como en el caso de *tortellini*, el DLE añade la abreviatura «U. m. en pl.».

⁸ En este caso el diccionario sí indica que se trata del «pl. de *croccante* ‘crujiente’».

⁹ Señalamos que este término se añade a «escalope» (923), que la RAE indica como procedente del francés.

en «-one» con consecuente acentuación; y «rúcula» (del it. *rucola*) (1943), que altera y acentúa una vocal.

Por otra parte, resulta interesante observar la aparición de italianismos adaptados que, en realidad, son variantes de préstamos que ya se encontraban en ediciones anteriores. Es lo que ocurre con «brócoli» (348), que aparece en la última edición del diccionario, adquiriendo primacía frente a los equivalentes «bróculi» (348) y «brécol» (344), puesto que estas últimas remiten para la consulta de su significado a la primera, más fiel al original *broccoli*; mientras que en el DLE de 2001 «bróculi» remitía a «brécol». En la actualización de 2022, en cambio, aparece para el italianismo «chao» la variante «chau» (s. v.), que se trata más bien de una forma usada, como indican las marcas diatópicas de la entrada, en diferentes países de Hispanoamérica. Por último, destacamos «grafiti» (del it. *graffiti*, pl. de *graffito*) (1118), que aparece junto con el préstamo ya existente «grafito²» (del it. *graffito*) (1118), con una distribución de acepciones dado que «grafito²», además de remitir a «grafiti», designa el «Escrito o dibujo hecho a mano por los antiguos en los monumentos», mientras que «grafiti» indica la «Firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente».

3.2. DERIVADOS Y COMPUESTOS

Por lo que respecta a la forma de los italianismos, quisiéramos comentar brevemente un fenómeno que los atañe y que adelantamos en el apartado anterior, es decir, la capacidad y eficacia neológica de estos términos en la lengua receptora. En español, de hecho, asistimos a la proliferación de derivados y compuestos a partir de préstamos del italiano.

La 23ª ed., por ejemplo, recoge derivados en:

- «-ada», que forma sustantivos a partir de otros sustantivos que indican golpe o que significan conjunto: «culateada» (691) y «tallarinada» (2073);
- «-ado», que crea adjetivos que expresan la presencia de lo significado por el primitivo: «acuarelado, da» (38), «arquitrabado, da» (203) e «impostado» (1219);
- «-aje», que genera sustantivos que expresan acción: «modelaje» (1477);

- «-ar» y «-ear», que derivan verbos de sustantivos o adjetivos: «parapetar» (1633) y «payasear» (1659);
- «-ción», que da lugar a sustantivos deverbales que expresan acción y efecto: «modelización» (1477);
- «-dad», que en sustantivos abstractos derivados de adjetivos significa ‘cualidad’: «manejabilidad» (1393);
- «-dura», que crea sustantivos deverbales: «empatadura» (860);
- «-eo», que en sustantivos derivados de verbos en «-ear» significa ‘acción y efecto’: «finteo» (1032);
- «-ero, ra», que en sustantivos indica profesión o cargo: «grafitero, ra» (1118) y «pizzero, ra» (1727)
- «-ete, ta», que genera diminutivos, despectivos u otras palabras de valor afectivo: «carroceta» (450);
- «-ía», que forma sustantivos derivados de adjetivos para indicar situación, estado de ánimo, cualidad moral o condición social: «monocromía» (1487);
- «-ico, ca», que en adjetivos expresa relación con la base: «palafítico, ca» (1607) y «porcelánico, ca» (1755);
- «-ín», que produce diminutivos, incluso lexicalizados: «culatín» (691);
- «-ismo», que da lugar a sustantivos que designan actividad: «modelismo» (1477);
- «-ista», que genera sustantivos que denominan a la persona con una determinada profesión: «pianofortista» (1700);
- «-nte», que crea adjetivos deverbales: «cortejante» (649);
- «-o», que flexiona en masculino un término que nace como femenino: «taranto» (2082);
- «-or, ra», que en adjetivos y sustantivos deverbales significa ‘agente’: «alertador, ra» (97)
- «-udo, da», que en adjetivos derivados de sustantivos indica abundancia, gran tamaño o intensidad de lo significado por la raíz: «mostachudo, da» (1500)¹⁰.

¹⁰ Algunos de estos términos, a saber, «culateada», «modelaje» (en su segunda acepción), «tallarinada», «empatadura» y «finteo», como indican las marcas diatópicas de las entradas, son de uso americano, lo cual refleja la gran capacidad neológica de las variedades del español para crear nuevas palabras por medio del proceso de derivación.

La productividad de los italianismos en español se da al mismo tiempo en los procesos de composición por medio de elementos composicionales como «-fico, ca», que suele significar ‘que hace, produce o convierte en’ –véase «hemerográfico, ca» (s. v.)–; y «-mente», que forma adverbios a partir de adjetivos –véase «artesanalmente» (213)–. Por otra parte, hemos hallado compuestos que unen dos bases, como «marcapáginas» (1409), del préstamo «marcar», y «pillapilla» (1711), de «pillar»; o el americanismo «asaltabancos» (216), a partir de «asaltar».

3.3 CAMBIOS SEMÁNTICOS

Así como se dan cambios formales, también pueden producirse cambios semánticos en la transferencia de los italianismos al español. Un caso significativo es el de la incorporación «putiferio» (1821), que, según Álvarez de Miranda, la RAE ha recogido muy tarde definiéndolo como sinónimo de «puterío» en sus tres acepciones –‘prostitución’, ‘conjunto de personas que ejercen la prostitución’ y ‘situación de desmadre’ (2021: s. p.)–, cuando, en realidad, solo la idea de desmadre coincide en parte con el significado original italiano de «Litigio, disputa, scenata violenta e rumorosa [...] Fig., confusione, disordine, baraonda» (Treccani, 2009: s. v.). Se trata, por consiguiente, como indica el DLE entre sus acotaciones, de un influjo de «puto» en su significado, la parte del lema en la que se han detenido los hablantes causando una alteración semántica.

Asimismo, ocurre que un término italiano de uso común como *lampo* –cuyo significado principal es el de «Luce abbagliante e di brevissima durata, manifestazione ottica delle scariche elettriche che hanno luogo nell’atmosfera» (Treccani, 2009: s. v.), es decir, el equivalente de «relámpago»–, en su paso al español limite su uso solo a un registro, en este caso, el poético. El DLE, de hecho, define «lampo» como «m. poét. Resplandor o brillo pronto y fugaz, como el del relámpago» (1309). O que «parola», que en origen equivale a ‘palabra’, en su paso a la lengua receptora se matice como ‘verbosidad’ (s. v.) y sea de uso coloquial. Algo parecido encontramos con términos que han entrado en español como tecnicismos pertenecientes a un sector profesional, recordemos los citados «pícolo» (1705) y «fortísimo², ma» (1049-

1050), de ámbito musical, que en el proceso de interferencia han perdido su uso general como adjetivos calificativos.

En ocasiones, los extranjerismos tienen en común ciertos rasgos semánticos con palabras nativas, lo cual produce una situación de sinonimia parcial o inestabilidad que hace necesario reestructurar el campo léxico afectado mediante una especialización semántica y el reparto entre los equivalentes de la significación ya existente. En este caso el extranjerismo suele convertirse en el término marcado de la oposición, mientras que el equivalente patrimonial mantiene un valor más amplio (Gómez Capuz, 2005: 24). Por ejemplo, el italianismo «capo» (427) ha adquirido el sentido restringido de jefe mafioso frente al genérico «jefe»; y *vendetta* (2223), frente al genérico «venganza», se refiere a aquella que deriva de rencillas entre familias, clanes o grupos rivales.

3.4. ADICIONES Y ENMIENDAS ETIMOLÓGICAS

Ya en los estudios anteriores sobre los italianismos en las ediciones del diccionario académico se ponía de relieve la falta de rigurosidad en las marcas etimológicas de la RAE para llevar a cabo la recogida de estos vocablos (Ayala, 2002: 48; Lliteras, 2016: 113; Giménez Folqués, 2020: 99). Dicha señalación se debe a la dificultad de establecer cuáles son los italianismos directos y cuáles los términos en los que el italiano ha sido mediador para la introducción de grecismos, latinismos, galicismos y germanismos. No obstante, de edición en edición, se percibe un notable esfuerzo por parte de la RAE por ir vislumbrando la etimología de las entradas en cuestión¹¹.

En la última edición, por ejemplo, «molo» (1483) y «tomaína» (2134), lemas que en la 22ª se presentaban como grecismos, resultan ser italianismos que a su vez proceden, respectivamente, del griego bizantino y del griego. «Busto» (s. v.), «lampo», «letame» (1328), «monocromo, ma» (1487), «óvalo» (1595), «óvolo» (1596), «populacho» (s. v.), «raza¹» (1854), «retrato» (1915) y «sotana» (2042) han pasado de ser latinismos a italianismos que a su vez proceden del latín. «Turbante» (2188), que antes era un galicismo

¹¹ Esta labor de revisión prevé también la enmienda en la actualización de 2022 de etimologías de italianismos que ya se indicaban como tales en la 23ª ed. con el objetivo de proporcionar más información y explicar así los significados correspondientes.

procedente del turco, ahora es un italianismo que procede del turco *tülbent*, voz de or. persa. Y «viola¹» (s. v.), que la 22ª ed. originaba en el provenzal y la 23ª ed. en el occitano, en la actualización 23.6 resulta que es del italiano.

En muchas ocasiones, se ha realizado la adición de la etimología para lemas de los que antes no se identificaba el origen. Estos son, a saber, «capo» (427), «cascarela» (s. v.), «cucha» (s. v.), «necroscopia» (s. v.), «parola» (s. v.), «sordina» (2040), «sordino» (2040), «sordón» (2040), «traspontín» (2162), *vendetta* (2223) y «violonchelo» (2247).

En otros casos, observamos términos de uso americano, especialmente en los países del Cono Sur, para los que no se proporcionaba información etimológica, que se indican como italianismos o dialectalismos del italiano a partir de 2014¹². Son de origen italiano «mufa» (1508), que equivale a ‘moho’ y coloquialmente, por alteración semántica, a ‘enfado o mal humor por algo que molesta’; «raviol» (s. v.), un singular formado en el español argentino a partir de «raviolos», que por metaforización significa ‘papelina³’; «tratativa» (s. v.), que define la etapa preliminar de una negociación; y «yira» (s. v.), que, del it. *girare*, denomina de manera despectiva y coloquial a la prostituta callejera. Proceden del genovés «bacán, na» (de *baccan* ‘patrón’) (s. v.), que describe por metaforización en la jerga juvenil algo muy bueno y coloquialmente a alguien muy atractivo o adinerado; «pibe, ba» (del acortamiento de *pivetto*) (1701)¹³, que indica de manera coloquial a un niño a un joven y que se usa como fórmula de tratamiento afectuosa; y quizá «escrachar» (de *scracâ* ‘escupir’) (s. v.)¹⁴, que metafóricamente describe la acción de ‘romper, destruir, aplastar’ o ‘fotografiar a una persona’ en su uso coloquial.

¹² Aún quedan, no obstante, términos que la RAE marca como argentinismos y uruguayismos sin información etimológica, pero que en realidad son italianismos como «balurdo» (de *balordo*), «fiaca» (de *fiacca*) y «festichola» (de *festicciola*).

¹³ Este lema, en realidad, en la edición anterior se señalaba como procedente del catalán *pevet*.

¹⁴ La RAE indica que la etimología es discutida y que puede proceder también del inglés *scracâ* ‘escupir’. De «escrachar» deriva además el sustantivo «escrache» (s. v.) con el significado de ‘Manifestación popular de protesta contra una persona, generalmente del ámbito de la política o de la Administración, que se realiza frente a su domicilio o en algún lugar público al que deba concurrir’.

Deriva del napolitano «pichirilo» (de *piccirillo* ‘niño’) (1704), cuyo referente es por comparación un automóvil pequeño y destartado. Por último, «laburo» (del it. dialectal *lavuro* o *lavuru*) (s. v.) denomina coloquialmente el trabajo.

4. CONCLUSIONES

Tras haber realizado el análisis que acabamos de presentar, podemos concluir que en la última edición del diccionario académico 2014 y en su actualización de 2022 hay 117 nuevos italianismos, incluyendo, como comentábamos en la metodología, derivados (27), compuestos (6), epónimos (5), voces dialectales del italiano (9) y voces que han sido revisadas etimológicamente (24)¹⁵.

Además de este resultado general, es posible presentar resultados más específicos. Ante todo, podemos afirmar que estas 117 incorporaciones se dividen entre 5 extranjerismos, 29 préstamos crudos y 83 préstamos integrados, datos que subrayan un alto grado de adaptación en la lengua española que, de todas formas, ha disminuido con respecto al pasado. Asimismo, podemos proporcionar una lectura de los campos semánticos a los que pertenecen estas incorporaciones, que se reparten de la siguiente manera: vida cotidiana (28), gastronomía (19), música (16), arquitectura y construcción (11), arte (8), literatura y mundo editorial (5), mecánica (5), moda (5), mundo delictivo (5), medicina (4), biología (3), armas (2), deporte (2), geología (2), marina (1) y química (1); confirmando los ámbitos tradicionales en los que predominan los italianismos, como la vida cotidiana, la música, la gastronomía y las artes.

Son muchos los italianismos que aún quedan por recoger en el diccionario académico —es suficiente con leer cualquier menú de un restaurante para percatarse de ello—, y esta labor se complica aún más si consideramos la visión panhispánica del DLE por la que acoge en su interior todos los italianismos de uso en las variedades del español americano, que muestra, como hemos podido comprobar, una gran capacidad neológica. Por lo pronto, podemos contar con una valiosa

¹⁵ De algunos de estos italianismos hemos proporcionado también una lectura semántica, que sería interesante ampliar.

herramienta lexicográfica que aúna este caudal léxico de origen italiano, sin duda cualitativamente importante en la lengua española.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (5 de octubre de 2021). «Putiferio». *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/opinion/2021-10-05/putiferio.html> [Fecha de consulta: 10/06/2023].
- AYALA SIMÓN, Eduardo (2002). «Italianismos en DRAE 1992 (versión electrónica), heterogeneidad en las marcas del sector de las comidas». En D. A. Cusato y L. Frattale (coords.), *Atti del XX Convegno Associazione Ispanisti Italiani* (pp. 37-50). Florencia: Andrea Lippolis.
- CANCELLIER, Antonella (1996). *Lenguas en contacto: italiano y español en el Río de la Plata*. Padua: Unipress.
- CASTRO, Americo (1941). *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires: Losada.
- CONDE, Óscar (2016). «La Pervivencia de los Italianismos en el Español Rioplatense». *Gramma*, XXVII(57), pp. 83-89.
- DARDANO, Maurizio (1993). «Lessico e semantica». En A. Sobrero (ed.), *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture* (pp. 291-370). Bari: Laterza.
- FAJARDO AGUIRRE, Alejandro (1998). «Aproximación al léxico argentino actual». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 16, pp. 57-71.
- GIMÉNEZ FOLQUÉS, David (2020). «Evolución de los italianismos en los últimos diccionarios académicos del español». *Cultura, Lenguaje y Representación*, XXIII, pp. 97-108.
- GÓMEZ CAPUZ, Juan (2005). *La inmigración léxica*. Madrid: Arco/Libros.
- GUSMANI, Roberto (1998). «Interlinguística». En R. Lazzeroni (ed.), *Linguística storica* (pp. 87-115). Urbino: Carocci.
- LAPESA, Rafael (1981). *Historia De La Lengua Española*. Madrid: Gredos.
- LLITERAS, Margarita (2016). «Problemas lexicográficos de los préstamos italianos en español». En É. Buchi, J.-P. Chauveau y J. M. Pierrel (eds.), *Actes du XXVIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, vol. 2 (pp. 1245-1255). Estrasburgo: Éditions de Linguistique et de Philologie.
- MEO-ZILIO, Giovanni (1965). «Italianismos generales en el español rioplatense». *Thesaurus*, XX(1), pp. 68-119.
- (1970). *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo*. Florencia: Valmartina.
- PATAT, Alejandro y VILLARINI, Andrea (eds.) (2012). *Gli italianismi in Argentina*. Macerata: Quodlibet Studio.

- PORTO DAPENA, José Álvaro (2002). *Manual de técnica lexicográfica*. Madrid: Arco/Libros.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (Actualización 2022^{23.6}). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/> [Fecha de consulta: 05/05/2023].
- (2014²³). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- (2001²²). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- SÁNCHEZ MOURIZ, Héctor (2015). «Préstamos Lingüísticos en la Lengua Española Actual: Italianismos, Latinismos, Arabismos, anglicismos y Galicismos». *International Journal of Language and Linguistics*, 2(1), pp. 41-53.
- SECO, Manuel (1977). «El léxico de hoy». En R. Lapesa Melgar (coord.), *Comunicación y lenguaje* (pp. 183-201). Madrid: Karpos.
- TERLINGEN, Johannes Hermanus (1943). *Los italianismos en español desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII*. Ámsterdam: Noord-Hollandsche Uitgeversmaatschappij.
- (1960). «Italianismos». En M Alvar (ed.), *Enciclopedia Lingüística Hispánica*, vol. 2 (pp. 263-305). Madrid: CSIC.
- ZANNIER, Guido (1967). *Influenza dell'Italiano sulla lingua scritta rioplatense (Secondo Periodo: 1853-1915)*. Montevideo: Lena & Cia.
- VV. AA. (2009). *Vocabolario Treccani*. Recuperado de www.treccani.it/vocabolario [Fecha de consulta: 10/06/2023].

PAROLE VICINE DI MAESTRI LONTANI:
RIASCOLTANDO GIANNI RODARI,
MARIO LODI, ALBERTO MANZI
CLOSE WORDS OF FAR MASTERS:
LISTENING AGAIN TO GIANNI RODARI,
MARIO LODI AND ALBERTO MANZI

Anna NENCIONI
Universidad de Salamanca

Riassunto

In una cornice didattica di insegnamento/apprendimento dell'italiano come lingua straniera, livello B1, riflettiamo con studenti universitari sul mestiere dell'insegnante e il valore formativo ed emotivo che genera nel discente. Lo spunto è un viaggio testuale sull'esperienza di Gianni Rodari, Mario Lodi, Alberto Manzi, maestri e pedagogisti, di cui ricorre, a breve distanza (2020, 2022, 2024), il centenario della nascita. Da parole e vite appartenenti a un tempo lontano cogliamo, all'interno di un'ampia documentazione, suggestioni e impostazioni che arricchiscono di significato anche la nostra contemporaneità.

Parole chiave: percorso testuale, Italiano LS, didattica, memoria.

Abstract

In the educational framework of teaching and learning Italian as a foreign language, we reflected with B1 level students on the educational and emotional implications generated in the learner.

A textual journey through Gianni Rodari, Mario Lodi and Alberto Manzi's experience provided the inspiration along with the centenary of birth of the three masters and pedagogists in 2020, 2022 and 2024. From words and lives belonging to a distant time we gathered, through extensive documentation, suggestions and settings that still enrich our contemporaneity with profound meaning.

Keywords: Textual journey, Italian FL, teaching, memory.

1. INTRODUZIONE: CORNICE E OBIETTIVI

Nell'idea che ogni insegnante sia, per i suoi studenti, un generatore di ricordi, che si innesteranno in future occasioni di apprendimento, nel nostro contributo vorremmo sottolineare l'importanza, in qualsiasi percorso didattico, di creare momenti di riflessione e confronto a partire da esperienze altrui.

Anche in ambito universitario gioverà riascoltare le parole di maestri/Maestri come Gianni Rodari, Mario Lodi, Alberto Manzi, rappresentanti di un luminoso momento di cultura formativa, ampiamente documentata, della seconda metà del secolo scorso, che parla di rispetto, di intelligenza emotiva, di empatia, di dubbi ed errori necessari per la costruzione di una maggiore consapevolezza del proprio stare al mondo. Far conoscere queste voci a degli studenti giovani adulti, apprendenti di lingua italiana come lingua straniera, può essere utile per comunicare un salutare senso della storia, segnalare considerazioni teoriche argomentate, frutto di un costante lavoro sul campo, verificare l'attualità di materiali prodotti in tempi lontani, osservare testimonianze di una prassi che conferisce dignità al vissuto esperienziale del singolo per tessere un'azione educativa collettiva.

Presenteremo un itinerario testuale previsto per studenti di italiano come seconda lingua, livello B1, presso la Facoltà di Filologia dell'Università di Salamanca che permetta di cogliere il senso di una passione professionale, a nostro avviso tuttora stimolante per docenti e discenti.

Abbiamo premesso che il nostro progetto di ricognizione testuale si inserisce in un contesto di livello B1 e ci preme sottolineare l'adeguatezza della nostra proposta e la sua pertinenza, indipendentemente dai materiali accattivanti che non vanno considerati solo come piacevole digressione.

La consultazione del Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue e con le aggiunte di nuovi descrittori nel volume complementare (Consiglio d'Europa, 2020) ci ricorda che il livello B1 prevede la comprensione e la produzione di testi, in una prospettiva di oralità, scrittura e, naturalmente, ricezione audiovisiva, che, viene menzionato più volte, riguardano argomenti familiari o rientrano nel campo di interesse dello studente. In questo stesso volume complementare si sviluppa, con utili dettagli,

l'attenzione alla mediazione, che riguarda sia una competenza nelle dinamiche interpersonali sia la capacità di mediare fra il messaggio ricevuto e il proprio vissuto. In questo senso l'accostamento a qualsiasi opera letteraria o prodotto culturale anche datato si presenta, allora, come un'opportunità di confronto e collegamento con la propria esperienza attuale.

Rispetto al preponderante elogio dell'immediatezza, la nostra proposta nasce in controtendenza, prefiggendosi come obiettivo migliorare il senso della Storia ed essere in grado di percepire il fluire del tempo anche come parte del presente.

Nel nostro repertorio di strategie (Torresan, 2022), la priorità verrà data a promuovere il discorso interiore e il suo racconto, a costruire la consuetudine di dare ragione delle proprie scelte, a stimolare la comparazione, esercizio tanto più proficuo in un contesto di italiano lingua straniera in Spagna: l'incontro di ambiti culturali affini ma non speculari.

Per quanto non ne abbia ancora fatto oggetto di consapevole riflessione, lo studente universitario che abbiamo di fronte ha già avuto modo di constatare una diversità di stili di apprendimento e di esperienze di studio e ricezione di diversi modi didattici e cognitivi. Nel rievocare esperienze condivisibili di momenti scolastici vissuti o sofferti, non si può non giungere alla conclusione che anche un persona molto giovane ha già una grande esperienza di insegnamento e che, pur nella difficoltà della definizione in positivo, intuitivamente sa già che tipo di insegnante non si vorrebbe avere (o essere in futuro).

Il nostro percorso ha anche un carattere sperimentale e le risposte alle domande iniziali non sono scontate: che valore hanno per noi, universitari, le parole e le esperienze di maestri italiani nati cent'anni fa. Facciamo archeologia, interculturalità, viaggi pittoreschi, operazione nostalgia?

Se la cultura è dialogo, che cosa hanno da dirci e noi a loro, nel senso di poter controbattere con un salto nel tempo? Sarà possibile sperimentare quella stessa impagabile sensazione dei grandi del passato che, interpellati per odierne inquietudini, per la loro umanità rispondono, come nella celeberrima lettera di Machiavelli a Francesco Vettori?

2. LE TAPPE DEL PERCORSO

Il nostro percorso parte con tre citazioni per inquadrare alcuni punti della professione docente.

In primo luogo ricordiamo la lettera di Albert Camus al suo maestro elementare¹, scritta nel 1957, appena dopo aver ricevuto la notizia del conferimento del premio Nobel. Nella conclusione, «i suoi sforzi, il suo lavoro e la generosità che lei ci metteva sono sempre vivi in uno dei suoi scolaretti che, nonostante l'età, non ha cessato di essere il suo riconoscente allievo», Camus ritrae i tempi lunghi della percezione che ognuno di noi attribuisce all'operato di un docente e il segno e l'impronta, nel bene e nel male, che ci accompagna successivamente.

È proprio il tempo trascorso fra il contatto reale e il suo ricordo che costruisce la cornice valoriale all'interno della quale viene inserita, in modo indelebile, la figura del docente nell'accezione di maestro/Maestro. Che sarà, non poche volte, materia di racconto personale, sfuggirà alle precisazioni cronologiche per entrare nell'orologio permanente della memoria perché, come ricorda una delle protagoniste del film *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005) «Existimos porque alguien piensa en nosotros, y no al revés».

La terza citazione funge da necessario accenno alla complessità del nostro lavoro: «Scegliere. Cernere. Separare per vedere distintamente chi ci piace e chi scegliamo di frequentare e

19 novembre 1957

Cher Monsieur Germain,

J'ai laissé s'éteindre un peu le bruit qui m'a entouré tous ces jours-ci avant de venir vous parler de tout mon cœur. On vient de me faire un bien trop grand honneur, que je n'ai ni recherché ni sollicité. Mais quand j'en ai appris la nouvelle, ma première pensée, après ma mère, a été pour vous. Sans vous, sans cette main affectueuse que vous avez tendue au petit enfant pauvre que j'étais, sans votre enseignement, et votre exemple, rien de tout cela ne serait arrivé. Je ne me fais pas un monde de cette sorte d'honneur. Mais celui-là est du moins une occasion pour vous dire ce que vous avez été, et êtes toujours pour moi, et pour vous assurer que vos efforts, votre travail et le cœur généreux que vous y mettiez sont toujours vivants chez un de vos petits écoliers qui, malgré l'âge, n'a pas cessé d'être votre reconnaissant élève. Je vous embrasse de toutes mes forces.

Albert Camus

chi invece non ci interessa. Di cosa scegliamo di essere fatti» (Capossela, 2013: 14).

Troppo spesso, a nostro avviso, si inneggia alla neutralità, equidistanza e obiettività come vuoti contenitori e riteniamo, invece, sia giusto pensare all'inevitabilità e al dovere della scelta, anche, e soprattutto, nell'attività docente. E i maestri di cui ci occupiamo presero sempre una posizione forte scartandone altre, contrapponendosi anche a tendenze diffuse.

Alla classe viene proposto di elaborare, come produzione scritta individuale, il racconto di un ricordo, possibilmente grato, che riguardi la figura di un insegnante, sentita come rilevante per la propria traiettoria emotiva e formativa. Si richiede anche di enunciare le parole chiave di questa esperienza rivissuta nel ricordo e di dividerle con il resto della classe.

In questa prima fase si vuole sottolineare l'analoga importanza e dignità di racconto di ognuno: non esistono svolgimenti giusti o sbagliati e, nell'impossibilità di fornire un ricordo grato, la spiegazione della memoria negativa avrà ugualmente un suo spazio.

Il momento di condivisione delle parole chiave (3, 4 al massimo) permetterà di specchiarsi nelle esperienze altrui senza necessariamente accedere ai dettagli di ogni racconto. Nel quale, sia detto per inciso, solitamente prevale la descrizione del *come* sul resoconto del *che* e, anche nella memoria relativamente recente degli studenti, la scrittura fattuale si attenua per diventare cronaca di sensazioni.

La seconda parte del nostro itinerario prende spunto dalle parole di Gianni Rodari, Mario Lodi, Alberto Manzi.

Una composizione poetica (Rodari, 1977):

Abbiamo parole per vendere
 parole per comprare
 parole per fare parole
 ma ci servano parole per pensare.
 Abbiamo parole per uccidere
 parole per dormire
 parole per fare solletico
 ma ci servono parole per amare.
 Abbiamo le macchine
 per scrivere le parole

dittafoni magnetofoni
microfoni telefoni.
Abbiamo parole
per fare rumore,
parole per parlare
non ne abbiamo più.

Un lontano e ancora vivissimo ricordo di un maestro anziano (Fiori, 2014):

Sì, fu il mio primo giorno di scuola a San Giovanni in Croce, al principio degli anni Cinquanta. Mentre parlavo, uno dei bambini si alzò dal suo banco e andò a guardare cosa succedeva sui tetti di fronte. A poco a poco, anche gli altri fecero lo stesso. E allora mi domandai: lasciar fare o reprimere? Così mi alzai, e insieme a loro mi misi a guardare il mondo dalla finestra.

E la ricerca di una non scontata definizione di *educazione* (Manzi, 1986):

Educazione... ma che che cos'è? Potrei rispondere con le parole dei saggi, con le parole dei pedagogisti... Io, chiedendovi scusa, risponderò con parole mie. Educazione potrebbe semplicemente significare: abitudine a... osservare, riflettere, discutere, ascoltare, capire [...]. Detto più semplicemente, prendere l'abitudine a pensare.

Si tratta di un approccio volutamente diretto alla voce delle 3 figure ormai ritenute classiche nello scenario pedagogico italiano ma di cui, molto probabilmente, un apprendente spagnolo, in un corso di laurea non specializzato in materia, non conosce neppure l'esistenza.

La nostra proposta è arricchire di significato e di riferimenti concreti queste parole, dopo aver preso visione di tre documentari sui diversi maestri. In questi filmati la generale prospettiva didascalica include un vasto repertorio testuale: descrizioni, argomentazioni, narrazioni, con particolare presenza del racconto di sé come ritratto dell'esperienza propria e la testimonianza, a distanza di tempo, come rivisitazione di quello stesso vissuto nel ricordo altrui.

Lo studente viene, quindi, coinvolto in un esercizio di comprensione e ricezione: un'analisi, anche visiva, di rapporto fra passato e presente, alla scoperta di un tempo che è altro per paesaggi, per dinamiche interpersonali, per aspetti culturali che spaziano dall'abbigliamento e dettagli del *setting* didattico, delle risorse dell'epoca e, *en passant*, delle politiche educative.

Nel documentario *Gianni Rodari, il profeta della fantasia* (2018), Rodari appare sempre con un mezzo sorriso, che è ironico nei confronti di un potere poco sottile ma è anche bonario e sereno, quando ascolta con rispetto e generosità dialoganti i suoi interlocutori, sia che appartengano al mondo adulto sia a quello infantile. Viene presentata la continua sperimentazione, la messa a punto di tecniche, la sequenza di operazioni la cui efficacia è testata in tempo reale nelle scuole, dove si ripete la scena di grappoli di bambini e bambine in movimento, intorno a questo strano maestro.

Di Rodari è sottolineata la cultura normativa, l'analogo impegno nei vari ambiti professionali in cui opera: giornalismo, insegnamento, creazione e la sua fiducia in un sistema alternativo che sappia considerare gli errori in modo costruttivo e che sappia cogliere, e seguire, lo sguardo dei bambini, e il loro modo di connettere un'informazione, per unirsi a loro in un apprendimento concepito come avventura comune.

Nel documentario *Mario Lodi. Non pensate che sia difficile* (2022) si alterna la voce del maestro ormai anziano che ricorda le esperienze vissute in passato con riprese dirette della sua attività docente negli anni 70 e la sua biografia precedente. In questo racconto a ritroso è sempre estremamente presente il paesaggio, la natura, la campagna: un paesaggio fatto anche di freddo e di nebbia, da cui nascerà il calore e il colore della vita scolastica.

Si vede il gruppo classe, bambini e bambini in costante dialogo con il maestro, in un rapporto di vicinanza, di vero contatto, di costruzione. Tutti intervengono: in Lodi è forte l'istanza di attribuire a ogni bambino, in quanto parte di una comunità, la dignità della narrazione personale, l'importanza di un vissuto che la scuola può completare, ma non sostituire con una semplice trasmissione acritica di contenuti. È importante la manualità e il giornalino elaborato e stampato in classe è produzione culturale e vera e propria rete sociale. Tutto il discorso della sostenibilità e dell'attenzione all'ambiente è già presente, il sapere delle campagne

entra a scuola come riferimento culturale vivo e contemporaneo del territorio, come anche la matematica viene ricondotta a quotidiane esperienze di piccola contabilità. L'esperienza educativa trasforma lo spazio, che si arricchisce ospitando i lavori manuali realizzati dalla classe, in continua sperimentazione sul concreto e di costante educazione alla fruizione del bello.

Nel documentario *TV buona maestra? La lezione di Alberto Manzi* (1997) colpisce la sorridente e cronica ribellione del maestro al sistema, che gli valse anche sanzioni concrete. Oltre all'impresa di *Non è mai troppo tardi*, caso epocale di efficace programma televisivo di alfabetizzazione degli anni '60, assistiamo al racconto della procedura quotidiana delle lezioni, che saranno ricordate con grande emozione dai suoi allievi: scomposizione delle certezze, sollecitazione del dubbio e invito alla formulazione di ipotesi, da parte di una persona che già parlava ampiamente di intelligenze multiple e assurdità della valutazione nella scuola dell'obbligo. È il maestro che chiede perché non sa, o quantomeno non è sicuro di quello che sa ed è cosciente che il suo sapere migliorerà anche, e soprattutto, con la somma delle ipotesi che faranno i suoi alunni.

C'è una concezione moderna della centralità dello studente (e ancora una volta, come con Rodari e con Lodi, lo spazio didattico non prevede la frontalità contrapposta di docente-studente), capace di approfondire contenuti perché stimolato da un repertorio di materiali che non sono il libro di testo, ma spunti di apprendimento per sperimentazione laboratoriale.

Dalle testimonianze degli ex allievi ci giunge un messaggio profondamente positivo: di un insegnante si rievoca il tono, l'umore, la cornice, la regia dei gesti pensati in funzione della classe ma è il come si sentiva ognuno di questi studenti durante la vita scolastica che prevale nel racconto e come quel sentirsi bene sia diventato un episodio da ricordare e da seguire nel ricordo come guida, non solo oggetto di rimpianto.

Un nuovo importante momento di condivisione del nostro percorso sarà rivisitare le parole dei maestri proposte all'inizio e rapportarle alle esperienze narrate nei documentari, ancora una volta promuovendo il confronto e la constatazione della diversità, e della coincidenza, di percezione di quanto si vede, si legge e si ascolta.

Si può osservare che i documentari non sono che un piccolo tassello di un articolato mosaico di informazioni che, per nostra

fortuna, diventa più accessibile e fruibile proprio grazie alla celebrazione dei diversi centenari e all'organizzazione di siti web dedicati, che ci forniscono utili indicazioni e itinerari guidati per addentrarci nell'universo di Rodari, Lodi e Manzi, attraverso risorse di vario genere: dalla chicca bibliografica digitalizzata a studi ad accesso aperto, a registrazioni di incontri con l'autore e incontri sull'autore, un ricco repertorio fra oralità e scrittura.

Che si tratti di convegni di studio, iniziative museali, materiali di divulgazione differenziati anche a seconda dell'età, siamo di fronte a una sintesi efficace dei tratti caratterizzanti di queste storie di vita vissute ieri e contemplate dalla finestra dell'oggi.

In Rodari, Lodi e Manzi coincide l'aver fatto teoria essendo appassionati alla pratica, di essersi avvicinati e aver vissuto a contatto con l'infanzia e aver prodotto numerosissimi testi per questa fascia d'età, oltre ad aver voluto comunicare il proprio mestiere come progetto in perenne costruzione.

Gli studenti saranno invitati a visitare il sito web di ogni centenario e a indicare ciò che li ha maggiormente incuriositi o colpiti: sarà istruttivo scoprire e confrontare ciò che può suscitare sorpresa, non solo per frontiere cronologiche ma per diversità di concezioni sul valore dell'insegnamento e apprendimento dei tre maestri ed eventuali distanze rispetto a parametri contemporanei più consueti e familiari.

Data la differenza temporale si può pensare che gli studenti, giovani adulti ma con non poche dinamiche adolescenziali, usciti dall'immediatezza di un presente sempre più totalizzante ma drammaticamente effimero, interpretino il passato culturale, soprattutto se ricavato da un contesto di lingua/cultura diverso dal loro, come una finzione che si recepisce anche volentieri, ma subendone il fascino come storia e non Storia. Il che, di per sé, non è un male: potrebbe essere un'occasione di empatia, di osservazione di vicende umane con possibili agganci anche al proprio quotidiano e un sano esercizio di ripensamento sulla diversità. In fondo, proprio insistendo sulla vicenda umana comune, si attivano salutari meccanismi comparativi, una maggiore disponibilità all'ascolto e alla soppressione delle distanze, alla percezione delle differenze fra un prima e un dopo, anche nella propria cultura di appartenenza.

Il viaggio testuale nel mondo dei maestri Rodari, Lodi, Manzi ci permette di riscoprire un nuovo, all'epoca, perfettamente

proponibile ancora oggi, quando, tecnicamente, nuovo non lo è più, frutto di una profonda onestà intellettuale e accurato lavoro, privo di saccenza accademica.

Il che conferma, da parte nostra, la rivalutazione dello spazio docente come spazio di mediazione, di trasmissione di esperienze da un tempo a un altro, da un Paese e l'altro, da una lingua a un'altra. Vogliamo essere «dei *passseurs*, degli intermediari che trasmettono la cultura agli altri. Che è molto più di un ruolo, è una maniera d'essere, un comportamento. I *passseurs* sono curiosi di tutto, leggono tutto, non confiscano nulla, trasmettono il meglio ai più» (Pennac, 2013: 5).

Come ultima tappa del percorso viene proposto a ogni studente di rivisitare i ricordi di una fase della propria formazione ripensando alle suggestioni di Rodari, Lodi e Manzi, per verificare se, per un caso, qualche loro idea sia presente anche nel vissuto educativo molto più recente dei membri della nostra classe.

Per questa parte si promuove l'esposizione in plenum, che renderà atto anche della produttività dei materiali consultati per favorire una maggior ricchezza lessicale e una più accurata costruzione discorsiva: obiettivi perfettamente realizzabili in un livello B1, soprattutto quando si mette in luce l'utilità funzionale della documentazione consultata, testo scritto o audiovisivo che sia, per rispondere efficacemente, da un punto di vista comunicativo, formale e contenutistico, alle consegne di un progetto.

3. CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Il nostro itinerario è un gioco di rimandi: mira ad arricchire il repertorio di modalità di racconto individuale attraverso la possibilità di rispecchiarsi in una serie di esperienze che appartengono ormai, in un'altra cultura, alla memoria collettiva.

Prende come punto di partenza la singolarità di particolari momenti di formazione riportati dagli studenti, frutto di una recente lettura del mondo, per invitare successivamente alla ricerca di altri spunti informativi e formativi, percorrendo una diacronia che racchiude un messaggio rassicurante: se ci sono state delle esperienze positive di cui abbiamo modo di rintracciare documenti e testimonianze, significa che rientrano nei mondi possibili.

Condividiamo l'idea (fosse anche solo come utopia) che «alla pari di un artista, l'educatore esperto è un alchimista di

prospettive: raccoglie i frammenti e compone, a suo modo, piccole opere d'arte» (Sala, 2022: 42). Più modestamente, ci auguriamo che un insegnante sia sempre in grado di suscitare sorpresa, non con l'affanno dei fuochi artificiali e dell'*effetto wow* vuoto e gratuito, che solo soddisfa chi lo propone, ma che possa far sentire che accogliere l'inaspettato vuol dire anche essere capaci di individuare le tracce del proprio percorso di apprendimento, discernere fra il nuovo e il già saputo, ed essere disposti ad arricchire e smussare, il proprio punto di vista.

Se ogni volta che proporremo la costruzione e l'ascolto, e la fruizione, di una narrazione ci ricorderemo che «la fiaba è il luogo di tutte le ipotesi» (Rodari 1970); se guarderemo anche all'insegnamento universitario come lo scenario adeguato per «andare in profondità, verso la qualità della conoscenza, non in estensione verso una quantità di briciole inutili» (Lodi, 2022: 4); se ci riconosceremo nell'accezione di creatività come «la capacità di rompere conformismi e adattamenti, di affrontare in maniera critica abitudini radicate» (Manzi, 1991: 2) sentiremo che Gianni Rodari, Mario Lodi, Alberto Manzi stanno parlando anche di noi, stanno ancora abitando il nostro presente di discenti e docenti.

Soprattutto in una facoltà che si chiama *Filologia*, in cui la frequentazione delle parole dovrebbe renderci consapevoli del loro peso o leggerezza e della loro operatività: «Il vero problema è di riuscire a dire le cose giuste per farle diventare vere. Nessuno possiede la parola magica: dobbiamo cercarla tutti insieme, in tutte le lingue, con modestia, con passione, con sincerità, con fantasia» (Rodari, 1970).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- 100GianniRodari (s. d.). Recuperato da <https://100giannirodari.com/> [Data di consultazione: 02/12/2023].
- CAMUS, Albert (2023). *Cher Monsieur Germain... Lettres et extraits*. Parigi: Gallimard.
- CAPOSSELA, Vinicio (2013). *Tefferi. Il libro dei conti in sospeso*. Milano: ilSaggiatore.
- Casa delle arti e del gioco Mario Lodi (s. d.). Recuperato da <https://www.casadelleartiedelgioco.it/> [Data di consultazione: 02/12/2023].
- Centro Alberto Manzi (s. d.). «Alberto Manzi: verso il centenario». Recuperato da <https://www.centroalbertomanzi.it/alberto-manzi-verso-il-centenario/> [Data di consultazione: 02/12/2023].

- Consiglio d'europa (2020). *Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione Volume complementare*. Milano: Università degli Studi di Milano. Recuperato da <https://n9.cl/3eurmg> [Data di consultazione: 02/12/2023].
- FARNÉ, Roberto e ZANOLLO, Luigi (1997). «Tv Buona Maestra. La lezione di Alberto Manzi». *Rai Cultura* [Documentario] 00:00'00"-00:34'08". Italia: Rai. Recuperato da <https://www.raicultura.it/raicultura/articoli/2020/11/Tv-buona-maestra-60762f9e-f862-4b37-ba1c-313701d46ca5.html> [Data di consultazione: 02/12/2023].
- FIORI, Simonetta (3 marzo 2014). «Mario Lodi: “Sognavo una scuola libera, ma quell'utopia non c'è più”». *la Repubblica*. Recuperato da https://www.repubblica.it/scuola/2014/03/03/news/mario_lodi_sognavo_u_na_scuola_libera_ma_quell_utopia_non_c_pi-80098423/ [Data di consultazione: 02/12/2023].
- LODI, Mario (2022). *C'è speranza se questo accade al Vho*. Bari/Roma: Laterza.
- MANZI, Alberto (1986). «Educazione... ma che cosa è?». *Agenda di Casa Serena*, pp. 1-8. Recuperato da <https://www.centroalbertomanzi.it/wp-content/uploads/2019/03/CentroAlbertoManzi-agenda-ducazione-ma-che-cos-e.pdf> [Data di consultazione: 02/12/2023].
- MANZI, Alberto (1991). «Come sollecitare lo sviluppo della fantasia creativa». *Appunti dattiloscritti*. Recuperato da <https://n9.cl/obht82> [Data di consultazione: 02/12/2023].
- MARIANI, Sara e MARINI, Fabrizio (2018). «Gianni Rodari. Il profeta della fantasia». *Rai Cultura* [Documentario] 00:00'00"-00:57'12". Italia: Rai. Recuperato da <https://n9.cl/nvk3n> [Data di consultazione: 02/12/2023].
- PENNAC, Daniel (23 marzo 2013). «Una lezione d'ignoranza». Lezione dottorale. Università di Bologna. Recuperato da https://magazine.unibo.it/archivio/2013/daniel_pennac_leggere_per_buon_a/lezionedottoraledanielpennac [Data di consultazione: 02/12/2023].
- RODARI, Gianni (1970). «Buon compleanno Gianni Rodari!». *IBBY Italia*. Recuperato da <https://www.ibbyitalia.it/buon-compleanno-gianni-rodari/> [Data di consultazione: 02/12/2023].
- (1977). «Le parole». *Filastrocche.it*. Recuperato da <https://www.filastrocche.it/contenuti/le-parole/> [Data di consultazione: 02/12/2023].
- SALA, Benedetta (2022). «Un alfabeto per la didattica. intervista a Paolo Torresan». *Bollettino Itals*, 20(92), pp. 35-47. Recuperato da <https://itals.it/sites/default/files/pdf-bollettino/febbraio2022/sala.pdf> [Data di consultazione: 02/12/2023].
- TORRESAN, Paolo (2022). *Un alfabeto di 73 lettere. Strategie per la didattica linguistica*. Torino: Pearson.
- VASSELLI, Annalisa e FEDELE, Jessica (2022). «Mario Lodi. Non pensate che sia difficile». *Rai Cultura* [Documentario] 00:00'00"-00:49'45". Italia: Rai. Recuperato da <https://n9.cl/slvz> [Data di consultazione: 02/12/2023].

LA VOCE DEI FRATELLI.
I POPULISMI DI DESTRA IN ITALIA E IN SPAGNA
ALLA LUCE DEL DISCORSO
DI GIORGIA MELONI A MARBELLA (2022)
BROTHERS' VOICE. RIGHT-WING POPULISM
IN ITALY AND SPAIN IN LIGHT
OF GIORGIA MELONI'S MARBELLA SPEECH (2022)

Piotr PODEMSKI
Università di Varsavia

Riassunto

L'intervento si propone come un'analisi comparata dei populismi di destra in Italia e in Spagna, tramite il discorso di Giorgia Meloni, leader di Fratelli d'Italia, fatto a Marbella in occasione delle elezioni regionali andaluse del 2022 per appoggiare i candidati di Vox. Definito il concetto di populismo e paragonate le traiettorie dei movimenti populistici italiani e spagnoli dell'ultimo decennio, l'autore ritrova nel discorso di Meloni alcuni punti ideologici comuni dei due partiti. Nelle conclusioni sostiene che l'intervento di Marbella sia un'espressione della *special relationship* tra Fratelli d'Italia e Vox e un tentativo di rafforzare l'*internazionale dei patrioti*, o sovranisti, in Europa.

Parole chiave: Italia, Spagna, populismo, Meloni, Vox.

Abstract

The paper brings a compared analysis of right-wing populisms in Italy and Spain through a speech given by Giorgia Meloni, Brothers of Italy's leader, in Marbella to endorse Vox candidates in a regional Andalusian election of 2022. Having defined the concept of populism and compared the trajectories of Italian and Spanish populist movements of the recent decade, the author identifies some of the two parties' common ideological elements in Meloni's speech. In his conclusions he claims that it is an expression of a special relationship between Brothers of Italy and Vox, in an attempt to solidify the *Internationale of patriots*, or sovereigntists, in Europe.

Keywords: Italy, Spain, populism, Meloni, Vox.

1. I POPULISMI IN ITALIA E SPAGNA: APPRENDISTI STREGONI?

Stiamo vivendo l'epoca del populismo, definito dal suo più noto studioso Cas Mudde come un'ideologia polarizzante che impone una contrapposizione tra il «popolo puro» e «l'élite corrotta», legata all'esaltazione della *volonté générale* (Mudde e Rovira Kaltwasser, 2020). Questo fenomeno, da tempo studiato da un gruppo piuttosto ristretto di ricercatori, nell'ultimo decennio ha acquistato un'importanza, non solo politica, ma anche culturale, tale da collocarsi nel *mainstream* del dibattito pubblico. Già nel 2017 gli autori di un *handbook* accademico sull'argomento citavano il *The Washington Post* che aveva definito l'anno precedente come *the year of populism* (Heinisch, Holtz-Bacha e Mazzoleni, 2017: 19).

Tra i casi più classici del fenomeno vengono spesso elencati la presidenza di Donald Trump negli Usa (2017-2021), il referendum sulla Brexit (2016), il microcosmo latinoamericano, la svolta neo-autoritaria in Ungheria (2010-) e Polonia (2015-2023), ma anche le vicende politiche recenti dell'Italia e della Spagna. E mentre ormai si tende ad affermare che il populismo sia un elemento presente e piuttosto stabile in quasi tutti i sistemi politici nazionali, anche quelli finora ritenuti immuni, come la Germania o i paesi nordici, in Italia e in Spagna vi occupa un posto particolare.

Benché le radici ideologiche del populismo si cerchino tendenzialmente nelle realtà della Russia zarista e degli Stati Uniti di fine '800, nel caso italiano e spagnolo è di vitale importanza il contesto storico e il passato di queste nazioni: quello del movimento fascista populista tradottosi in seguito in un regime in Italia, e quello del franchismo, da alcuni considerato un'espressione e da altri un rimedio alla *ribellione delle masse*, ossia all'avvento della società, e di conseguenza, anche della politica di massa. La memoria di queste esperienze, e in modo particolare delle relative *-toutes proportions gardées-* guerre civili rendono sia la polarizzazione politica che la politica di polarizzazione da un lato naturali e dall'altro potenzialmente pericolose, in entrambi i paesi.

1.1. I POPULISMI DI SINISTRA

Nell'evidenziare i parallelismi tra il populismo italiano e quello spagnolo bisogna, tuttavia, iniziare non dai partiti di destra e i loro

complessi rapporti con i regimi dittatoriali del passato, ma da movimenti vicini agli ideali che comunemente si associano alla sinistra.

Possiamo intravedere l'alba dell'attuale stagione populista nella fondazione, nel 2009, del Movimento Cinque Stelle (M5S), definito come un «non-partito» e costruito attorno alla figura di un leader carismatico come Beppe Grillo, comico televisivo specializzato in satira politica. Grillo si definì un semplice portavoce dei cittadini comuni che voleva mandare «a casa» la classe politica giudicata incompetente e corrotta, popolata addirittura da «zombie» (Biorcio e Natale, 2013). Oltre a un tale *populismo puro*, concepito in chiave anti-elitaria, a volte definita semplicemente antipolitica, il Movimento rivelò anche un'anima di sinistra: infatti le cinque stelle del simbolo e del nome rappresentavano i valori portanti del movimento, ossia «i beni comuni, l'ecologia integrale, la giustizia sociale, l'innovazione tecnologica e l'economia eco-sociale di mercato» (Movimento Cinque Stelle, 2021).

Oltre agli iniziali ed importanti successi delle manifestazioni pubbliche organizzate da Grillo, il Movimento riportò una notevole vittoria nelle elezioni politiche italiane del 2013 incassando il consenso del 25,56% degli elettori (Camera dei Deputati) diventando la terza forza politica a livello nazionale. Un risultato simile si ebbe nelle elezioni europee dell'anno successivo (21,16%). Nelle successive elezioni politiche del 2018 il Movimento volò addirittura al 32,68%, acquisendo lo status di primo (non)partito italiano, riuscendo a governare il paese sotto la guida del premier Giuseppe Conte (2018-2021) e di partecipare poi al governo di unità nazionale con Mario Draghi (2021-2022). Nelle elezioni politiche più recenti, nell'autunno del 2022, il M5S ha ottenuto solo il 15,43% dei consensi, perdendo una gran parte, ma non la totalità, della sua rilevanza politica nel senso sartoriano (Ministero dell'Interno, 2023).

Non si può fare a meno di notare alcune similitudini tra la traiettoria del movimento italiano e il suo corrispettivo spagnolo: Podemos. Quest'ultimo, fondato nel 2014, e quindi all'indomani del primo successo elettorale del M5S, riuscì a raccogliere l'8% dei voti alle Elezioni Europee dello stesso, portando a Bruxelles cinque eurodeputati. È plausibile pensare che il fondatore del movimento spagnolo, Pablo Iglesias Turrión, abbia tratto ispirazione dalle vicende del movimento grillino: anche lui aveva

in precedenza lavorato come conduttore e commentatore televisivo fortemente critico nei confronti della classe dirigente spagnola; inoltre, dedicò la sua tesi di dottorato ad un'analisi comparata tra il fenomeno di disobbedienza civile in Italia e in Spagna. Del resto, lo stesso Iglesias, che nel frattempo si era costruito un'importante carriera accademica, in un'intervista del 2016, dichiarò senza mezzi termini: «Políticamente soy un italiano. Mi cabeza política se hizo en Italia» («Mi cabeza política», 2016).

Già alle elezioni politiche spagnole del 2015, dopo aver raccolto il 20,7% dei voti, Podemos divenne il terzo partito spagnolo, seguendo così le orme del M5S e –come il movimento italiano– non entrò a far parte del nuovo governo, occupando i posti assegnati alle opposizioni. L'anno successivo venne formata una coalizione più larga denominata Unidos Podemos; tuttavia, alle politiche del novembre 2019 arrivò soltanto al 12,9% e quindi in quarta posizione tra i partiti spagnoli (sorpasata da Vox, del quale ci occuperemo in seguito). Eppure proprio la XIV Legislatura spagnola vedrà Podemos come uno dei protagonisti della maggioranza parlamentare (2020-2023), con il suo fondatore scelto come vicepremier (2020-2021) nel secondo governo Sánchez. Questa fase governativa terminò con la catastrofe elettorale del 2023 quando Podemos, membro di una nuova coalizione di sinistra denominata Sumar, riuscì a conquistare solamente pochi seggi, uscendo poi a dicembre dalla coalizione per aderire al gruppo misto.

Lo stesso Pablo Iglesias lasciò la segreteria del suo partito nel 2021 assumendosi la responsabilità della disfatta nelle elezioni locali a Madrid. Nel M5S il cambio di guardia avvenne nel 2017 quando Beppe Grillo, almeno formalmente, cedette la leadership al capo politico eletto, cioè Luigi Di Maio. Alla luce di ciò, si potrebbe sostenere che entrambi i partiti/movimenti si stiano trasformando da un partito personale a un partito-movimento (*movement party*) strutturato e istituzionalizzato, ma c'è chi crede che questo processo sia quasi completato in Podemos e ben lungi dalla conclusione nel caso del M5S (Vittori, 2017: 324).

Nonostante quest'ultimo aspetto, sembra che negli ultimi anni Podemos abbia perso sensibilmente, a differenza del Movimento Cinque Stelle, la sua rilevanza politica e che la sua storia sia vicina al tramonto definitivo.

1.2. I POPULISMI DI DESTRA

Se nel panorama politico attuale italiano e spagnolo i movimenti populistici di sinistra, dopo una breve stagione governativa, non giocano più un ruolo di primaria importanza, questo è parzialmente dovuto alla recente fortuna delle analoghe forze di destra: Fratelli d'Italia e Vox. Anche tra questi due partiti si possono individuare alcuni indiscutibili legami.

Fratelli d'Italia (un nome che allude al patriottismo riportando le prime parole dell'inno nazionale italiano), nacque nel 2012 tramite una manovra tattica all'interno del centrodestra berlusconiano (all'epoca denominato il Popolo della Libertà): una finta scissione allo scopo di offrire una migliore offerta elettorale agli elettori della cosiddetta destra «sociale» (cioè postfascista). In seguito ad un conflitto personale con Silvio Berlusconi, il leader storico della corrente postfascista Gianfranco Fini aveva lasciato la coalizione berlusconiana proponendosi come una reale alternativa (Vassallo e Vignati, 2023). In quel contesto i tre politici fedeli a Berlusconi, cioè Ignazio La Russa, Guido Crosetto e Giorgia Meloni, che avevano ricoperto in precedenza diverse cariche di partito e dello Stato, crearono un gruppo che si inseriva meglio nelle aspettative degli ex-elettori finiani domandando –in occasione delle elezioni europee del 2014– lo «scioglimento concordato dell'eurozona», «più orgoglio italiano in Europa, meno ingerenza europea in Italia, meno burocrazia ed eurosprechi», il «contrastare l'immigrazione selvaggia», la «difesa delle radici cristiane e dei valori non negoziabili della vita, della persona, della famiglia» oppure la «difesa in Europa del valore identitario ed economico dell'agricoltura italiana» (Fratelli d'Italia, 2014).

Si può parlare di finta scissione perché nelle elezioni politiche italiane dell'anno successivo Fratelli d'Italia si presentò comunque all'interno della coalizione berlusconiana, ottenendo a Montecitorio solo 9 tra i 124 deputati del centrodestra. Lo status di partito all'ombra di Berlusconi durò a lungo anche sotto la presidenza di Giorgia Meloni (dal 2014) e neanche le elezioni del 2018, che segnarono il trionfo del populismo in Italia, con governo M5S-Lega, furono particolarmente soddisfacenti per Fratelli d'Italia. Tuttavia, in qualità di unici veri outsider dei governi Conte I (2018-2019; il menzionato governo giallo-verde), Conte II (2019-2021; M5S-Partito Democratico e altri) e Draghi

(2021-2022; governo tecnico appoggiato da M5S, PD e Lega), esecutivi costretti ad affrontare la storica crisi economico-sociale generata dalla pandemia Covid-19, Fratelli d'Italia rimase la principale forza politica populista *pura*, cioè non contaminata dai soliti *inciuci* parlamentari e dunque non responsabile dei malumori del paese causati dalle impopolari decisioni dovute alla crisi sanitaria.

Pertanto, quando Giorgia Meloni si presentò a Marbella nel giugno del 2022 per parlare al comizio Vox, in Italia i sondaggi la davano già oltre il 20% dei consensi così da rendere Fratelli d'Italia il primo partito italiano, mentre l'intera coalizione del centrodestra poteva contare su circa il 45% dei voti, sufficiente per garantirsi una maggioranza assoluta dei seggi in entrambe le Camere. Le elezioni in autunno confermarono questa tendenza: il partito di Meloni incassò il 25,98% dei voti che si tradussero in 119 seggi su 400 della riformata Camera dei Deputati (con una maggioranza di 237 seggi per la sua coalizione). Poco meno di un mese più tardi, il 22 ottobre 2022, Giorgia Meloni diventò la prima donna premier in Italia.

Anche l'alleato spagnolo di Fratelli d'Italia, il partito Vox (dal latino, 'voce', per esprimere una reale espressione della volontà popolare o nazionale) nacque nel 2013, un anno dopo il suo analogo italiano, non a causa di una spaccatura del partito del tradizionale centrodestra (*Partido Popular*), bensì in un contesto alquanto diverso. Nel caso spagnolo si trattò sia di un conflitto personale sia di un'autentica protesta contro le politiche, percepite come troppo liberali e centriste, dei popolari capeggiati da Mariano Rajoy, specie nei confronti della questione catalana e degli altri *nazionalismi periferici*. Non a caso uno dei fondatori di Vox, dal 2014 presidente del partito, Santiago Abascal, aveva maturato le prime esperienze di militante del Partido Popular nel particolare clima politico dei Paesi Baschi, per poi creare la Fondazione per la difesa della Nazione Spagnola (DENAES). Come sostengono Javier Franzé e Guillermo Fernández-Vázquez, Vox si autopresentava come una specie di «Partido Popular auténtico», mentre –a dirla con le parole dello stesso Abascal del 2015– «El Partido Popular [...] ha asumido el relativismo moral de la izquierda, ha asumido la legislación ideológica de Zapatero, ha asumido la ideología de género totalitaria, las políticas de

igualdad y la discriminación positiva. [...] Rajoy es un traidor» (Franzé e Fernández-Vázquez 2022: 64).

A differenza del suo corrispettivo italiano (Fratelli d'Italia, anche se inizialmente era stato più frequentemente paragonato alla Lega di Matteo Salvini), Vox –mantenendo le proprie distanze dal centrodestra *mainstream*– per alcuni anni rimase politicamente irrilevante. Il partito venne appoggiato solamente dal 1,57% dell'elettorato nella consultazione europea del 2014, dallo 0,23% nelle politiche del dicembre 2015 e dallo 0,2% nel giugno 2016, riuscendo però ad arrivare al 10,26% nel turno elettorale del aprile 2019 e addirittura al 15,08% nel novembre dello stesso anno (raggiungendo lo status di terzo partito più votato su scala nazionale).

Questi successi assai inaspettati furono riconducibili soprattutto al culmine della crisi catalana (il caso Puigdemont), oltre che alle polemiche relative all'esumazione del corpo di Francisco Franco dalla Valle de lo Caídos. Vox fece della questione catalana un vero e proprio cavallo di battaglia, assegnando nel suo programma elettorale una primaria importanza alle questioni di «España, Unidad y Soberanía», invocando esplicitamente una «suspensión de la autonomía catalana» e anche la «derogación inmediata de la Ley de Memoria Histórica», perché «no puede utilizarse el pasado para dividirnos, al contrario, hay que homenajear conjuntamente a todos los que, desde perspectivas históricas diferentes, lucharon por España» (Vox, 2019).

Una svolta decisiva nei rapporti tra la destra populista spagnola e quella italiana si verificò in occasione delle elezioni europee del maggio 2019, quando Vox riuscì a portare a Bruxelles una rappresentanza di tre eurodeputati, i quali non aderirono al gruppo Identità e Democrazia (capeggiato da Matteo Salvini e Marine Le Pen), ma a quello dei Conservatori e Riformisti Europei (che radunava in primis i polacchi dell'allora partito di governo, Legge e Giustizia, e gli italiani di Fratelli d'Italia). Vale la pena sottolineare che solamente sulla scia di questa serie di successi elettorali di Vox iniziarono i primi gesti di *rapprochement* nei loro confronti da parte di Giorgia Meloni, all'epoca leader di un partito minore di opposizione, che il 10 novembre twittò: «Alle elezioni spagnole grande affermazione di @vox_es, alleato di @FratellidItalia nel gruppo dei Conservatori europei. Sull'unità

e sulla sovranità nazionale non si fanno compromessi... in Spagna come in Italia la coerenza paga!» (Meloni, 2019).

Ci sono, dunque, elementi concreti per sostenere che lo sviluppo dei movimenti populistici in Italia e in Spagna riveli degli innegabili parallelismi. In ambedue i casi, sia dei movimenti di sinistra che quelli di destra, si notano innanzitutto delle analogie diacroniche con l'avvento iniziale dei movimenti di sinistra, successivamente soppiantati dai movimenti di destra (Podemos da Vox, Movimento 5 Stelle da Fratelli d'Italia). Se poi, nel caso di Podemos, è facile trovare legami con le prime esperienze del M5S, per Vox mancano delle prove che certifichino la sua *parentela* con i modelli italiani di Lega o Fratelli d'Italia.

Se quindi non vi sono forse delle basi sufficienti per definire i leader spagnoli, Iglesias ed Abascal, degli apprendisti stregoni nei confronti dei maestri italiani (Grillo e Meloni), questi ultimi si possono senz'altro, perlomeno per una questione cronologica, qualificare come i loro «fratelli maggiori» nella fede populista.

Quest'affermazione assume più forza alla luce delle duplici esperienze che abbiamo appena visto: le forze politiche italiane hanno avuto più successo sia al governo che all'opposizione (Vox non ha mai governato in Spagna, mentre l'esperienza di Podemos sembra ormai del tutto conclusa).

2. L'IMAGO MUNDI DEI POPULISTI NEL DISCORSO DI MARBELLA

Il 12 giugno 2022 Giorgia Meloni è intervenuta al comizio di Vox organizzato a Marbella, una rinomata città turistica, in occasione delle elezioni regionali che si sarebbero tenute la settimana successiva per eleggere i centonove deputati del Parlamento dell'Andalusia. Era accompagnata da Santiago Abascal, il leader nazionale del partito spagnolo Vox, per appoggiare la candidatura di Macarena Olona.

Il discorso di Giorgia Meloni (2022), è durato circa diciotto minuti, in un costante crescendo: dagli iniziali ringraziamenti amichevoli verso il finale segnato da slogan gridati quasi a squarciagola –accolti con un gran entusiasmo, *standing ovation* inclusa, dai sostenitori di Vox presenti– può essere considerato il manifesto delle idee condivise dai due populismi di destra: quello italiano e quello spagnolo. La leader di Fratelli d'Italia del resto

non ha mancato di sottolineare più volte i forti legami tra lei stessa e gli «amici di Vox, amica Macarena [Olona], grande amico Santi [Santiago Abascal]» in quanto «patrioti spagnoli ed europei», creando così un'atmosfera calorosa di fratellanza e comunità emotiva positiva, sostituendo il termine «populista» con «patriota». Seguendo una delle più classiche idee populismo (una contrapposizione tra *popolo puro* ed *élite corrotta*), Meloni ha subito delineato un fronte di battaglia tra «noi patrioti» e «loro», un «loro» imprecisato e definito esclusivamente da ciò che «fanno» oppure «hanno sempre fatto». Questa polarizzazione è acuita da una valutazione assai allarmante su un'Europa che stava attraversando la sua «più difficile stagione», per la quale si richiedeva una nuova speranza per un «cambio real» (non a caso, lo slogan principale di Vox nelle elezioni del 2022). Molte delle accuse sembravano rivolte a «tutti i politici e tutti i partiti», i quali «ci hanno consapevolmente condotto alla debolezza» e «ci hanno raccontato che...», ma per fortuna «non siamo così stupidi», «si sono sbagliati. O ci hanno mentito».

Ben presto nel discorso della leader italiana sono apparsi non pochi riferimenti ai problemi economici degli ultimi, tema particolarmente sentito e considerato come urgente dagli attivisti di Vox lì radunati. Giorgia Meloni ha accusato questi «loro» di aver favorito «la globalizzazione senza regole», «il trionfo dell'economia finanziaria sopra l'economia reale», «la ricchezza detenuta da pochi sulla pelle dei molti» facendo «ingrassare le grandi multinazionali», criticando quindi i mercati e la prepotenza del capitale internazionale. Ha sottolineato anche «il prezzo che stiamo pagando» tramite «la delocalizzazione delle nostre imprese» e dunque «lo spostamento della ricchezza dalle nostre nazioni» che stanno causando disoccupazione e povertà tra i cittadini comuni, invece di portare «più democrazia dove ci sono le autocratie» (ovvero i paesi extraeuropei verso i quali avviene la delocalizzazione) e «più ricchezza alle nostre democrazie» (Fratelli d'Italia, 2022).

Tra le righe del suo discorso, è facile intuire che i veri colpevoli di questa situazione, i cosiddetti «loro», fossero riconducibili alla sinistra considerata «il braccio armato degli interessi delle grandi concentrazioni economiche» [sic], dato che «a difendere il lavoro siamo rimasti solo noi». Così facendo, si arriva ad un capovolgimento dell'ordine tradizionale delle cose, dove «i patrioti»

della destra radicale diventano, nel discorso di Meloni, gli unici rappresentanti del proletariato, mentre la sinistra, malgrado le sue origini operaie, diventa portavoce del grande capitale globale. Una maniera per accattivarsi una nuova, importante, fetta di elettori.

Il discorso prosegue poi toccando il delicato tema dei migranti. Giorgia Meloni parla di «manodopera a basso costo» e quindi di «concorrenza ai nostri lavoratori», «nuovi schiavi da sfruttare» dalle forze del grande capitale. Così, spiegava Meloni, opponendosi alla migrazioni di massa, «difendiamo la libertà delle persone» e «i diritti dei lavoratori». La questione migratoria rappresenta così un esempio di come spesso la sinistra o, nel senso più ampio «loro», cerchino di «dare una motivazione alta a interessi biechi».

La stessa chiave interpretativa è stata adoperata anche per i problemi ambientali. Meloni parte da un altro pensiero attribuito a «loro» –secondo il quale «non c'è alternativa all'ideologia ecologista» che ci farà «vivere meglio in un mondo pulito»– definendo questo atteggiamento come «fondamentalismo climatico del Green Deal» oppure «l'ideologia di Greta Thunberg». Anche qui, a sentire Giorgia Meloni, «si sono sbagliati o ci hanno mentito». Così la realtà della crisi climatica diventava un' «ideologia», un «fondamentalismo», che viene utilizzato per favorire oscure intenzioni losche («non è un'utopia rincorsa da sognatori in buona fede») senza badare ai costi concreti pagati dai cittadini: «non un mondo più pulito, ma un'Europa più povera», «perdere milioni di posti di lavoro in tutta Europa» o –tenendo conto dell'immediato contesto andaluso– «la concorrenza dei prodotti agricoli africani» che non devono rispettare le stesse norme ambientali, o, ancora, denunciando «la nostra dipendenza energetica drammatica» nei confronti di Russia e Cina. Un caloroso applauso ha accompagnato la domanda retorica finale: «Quanti cittadini non si potranno permettere una costosissima auto elettrica nuova?». «Questo non interessa alla sinistra» –riassume Meloni– mentre «fare queste domande vuol dire riportare tutti alla realtà [...], il nemico peggiore dell'ideologia», specie «l'ideologia dominante del politicamente corretto».

Nel suo discorso di Marbella la leader di Fratelli d'Italia ha anche giocato la carta del suo essere donna, per appoggiare Macarena Olona. Infatti la candidata di Vox alla presidenza della regione Andalusia è stata lodata in quanto «una donna

straordinaria, forte, coraggiosa, competente» della quale «ha bisogno questa terra». Ancora una volta, Meloni ha capovolto il paradigma, presentando il movimento «dei patrioti» come quello che permette alla donna di autorealizzarsi, incluso in politica, a differenza della sinistra e della sua «ideologia gender», dato che «se andate oltre gli slogan, il [suo] vero obiettivo non è la lotta alle discriminazioni», bensì «la scomparsa della donna e la fine della maternità», perché «le parole più censurate del politicamente corretto sono madre e donna» nel tentativo di «distruggere l'identità, la centralità della persona, le conquiste della nostra civiltà». In riferimento alle frequenti accuse rivolte verso la destra dalle femministe, Meloni ribadisce, tornando alla questione migratoria: «La sinistra [sa] urlare al mostro razzista e machista. La sinistra difende la donna fino a quando non incontra un criminale straniero», cioè immigrato, perché «il criminale straniero vale più della donna... per loro».

Verso la fine del discorso, sempre più acclamata dal pubblico, Giorgia Meloni è tornata sulle questioni identitarie e sul pericolo reale per la «civiltà europea», costituito dai «clandestini che prendono d'assalto Ceuta e Melilla, come quelli che sbarcano a Lampedusa» provocando una «crescente violenza etnica». Ricorrendo a un tale linguaggio bellico («prendono d'assalto», «sbarcano»), Meloni intenzionalmente nega ai migranti nordafricani, a differenza di quelli ucraini, lo status di «profughi», dal momento che, a suo parere, «quando c'è una guerra gli uomini tendenzialmente rimangono a combattere», mentre dall'Africa «arrivano invece uomini soli in età da lavoro», e quindi dei futuri schiavi, mentre «la civiltà europea la schiavitù l'ha combattuta e abolita». Infine, per opporsi a coloro che «ci hanno raccontato che la patria era morta», ha ricordato la resa di Granada del 1492 che «pose fine alla Reconquista» della Penisola Iberica, grazie alla quale «l'Andalusia tornò spagnola e l'Europa tornò cristiana». Ma non solo: «Oggi il laicismo della sinistra e il radicalismo islamico minacciano le nostre radici», equiparando così i due nemici. A suo parere, anche chi osa mettere in questione l'impresa del comune eroe, Cristoforo Colombo, altro non fa che «cancellare la nostra storia di europei, di cristiani, di occidentali».

La leader italiana, forte dei sondaggi rassicuranti per Fratelli d'Italia in quel momento, ma anche del suo ruolo di presidente

del Partito dei Conservatori e dei Riformisti Europei, ha assunto così il ruolo di precettrice e consigliera degli «amici» di Vox. Alludendo alla sua esperienza politica più lunga rispetto a Vox («ci sono passata qualche anno prima di voi e so cosa vuol dire»), Meloni pronosticava che «la strada per un *cambio real* sarà durissima», perché anche «Fratelli d'Italia è stata data per spacciata». Ancora una volta si costruiva quindi –in piena concordanza con dettami del populismo– l'immagine dei «patrioti» come *underdogs* europei in lotta contro le forze prepotenti e losche del *mainstream*, invitando invece i partiti e gli elettori della cosiddetta «derechita» (destra moderata *mainstream*, in pratica il Partido Popular) a «ritrovare se stessi e i veri valori», cioè avvicinarsi agli autentici «patrioti» e conservatori di Vox.

Il trionfo ormai imminente di Fratelli d'Italia («Siamo il primo partito in Italia e lo siamo perché non abbiamo accettato i limiti che altri volevano imporci») preannunciava poi anche le future vittorie dei loro cugini spagnoli: «Voi avete la stessa forza, lo stesso coraggio, la stessa integrità, per questo sarete presto il primo partito di Spagna». Il consiglio a Vox è quello di tener duro nonostante le probabili accuse al radicalismo: «Diranno che siete pericolosi, estremisti, razzisti, fascisti, negazionisti, omofobi. Che non avete classe dirigente capace di governare». La futura premier italiana ha infine fatto ricorso a uno dei *clichés* più cari ai populistici:

Chi deve governare in Italia non lo decidono le banche d'affari americane, lo decidono i cittadini italiani. [...] Chi governerà qui non lo decideranno i finanzieri, i media *mainstream* o gli intellettuali progressisti, lo decideranno gli spagnoli, perché questa è la democrazia!

Meloni confuta così l'accusa di populismo, mostrando la sua ostentata simpatia per l'«uomo qualunque» come segno di autentico rispetto nei confronti dei principi democratici.

Il finale del discorso, un compendio dei contenuti fin qui trattati, è caratterizzato da un radicalismo inaspettato, tale da oltrepassare i limiti che la stessa politica si era imposta durante tutto il suo intervento. Una specie di litania, quasi isterica, esagerata, ma destinata a dominare l'intero discorso politico dei

giorni a seguire ed essere ampiamente condivisa sui social¹. Con la premessa che, trattandosi di una grave crisi europea, «questo è il tempo delle scelte di campo nette», Giorgia Meloni ha iniziato ad urlare:

Davanti a questa sfida, si dice SÌ o si dice NO:
Sì alla famiglia naturale! NO alle lobby LGBT!
Sì all'identità sessuale! NO all'ideologia di genere!
Sì alla cultura della vita! NO all'abisso della morte!
Sì all'universalità della croce! NO alla violenza dell'islamismo!
Sì ai confini sicuri! NO all'immigrazione di massa!
Sì al lavoro della nostra gente! NO alla grande finanza internazionale!
Sì alla sovranità dei popoli! NO ai burocrati di Bruxelles!
Sì alla nostra civiltà! NO a chi la vuole distruggere!
Viva la Spagna! Viva l'Italia! Viva l'Europa dei patrioti!

3. CONCLUSIONI

Come si è detto, il discorso di Giorgia Meloni a Marbella è stato accolto con entusiasmo dai sostenitori di Vox lì presenti. Sul canale ufficiale YouTube di Fratelli d'Italia il video è intitolato «Una grande Giorgia Meloni interviene a Marbella», mentre uno dei commentatori spagnoli lo ha definito addirittura «El mejor discurso de la vida» (Fratelli d'Italia, 2022). Il canale ufficiale di Vox ha parlato, in maniera molto più generica, di «Gran acto de VOX en MARBELLA con Abascal, Olona y Meloni», evitando di mettere in evidenza il ruolo di Meloni, a scapito dei leader spagnoli (Abascal e Olona), anche se nei commenti dei sostenitori sono apparse svariati complimenti all'italiana: «Gracias Meloni por apoyar a Vox, hablas maravillosamente» oppure «Viva Vox y qué grande Meloni» (Vox España, 2022).

Tuttavia, i sostenitori della leader di Fratelli d'Italia si lamentavano del fatto che la maggioranza della stampa, soprattutto quella italiana, avesse reagito con delle forti critiche: ad esempio, parlando addirittura di un «linciaggio» mediatico, «Meloni a Marbella ha detto cose sensate. Per questo viene attaccata. [...] È il famoso intervento che i giornali italiani, tante

¹ Si veda https://twitter.com/vox_es/status/1536096389293383683.

anime belle e starlette in cerca di 5 minuti di notorietà hanno stigmatizzato» («Meloni a Marbella», 2022). Sergio del Molino (2022) ha scritto su *El País*: «El discurso de Giorgia Meloni en la campaña de las elecciones andaluzas me noquea. Habla como una fascista de entreguerras, con un odio profundo que le sale de más abajo del diafragma», mentre Mattia Feltri (2022) sull'*Huffington Post* ha criticato «l'ansia ridicola di polarizzare (noi siamo per la vita, voi per la morte)» nel «discorso di Marbella innanzitutto privo di senso».

Il discorso di Marbella ha quindi assunto un'importanza di gran lunga superiore al contesto delle elezioni regionali andaluse (nelle quali, tra l'altro, Vox ha subito una pesante sconfitta), entrando direttamente nella campagna elettorale italiana per le elezioni politiche che Giorgia Meloni avrebbe vinto da lì a breve.

A Marbella non abbiamo pertanto assistito ad un semplice intervento riconducibile al microcosmo della politica nazionale spagnola (Meloni non è entrata nel merito delle questioni di primaria importanza, come ad esempio il problema catalano), o perlomeno quella regionale andalusa, bensì di un discorso della leader dei Conservatori e Riformisti Europei volto a rafforzare *l'internazionale dei patrioti* o dei sovranisti.

La testimonianza finora più evidente della *voce dei fratelli*, un'espressione che spiega bene la *special relationship* tra Vox e Fratelli d'Italia, maturata tramite una pluriennale esperienza di collaborazione tra i *maestri* italiani ed i loro *apprendisti* spagnoli nell'arte delle politiche populiste. Con ogni probabilità, ne sentiremo ancora parlare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BIORCIO, Roberto e NATALE, Paolo (2013). *Politica a 5 stelle. Idee, storia e strategie del movimento di Grillo*. Milano: Feltrinelli.
- DEL MOLINO, Sergio (2022). «Inteligencia demasiado natural». *El País*. Recuperato da <https://goo.su/nhTUUsi> [Data di consultazione: 22/12/2023].
- DONOFRIO, Andrea e RUBIO MORAGA, Ángel Luis (2022). «Giorgia Meloni y el discurso de Marbella. Un análisis de su visión del feminismo en Twitter y en sus discursos». *Visual Review*, pp. 1-14.
- FELTRI, Mattia (2022). «Meloni Vox. Perché il discorso di Marbella era innanzitutto privo di senso». *Huffington Post*. Recuperato da <https://goo.su/7V5QG7w> [Data di consultazione: 22/12/2023].

- FRANZÉ, Javier e FERNÁNDEZ-VÁZQUEZ, Guillermo (2022). «El postfascismo de Vox: un populismo atenuado e invertido». *Pensamiento al margen. Revista Digital de Ideas Políticas*, 16, pp. 57-92.
- Fratelli d'Italia (2014). «Il programma di Fdi-An per le elezioni europee 2014». Recuperato da <https://www.fratelli-italia.it/programma-europa/> [Data di consultazione: 22/12/2023].
- Fratelli d'Italia (2022). «Una grande Giorgia Meloni interviene a Marbella, in Spagna, insieme ad Abascal e agli amici di Vox». *Youtube* [File video] 00:00'00"-00:18'45". Recuperato da <https://goo.su/UgTfx8> [Data di consultazione: 22/12/2023].
- HEINISCH, Reinhard; HOLTZ-BACHA, Christina e MAZZOLENI, Oscar (2017). *Political Populism: A Handbook*. Baden-Baden: Nomos.
- «Mi cabeza política se hizo en Italia» (2016). *Contexto y Acción*. Recuperato da <https://ctxt.es/es/20160323/Politica/5015/Entrevista-Pablo-Iglesias-gobierno.htm> [Data di consultazione: 22/12/2023].
- «Meloni a Marbella ha detto cose sensate. Per questo viene attaccata» (2022). *L'Adige*. Recuperato da <https://www.giornaleadige.it/meloni-a-marbella-ha-detto-cose-sensate-per-questo-viene-attaccata/> [Data di consultazione: 22/12/2023].
- MELONI, Giorgia (2019). «Alle elezioni spagnole...». *Twitter*. Recuperato da <https://twitter.com/GiorgiaMeloni/status/1193607958896271365> [Data di consultazione: 22/12/2023].
- Ministero dell'Interno (2023). «Eligendo. Il sistema integrato di archiviazione e diffusione dei risultati elettorali». Recuperato da <https://elezionistorico.interno.gov.it/index.php?tpel=C> [Data di consultazione: 22/12/2023].
- Movimento Cinque Stelle (2021). «Statuto del Movimento 5 Stelle». Recuperato da <https://goo.su/izn7> [Data di consultazione: 22/12/2023].
- MUDDE, Cas e ROVIRA KALTWASSER, Cristóbal (2020). *Populismo. Una breve introduzione*. Milano: Mimesis.
- VASALLO, Salvatore e VIGNATI, Rinaldo (2023). *Fratelli di Giorgia: il partito della destra nazional-conservatrice*. Bologna: Il Mulino.
- VITTORI, Davide (2017). «Podemos and the Five Stars Movement: Divergent trajectories in a similar crisis». *Constellations*, 24, pp. 324-338.
- Vox (2019). «100 medidas para la España Viva» *RTVE*. Recuperato da www.rtve.es/contenidos/documentos/elecciones_generales_2019_nov/programa_electoral_vox.pdf [Data di consultazione: 22/12/2023].
- Vox España (2022). «Gran acto de VOX en MARBELLA con Abascal, Olona y Meloni». *Youtube*. [File video] 00:00'00"-01:41'15". Recuperato da <https://www.youtube.com/watch?v=xl0oLwxyP3w> [Data di consultazione: 22/12/2023].

LA COMPETENCIA FRASEOLÓGICA
EN EL AULA DE ITALIANO L2: CONSTRUCCIÓN
DE UN SÍLABO DE COLOCACIONES ITALIANAS
VERBO+NOMBRE¹

PHRASEOLOGICAL COMPETENCE
IN THE ITALIAN L2 CLASSROOM: CONSTRUCTION
OF A SYLLABUS OF ITALIAN VERB-NOUN COLLOCATIONS

Anna SUADONI
Universidad de Granada
Francesca LA RUSSA
Università la Sapienza
Maria ROCCAFORTE²
Università la Sapienza

Resumen

Según Joe *et al.*, 1996; Faerch *et al.*, 1984 y Laufer *et al.*, 2004, la adquisición del léxico consiste en niveles progresivos de competencia, un continuum de conocimiento que comienza con una familiaridad superficial y concluye en la capacidad de utilizar las palabras correctamente en una producción libre. Para alcanzar dicha capacidad, no basta con conocer los significados de una palabra, sino que es indispensable saber gestionar su relación con otras unidades léxicas. En este estudio se hablará del trabajo de construcción de un sílabo de colocaciones italianas verbo+nombre, un instrumento didáctico dirigido al desarrollo de la competencia fraseológica en Italiano L2 que se ha llevado a cabo en el marco del proyecto PRIN: «Integrazione di eye tracking, corpora e metodologie computazionali per la creazione di risorse finalizzate all'apprendimento di una seconda lingua».

Palabras clave: italiano L2, sílabo, competencia fraseológica, colocaciones.

¹ El presente trabajo ha sido llevado a cabo en el ámbito del paquete de trabajo 6 del proyecto PRIN (20178XXKFY) «Misure di complessità fraseologica in italiano L2. Integrazione di *eye tracking*, corpora e metodologie computazionali per la creazione di risorse finalizzate all'apprendimento di una seconda lingua».

² El texto surge de una estrecha colaboración entre las autoras. Siguiendo las indicaciones del sistema académico italiano se especifica que Anna Suadoni es responsable de las secciones 1, 2 y 4 y Francesca La Russa es responsable de la sección 3. Maria Roccaforte es coordinadora del proyecto PRIN.

Abstract

According to Joe *et al.*, 1996; Faerch *et al.*, 1984, and Laufer *et al.*, 2004, vocabulary acquisition consists of progressive levels of proficiency, a continuum of knowledge beginning with superficial familiarity and ending using words correctly in free production. To achieve this capacity, it is not enough to know the meanings of a word, but it is essential to know how to manage its relationship with other lexical units. In this study, the construction work of a syllabus of Italian verb+noun collocations will be reported, a didactic instrument aimed at the development of phraseological competence in Italian L2.

Keywords: Italian L2, syllabus, phraseological competence, collocations.

1. INTRODUCCIÓN

La potencialidad comunicativa de las unidades fraseológicas, combinaciones de palabras con un alto grado de fijación, se hace evidente si computamos la frecuencia de su ocurrencia durante un evento lingüístico. Un discurso está formado por una cadena de palabras que, a nivel sintáctico-semántico, tienden a adoptar tan solo un número limitado de combinaciones con otras palabras. Aunque el grado de cohesión de estas secuencias pueda variar, las posibilidades combinatorias a las que el hablante acude están limitadas por restricciones. Según el principio de idiomatidad (Sinclair, 1991: 110), dichas restricciones originan estructuras prefabricadas que involucran categorías léxicas diferentes: «The principle of idiom is that a language user has available to him a large number of semi-preconstructed phrases that constitute single choices, even though they might appear to be analysable into segments».

Los recursos comunicativos de un hablante nativo gestionan naturalmente estas estructuras, en cambio, para un hablante no nativo es muy difícil dominar construcciones que tienen una profunda relación con el uso de la lengua y con el aspecto pragmático de la comunicación.

A pesar de su importancia para el desarrollo de una adecuada competencia sociopragmática, el interés por la inclusión de la fraseología en la didáctica de una lengua extranjera es relativamente reciente. De hecho, en los últimos años, se han multiplicado los trabajos que se ocupan de la necesidad de incluir el estudio del léxico en perspectiva combinatoria y las unidades fraseológicas en el

proceso de enseñanza/aprendizaje de un idioma. Para la enseñanza de la fraseología en el aula de italiano L2 véanse Alessandro (2011); Autelli, Konecny, Zanasi y Abel (2017); Artusi (2017); Calvo Rigual y Carrera Diaz (2017); Lisciandro (2017); Suadoni (2020); Bini, Pernas y Pernas (2007).

En esta contribución se expondrán los objetivos y el proceso de selección y recopilación de las entradas de un sílabo de colocaciones italianas verbo+nombre (obj.). El sílabo representa el sexto paquete de trabajo del proyecto italiano PRIN (Progetti di Rilevante Interesse Nazionale): «Misure di complessità fraseologica in italiano L2. Integrazione di *eye tracking*, corpora e metodologie computazionali per la creazione di risorse finalizzate all'apprendimento di una seconda lingua», que ha sido concedido en 2019, a un grupo de investigación coordinado por investigadores procedentes de la Università La Sapienza de Roma, la Università de Perugia y la Università per Stranieri de Perugia³.

Partiendo de la centralidad de la dimensión fraseológica en el uso y aprendizaje de un idioma, centralidad que ha sido comprobada por varios estudios basados en el análisis lingüístico de corpora, uno de los objetivos del proyecto PRIN es definir una medida de la complejidad fraseológica combinando los resultados de un análisis computacional y *corpus-based* con los procedentes de experimentos con *eye-tracker*.

Los datos sobre complejidad fraseológica obtenidos en las primeras fases de desarrollo del proyecto se han aplicado a la construcción de un sílabo fraseológico de colocaciones del que, en la actualidad, queda completada la primera parte que recoge 945 entradas de colocaciones verbo+nombre (obj.)⁴.

2. LAS COLOCACIONES

Las clasificaciones y la terminología con la que se denominan las unidades fraseológicas en italiano son varias y heterogéneas. De

³ Véase el siguiente enlace <https://www.unistrapg.it/it/ricerca/progetti-di-ricerca/phrame-misure-di-complessita-fraseologica-in-italiano-l2>.

⁴ Posiblemente, al momento de la publicación de esta contribución habrá sido publicado también el sílabo de colocaciones nombre+adjetivo incluido entre los objetivos del PRIN.

hecho, incluso el reconocimiento de un estatus autónomo de la fraseología como disciplina independiente es relativamente reciente.

Muy conocida es la clasificación de Simone (1990) que identifica tres tipos diferentes de unidades lexicalizadas:

1. Palabras complejas o poliremáticas: «costruzioni formate da più di una parola che però agiscono sintatticamente quasi come una sola parola» (Simone, 1990: 151).
2. Colocaciones: «sequenze di parole, frequentissime nelle lingue, che tendono a presentarsi in combinazioni stabili tra loro e privilegiate» (Simone, 1990: 434).
3. *Idioms*: «enunciati o loro parti tali che il significato dell'insieme non possa essere dedotto composizionalmente [...] da quello dei loro elementi» (Simone, 1990: 505).

En cuanto a la cohesión, se puede colocar estas secuencias en un continuum en el que a un extremo se encuentran las estructuras libres y al otro *idioms* y poliremáticas que no pueden sufrir modificaciones ni a nivel paradigmático ni sintagmático y cuyo significado es global y poco transparente. Entre estos dos extremos se encuentran las combinaciones preferenciales, más próximas a las libres y las colocaciones que están sometidas a más restricciones sobre todo a nivel paradigmático ya que, dada una base, la elección del colocado no es preferible sino obligatoria; sin embargo, a nivel sintagmático se admiten modificaciones como pasivización, dislocación o separabilidad por interposición de otros elementos (Simone, 2007; Masini, 2009).

La rigidez de las restricciones sobre las colocaciones está a medio camino entre las expresiones idiomáticas y las combinaciones libres. De hecho, la inclusión de las colocaciones en la categoría de las unidades fraseológicas no es unánime.

Las colocaciones se clasifican según los elementos que las componen:

- verbo+nombre (complemento): *bandire un concorso; entrare nel panico;*
- nombre (sujeto)+verbo: *la situazione precipita; la guerra scoppia;*

- nombre+adjetivo: nodo cruciale; errore madornale;
- adjetivo+nombre: *alta opinione*;
- nombre+nombre: *parola chiave*;
- nombre+preposición+nombre: *stormo di uccelli*;
- adverbio+adjetivo: *fermamente convinto*;
- verbo+adverbio: *pentirsi amaramente*.

Según Jezek (2016: 200): «A collocation is a word combination on which a restriction applies, for which the choice of a particular word (the collocate) to express a given meaning is influenced by a second word (the base) to which this meaning applies». En el caso de las colocaciones Verbo+nombre (recopiladas en la primera parte del sílabo fraseológico), la base está constituida por el sustantivo que impone la elección del verbo colocado.

En muchos casos, los verbos colocados son polisémicos, de alta frecuencia y tienen un significado básico. Estos verbos se definen ligeros (*supporto* en italiano, D'Agostino 1993; Cicalese, 1999) y en algunos casos, expresan las marcas gramaticales para la acción expresada por el nombre (ej. *Fare un viaggio=viaggiare*) sin aportar información propia a nivel semántico; en otros casos pueden juntarse con nombres predicativos que no están relacionados con verbos a nivel morfofonológico (*fare sport =?*). Los verbos soporte más frecuentes en italiano son *fare, dare, prendere, portare, mettere, avere, essere*.

A estos se añaden otros verbos que pueden asumir la misma función semántico-sintáctica cuando se encuentran en ciertas combinaciones. Se trata de verbos normalmente utilizados con función predicativa que en determinadas condiciones pueden sustituir un verbo soporte (extensión del verbo soporte). Aunque a nivel sintáctico el papel de los verbos soporte y de las extensiones de los verbos soporte son equivalentes, muchas veces estos últimos se utilizan en contextos discursivos de mayor formalidad (*fare un accordo* vs. *concludere un accordo*).

Las restricciones que determinan las colocaciones son comunes a nivel interlingüístico. Asimismo, su significado suele ser transparente, ya que depende casi exclusivamente de la correcta comprensión del nombre operador; de ahí que no presente, en la mayoría de los casos, problemas en la decodificación. El aspecto

más difícil consiste en dominar una relación que no es predecible ya que está determinada por restricciones institucionalizadas por el uso: «they are restricted by a constraint that seems to be rooted in language use, that is, in the tendency of languages to express a given content by means of preferential word pairs, although other combinations are in principle possible from a semantic perspective» (Jezek, 2016: 193)⁵.

3. EL SÍLABO

Una secuencia de palabras puede proporcionar información sobre todos los niveles (sintáctico, léxico y comunicativo) necesarios para su aprendizaje. Los datos recopilados a través del proyecto «Integrazione di eye tracking, corpora e metodologie computazionali per la creazione di risorse finalizzate all'apprendimento di una seconda lingua» han permitido establecer el nivel de complejidad de las secuencias analizadas y el de competencia requerido para su adquisición, gracias a las mediciones basadas en el corpus y a los datos psicolingüísticos; por otro lado, el análisis cualitativo basado en las concordancias ha revelado modelos de uso relacionados con el contexto y las variables de registro.

Los sílabos⁶ léxicos contruidos a través de la recopilación de palabras descontextualizadas y los sílabos gramaticales, listas de estructuras morfosintácticas y funciones comunicativas, cuyo uso sigue siendo muy común en la didáctica de la lengua extranjera, se fundamentan en una separación artificial entre los distintos niveles lingüísticos que no reproduce la forma en la que el lenguaje actúa en contextos reales de producción.

Por lo tanto, resulta evidente la necesidad de crear un sílabo de unidades fraseológicas, organizado por niveles de competencia,

⁵ Sin embargo, según Walker (2008: 291): «[...] collocation need not be arbitrary at all. [...] various nouns and verbs invite distinct, characteristic collocates» that fit their semantic make-up, their etymology, their prototypical literal sense, and their semantic prosody. It follows that pathways for insightful learning of L2 collocational patterns may be available after all».

⁶ El término sílabo se refiere a una recopilación organizada de contenidos y/o competencias (Ciliberti, 2012). En particular, en la didáctica de una lengua indica la lista de elementos lingüísticos y comunicativos que el estudiante tiene que adquirir en un determinado nivel.

en el que las entradas se organicen también por contextos de uso. El reconocimiento de la importancia de enfocar el estudio del léxico de un idioma extranjero desde una perspectiva combinatoria, basada en unidades complejas de análisis, se cimenta en varios estudios que sugieren que los aprendices almacenan y organizan las palabras como parte de una red cuyos nudos están conectados por distintos tipos de relaciones (Aitchison, 1987): conocer una palabra implica conocer también su significado colocacional (Nation, 1990, 2001). Dirigir la atención de los aprendices a la posibilidad o imposibilidad de ciertas combinaciones les ayudará a construir su propio repertorio lexicográfico, evitando interferencias con la lengua materna y aumentando la probabilidad de una retención mnemónica a largo plazo. Hill (2000: 61-62) cita el ejemplo del verbo *speak*:

As we saw above, with a common verb like *speak* we cannot say that students really know the word unless they know at least the following possibilities:

- Speak a foreign language.
- Speak (French).
- Speak fluently.
- Speak your mind.
- Speak clearly.
- Speak with a (Welsh) accent.
- Speak in public.
- Speak openly.
- Speak volumes.

3.1. CONSTRUCCIÓN DEL SÍLABO

Siguiendo el modelo del *English Vocabulary Profile* (EVP)⁷, para la selección del contenido, la lista de colocaciones, se ha utilizado el corpus CELI⁸ un corpus de textos escritos producidos

⁷ Se trata de un recurso *online* (<https://www.englishprofile.org/wordlists>) que recoge el vocabulario utilizado por estudiantes de inglés en cada nivel de competencia. El EVP se basa principalmente en el *Cambridge Learner Corpus* (CLC), una colección de algunos centenares de millares de pruebas de examen realizadas por estudiantes de inglés precedentes de todo el mundo, y en otras fuentes relacionadas con el inglés como L2, como materiales de clase.

⁸ El CELI es un corpus pseudo-longitudinal que recoge 3041 textos escritos que incluyen 24 698 lemas (Spina *et al.*, 2022).

por estudiantes de italiano L2 en las pruebas para la obtención de la certificación CELI (*Certificati di Lingua Italiana*), niveles B1, B2, C1, C2, administrado por la Universidad para extranjeros de Perugia. El uso de un corpus de textos de aprendices, por un lado, proporciona datos valiosos sobre el uso de la lengua por parte de no nativos y permite de obtener evidencias del nivel en el que las distintas colocaciones empiezan a formar parte de su repertorio productivo; por el otro, como subraya Capel (2010: 4): «An analysis based solely on native speaker frequency does not capture certain words that are useful to learners and which have a high frequency in the language classroom».

Se han extraído automáticamente del corpus tres secuencias de palabras pertenecientes a distintas categorías gramaticales:

- Nombre+adjetivo: *sistema operativo*
- Verbo-adverbio: *tornare indietro*
- Verbo+nombre: *prendere una decisione*

Hasta el momento, se han sometido al proceso de filtraje las colocaciones verbo+nombre y nombre+adjetivo y se han organizado por niveles y argumentos las colocaciones verbo+nombre.

La lista de las secuencias extraídas automáticamente del corpus incluye colocaciones (*stilare una classifica*), secuencias con verbos ligeros (*fare la doccia*) y expresiones idiomáticas (*abbandonare la nave*). También incluye secuencias no canónicas (**utilizzare attenzione* en lugar de *prestare attenzione*) y combinaciones libres (*cercare una televisione*), que han sido eliminada en la primera fase de filtraje.

En una segunda fase, las secuencias que quedaban han sido sometidas a otra selección, combinando medidas estadísticas objetivas (asociación y frecuencia) con una evaluación intuitiva sobre su fraseologicidad.

La medida utilizada para eliminar la mayoría de las combinaciones libres ha sido la fuerza de asociación: «the degree to which two words are tightly and exclusively connected to one another» (Spina, 2020: 43). La fuerza de asociación se cuantifica normalmente por medio del Punto de Información Mutua (PMI-*Pointwise Mutual Information*), una medida que «compares the

probability of observing word a and word b together with the probabilities of observing a and b independently» (Paquot, 2019: 5). El PMI se utiliza como medida de fuerza colocacional poniendo en evidencia las combinaciones estrechamente asociadas (Spina, 2020). Para la construcción del sílabo han sido descartadas todas las combinaciones con PMI inferior a 3, ya que esta medida se considera un límite colocacional significativo (Hunston, 2002; Stubbs, 1995).

Para eliminar la mayoría de las combinaciones no canónicas se ha considerado el coeficiente de uso del *Perugia corpus*⁹ (Spina, 2014). Esta medida da cuenta de la frecuencia y dispersión de las colocaciones en textos escritos y orales producidos por hablantes nativos. Según el modelo del DICI-A¹⁰ (Spina, 2016), se han eliminado todas las combinaciones con un coeficiente de uso inferior a 2.

La última revisión ha sido llevada a cabo por cinco lingüistas que han expresado un juicio intuitivo sobre la fraseologicidad de las combinaciones que quedaban. En esta última fase, se ha decidido dejar en la lista también combinaciones de alta frecuencia (por proximidad semántica de los constituyentes) que, a pesar de no tener claros rasgos fraseológicos, podrían ser útiles en la clase de lengua (ej. *aprire la porta; chiudere la porta; lavare i piatti*, etc.).

Finalmente, el sílabo cuenta con 945 entradas que incluyen colocaciones, combinaciones altamente convencionales, construcciones con verbos ligeros y alguna expresión idiomática (La Russa *et al.*, 2023; La Russa *et al.*, en prensa).

3.2. LA ORGANIZACIÓN DEL SÍLABO

Las entradas del sílabo han sido organizadas, según los niveles del MCER, del B1 al C2. La asignación de un nivel de competencia a cada entrada ha sido determinada por la aplicación de distintos criterios. Los dos principales han sido la frecuencia de la combinación en la producción de los hablantes nativos y el nivel en el que aparece más utilizado por los aprendices en el corpus CELI.

⁹ El *Perugia corpus* (PEC) es un corpus de referencia del italiano que recoge alrededor de 18 millones de palabras compuesto por 8 secciones diferentes que corresponden a distintos géneros textuales (Spina, 2014: 3203)

¹⁰ El DICI-A es un diccionario corpus-based de colocaciones para estudiantes de italiano. Las colocaciones incluidas en el DICI proceden del *Perugia corpus* (Spina, 2016).

La elección del primer criterio depende de la centralidad del papel que la exposición al *input* juega para el almacenamiento en la memoria, la recuperación y el uso de las unidades léxicas (Ellis, 2002; Spina, 2016). En principio, las combinaciones de alta frecuencia han sido asignadas al nivel B1 o B2, las de media frecuencia al B2 o C1; finalmente las combinaciones de baja frecuencia se han asignado al nivel C1 o C2.

El segundo criterio se basa en las producciones de aprendices de Italiano L2 en el corpus CELI. En el caso, frecuente, en el que una colocación aparezca en más de un nivel, se ha escogido el nivel con el número más alto de ocurrencias.

Cuando los criterios principales entraban en conflicto, se han usado dos criterios adicionales: la presencia de las palabras en la lista léxica del *Profilo della lingua Italiana*¹¹ (Spinelli y Parizzi, 2010), y el tema de comunicación en el que se puede adscribir la combinación léxica considerada, según las directrices proporcionadas por el MCER.

A continuación, damos una ejemplificación de asignación del nivel (La Russa *et al.*, 2023; La Russa *et al.*, en prensa):

- *trovare lavoro*: se encuentra en el rango de alta frecuencia, así que debería asignarse al nivel B1 o B2. Es utilizado 58 veces en el nivel B1 y 39 en el B2 por lo tanto ha sido incluido en el nivel B1;
- *avere diritto*: pertenece al rango de alta frecuencia así que debería asignarse al nivel B1 o B2. Sin embargo, no aparece nunca en las producciones de nivel B1 y en cambio es utilizado 5 veces en B2, 40 en C1 y 20 en C2. La palabra *diritto* no aparece en la lista léxica del *Profilo della lingua italiana*, por lo tanto, podemos inferir que se adquiere a un nivel avanzado. El tema de comunicación son las estructuras sociopolíticas que es más relevante para los aprendices de nivel C. Ya que la combinación aparece utilizada más en C1, se ha asignado a ese nivel.
- *visitare città*: pertenece al rango de media frecuencia. Por lo tanto, se debería asignar al nivel B2 o C1. Se utiliza 12 veces

¹¹ El *Profilo della lingua Italiana* es una lista de palabras que incluye la asignación a niveles de competencia de A1 hasta B2

en B1, 6 veces en B2 y 7 veces en C1. Tanto *visitare* como *ciudad* aparecen en el nivel A1 de la lista del *Profilo della lingua italiana* y el tema está relacionado con el viaje y la vida diaria así que finalmente se ha incluido en el nivel B1.

Además del nivel, las colocaciones están distribuidas entre 70 temas de comunicación. Por ejemplo, combinaciones de distintos niveles se han asignado al argumento *Spesa - Prezzi e strumenti di pagamento* (La Russa *et al.*, 2023; La Russa *et al.*, en prensa):

- B1: *pagare conto; pagare prezzo; pagare affitto;*
- B2: *abbassare prezzo; fare soldo; mantenere famiglia; pagare bolletta; pagare tassa; risparmiare soldo; spendere soldo;*
- C1: *buttare soldo.*

4. CONCLUSIONES

El resultado del trabajo de recopilación y organización que se ha descrito es un sílabo que incluye 945 combinaciones de palabras organizadas por nivel y argumento: 221 de nivel B1, 369 de nivel B2 y 362 de nivel C (en el que se han unificados los niveles C1 y el C2)¹².

Evidentemente, se trata de un valioso recurso didáctico con amplias posibilidades de aplicación tanto en el aula de italiano L2 como en un recorrido de autoaprendizaje.

Asimismo, el sílabo ha sido la base para la construcción de un test de competencia fraseológica sometido a más de 100 aprendices, en su gran mayoría hispano hablantes, cuyos resultados están en proceso de análisis. Esto demuestra que además del valor didáctico, el sílabo representa una sólida base tanto para investigaciones, por ejemplo, sobre la adquisición de unidades fraseológicas, como para futuros proyectos de lexicografía bilingüe.

¹² Finalmente, se ha decidido unificar los niveles C1 y C2 dada la dificultad para distinguir un límite significativo en la atribución de distintos rasgos de competencia fraseológica a cada uno de ellos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AITCHISON, Jean (1987). *Words in the Mind: An introduction to Mental Lexicon*. Oxford: Basil Blackwell.
- ALESSANDRO, Arianna (2011). *Investigación en la acción educativa. Las unidades fraseológicas pragmáticas en la didáctica del español y del italiano como lenguas extranjeras* [Tesis doctoral]. Universidad de Murcia, Murcia.
- ARTUSI, Andrea (2017). «Il trattamento dei verbi sintagmatici nelle classi di italiano L2. Una proposta metodológica». En G. Caprara y G. Marangón (ed.), *Italiano e Dintorni. La realtà linguistica italiana: approfondimenti di didattica, variazione e traduzione* (pp. 393-413). Fráncfort: Peter Lang.
- AUTELLI, Erica; KONECNY, Christine; ZANASI, Lorenzo y ABEL, Andrea (2017). «La fraseodidattica dell'italiano fra continuità e innovazione: metodi tradizionali e scenari futuri». En C. De Giovanni (ed.), *Fraseologia e paremiologia. Passato, presente, futuro* (pp. 451-462). Milán: Franco Angeli.
- BINI, Milena; PERNAS, Almudena y PERNAS, Paloma (2007). «Apprendimento/insegnamento delle collocazioni dell'italiano. *Con i NUNC è più facile*». En M. Barbera; E. Carino y C. Onesti (eds.), *Corpora e lingüística in rete* (pp. 223-233). Perugia: Guerra Edizioni.
- CALVO RIGUAL, Caesar y CARRERA DIAZ, Manuel (2017). «El estudio de los verbos sintagmáticos, ayer y hoy». En G. Caprara y G. Marangón (ed.), *Italiano e Dintorni. La realtà linguistica italiana: approfondimenti di didattica, variazione e traduzione* (pp. 145-156). Fráncfort: Peter Lang.
- CAPEL, Annette (2010). «A1–B2 vocabulary: insights and issues arising from the English Profile Wordlists project». *English Profile Journal*, 1(3), pp. 1-11.
- CICALESE, Anna (1999). «Le estensioni di verbo supporto. Uno studio introduttivo». *Studi italiani di linguistica teorica ed applicata*, 28(3), pp. 447-485.
- CILIBERTI, Anna (2012). *Glottodidattica. Per una cultura dell'insegnamento linguistico*. Florencia: Carocci Editore.
- D'AGOSTINO, Emilio (1993). *Analisi del discorso*. Nápoles: Loffredo.
- ELLIS, Nick C. (2002). «Frequency effects in language processing and acquisition». *Studies in Second Language Acquisition*, 24(2), pp. 143-188.
- FAERCH, Claus; HAASTRUP, Kirsten y PHILLIPSON, Robert (1984). *Learner language and language learning. Multilingual Matters*. Copenhagen: Gyldendals Sprogbiotek.
- HILL, Jimmie (2000). «Revising priorities: from grammatical failure to collocational success». En M. Lewis (ed.), *Teaching collocation. Further Developments in the Lexical Approach* (pp. 47-69). Londres: Language Teaching Publications.

- HUNSTON, Susan (2002). *Corpora in applied linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JEŽEK, Elisabeth (2016). *The lexicon: An introduction*. Oxford: OUP.
- JOE, Angela; NATION, Paul y NEWTON, Jonathan (1996). «Vocabulary learning and speaking activities». *English Teaching Forum*, 34(1), pp. 2-7.
- LA RUSSA, Francesca; D'ALESIO, Veronica y SUADONI, Anna (2023). «Designing a Corpus-Based Syllabus of Italian Collocations: Criteria, Methods and Procedures». *Revue Roumaine de Linguistique*, 4, pp. 377-389.
- LA RUSSA, Francesca; ROCCAFORTE, Maria; SPINA, Stefania (en prensa). «Una proposta di sillabo delle collocazioni italiane basato su corpora di apprendenti e di nativi».
- LAUFER, Batia; ELDER, Cathie; HILL, Kathryn y CONGDON, Peter (2004). «Size and Strength: do we Need Both to Measure Vocabulary Knowledge?». *Language Testing*, 21(2), pp. 202-226.
- LISCIANDRO, Rosario (2017). «La fraseologia nei manuali di italiano come lingua straniera: analisi di materiali didattici». En G. Caprara y G. Marangón (eds.), *Italiano e Dintorni. La realtà linguistica italiana: approfondimenti di didattica, variazione e traduzione* (pp. 145-156). Fráncfort: Peter Lang.
- MASINI, Francesca (2009). «Combinazioni di parole e parole sintagmatiche». En E. Lombardi Vallauri y L. Mereu (eds.), *Spazi linguistici. Studi in onore di Raffaele Simone* (pp. 191-209). Roma: Bulzoni.
- NATION, Paul (1990). *Teaching and Learning Vocabulary*. Boston: Heinle & Heinle Publishers.
- (2001). *Learning vocabulary in another language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PAQUOT, Magali (2019). «The phraseological dimension in interlanguage complexity research». *Second language research*, 35(1), pp. 121-145.
- SIMONE, Raffaele (1990). *Fondamenti di linguistica* (No. 9). Bari: Laterza.
- (2007) «Categories and constructions in verbal and signed languages». En E. Pizzuto, P. Pietrandrea y R. Simone (eds.), *Verbal and signed languages. Comparing Structures, Constructs and Methodologies* (pp. 197-252). Berlín: Mouton de Gruyter.
- SINCLAIR, John (1991). *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford: OUP.
- SPINA, Stefania (2014). «The dictionary of Italian collocations: Design and integration in an online learning environment». *Proceedings of the Seventh International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC'10)*, pp. 3202-3208.
- (2016). «Learner corpus research and phraseology in Italian as a second language: The case of the DICI-A, a learner dictionary of Italian collocations». En B. Sanromán Vilas (ed.), *Collocations Cross-Linguistically. Corpora, Dictionaries and Language Teaching* (Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki) (pp. 219-244). Helsinki: Société Néophilologique.

- (2020). «The role of learner corpus research in the study of L2 phraseology: main contributions and future direction». *Rivista di Psicolinguistica Applicata*, 20(2), pp. 35-52.
- SPINA, Stefania; FIORAVANTI, Irene; FORTI, Luciana; SANTUCCI, Valentino; SCERRA, Angela y ZANDA, Fabio (2022). «Il corpus CELI: una nuova risorsa per studiare l'acquisizione dell'italiano L2». *Italiano LinguaDue*, 14(1), pp. 116-138.
- SPINELLI, Barbara y PARIZZI, Francesca (2010). *Profilo della lingua italiana. Livelli di riferimento del QCER A1, A2, B1, B2*. Milán: La Nuova Italia.
- STUBBS, Michael (1995). «Collocations and semantic profiles: On the cause of the trouble with quantitative studies». *Functions of language*, 2(1), pp. 23-55.
- SUADONI, Anna (2020). «Acquisition of Italian multi-words verbs and collocations by Spanish speaking learners». *Rivista di Psicolinguistica Applicata*, XX(2), pp. 101-120.
- WALKER, Crayton (2008). «Factors which influence the process of collocation». En F. Boers y S. Lindstromberg (eds.), *Cognitive Linguistic Approaches to Teaching Vocabulary and Phraseology*. Berlín: Mouton de Gruyter.

V. MUJER, HISTORIA Y SOCIEDAD

ECHI DALL'INFERNO DANTESCO
IN TRE POETESSE ITALIANE:
MERINI, ROSSELLI, VALDUGA
ECHOES FROM DANTE'S *INFERNO*
IN THREE ITALIAN POETS: MERINI, ROSSELLI, VALDUGA

Aurora CONDE MUÑOZ
Universidad Complutense

Riassunto

Questo articolo è una riflessione sulla presenza di Dante nella poesia di tre autrici del Novecento italiano. Propone lo studio di queste presenze come echi ipotestuali, ispirati dall'*Inferno* dantesco. Pone esempi di alcuni aspetti coincidenti nelle tre autrici e nel testo dantesco come la memoria o il simbolismo cromatico.

Parole chiave: Dante, *Inferno*, Rosselli, Valduga, Merini.

Abstract

This paper is an approach to Dante's presence in three Italian's Novecento female poets. The paper studies those presences as echoes of Dante's *Inferno* in concrete. The paper offers examples about some specific aspects inspired by Dante's text in the three poetical works as memory and chromatic symbolism.

Keywords: Dante, *Inferno*, Rosselli, Valduga, Merini.

Le pagine che seguono, sono una riflessione che intende porre in rilievo alcuni *echi* danteschi in tre delle più importanti poetesse italiane del Novecento: Alda Merini, Amelia Rosselli e Patrizia Valduga¹. *Echi*, non vere e proprie tracce intertestuali, che

¹ Questo contributo ha adottato una prospettiva ampia e generica. Sono ben cosciente del fatto che le tre autrici, singolarmente, meriterebbero un discorso dettagliato, monografico molto più esteso di quello che farò, ed un'analisi più specifico dei loro testi e dei loro contributi anche teorici, come dimostra perfettamente l'enorme quantità di saggi e studi pubblicati sulle loro opere, bibliografia critica a cui, senza specificare, rimando. I pochi temi ed esempi che proporrò, nella ridotta estensione di questo testo, seguono un percorso

verranno rapportati esclusivamente alla cantica dell'*Inferno*, per i motivi che si spiegheranno lungo il testo. Gli esempi saranno pochi, così come le incursioni analitiche in dettaglio, certamente scarsi in confronto alla vastità e complessità delle produzioni delle tre poetesse.

Parto dalla convinzione, come specialista in letteratura contemporanea e quindi non come dantista, che l'unica possibilità di approssimare Dante dalla contemporaneità è quella di invertire la lettura dei suoi testi, allontanandosi dai loro veri contenuti e forse anche meta-contenuti, per domandarsi non solo quanto, ma *come* Dante sia realmente arrivato a noi, ed in particolare alla lirica italiana contemporanea.

È indiscutibile che Dante è per la letteratura italiana (e non solo) di tutti i tempi posteriori a lui stesso, un passaggio insopprimibile. Il mio discorso si riferisce in concreto alla poesia, ma è grossolanamente evidente che l'influenza dantesca si amplia, particolarmente lungo il XX e XXI secolo, alla prosa, al teatro, alla pittura, al cinema... con una sorprendente periodicità. In tutti i casi Dante appare riveduto, attualizzato, e in larga misura *adeguato* ad un discorso che, nel Novecento, si avvicina alla sua opera in quanto fonte di materiali, mentre vistosamente si allontana dalla sua essenza più identitaria: dal Dante medievale, in tutta la complessa estensione del termine.

Questo accade particolarmente nel periodo chiamato della postmodernità, una delle cui caratteristiche è proprio il riuso dei materiali, la citazione, la celebre intertestualità che Dante (che la usò spesso) nutre come infinita fonte e solo in alcuni casi, molto particolari, come vero modello².

La mia riflessione è dunque anche, forse solo, un atto di riconoscenza al valore di tre voci femminili che di questa lirica

generico e comparato che soffre dei limiti e dei difetti di qualsiasi riflessione generica. E per finire questa nota totalmente giustificativa, sono anche del tutto cosciente del fatto che Dante appare, particolarmente in Rosselli, ben oltre il limite dell'*Inferno*, cantica a cui mi riferirò esclusivamente ed è una presenza estesa ed importante che varrebbe un lavoro molto più ampio.

² Nel caso della lirica italiana contemporanea, sebbene vi siano senza alcun dubbio autori *danteschi* in un senso significativamente definitorio, è però un dato di fatto che quasi sempre si parla del Dante in o di Montale, in o di Manganelli, in o di Pasolini, di Sanguineti...

contemporanea *dopo la lirica* (Testa, 2005), sono esempi purissimi (penso a Rosselli in particolare), portatrici singolari del profondo cambiamento sociale e storico ontologico, ma anche estetico, che, non essendo affatto esclusivo né proprio della poesia, né della poesia di donne, le tre poetesse tradussero in versi memorabili e nella loro *opera omnia* che, col passare del tempo, occupa un luogo non solo di rilievo ma, in molti sensi, insostituibile nella *nomenclatura* della storia della poesia italiana.

Anche Rosselli, Merini e Valduga, come tanti altri loro coetanei, enormi poeti e spesso loro amici, hanno fatto i conti con Dante. Le loro produzioni sono in realtà notevolmente dantesche dalla prospettiva che ho assunto in questa mia riflessione applicabile ed estensibile a molta lirica al femminile della seconda metà del XX secolo³.

Una constatazione interessante dalla prospettiva, ripeto, non da dantista ma da contemporaneista, è che non tanto Dante in generale, quanto la *Divina Commedia* è il testo che ha avuto ed ancora ha, un'indiscutibile ed estesa presenza ipo-testuale, nella lirica contemporanea, mentre, sorprendentemente, il Dante stilnovista, petroso, filologo, viene citato e riusato in percentuali molto minori.

Si è in più spesso sottolineato il fatto che di tutta la *Commedia*, sia l'*Inferno* la cantica più amata ed introiettata in epoca contemporanea, e che questo sia dovuto in parte alla sua (supposta) vicinanza all'esperienza umana, in parte alla sua minore carica teologica, al minor grado di astrazione concettuale e filosofica rispetto ai complessi appalti del *Purgatorio* e *Paradiso*. Non sottoscrivendo del tutto la *facilità* dell'*Inferno*, credo che sia invece innegabile che la sconvolgente narrazione che, anche a livello di immagini, l'inizio del viaggio dantesco offre, impatta per la sua affinità visuale e tematica con tante opere contemporanee⁴ molto più

³ Viene subito in mente la facilità con la quale Merini, Rosselli e Valduga sono accostabili a nomi come quelli di Pizarnich, Plath, Tsvetaeva, Mendieta... anche loro, sempre dalla prospettiva assunta in questo articolo, autrici notevolmente *dantesche*.

⁴ Se nel caso della lirica e più in generale di tutta la letteratura contemporanea italiana, la citazione dantesca oltrepassa sempre i limiti della *Commedia* e dell'*Inferno*, è invece piuttosto evidente che pittura, cinema e più recentemente le produzioni digitali, a livello internazionale, hanno trovato specificamente nella cantica inesauribile ispirazione. Se non tutte le citazioni o riscritture

che le altre due cantiche. Lo spazio di dolore, oscurità, violenza, ingiustizia e soprattutto quello spazio irredento, trasgressivo delle leggi (divine nel caso dantesco) coincide con esperienze e narrazioni contemporanee e lascia, come tale, una dilatatissima traccia, moltiplicando e accrescendo la già di per sé enorme carica simbolica della *bufera infernal*.

Sono questioni ampissime, ne sono ben cosciente, ma servono a stabilire un punto di partenza perché, se assunte come valide, il nuovo e oscuro ed incerto orizzonte ontologico ed estetico con cui apre il XX secolo, riflesso in maniera particolarmente intensa nella lirica, reincorpora il concetto stesso di spazio infernale come uno spazio proprio, attinge alla fonte dantesca riconoscendone la potenziale attualità, la ricchezza simbolica ma anche la duttilità che i versi dettati dall'*alta fantasia* di Dante hanno, capaci di adattare la loro potenza ad un presente davvero molto lontano dal senso originale che Dante volle per essi.

Credo non ci sia nemmeno bisogno di sottolineare ora quanto di spazio infernale, coincidente con la loro stessa vita, vi sia nei testi delle tre autrici a cui si rifà questo articolo. Costatazione ovvia e scontata, almeno nel caso di Merini e Rosselli, la cui intera opera è testimonianza di una vera e propria *stagione all'inferno*. Parto dall'ipotesi che, in loro, l'immaginario dell'*Inferno* dantesco impatti sensibilmente come un materiale riutilizzabile, sebbene con alterazioni meta testuali assolute. Le menzioni dantesche nelle tre poetesse sono in realtà, nel caso di Merini molto difficili da fissare in modo incontestabile, e in Rosselli e Valduga parte di un discorso oltre Dante. Mentre, cercati nel contesto della loro magmatica lirica, gli echi del suo *Inferno* rivelano una presenza ben più constatabile, anche se diffusa, stravolta. Un *Inferno* dantesco, cioè, da intendersi come un volume della biblioteca blanchottiana che è sempre lo spazio immaginativo dello scrittore che è anche, se non soprattutto, lettore.

hanno ottenuto dei risultati brillanti, alcuni casi invece rappresentano quasi una forma di esegesi indiretta del testo dantesco ed hanno contribuito definitivamente a riscattarne il valore nel contesto di tutta la *Commedia*. Gli esempi sarebbero molti: cito solo, cosciente dell'arbitrarietà, Eliot, Blake, Strimberg, Borges, Rauschemberg, Barceló, Coppola (quest'ultimo avrebbe bisogno di un'ampia giustificazione da me fatta in altri contributi).

Non so quanto ho «meditato» i versi degli altri, ma so che rubando ho «obbedito» molto spesso a un'«ispirazione» profonda, e che anche i furti in apparenza più «estranei» sono stati –oggi ne sono sicura– messaggeri, araldi, «ἄγγελου» di me a me stessa (Valduga citato in Arrigoni, 2019).

È proprio la loro identità lirica e la loro vocazione da autrici-lettertrici, più volte ed intensamente professata dalle tre poetesse, che trasforma le loro citazioni dell'*Inferno* in un ricordo opalescente, molto al di sopra delle citazioni dirette che tutte e tre incorporano. Perché Dante è in loro uno degli autori che nutre la loro permanente interpellanza alla letteratura stessa, ed è il Dante di formazione, quello scolare, interiorizzato anche *memoristicamente*, quello che più profondamente passa tra le mani-setaccio di tre autrici singolarissime e iper-colte.

Valduga prende dal Dante volume della biblioteca solo, per così dire, la *carcassa* (termine poco accademico) e comunque non è poco ed è scelta ben coerente, dato che la poetessa è capostipite e quasi sola grande rappresentante della neo-metrica, e ha indubbiamente coscienza della crisi del linguaggio lirico contemporaneo (non a caso il suo permanente rimando a Mallarmé). Ma la sua nitida voce rivela anche una fede assoluta riposta nel valore dell'atto poetico, nella specificità, nella forza *diversificante* della poesia riguardo ad altre forme di espressione. Non volendo entrare nel giuoco (in cui entra definitivamente Rosselli) della ibridazione dei linguaggi, rivendica Dante evidentemente e soprattutto come *il* modello metrico-formale (assieme a Petrarca) dell'intera poesia. Credo non sia un caso se è proprio lei a riusare Dante nel modo più riconoscibile e se le sue citazioni certo non sono solo *echi* ma calchi storpiati di profondo significato intratestuale⁵. Servano pochi esempi:

Co' piè di mezzo gli avvinse la pancia,
e con gli anterior le braccia prese;
poi gli addentò e l'una e l'altra guancia (Valduga, 1982).

⁵ Patrizia Valduga e Gabriele Frasca, che, tra parodia e artificio, impiegano i metri chiusi in modo «da farci sentire la loro inattualità» (Giovannetti) determinando una frizione tra forma, alta, e contenuto, basso, che toglie al testo «ogni possibilità di classica naturalezza». E una sorta di corollario, dagli esiti divergenti –seri, comici, parodici– e dalla endemica diffusione, dell'intento a dar forma all'informale [...] (Testa, 2005: xxiv).

Al poco giorno la troppa mia notte
Semina rogne in astuzie di senso [...] (Valduga, 1996).

Ahi! serva Italia ancora coi fascisti,
e con quell'imbroglione da operetta,
ladruncolo lacchè di tangentisti!
Le tivù ci hanno fatto l'incantesimo...
Se non scarica il cielo una saetta,
tutti servi del secolo ventesimo! (Valduga, 1997).

Merini intuisce –e molto in lei ha qualcosa di intuitivo–, la forza di molta base dantesca: dall'orfismo, alla ricerca di salvezza, alla poesia come strumento doloroso necessario per raggiungerla ma, come è noto, Dante si mescola nella sua lirica con altre fonti, ben più potenti. Rimane ancora una volta un'ombra, un eco dantesco nella permanente tensione dialogica tra l'oscurità del suo inferno e la luce promessa e anelata che vi è fuori da esso: tema generale della poesia di Merini è la pulsione a *riveder le stelle*, sebbene, credo sia importante, Merini sia sempre cosciente del fallimentare tentativo.

Conclusione piuttosto analoga, anche se espressa con diverso livello di qualità lirica e di consapevolezza letteraria, da Rosselli, che, tra le tre, è la più fine e filologicamente inquieta setacciatrice di Dante, anche di quello più complesso, petroso e stilnovista, molto presente anche se difficile da isolare ed interpretare nella comunque sempre difficile lingua rosselliana⁶.

Torno ora a certi echi infernali, ed ormai solo ad essi, che appaiono nella produzione delle tre poetesse, e che fondono la problematica e le tematiche specifiche di ognuna di loro, con aspetti ancora una volta molto ampi, alcuni comuni a buona parte della lirica contemporanea in generale, quali ad esempio, il tema della memoria e del ricordo. Dante nell'*Inferno*, com'è noto, intensifica la già di per sé terribile dannazione, col permanente ricorso alla memoria che sostiene dolorosamente la coscienza: i

⁶ La presenza di Dante in Rosselli è stata ed è attualmente, studiata ed analizzata dagli specialisti, integrata quasi sempre nell'esegesi più ampia delle fonti e della lingua poetica di Rosselli. I contributi sono notevoli e conformano l'ampia e importante bibliografia critica sull'*opera omnia*. Un articolo specifico e relativamente recente su Dante in Rosselli è quello di Gualdo (2021).

personaggi ricordano sé stessi, ricordano le loro vite, i momenti di felicità, gli altri e l'*altro*, condannati *anche* da quei ricordi, che specchiano il fatale influsso che il vissuto-passato ha nel loro ripetitivo, soffocante presente (che lo rende ben diverso dall'eternità del *Paradiso*). I condannati sanno dunque che la dinamica infernale (il loro viaggio a spirale, senza uscita né meta) pone in parallelo la sofferenza fisica (tornerò subito su questo) con quella memoriale, equivalente a *rivivere* il ricordo che costituisce il nucleo della loro identità. Ma anche della loro condizione.

Certo in Merini ed in Rosselli la questione memoriale non è minore; né lo è il loro continuo invocare al ricordo come nucleo, appunto, della loro dannazione. Il ricordo in loro è una forma di rimozione della parte più oscura e indefinita della loro identità ed è associato vistosamente alla tematica di una perdita (di morte, nel caso di Rosselli). Molti dei ricordi appariranno dunque anche come spettri e si rivelano, in modo notevolmente affine a quanto voluto da Dante, esattamente nella loro diabolica ed infernale funzione intensificante della propria coscienza di dannazione, della prigionia in un presente continuo, l'unico tempo possibile per la vivenza dell'Io contemporaneo, che si rivela *infernalmente* scisso, separato da un tempo anteriore, dalla possibilità di stabilire una cronologia esistenziale che dia senso alla scansione della vita.

Io sono certa che nulla più soffocherà la mia rima,
 il silenzio l'ho tenuto chiuso per anni nella gola
 come una trappola da sacrificio,
 è quindi venuto il momento di cantare
 una esequie al passato (Merini, 1998)⁷.

Il ricordo appare nell'opera delle autrici molto spesso come una *luce* nell'opacità spettrale della memoria ed in questi casi è il ricordo stesso che offre minimi tempi di sospensione del dolore in una funzione speculare a Dante. È il ricordo-rifugio uno dei pochi elementi che leniscono il timbro tragico, di desolazione senza speranza, dominante nella produzione di Rosselli e Merini

⁷ Tutte le citazioni di Merini sono tratte da: Merini (1998), volume che include *La Terra Santa* a cui appartengono. Tutte le citazioni di Rosselli sono tratte da: Rosselli (2012), volume che include: *Variazioni Belliche*, *Serie Ospedaliera*, *Sleep* e *Documento* a cui appartengono.

(non meno tragico, ma ironico e sarcastico quello di Valduga), apportando il sostrato malinconico, che è anche sintomatico di tutta la scrittura postmoderna⁸.

[...] E nel
 travaso un piccolo sogno insiste d'esser
 ricordato –io son la pace quasi grida
 e tu non ricordi le mie solenni spiagge!
 Ma è quieto il giardino– paradiso per scherzo
 di fato, non è nulla quello che tu cerchi
 fuori di me che sono la rinuncia, m'annuncia
 da prima doloroso e poi cauto nel suo
 crearsi quel firmamento che cercavo (Rosselli, 2012).

Non ti dispiaccia che parli il tuo nome;
 non ti dispiaccia che io porti pietra
 e che con essa tutta mi ragioni,
 io sono nell'inferno e ora faretra
 reggo d'amore ed ora sinfonia;
 fa' che io per te nel canto non m'arretra
 ma colpirmi di sì dolce armonia
 che al sol si sciolga questa triste pietra
 che alla morte mi porta e mi ci avvia (Merini, 1998).⁹

È proprio la malinconia, la diffusa coscienza di una perdita non sempre identificabile né oggettivamente riportabile ad un'unica esperienza, ciò che rende particolari gli inferni delle tre poetesse. In essi, la lirica si trasforma in una sorta di galleggiante che, benché difettivo ed insufficiente (questione notoriamente allargata da Rosselli al problema della lingua stessa) si trasforma nell'unica,

⁸ Va detto ovviamente (in modo più evidente in Rosselli e Merini che in Valduga), che il ricordo in loro è associato vistosamente alla tematica di una perdita d'origine, ed al percorso traumatico delle loro vicende esistenziali; è stato notato che il ricorso memoriale equivale nei loro testi al procedimento della rimozione, essenziale anche per capire il complesso universo lessicale e semantico della loro lirica e la funzione della *raffigurabilità*. Si rinvia ai celebri scritti sulla metapsicologia di S. Freud (1989); riguardo alla rappresentazione dell'identità in letteratura, si veda Ricoeur (2009), e ancora Ricoeur (2010) per quanto riguarda il tema della malinconia in epoca contemporanea.

⁹ Ho scelto questo esempio di Merini perché tratto proprio dalle sue *Rime Petrose* (1996).

tentennante forma di salvezza e non vale neanche la pena sottolineare a riguardo, la coincidenza ed allo stesso tempo la distanza con Dante. La loro lingua poetica in realtà è tutta, tragicamente, volta alla ricerca di ciò che non può ottenere (la stasi del tempo della dannazione), ma diviene l'unico ponte che permette di stabilire un contatto con quello che è fuori dall'inferno:

L'io che «parla» nei testi o che si percepisce dietro di essi transita così per dimensioni differenti (vita/morte) e per differenti forme della medesima dimensione (umana, vegetale, animale); e in questo percorso a metà tra ricordo e finzione, a ben vedere, tanto si disperde quanto ricostruisce, come spaziatrice puntuale e discreta nel mondo, la sua identità. Con un movimento così rapido e inquieto da far pensare che l'abituale distinzione tra lirico e antilirico, utile in passato, non sia qui più produttiva: l'io, quando è presente, resta, nei casi citati, per lo più è autobiografico, empirico e anche familiare.[...] Non è labile o flebile [...] ma, piuttosto, attento a quanto lo circonda. Consapevole di non avere «altro supporto che un rapporto» (Nancy), è sul confine tra il proprio e l'improprio – in una comune piega o presenza, dove l'altro è intricato in noi stessi (Testa, 2005: XXVIII-XIX).

Ormai avviandomi alle conclusioni, va notato che aldilà degli aspetti meta-testuali sommariamente accennati finora¹⁰, forse per l'insolubile e permanente sfondo infernale delle loro opere, Merini, Rosselli e Valduga incorporano echi danteschi molto più concreti, rapportabili all'iconicità (nel senso segnalato all'inizio) dell'*Inferno* cioè alla sua potente dimensione visuale e cromatica

¹⁰ Sono ben cosciente dei limiti dell'eccessiva generalizzazione realizzata riguardo a certe tematiche, come anche della deliberata omissione di altre. Andrebbe, ad esempio, sviluppato il tema, certo notevole, del rapporto e la ricerca di Dio. La permanente, confusa, complessa, disperata, ironica, rassegnata... (gli aggettivi sarebbero infiniti e diversi per ognuna delle tre autrici) invocazione/negazione di Dio che leggiamo nei versi e nei significativi titoli delle liriche di Rosselli, Valduga ed ovviamente in particolare di Merini. Il tema apre a considerazioni interessanti riguardo alla base dantesca in alcune loro scelte ma oltrepassa completamente i limiti di questo contributo. Un Dio che non ha in parte niente a che vedere con quello dantesco, ma che coincide con Dante nell'essere un'astrazione mentale, un parametro di salvezza che transita attraverso il cammino della poesia. Un Dio che, particolarmente in Merini, è assunto dalla prospettiva cristologica, elemento comune a molta lirica contemporanea.

che soggiace al complesso lessico e alla semantica fortemente simbolica delle liriche delle tre poetesse¹¹.

Dante curò con particolare sottigliezza la cromatica a la visibilità dei suoi spazi cosmogonici, con il sottile uso di colori e tonalità; come notato dagli specialisti, nel caso dell'*Inferno*, creano volumetrie e danno profondità visuale alle scene, aprono fessure che *illuminano* il dominio assoluto del nero¹².

È lo stesso nero infernale, dantesco, quello che appare in infinite liriche delle tre autrici¹³ e anche loro creano fessure: ma esse non sono affatto *illuminanti*, bensì scorci attraverso i quali occhieggiare il più oscuro fondo del dolore, il vero *cuore delle tenebre*. Riecheggiano in questo tipo di versi, il rosso del sangue, quello del fuoco distruttivo, il biancore livido della morte, i gialli della depressione che evocano, anche se derealizzate e frammentarie, molte scene dantesche. Interessante anche notare la presenza di uccelli, rettili, insetti, alberi spettrali, acque ghiacciate, venti... ancora immagini ed echi danteschi che compongono nuove ma non meno orride scenografie. Il riuso di questi simboli particolari, e riconoscibili, sembra stabilire un dialogo tra l'*Inferno* di Dante, liricamente esemplare, ed il vero inferno: esistenziale ed ineludibile,

¹¹ Anche se, nelle tre poetesse, è un simbolismo a forte cadenza tragica e auto-percettiva, quindi espresso in termini e con finalità nettamente contemporanee, lontanissime da Dante: «Siamo indotti a pensare che quel tipo particolare di funzionamento simbolico, che è il linguaggio poetico, svela una regione specifica del lavoro umano sul significante; che non è la regione del segno e del soggetto. In questo spazio altro, in cui le leggi logiche della parola sono sovvertite, il soggetto si dissolve e al posto del segno s'instaura lo scontro dei significanti che si annullano l'un l'altro. Un'operazione di negatività generalizzata, [...] una negatività che annienta, [...] Un soggetto "zerologico", un non-soggetto assumerà questo pensiero che si annulla [...]» (Kristeva, 1978: 223).

¹² Non tanto riferibili all'uso del colore nell'*Inferno* di Dante, ma invece molto utili nell'analisi del valore simbolico che esso ha nelle tre poetesse, rinviamo ai lavori di Birrem (2006), Feisner (2016), il primo particolarmente interessante affiancato alla lettura di Merini.

¹³ Gli esempi sono moltissimi, ne servano questi pochi, particolarmente pertinenti: «Ancora: nero senza fine, nero / come nera matrice di ogni nero / ma tutta luce, ancora, senza nero / materia della mente e spasmo nero» (Valduga, 1997); «Poi goccia a goccia misuro le ore. / Nel tutto buio, sotto il mio dolore, / più giù del buio della notte affondo» (Valduga, 1991); «Inferno, tessuto da mani perfette, avvolse / la nostra luce di un fiero brivido di paura nella notte / scambiata per un paio di rubini» (Rosselli, 1989).

in cui la autrici si pongono. Propongo minimi esempi, tra i moltissimi possibili:

Severe le condanne a tre. In rotta con l'arcipelago fummo
travolti dal fiume, inorganica vicenda, terra e mare sputavano
sangue invece. [...] (Rosselli, 2012).

Gli alberi assassini s'accovacciano,
foglie libere e deliberate hanno conti
aperti col vento; [...] (Rosselli, 2012).

[...] Corso della
mia fanciullezza fu il fiume che trapanò un monte
silenzioso contro un cielo scarlatto. Così si
svolse la danza della morte: ora di preghiere
e di fasto, le ore intere che ora si spezzano
sul cammino irto e la spiaggia umida, il ghiaccio che muove
(Rosselli, 2012).

Mi hai reso qualcosa d'ottuso,
una foresta pietrificata,
una che non può piangere
per le maternità disfatte.
Mi hai reso una foresta
dove serpeggiano serpi velenose
e la jena è in agguato, [...] (Merini, 1998).

Andrebbe ora sviluppato, anche se verrà solo accennato, un altro grande tema infernale: quello della corporalità, del dolore e la sofferenza del corpo che Dante seppe perfettamente equilibrare con quello dell'anima, dando però alla sofferenza fisica, alla carne violentata, martirizzata, mutilata una centralità notevole proprio nell'Inferno.

Certo le tre poetesse dedicano al corpo una percentuale molto alta dei loro versi e anche nella dimensione più elementarmente erotica (quella di Valduga) la corporalità è indiscutibilmente associata nelle loro opere con la sofferenza. Corpi dolenti, abusi e violenze perpetrate sui loro corpi (penso ovviamente in particolare a Merini) collegati in maniera subcosciente a una eventuale e crudele forma di *guarigione*, di spiazione ma anche

di conseguente castigo. Le coincidenze lessico-simboliche tra i testi delle tre poetesse e certi brani dell'*Inferno* sono in questo senso notevoli. Ma, ancora una volta, si collocano al limite della citazione, vengono diffusi e opacati appunto come echi, sovvertendo con questa strategia il senso e valore meta testuale della fonte.

Riguardo a questo tema in particolare gli esempi non sono solo moltissimi, ma potrebbe dirsi che il corpo martoriato sia quasi il tema centrale e unico delle antologie liriche di Merini e Valduga (meno di Rosselli). Propongo per tanto due unici, conosciuti esempi, specialmente indicativi, a mio avviso, della remota, ma persistente memoria dantesca:

Attorno a questo mio corpo
 stretto in mille schegge, io
 corro vendemmiando, sibilando
 come il vento d'estate, che
 si nasconde; attorno a questo
 vecchio corpo che si nasconde
 stendo un velo di paludi sulle
 coste dirupate, per scendere
 poi, a patti.
 Attorno a questo corpo dalle
 mille paludi, attorno a questa
 miniera irrequieta, [...] (Rosselli, 2012).

Laggiù dove morivano i dannati
 nell'inferno decadente e folle
 nel manicomio infinito
 dove le membra intorpidite
 si avvolgevano nei lini
 come in un sudario semita
 laggiù dove le ombre del trapasso
 ti lambivano i piedi nudi
 usciti di sotto le lenzuola
 e le fascette torride
 ti solcavano i polsi e anche le mani,
 e odoravi di feci [...] (Merini, 1998).

In conclusione a questa rapida e incompleta riflessione su tre grandi voci liriche contemporanee italiane, potrebbe affermarsi

che le loro tre sensibilità marcate da una dimensione esistenziale e psichica molto particolare, rispondano in modo singolare, inquietante ed originalissimo alla domanda iniziale (non quanto, ma come Dante torni nella letteratura italiana). Nell'ipotesi di questo contributo e nonostante l'ovvia e innegabile presenza di Dante nelle loro produzioni esplicitamente segnalata da loro stesse, il suo *Inferno* è un eco che risuona da uno degli scaffali di cui si compone la *biblioteca di Babele* contemporanea e continua a nutrire, felicemente per tutti noi, la nuova lirica e tutta la letteratura in una spirale senza fine.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDERSON, Feisner (2016). *Color symbolism. Color Studies*. New York: Bloomsbury.
- ARRIGONI, Marco (2019). «La poesia dice tutto. Un incontro con Patrizia Valduga in occasione dell'uscita delle sue Poesie Erotiche». *Il Tascabile, rivista on line*. Recuperato da <https://www.iltascabile.com/letterature/la-poesia-dice-tutto/> [Data di consultazione: 17/09/23].
- BIRREN, Faber (2006). *Color psychology and color therapy: a factual study of the influence of color on human life*. Whitefish: Kessinger Publishing.
- FREUD, Sigmund (1989). *Opere. Introduzione alla psicanalisi e altri scritti 1915-1917*. Torino: Bollati Boringhieri.
- GUALDO, Irene (2021). «Contro degli Dei brandivo una piuma». Per una lettura «dantesca» delle Variazioni Belliche di Amelia Rosselli. *Lettere italiane*, 73(3), pp. 515-533.
- KRISTEVA, Julia (1978). *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*. Milano: Feltrinelli.
- MERINI, Alda (1998). *Fiore di poesia 1952-1997*. Torino: Einaudi.
- (1996). *La terra Santa: Destinati a morire - La Terra Santa -Le satire della ripa -Le rime petrose- Fogli bianchi (1980-1987)*. Milano: Scheiwiller.
- RICOEUR, Paul (2009). «L'identità narrativa». *Allegoria*, 60, pp. 93-104.
- (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- ROSSELLI, Amelia (2012). *L'opera poetica*. Milano: Meridiani Mondadori.
- TESTA, Enrico (2005). *Dopo la lirica: poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi.
- VALDUGA, Patrizia (1982). *Medicamenta*. Milano: Guanda.
- (1996). *Corsia degli incurabili*. Milano: Garzanti.
- (1997). *Cento quartine e altre storie d'amore*. Torino: Einaudi.

LUSSO, AMORI E PASSATEMPI
NEL DUCATO SFORZESCO
LUXURY, LOVE, AND HOBBIES IN THE SFORZA DUCHY

Trinidad FERNÁNDEZ GONZÁLEZ
Universidade de Santiago de Compostela

Riassunto

Dalla lettura delle lettere redatte da donne che vivevano nel ducato sforzesco, indirizzate ai duchi, si delineano scenari di vita quotidiana, per citarne alcuni: come i sudditi adempivano agli incarichi richiesti dalla duchessa (ad esempio per l'acquisto di tessuti), come i Signori trascorrevano il tempo libero, quali preoccupazioni gli procuravano i figli e le loro avventure sentimentali, come avveniva l'educazione e la condotta morale di quelle donne, il significato e il valore economico che i capi di abbigliamento avevano nella società dell'epoca nonché il know-how delle lavoratrici dei tessuti, aspetti fondamentali questi vista l'importanza dell'industria manifatturiera nel ducato sforzesco.

Parole chiave: ducato sforzesco, Italia, Quattrocento, epistolografia.

Abstract

Reading the letters written by women who lived in the Sforza duchy, it is possible to outline scenarios of daily life: how the subjects fulfilled the tasks requested by the duchess, how the lords were used to spend their leisure time, what worries that their children and their sentimental adventures gave them, how the education and moral conduct of these women took place, the significance and economic value that clothing had in the society of the time as well as the know-how of the textile workers, fundamental aspects these given the importance of the manufacturing industry in the Sforza duchy.

Keywords: Sforza Duchy, Italy, 15th century, epistolography.

1. PASSATEMPI

A Milano, come nelle altre corti rinascimentali, le feste, le giostre e le battute di caccia sono le forme di divertimento attestate¹. Questi passatempi erano sì momenti di diletto, ma

¹ Queste attività non avevano la stessa importanza, né occupavano lo stesso posto nella loro vita di tutti i giorni. I principi non potevano sottrarsi

anche di ricongiungimento tra persone che potevano passare lunghi periodi distanti, come, ad esempio, si evince da una lettera scritta il 3 aprile 1460 da una donna chiamata Caterina, residente a Milano, la quale prega la duchessa affinché non si dimentichi della promessa («voglia avere a memoria la promessa») fattale di far tornare il suo sposo per la giostra che si terrà in città («il spectabile vostro compadre, mesere Antonio, mio consorte, ha promeso de tornarme a questa giostra a Milano»).

Dei tre eventi, la caccia era il divertimento preferito, a cui si dedicavano le dame e gli uomini² di qualunque età con identico fervore e passione.

Una di queste nobildonne, solita a partecipare a battute di caccia, era Bianca Maria Visconti³, come dimostrato in una lettera del 31 ottobre 1458 scritta dalla suocera, Lucia Attendolo, in risposta a una sua missiva: («Resto avisata per la litera dela ill^{ma} s.v. de di XXVIII del presente»), e con la quale manifestava la sua contentezza per «il suo bene essere et de tutta la compagnia⁴ et così dela bella caccia che ha facto et del piacere che ne ha havuto, certa che per haver havuto honore, de questa caccia, attenderà ad farne dele altre», e si augurava che anche le prossime potessero andare altrettanto bene, nonostante le sue perplessità dovute sia alla probabilità che gli animali, impauriti per il rumore provocato («perché poria accadere che per el grande fracasso haveti questa volta messo nelle salvaticine et per el grande rumore gli haveti posto undi[que]») potessero essere fuggiti («le

nell'organizzare delle battute di caccia e dei tornei, o di parteciparvi, malgrado queste non fossero essenti da rischi per la loro incolumità (Vigueur, 2022: 143-144); Federico da Montefeltro perse l'occhio destro al torneo organizzato nel 1451 in onore di Francesco I Sforza, da poco diventato duca di Milano (Tönnemann e Roeck, 2009: 4).

² Le battute di caccia davano l'opportunità ai principi di riposare dagli obblighi di governo e rappresentavano delle occasioni per portare a termine molte faccende politiche con rilassatezza (Franceschini, 1956: 910-911).

³ Un'altra duchessa Sforza che si diletta con la caccia era Beatrice d'Este, la quale, secondo il suo orgoglioso marito, Ludovico il Moro, cacciava persino con i falchi (Santoro, 1994: 274).

⁴ Bianca Maria Visconti era una donna molto socievole, alla quale piaceva stare in compagnia, per questo frequentava numerose famiglie nobili, da sola o con i figli, con i quali si intratteneva partecipando a feste, a ricevimenti e a battute di caccia (Covini, 2012: 18).

salvaticine per la maggior parte se ne degono essere fugite et quelle poco ce sono restate sonno tanto apaurite che male se poriano fare uscire de li boschi»), sia per il sopraggiungere dell'inverno e del «frede comenza ad exasperare».

Per garantirsi il buon esito della caccia, i signori riservavano aree ricche di selvaggina, all'interno delle quali era vietato a tutti uccidere degli animali –o catturare cacciagione fuggita dalle riserve ducali– senza il permesso del duca e se qualcuno lo faceva, doveva avere la certezza che sarebbe stato punito (Franceschini, 1956: 910-911). Abbiamo evidenza del fatto che era premura di coloro, i quali venivano addebitati di tale colpa, di dichiararsi innocenti rigettando ogni accusa, così come fece l'11 ottobre 1495 Bernardina de Corradi, una donna che abitava a Mortara, la quale scrisse una lettera al duca Ludovico il Moro per difendersi con fervore dall'atto accusatorio di aver inviato i suoi servitori a cacciare «Ho inteiso esser stata inculpata havere mandato a caza», affermando di aver rispettato i provvedimenti del duca «havuto più rispetto ala caza che lo minimo di questa terra»⁵ anche perché le sarebbe risultato difficile disubbidire agli ordini, dato che lei non possedeva cani e che i suoi servitori avevano «altre occupatione in beneficcio»⁶ del duca «che andare a caza».

Oltre alle feste, alle giostre e alle battute di caccia, le dame si dilettavano bighellonando per le vie della città e per i parchi (Santoro, 1994: 272-273). Queste passeggiate non sempre erano tranquille. In alcune occasioni si potevano vivere spiacevoli incontri, come quello raccontato da Giovanna Correggio in una lettera del 28 ottobre 1458. La donna scrive alla duchessa che lei e altre dame avevano «scampato un grandissimo pericolo»

⁵ La venagione e l'uccellaggione spettavano soltanto al sovrano, in modo che le persone investite dai feudi erano tenute a dare annualmente al signore una coppia di cani o di falconi o qualche capo di selvaggina. Tuttavia, c'erano alcune occasioni in cui veniva concesso il permesso di cacciare, ad esempio, quando i lupi e gli orsi mettevano in pericolo la popolazione (Franceschini, 1956: 910-911), o quando, i signori per ringraziarsi ai sudditi emanavano dei provvedimenti di breve durata con i quali si esplicitava il loro consenso (Catalano, 1956: 420-422).

⁶ La caccia, così come gli altri divertimenti, era un'attività soltanto riservata all'aristocrazia e all'alta borghesia, poiché richiedeva una grande disponibilità di spazio, di danaro e, anche, di tempo libero, fattore questo non alla portata di tutti (Franceschini, 1956: 900).

quando, per svagarsi, decisero di andare a Santo Ambrogio («deliberando de piliar qualche recreatione insieme [...] ne vene in animo de andar a Sancto Ambrogio»). «Intrate nel zardino» – e continua spiegando– «si imbattono in un toro enorme»⁷. Quando l'animale iniziò a rincorrerle, alcune caddero, altre si ressero in piedi ma barcollanti («se misse a vegnire contra nui et in tal forma che'l vene tra tutte urtando ora questa, ora quell'altra, per tal modo chi c'erra in terra, chi in pede et chi per andar sotosovra»), soltanto una delle nobildonne della comitiva, chiamata Giovanna, rimase, tranquilla, dov'era e diede persino da mangiare una foglia di insalata al bovino («Salvo el demonio de madonna Zohanna, qual stete sempre a sedere et senza paura, attendendo sempre a ietare una insalata che haveva colta»).

La loro fortuna fu che «ne sopraziunse [...] Zohanne Camerero, Iacomo da Corte et Gasparo da [Es]pima» e levarono il «torino grande fora de misura», altrimenti, senza il loro intervento, qualcuno, compresi i loro figli, avrebbe potuto farsi del male «ad secorerne certamente una de nui overo qualchuno di nostri fiolini, che havevamo apresso, haveria guasto», perché a nulla erano servite le minacce per farlo allontanare («Non valendone el menazarghe, né farghe paura perché so tollesse fora de nui»).

La paura era stata tanta che Giovanna da Correggio le disse che si erano sentite perse, quasi come in occasione del suo incidente a Cassago Brianza («ch'el ne misse in tanta paura che altramente eravamo smarite et perdute in tuto, più asai che non fu, quando, la s.v., feci a Casago el salto grande per lo buffollo»).

L'avventura finì bene, ma lo spavento fu tale da indurre la nobildonna a chiudere la lettera affermando che si sarebbe astenuta dal fare altre passeggiate fino a quando lei non avrebbe fatto ritorno perché senza di lei non si sentiva tranquilla («de posser piliar piaser nisuno» e, inoltre, voleva così tenersi al sicuro «cusi me tegnio mal sicura senza v.s. »).

⁷ Sicuramente scontri spiacevoli di questo tipo non erano un evento strano alla corte di Francesco I Sforza, poiché nei parchi vivevano diversi animali pericolosi, quali falconi, leoni e leopardi e la loro sorveglianza non era semplice, ragione per cui il duca decise di liberarsene donandoli alla Repubblica alleata di Firenze (Santoro, 1994: 42).

2. SETE, VELLUTI E BROCCATI

Alle feste si cantava, si ballava e ci si intratteneva giocando, ad esempio, agli scacchi, al gioco del guancialino, della palla o a giochi d'azzardo (Santoro, 1994: 272-273). Donne e uomini vi assistevano, indossando le loro migliori mise, elaborate con broccati, velluti, sete o damaschi, i quali venivano cuciti con filo d'oro e argento, comperati nei migliori negozi di Milano⁸.

Nella città si trovavano veli, rasi, velluti e ricami, molto apprezzati sia per la bontà del prodotto sia per i colori, i disegni e le fogge⁹ (Franceschini, 1956: 911-958). Difatti, molte nobildonne provenienti da altre corti si rivolgevano a Bianca Maria Visconti per richiederle l'invio di capi che non erano in grado di reperire nelle loro città di residenza: Margherita d'Este, in una lettera scritta a Ferrara il 22 novembre 1452, chiedeva alla duchessa se le poteva comprare una saia bianca bella e di buona qualità, poiché lei non ne trovava e ne aveva bisogno («Havendo me necesso de alquanto de bella saia biancha et non se ne ritrovando qui, che bella, né bona sia [...] voglia farmene comprare circa braza XXV che sia bona e bella») e la pregava di inviargliela con la prima persona che fosse disponibile («e per lo primo che adcada sufficiente messo anche farmela mandare»).

⁸ Dalla fine del Trecento, Milano era un centro manifatturiero molto importante. I suoi prodotti venivano richiesti da molte altre località, non soltanto perché fosse il punto di distribuzione di merci della valle padana più grande, ma anche per la sua preminente attività di lavorazione della lana che arrivava a Milano direttamente dai luoghi di produzione. Questa prospera attività si arrestò durante il periodo della repubblica Ambrosiana, poiché sulle strade della città ritornarono l'anarchia politica e militare e l'insicurezza con la conseguente paralisi dei commerci, fatto che ne provocò il rapido impoverimento. Fu soltanto con la salita al potere degli Sforza, quando ritrovò la floridezza passata, riconquistando i vecchi mercati e aprendone di nuovi, grazie all'incremento della qualità delle merci (Franceschini, 1956: 894-896).

⁹ Milano spiccava anche per la velocità delle sue filatrici o almeno così sosteneva Angela da Firenze, una di loro, in una lettera del 19 luglio 1460, la quale manifestava il suo disaccordo con la duchessa sul fatto di andare a filare altrove. Secondo lei, lì si trovavano le filatrici più economiche e più veloci «qui non manchi filatrice a migliore mercato che non è lì e la S.V. non sarà servita piuttosto in zà como in là».

Milano diventò un centro di riferimento per il settore della moda nella seconda metà del Quattrocento, ma due anni dopo la salita al potere di Francesco I Sforza e Bianca Maria Visconti, nella città ancora non era sempre possibile trovare tessuti di buona qualità. Quindi, in caso di necessità, le donne dovevano rivolgersi ad altri centri per acquistarli: Caterina Bona Rossano, in una lettera scritta il 12 dicembre 1452 chiedeva a Cicco Simonetta se potesse trovarle «pane per uno vestito» a Cremona perché a Milano non ce n'era nessuno che le si addicesse («ha Milano non se ne trova che sia bono per mi»), ma era venuta a sapere che lì ce n'era uno di suo gradimento («se ve trova de quello che ha mi piacereve»).

Pochi anni dopo, era la duchessa a rivolgersi alla castellana di Pavia, Orsina de Landriano, la quale in una lettera del 4 aprile 1460 (lett. n. 1) le rispose che avrebbe comprato le suddette «tille, secondo certe mostre aligate», assicurandola, che avrebbe scelto le migliori e lo avrebbe fatto con («ogni dilligentia et sollicitudine per havere bona roba e bon merchato»).

Otto giorni dopo, Orsina di Landriano tornò a scrivere una lettera (Orsina de Landriano, 12.IV.1460, lett. n. 2) alla «Illustrissima ac excellentissima domina» per informarla che aveva speso i cento ducati che le aveva inviato per comprare le stoffe «secondo se contineva in la lettera» e, quindi, quando lei lo avrebbe disposto, poteva mandare qualcuno a ritirarle, poiché era già tutto pronto per la consegna. Inoltre, nel documento aggiungeva che dopo aver fatto quanto ordinato aveva trovato delle altre tele, a suo parere buone e convenienti («dapoi ho fornito de acomprare la quantità di cento ducati m'è pareso altre tille belle e bone e convegnende pretio»), e se la duchessa lo desiderasse («in quanto ve piaqua de acomprare») doveva soltanto farle avere il denaro per l'acquisto («Piaqua ala s.v. de scrivere alo refferendario antedecto me exborsa li dinari per acomprare le dicte p<e>ga de tilla»).

Tuttavia, ieri, come oggi, il tessuto pregiato non era alla portata di tutti¹⁰, ma si trattava comunque di qualcosa di irrinunciabile in

¹⁰ L'alto valore economico dei capi si desume dal fatto che questi erano anche impiegati per ottenere dei prestiti: Angela Lampugnani, in una lettera redatta il 4 aprile 1462, raccontava ad Angelo da Rieti che aveva lasciato in pegno «uno cellonne ultramontano», «uno vestito lile con uno giavachore di brochato», un «para due demanage de velluto cremoxi» a un certo Mambrino da Luca, il quale le aveva restituito tutto tranne il «cellone ultramontano» inizialmente perché

alcune occasioni speciali, quali ad esempio le nozze. In questo frangente, le mamme con figlie in età da marito, appartenenti al circolo della duchessa, che non erano in grado di far fronte ad una spesa del genere, si rivolgevano a lei per chiederle aiuto: in una lettera del 20 luglio 1459, Agnese Stanga chiedeva alla duchessa *subsidio* per soddisfare il loro «bisogno de panno per <un> vestito per la dicta nostra isposa» perché lei non era in grado di sostenere questo «insopportabile carico» poiché avevano «grandissima famiglia et maxime de figliuole da maritare» e le loro risorse non erano «subficienti a supplire a tanto».

Altre, non navigando nemmeno in buone acque, ma avendo bisogno di un capo chiedevano alla duchessa di avere in dono qualcosa che lei non indossasse più¹¹. Maddalena Almerici, il 7 settembre 1458, supplica la Visconti di regalarle una veste («se voglia dignare, per sua solita clementia et de gratia principua, concederne et elargirmi, una dale veste sue che quella non voglia più portare») perché le serviva per omaggiare sua nuora, ma non possedeva i soldi a sufficienza per comperarne uno alla sua altezza senza recarle offesa:

quando era andata a cancellare il pegno l'oggetto non era in suo possesso e successivamente perché era morto; gli chiedeva quindi aiuto, affinché gli eredi del suddetto Mambrino glielo restituissero. Inoltre, erano una parte importante dell'eredità, tanto da poter essere causa di forti litigi nelle famiglie: Margherita Anguissola scrisse il 15 novembre 1462 alla duchessa di una lite sorta tra lei e i figli del suo defunto marito, per il mancato pagamento della provvigione che le spettava. Il diverbio ebbe origine dal fatto che lei aveva deciso di tenere un vestito appartenuto all'estinto per sua figlia «essi dicono non volermi responder d'essa mia provvisione [...] de loro p<ri>mo accordo, per cagione de uno vestito dil [...] quondam mio consorte, che si hè h<a>uto a fine de farne al tempo qualche cosa indosso ala dicta mia figliola». La donna non riteneva di essere in difetto perché gli altri eredi si era tenuti «tuti li vestimenti, tute l'arzentere, tuti li mobili et tuti li castelli», ma, ingordi e non contenti della loro parte, pretendevano anche che «la figliola legitima fusse privata poter haver et goder uno solo vestito».

¹¹ In questi anni era consuetudine che i signori regalassero degli abiti che non indossavano più alle persone che formavano parte della loro rete clientelare o ai loro servienti (Muzzarelli, 2020: 174-179), ma potevano anche essere donati per onorare i vassalli: in una lettera del 17 dicembre 1474, Caterina Bainechario scriveva al duca Galeazzo Maria per ringraziarlo della «vestiura de pano de oro mandata» e gli confermava che «dita vestiura fu presentata ala bona memoria del mio dilecto marito miser Leonardo, lo quale como a Dio <h>a [piauto] è andato de questa vita».

Dirò che le occorso che al predicto Rainero havemo data mogliera [...] et per le grande spese che me sono occorse dala partita di qua dela bona memoria de meser Piorgiorgio [...] non posso così oportunamente provedere al vestire dicta mia nora, como se convene ad ella et anche ala dignità.

3. PETTEGOLEZZI: AMORI, FURTI E BUGIE

Un altro aspetto dei momenti di ozio sul quale vale la pena soffermarsi sono le conseguenze dei passatempi che potevano comportare più di un grattacapo alla famiglia, poiché questi momenti di svago non solo erano propizi per conoscere gente nuova e per frequentare delle amicizie, ma erano anche galeotti e favorivano la nascita di amori. Forse è stato in uno di questi attimi di diletto quando Niccolò conobbe Luchina e iniziarono una relazione amorosa non approvata dalla famiglia di lui, come leggiamo nella lettera, inviata da Varenna, il 12 aprile 1459 da Caterina di Panizzi a suo figlio. In questa, la donna esprimeva la sua preoccupazione perché aveva paura che la giovane potesse restare incinta («Nicolao nostro, conversa cum la Luchina, fiola de Iacomo Polizaro, et me dubito non ne sequisa qualche scandolo, che se per disgratia la ingravedasse»), fatto che non soltanto sarebbe stato una grande «vergogna», ma anche un «dampno e lei non voleva patire questo per niente [...] piuttosto vorebe essere morta che recevoir quella vergonia» e quindi gli chiedeva di «darguirlo cum quello migliore modo» fosse possibile, ma facendo attenzione a non lasciarsi sfuggire che era stata lei a chiederglielo («te habia scripto niente mi»). Inoltre, lo spronava a fare in fretta, dato che poche persone erano al corrente della frequentazione («peroché si sa per puoche persone», e prima che l'affare diventasse di pubblico dominio «questo inante la cossa vada più inanze»). L'agitazione della donna era motivata dal fatto che Niccolò, mentre amoreggiava con Luchina, faceva delle promesse di matrimonio a Giovannina («ha dato grande malanconia ala Zohanina nostra, digando lui la vuole maritare [...] unde la ne sta tuta malanconia et non fa sì non pianzere»), la quale, innamorata, giurava che avrebbe lasciato la casa dei suoi soltanto con lui («non andarà mai fuori da l'usgio de suo padre, si non che ti in persona»).

Inoltre, nei momenti di indolenza, i giovani giocavano e perdevano quantità importanti di denaro che avrebbero dovuto recuperare per saldare i debiti; forse è questa la ragione per cui alcuni di loro arrivano a commettere dei furti in casa propria. Margherita della Porta nella lettera indirizzata a Elisabetta Simonetta, moglie del segretario ducale, Cicco Simonetta, il 21 luglio 1461 raccontava che il vestito in damasco rosso, che lei aveva inviato alla sposa per mezzo di messere Gaspare, era scomparso dopo la partenza dello sposo («Dappoi la partita del sposo [...] quello vestito non è stato più veduto indosso a la sposa») e, in seguito, le altre donne le chiedevano di continuo come mai la sposa non lo avesse indossato nuovamente e lei faticava a trovare delle scuse tranne che lo sposo lo aveva portato con sé per usarlo come modello per farne degli altri. Quindi, per evitare che la sua bugia venisse alla luce e «anche per honore del sposo et de la sposa», la pregava di dire allo sposo che al suo ritorno ne portasse uno simile o uguale («el prefato sposo [...] ala sua venuta qui, quale serà presto, secundo che lui scrive voglia portare qualche vestito o simile a quello») e, se possibile, anche in aggiunta un paio di maniche nuove.

4. CONCLUSIONI

A Milano, sin dai tempi di Francesco I Sforza, quando le condizioni economiche della corte non erano floridissime, non si badava a spese per onorare gli ospiti, persino quelli di minor conto, e fare avere loro l'accoglienza più fastosa possibile¹² (Malaguzzi, 1993: 489). Il lusso era parte integrante delle feste¹³,

¹² Cfr. il fasto presente in occasioni delle celebrazioni delle nozze di Galeazzo Maria e Bona di Savoia (Santoro, 1994: 122-124); o la celeberrima «festa del Paradiso» all'arrivo di Isabella d'Aragona a Milano (Santoro, 1994: 246-248); o la giostra che tenne luogo durante le duplici nozze di Anna Sforza con Alfonso d'Este e del Moro e Beatrice d'Este, in cui parteciparono numerosi principi e cavalieri italiani (Santoro, 1994: 257-260); o, infine, le feste per la nomina a duca di Milano di Ludovico il Moro (Santoro, 1994: 306-307).

¹³ L'opulenza si manifestava anche nell'arredamento delle dimore signorili: nelle finestre, nelle pareti e i baldacchini o le lenzuola per i letti erano fatti di stoffe pregiatissime: la ricamatrice Taddea de Besuzzo, in una lettera del 24 agosto del 1468 inviata da Cocquio, si rivolgeva a Bianca Maria per comunicarle che non aveva ancora finito le fodere che le aveva ordinato «Za

delle giostre e delle partite di caccia; nel corso di questi eventi, i membri delle alte classi milanesi si agghindavano con i loro migliori capi. Le stoffe migliori con i prezzi più vantaggiosi venivano quindi acquistate nei principali centri del ducato. I bei capi erano un obbligo anche in occasione di ricorrenze familiari. Tuttavia, non è oro tutto ciò che luccica e molte di queste nobili famiglie non potevano permettersi acquisti del genere non avendo a disposizione abbastanza soldi. Quindi, qualora le finanze scarseggiassero e si era impossibilitati a comprarne di nuovi, le donne erano solite chiedere aiuto economico alla duchessa¹⁴ o persino di avere in dono quelli che lei aveva smesso di indossare. La concessione del dono aveva un grosso significato per il ricevente perché stava a indicare che la persona omaggiata rientrava nel novero dei benamati della duchessa «la di<cta> mia nora, aciò ch'el appara mi esser ascripta nel numero dele vostre ancille et fidelissime et accepte servitrice» (Maddalena Almerici, 7.IX.1498).

Le famiglie dovevano altresì prestare molta attenzione al comportamento dei propri rampolli, specie durante i momenti di svago perché, come visto, le conseguenze di azioni incoscienti potevano essere causa di spiacevoli scandali che minavano il buon nome della casata e, specie nel caso di perdite di denaro, potevano indebolire ulteriormente le già fiacche risorse familiari.

più giorni passati scrisse a v. sigria, come haveva fornite de fare dove parte de lo lavoro de le fodrete», perché era rimasta senza oro, argento e seta azzurra «Adesso havendo bisogno de oro <et> argento et seda azurra per compire quella dove parte che restante» e, quindi, la supplicava di «mandarme le predite cose» per «dare spazamento più presto fu possibile».

¹⁴ I capi avevano anche un ruolo fondamentale nella vita degli ambasciatori e dei rappresentanti ducali in altri stati, i quali dovevano vestirsi in maniera consona al loro ruolo. Antonia di Melia scrive il 19 novembre 1469 da Milano al duca Galeazzo Maria, chiedendogli come avrebbe dovuto agire in merito al pagamento di un broccato concesso a Giovanni Aloiso da Trezzo in occasione del viaggio a Napoli, come seguito di Ippolita Maria Sforza «Di novo per lettere de Iohanne Aluiso da Trezo, ho inteso dela richiesta a lui facta per Iacomo da Landriano del pagamento de certo brochato, quale dice alias haverli data», come le era stato «promisso per la i. quondam madona matre», non avendo lui i capi adeguati per accompagnare «la illustre madona duchessa de Calabria».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BELLINCIONI, Bernardo (1876). *Le Rime, riscontrati sui manoscritti*. P. Fanfani (a cura di). Bologna: Gaetano Romagnoli. Recuperato da <https://archive.org/details/lerimedibernard00fanfgoog/page/n43/mode/2up> [Data di consultazione: 23/06/2023].
- CATALANO, Franco (1956), «La crisi politica e sociale di fronte al “Barbaro”». In F. Catalano (a cura di), *Storia di Milano, VII: L'età Sforzesca dal 1450-1500* (pp. 420-422). Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano.
- COVINI, Maria Nadia (2012). *Donne, emozioni e potere alla corte degli Sforza*. Milano: Edizioni Unicopli.
- FRANCESCHINI, Gino (1956). «Aspetti della vita milanese nel Rinascimento». In F. Catalano (a cura di), *Storia di Milano, VII: L'età Sforzesca dal 1450-1500* (pp. 910-911). Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano.
- FRANCESCHI, Franco (2014). «Il ruolo dell'allume nella manifattura tessile toscana dei secoli XIV-XV». *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Age*. Recuperato da <https://journals.openedition.org/mefrm/1582> [Data di consultazione: 18/06/2023].
- MALAGUZZI VALERI, Francesco (1913). *La corte di Ludovico il Moro, la vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del quattrocento*. Milano: Ulrico Hoepli. Recuperato da <http://www.archive.org/details/lacortedilodovic01mala> [Data di consultazione 5/05/2023].
- MUZZARELLI, Maria Giuseppina (1999). *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*. Bologna: Milano.
- MUZZARELLI, Maria Giuseppina (2020). *Le regole del lusso. Apparenza e vita quotidiana dal Medioevo all'età moderna*. Bologna: Milano.
- SANTORO, Caterina (1994). *Gli Sforza. La casata nobiliare che resse il ducato di Milano dal 1450 al 1435*. Milano: Tea Storica.
- SARTI, Raffaella (2008), *Vita di casa. Abitare, mangiare, vestire nell'europa moderna*. Bari: Laterza.
- VIGUEUR, Jean-Claude Maire (2022). *Attrazioni fatali. Una storia di donne e potere in una corte rinascimentale*. Bologna: Il Mulino.
- TÖNNESMANN, Andreas e ROECK, Bernd (2009). *Federico da Montefeltro. Arte, stato e mestiere delle armi*. Torino: Einaudi.

FONDO DEI DOCUMENTI

Archivio di stato di Milano, Autografi inventario sommario:

Donne celebri A-F, 160: Maddalena Almerici (cart. 10/10, lett. n. 1), Margherita Anguissola (cart. 16/16, lett. n. 2), Lucia Attendolo (cart. 35/35, lett. n. 3), Bernardina de Corradi (cart. 118/40, lett. n. 1), Giovanna Correggio (cart. 119/41, lett. n. 1), Margherita d'Este (cart. 137/5, lett. n. 1), Catalina Eustachio (cart. 139/7, lett. 1) e Taddea de Besuzzo (cart. 64/26, lett. n. 1).

Donne celebri G-R, 161: Angela Lampugnani (cart. 2), Orsina de Landriano (cart. 188/7, lett. n. 1 e 2), Margherita della Porta (cart. 246/17, lett. n. 1) e Caterina Bona Rossano (cart. 254/4, lett. , n. 2)

Donne celebri S-Z, 162: Agnese Stanga (cart. 304/49, lett. n. 1) e Angela da Firenze (cart. «Incerte», lett. n. 25), Antonia de Melia (cart. «Incerte», lett. n. 28).

LA EXPERIENCIA DE LA MATERNIDAD
EN LA NOVELÍSTICA DE CARLA MARIA RUSSO
THE EXPERIENCE OF MOTHERHOOD
IN CARLA MARIA RUSSO'S NARRATIVE PRODUCTION

Pablo GARCÍA VALDÉS
Universidad de Oviedo

Resumen

Una de las autoras más prolíficas del panorama italiano actual es la escritora milanesa Carla Maria Russo, artífice de una vasta producción de novelas históricas. Sus obras están basadas en la recreación ficcional de biografías de mujeres sobresalientes de la historia italiana. En el presente trabajo centraremos nuestro análisis en el estudio de una temática recurrente en su narrativa y que está estrechamente vinculada a la experiencia personal de sus protagonistas, como es la maternidad. Para llevarlo a cabo, se han seleccionado las novelas *La sposa normanna*, *La bastarda degli Sforza* y *L'acquiola*.

Palabras clave: maternidad, Carla Maria Russo, querella.

Abstract

One of the most prolific female authors on the current Italian scene is the Milanese Carla Maria Russo, creator of a vast production of historical novels. In her books, she fictionalizes biographies of women in Italian history. In this paper, we will address the study of a recurring theme in their stories closely correlated to the personal experience of the protagonists, such as motherhood. For this reason, we analyze the following fictions: *La sposa normanna*, *La bastarda degli Sforza*, and *L'acquiola*.

Keywords: motherhood, Carla Maria Russo, *querelle des femmes*.

1. LA MATERNIDAD EN LA LITERATURA ITALIANA

El tema de la maternidad en el terreno literario ha sido insólito. A este respecto, conviene tener en cuenta al menos dos factores, pues, por un lado, el canon literario ha estado sustentado por los escritores, quienes no han mostrado mayor predilección por esta

temática y, cuando la han abordado, ha sido mediante una visión sesgada y miope; y, por otro lado, la maternidad y la paternidad han estado sometidos a un notorio desequilibrio, pues el personaje de la madre, aun siendo común, se presenta de forma idealizada y mediante un arquetipo con unas características predefinidas, de forma que se perpetua el binomio mujer-madre (Morales, 2017).

No será hasta mediados del siglo XX, coincidiendo con el auge de las escritoras en el panorama italiano, cuando se introduzcan experiencias contadas desde nuevos puntos de vista, llegando a poner en cuestión «no ya el sistema patriarcal y la situación política, sino a la propia naturaleza como la causa de desacuerdo entre la creación literaria y la procreación femenina» (Morales, 2017). Siguiendo estos fundamentos, resulta esencial remitirnos al estudio de Saveria Chemotti titulado *L'inchioistro bianco*, en el que examina cómo la maternidad y, especialmente, las relaciones maternofiliales, han condicionado la experiencia vital y literaria de las autoras italianas del siglo XX al cuestionar tanto la tradición androcéntrica como las imágenes que se nos habían legado.

Di tutti questi tipi di madri trabocca la narrativa italiana femminile del Novecento e le scrittrici raccontano i rapporti intensi e conflittuali che si intersecano con la loro storia di donne e la loro identità individuale muovendosi sempre meno dentro i canoni della cultura patriarcale in cui scompare la sessualità femminile e la madre è solo genitrice, più vicina all'animalità che alla femminilità, essendo legata solo alla riproduzione e al corpo. Non manca una valorizzazione del «materno» quale matrice originaria dell'identità femminile, ma in molte opere si percepisce, ancora, l'amore materno come amore essenzialmente oblativo cosicché la madre diventa una figura caricata di significati e di fantasie totalizzanti, nel bene e nel male, che tace il fatto che, nella sua singolarità, è anche una donna (Chemotti, 2009: 22).

Bajo los principios descritos, Chemotti analiza la producción de autoras como Sibilla Aleramo, Grazia Deledda, Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Lalla Romano, Gina Lagorio, Dacia Maraini, Francesca Sanvitale, Alba de Céspedes o Fabrizia Ramondino, en cuyas obras advierte un proceso osmótico mediante el cual se entremezcla la experiencia creativa con la personal. Asimismo, observa cómo la mayoría de estas escritoras examinan la relación

madre-hija como un espacio de conflicto, puesto que sus hijas les proporcionan amor y satisfacción, pero también frustración y abandono. Por otro lado, las hijas se replantean su relación con su progenitora, al mismo tiempo que rechazan una concepción de la maternidad basada en el orden biológico y en un destino del que no pueden escapar (Chemotti, 2009: 324-325).

En el panorama actual, varias autoras abordarán la maternidad en sus obras, como será el caso de Elena Ferrante, quien en su novela *L'amore molesto* (1992) explora la relación de una hija con su madre tras el suicidio de esta; también el de Lia Levi en su novela de exordio *Una bambina e basta* (1994); Laura Bosio en *I dimenticati* (1993); Marta Morazzoni en *Casa materna* (1992); o el célebre *Va' dove ti porta il cuore* (1994), de Susanna Tamaro, por mencionar tan solo algunos títulos. Si nos adentramos en el género de la novela histórica actual, Melania Mazzucco examina la maternidad en *Il bacio della Medusa* (1995), pero también la paternidad del pintor Tintoretto con su hija Marietta Robusti en *La lunga attesa dell'angelo* (2008). Adriana Assini, por su parte, aborda la maternidad desde nuevas perspectivas. Algunas de sus protagonistas rechazan ser relegadas exclusivamente al ámbito familiar de la procreación y del cuidado de los hijos, pues «sus identidades no se construyen bajo un parámetro biológico y logran superar el arquetipo de la madre sacrificada, asexual y condescendiente, dando cabida a la maternidad sin censurar su femineidad» (Reyes-Ferrer, 2017: 8).

Según lo expuesto, la irrupción de las autoras en la narrativa ha supuesto que se aborden temáticas que estaban condicionadas por unos parámetros androcéntricos, en los que la experiencia y la visión de las mujeres estaba excluida. Su toma de la palabra en la literatura abre un amplio abanico de posibilidades subversivas, rechazando determinados modelos de maternidad y de feminidad, y deconstruyendo el binomio mujer-madre para resignificarlo.

2. LA MATERNIDAD EN LA NOVELÍSTICA DE CARLA MARIA RUSSO

Carla Maria Russo es una de las novelistas más prolíficas del panorama italiano. Su producción se ha centrado especialmente en la novela histórica, género que se ha constituido en uno de los filones que mejor han sabido captar el gusto de un público ávido

por conocer nuevas formas de acercarse y de contar el pasado. A la luz de la renovación historiográfica de mediados del siglo XX y de la irrupción de los postulados feministas, se inició un proceso de arqueología en el que se pretendía rescatar las vidas de las mujeres del pasado dando cabida en la Historia y en la literatura a nuevos sujetos y experiencias que hasta el momento apenas habían sido representados (Lazzaro-Weis, 1993; Marotti, 1999; Biasetti, 2009). Siguiendo estos postulados, Russo opera en sus novelas una reconstrucción de la memoria perdida de aquellas figuras históricas que han llamado la atención de la autora por su fortaleza, por los valores que han representado o por la gran carga emotiva que le han transmitido.

Tutte le protagoniste mi hanno regalato fortissime emozioni, consentendomi di affrontare, tramite la loro esperienza, temi molti cari al mio cuore: i nodi familiari, il rapporto con la maternità, il ruolo sociale delle donne, il potere esercitato nei loro confronti dagli uomini e dalle convenzioni sociali, la loro determinazione a lottare contro gli stereotipi più oppressivi, per affermare sé stesse. Tutte le donne di cui mi sono occupata sono state, in forme e modi diversi, interpreti di queste tematiche e, in qualche modo, tutte hanno dovuto lottare, a volte vincendo, a volte soccombendo, per affermare sé stesse, il proprio punto di vista, la propria personalità ed esigenze (Russo citado en Moramarco, 2020).

Russo aborda diversas temáticas que han condicionado la vida de sus protagonistas, entre los que se encuentran la educación, la sororidad, la enemistad, el ejercicio del poder o la maternidad. Esta última será en la que nos centraremos en el presente trabajo, concretamente a través de tres novelas: la primera de ellas será *La sposa normanna* (2013), centrada en una la figura de la soberana medieval Costanza d'Altavilla; quien se vio forzada a romper sus votos sagrados para dar un heredero a su pueblo que librarse de la tiranía de su marido, Enrico IV. La segunda novela, *La bastarda degli Sforza* (2015, 2016), explora cómo la relación de la noble renacentista Caterina Sforza con su padre, así como un hecho traumático de su infancia, ha condicionado su propia experiencia maternal. Finalmente, en *L'acquaiola* (2018) se expone un

conflicto en el que Maria, su protagonista, no logra establecer un vínculo con su hija, Nella, fruto de una violación.

Como se ha anticipado, la búsqueda de una ansiada maternidad será el motivo basilar de su primera obra, *La sposa normanna*, centrada en la siciliana Costanza d'Altavilla (1154-1198). Russo se basa en las tesis de ruptura forzosa de los votos monásticos que Dante sostiene en la *Divina Comedia* para construir el relato de la soberana. Costanza fue hija única y póstuma del monarca Roger II con Beatriz de Rethel, aristócrata francesa y reina consorte de Sicilia. Tras el fallecimiento de su progenitor, el reino quedó bajo el mando de Guglielmo II, fallecido, asimismo, sin descendencia. La línea sucesoria del trono siciliano quedaba, por lo tanto, vacante, por lo que varias voces señalaron a Costanza cómo única figura capaz de mantener la dinastía normanda en el sitio. Para ello, el rey, consciente de la situación de inestabilidad que se avecinaba, promovió que su tía rompiera sus votos monásticos y contrajera nupcias con Enrico di Hohenstaufen, llamado a ser el próximo emperador del Sacro Imperio. Esta decisión chocó con la oposición del papa Celestino III, pues no solo contravenía sus intereses, al quedar los territorios pontificios flanqueados por el norte y por el sur por un mismo monarca, sino que también la ruptura de los votos sagrados sentaba un grave precedente. Costanza, sintiéndose como un mero peón en los juegos de poder, ve cómo su voluntad se ve ultrajada. Forjada a abandonar aquellos muros conventuales que en un momento creyó que la salvarían de su destino, fue consciente que a través de su maternidad lograría salvar tanto a su pueblo, como a sí misma, pues solo así lograría el perdón de su gran pecado.

Oggi stesso abbandonerete il convento, dispensata dal voto, con la piena assoluzione del vescovo. Per un lungo periodo vi è stato concesso di vivere la vita a modo vostro. Siatene soddisfatta. In questo momento siete necessaria allo stato e farete il vostro dovere fino in fondo. Abbiamo ricevuto una proposta di matrimonio che giudichiamo molto vantaggiosa. Presto sposerete Enrico di Svevia, figlio dell'imperatore Federico. Vi è affidato il compito di mettere al mondo l'erede al trono. Un giorno, vostro figlio diventerà il sovrano più potente d'Europa, perché riunirà nelle sue mani la corona dell'impero e quella del regno di Sicilia. L'età vi consente ancora di concepire. Prego che Dio sia più misericordioso con voi di quanto sia stato con me (Russo, 2013: 21).

Caterina no solo contó con la oposición de pontífice, sino que también Enrico di Svevia, su futuro esposo, fue un gran detractor. El acuerdo nupcial contaba con el rechazo de ambos contrayentes. Enrico despreciaba el sur y todo lo que representaba el carácter meridional. Tan solo aceptó las nupcias bajo la imposición de su padre, quien veía grandes intereses personales en una alianza entre la cabeza política del Sacro Imperio con el Reino de Sicilia, que dominaba los territorios insulares y del sur de la península itálica. Esta situación se agravó cuando Enrico supo la edad de Costanza, que había entrado en la treintena, por lo que inició una campaña de desprestigio hacia ella con la construcción de un imaginario monstruoso: «Non aveva mai avuto a che fare con donne di quell'età, non immaginava nemmeno quale aspetto fisico potessero avere. Forse i seni flaccidi, la bocca sdentata, l'alito sgradevole?» (Russo, 2013: 40). Su enlace con Costanza no solo le provocaba grandes recelos por la edad o el aspecto físico de su futura esposa, sino que también se promovió una conciencia de cosificación, considerando a Costanza únicamente como un ser capaz de proporcionarle un heredero que uniera ambos dominios y, por tanto, respondiera únicamente a intereses políticos.

Sarà tua moglie, invece. Nient'altro che un ventre nel quale travaserai il seme, augurandoti che dia frutti. Non è nel letto coniugale che un sovrano deve cercare il piacere. Costanza d'Altavilla erediterà uno dei più bei regni d'Europa, motivo più che sufficiente per non badare alla sua età (Russo, 2013: 27).

Dichas nupcias desencadenaron, asimismo, el malestar en la Curia. El papa Celestino III, quien no veía con buenos ojos que el norte de Italia, bajo el dominio del Sacro Imperio, así como el sur, de dominio siciliano, tuvieran un único soberano, encorsetando los dominios pontificios. Este hecho se produjo con la muerte del emperador Federico II, así como del rey Guglielmo II, en 1190. En Sicilia, Tancredo, sobrino de Costanza, disputará el trono a Enrico. La rivalidad entre ambos desencadenó una crisis, lo que agudizó las ansias de Costanza por dar un heredero de sangre normanda al reino de sus antepasados y librar a su pueblo de la tiranía que su marido ejercía. Uno de los personajes religiosos que cobra mayor protagonismo será Gualtiero di Palearia, un prelado

que ansiaba acabar con el dominio normando. Russo le atribuye cierta responsabilidad en el desprecio que Costanza sufrió en la corte, así como autor de una condenación hacia la esterilidad del vientre de Costanza por verse envuelta en la ruptura de sus votos.

Avete rinnegato una promessa fatta a Dio e venduto l'anima a Satana, in cambio del lusso e del potere cui anela la vostra natura corrotta. Avete tradito la chiesa e il papa, siete divenuta strumento del demonio. Ma non compiacetevi della vostra impresa! Dio stesso punirà la vostra perfidia e sventerà il piano sacrilego di re Guglielmo, vostro nipote, e dell'imperatore Federico, due nemici della religione. Io, Gualtiero di Palearia, maledico il vostro ventre e vi annuncio, nel nome di Dio, che rimarrà per sempre sterile. Mai concepirete un figlio. La stirpe normanna e il regno che fu dei vostri avi periranno con voi, perché questa è la volontà di nostro Signor (Russo, 2013: 39).

La bastarda degli Sforza (2015), así como su segunda parte, *I giorni dell'amore e della guerra* (2016), será la segunda novela que analizaremos, cuyo protagonismo recae en la figura histórica de Caterina Sforza (c.1463-1509). Hija ilegítima pero reconocida del duque Galeazzo Maria Sforza con Lucrezia Landriani, fue criada, junto a sus hermanos, en la corte de Milán bajo los cuidados de su madre y de su madrastra, Bona di Savoia. Caterina mostraría desde temprana edad un espíritu rebelde que respondía a los principios de sus antepasados, especialmente con su abuela, Bianca Maria Visconti, que protagonizará una escena de férrea defensa de sus posesiones que la llevarán a convertirse en una verdadera *virago*.

La novela parte de la infancia, un periodo en el que la joven se caracterizaba por poseer una personalidad indómita y combativa que era orgullo para su padre. No obstante, una pésima gestión de la política expansionista del duque en la región de la Romaña le causaría un enfrentamiento directo con la Curia. Galeazzo se vio obligado de acordar unas nupcias entre su hija, quien llevaría como dote la plaza de Imola, con Girolamo Riario, sobrino de Sisto IV, de forma que se reestablecieran los equilibrios y el papa afianzara sus intereses en dicha región. Caterina contaba en aquel momento con solo nueve años, edad inferior a la marcada para

contraer nupcias. Pese a ello, el acuerdo preveía que se pudiera sancionar el enlace antes de la mayoría legal, los catorce años, hecho que Girolamo ejerció para evitar que el duque hiciera algún tentativo para romperlo. Aquel día, la joven sufrió en sus carnes, en total soledad y sin ser advertida de lo que estaba por sucederle, lo que significaba poseer un cuerpo de mujer.

Mentre apprendevo attraverso le piaghe del mio corpo cosa significasse diventare una donna, giurai loro odio perpetuo e mai mi ravvidi dal mio proponimento, mai venni meno all'impegno solenne che assunsi quel giorno con la bambina di nove anni che ero, distesa su un letto nuda, inerme e sola, mentre una lama penetrava dentro di lei e le lacerava le carni, la squartava come un agnello appeso al banco del macellaio, si apriva una strada laddove altro non esisteva che una tenue fessura, soffocando i singhiozzi, il panico e lo strazio nei miseri stracci di una bambola di pezza che stingeva a sé con testardaggine, con accanimento, come fosse una difesa, uno scudo, mordendo le trecce bionde per non lamentarsi mentre un tormento atroce la dilaniava, per non piangere, non fuggire, così come le era stato ordinato, quando avrebbe desiderato solo urlare al mondo tutta la sofferenza e disperazione, il respiro ridotto a un rantolo, per un tempo che non seppe mai calcolare ma che allora le parve infinito e intriso di tutto il dolore dell'universo, oppressa dal peso di un corpo maschile che la schiacciava, che pronunziava frasi smozzicate e oscure, grugniti osceni e incompressibili, che sembrava agitarsi e fremere e tremare, senza che lei comprendesse nulla di quando stava accadendo tranne il dolore, tutto quel dolore, ogni parte del corpo che pativa, i capelli biondi, che lui tirava, chissà per quale ragione, e la tenera pelle del viso, che gli ispidi peli della barba graffiavano, le labbra, che lui mordeva e succhiava, e il ventre, nel quale qualcuno rigirava un coltello affilato che, a ogni colpo, squarciava di più, apriva nuove piaghe, una tortura, uno spasimo che pareva infinito fino a quando il suo aguzzino non si acquietò, abbandonandosi su di lei, all'apparenza sfinito (Russo, 2016: 110).

Russo ha querido mostrar cómo este trágico hecho marcaría la personalidad de Caterina. Con solo nueve años, la joven dejó atrás su infancia y su jovial carácter para bloquear el afecto que sentía por su padre y por su futuro esposo, pero fue leal a su apellido, al legado de los Visconti y de los Sforza. Consciente de su posición, decidió cumplir con las obligaciones de mujer y de esposa que en

su época se esperaban de ella, pero se mostraría fría e inflexible contra toda afrenta. Este temperamento emerge desde los inicios del matrimonio. Con su astucia política, Caterina logró solventar diversas sublevaciones y conjuras a lo largo de su periodo de gobierno, no solo con todos los gremios y estamentos del Estado, sino también aquellos promovidos por la familia Ordelfaffi –quien ostentaba el mando de Imola antes de la llegada de los Riario–, así como por los Medici –quienes culpaban a los Riario de haber promovido la conjura orquestada por los Pazzi en Florencia, en la que los hermanos Giuliano y Lorenzo sufrieron un ataque mortal que acabó con la vida de Giuliano y desató la ira de Lorenzo–.

Russo recrea en su novela algunos aspectos de la vida personal y política de Caterina, pero quisiéramos resaltar al menos dos en este sucinto estudio que guardan una estrecha relación con la maternidad. El primero tiene lugar tras el fallecimiento del papa Sisto IV. Sabedora del desorden que se había desatado en la ciudad de Roma, en la que sus habitantes se habían lanzado a saquear las propiedades de partidarios y secuaces del antiguo papa, Caterina toma por su cuenta y riesgo la audaz decisión de, embarazada de siete meses, dirigirse a caballo hacia el Castello Sant'Angelo para hacerse con su control y, por tanto, dominar la ciudad del Vaticano. Caterina pretendía en ese convulso escenario presionar al Sacro Collegio para que eligiese un pontífice que les respetase las posesiones y los dominios de los Riario. El estupor reinó entre los cardenales al ver que una sola mujer en avanzado estado de gestación les había puesto en jaque.

«È follia, madonna».

«È audacia. Non è la stessa cosa».

«Portate in grembo una creatura in procinto di nascere» [...]

«Non ho scelta, se non voglio finire linciata e fatta a pezzi dalla plebe romana insieme ai miei figli. E se è destino che muoia, lo datò con le armi in pugno. Mio nonno mi ha spiegato che è una morte molto più onorevole e pietosa che finire nelle mani di un boia, chiunque sia» (Russo, 2016: 257).

La hazaña descrita recrea un episodio en el que Caterina Sforza vuelve a manifestar su audacia y formación en las artes militares, así como su astucia política y su valentía en el campo de batalla,

logrando el favor de su pueblo y llegando a consagrarse como la *tigressa della Romagna*. Estas dotes volverán a manifestarse en la segunda contienda que aquí señalaremos, que tendrá lugar como consecuencia del descontento generalizado por la gestión de Girolamo. Varios actores promovieron una conjura contra él en 1488, pero la cara visible y ejecutor del ataque fue un miembro de la familia Orsi, quien le profirió una puñalada mortal. Caterina fue apresada junto a sus hijos, no sin antes haber dado un aviso a Giacomo Feo, quien estaba al frente de la fortaleza de Rivaldino, de no ceder la entrada a los opositores. Caterina orquestó otra de sus geniales artimañas, pues convenció a los sublevados de dejarla entrar en la fortaleza para convencer a Feo, dejando la vida de sus propios hijos como garantía de sus buenas intenciones. Se produce, en este momento, el engaño. Caterina, una vez dentro del fortín, no cede ante las presiones y desafía el orden patriarcal al anteponer el mando del bastión a sus vástagos y, por tanto, a su maternidad.

«Ma davvero un gruppo di codardi come voi pensa di poter intimidire Caterina Sforza?» gridai loro con aria di schermo, un sorriso sfrontato sul volto. «Davvero credete che io mi lasci spaventare dai vostri ricatti? Dei miei figli, fate quello che vi pare. Impiccateli pure, se avete il coraggio. Vorrà dire che mi accontenterò di quello che porto in pancia. Senza contare che... vedete?» li sfidai, sollevando le gonne e mostrando loro il mio sesso nudo «possiedo lo stampo per farne quanti ne voglio!» (Russo, 2017: 20).

La producción novelística de Russo no se centra únicamente en la recreación ficcional de mujeres del pasado, sino que su obra abarca diferentes aspectos de la rememoración como un proceso de reconstrucción de la memoria individual de ciertos personajes históricos, pero también refleja su interés por las historias sociales y de las colectividades. Será el caso de *L'acquaiola* (2018), una novela que nace de un proceso de recuperación de la memoria de un pueblo de la Italia meridional, el de su familia, y de uno hecho que le narró su abuela. Russo, desde su atención al relato, recreó las trágicas vicisitudes a las que tuvo que hacer frente una joven, pero que reflejan no solo vivencias individuales, sino que plasma el espíritu y el destino de un pueblo abandonado a su suerte. Por

este motivo, no incluye el topónimo de la aldea y los personajes tienen pseudónimos que garantizan la privacidad. La protagonista es Maria, una joven de gran fortaleza física y mental que buscó consagrar su libertad y su independencia hasta el momento que estos principios que tanto había defendido se ven ultrajados por una violación. Como consecuencia de este fatídico acto, empieza a experimentar cambios en su cuerpo, síntomas de un embarazo que ella rechazaba.

Si è ostinata a negare per mesi, fino a quando le dimensioni della pancia e i movimenti del feto non le hanno imposto di prendere atto della realtà. Intanto, per tutto quel tempo, e ancor più dopo, si è sfiancata di fatica più del solito. È tornata persino alla cava, sperando, attraverso un lavoro così duro, di uccidere l'eventuale *mostro* che le si fosse insediato nel ventre contro la sua volontà. Perché lei, dal primo istante, *detesta* l'intruso. E lo confessa a se stessa senza rimorsi. Non solo non avverte per lui il benché minimo senso di affetto ma lo odia con tutte le sue forze perché le ricorda il martirio che ha subito e la colpa di cui si è macchiata, restare viva, per ripagare la quale non le basterà l'intera esistenza (Russo, 2018: 90-91).

Aquel *monstruo* que crecía en su vientre era consecuencia de un acto de gran crueldad, por lo que solo podía repudiarlo. Como resultado, nació Nella. Maria nunca logró establecer una relación con su hija, pues en ella solo veía un recuerdo de aquel día y, por tanto, no le producía ternura ni cariño, sino rencor y rabia. Será con la llegada al mundo de Lenù, su nieta, cuando se produzca un cambio en su parecer. La inocencia de aquella niña que le daba cariño le había hecho entender que, de un gran mal podía surgir un gran bien. De Lenù recibía amor, un sentimiento que nunca había experimentado, pues nadie se lo había dado antes. A través de ella logra llegar al perdón y, por ende, emprende una tarea de reconfiguración de diversos aspectos de su vida, aunque tendrá dificultades para (re)construir una relación con su hija Nella.

3. CONCLUSIONES

Russo concibe su novelística como un medio a través del cual relatar, mediante la recreación y la reinterpretación, historias de

los sentimientos humanos, que considera atemporales. Por este motivo, se inmersión en la Historia no responde meramente a una pretensión de narrar historias particulares de ciertos personajes, o recrear un determinado contexto histórico, sino que interpreta que sus obras son novelas de formación, aunque luego la crítica las inserte en la categoría de históricas. Su pretensión es, por lo tanto, narrar historias basadas en personajes marcados por una fuerte carga emotiva, por una gran fortaleza y un tinte subversivo. Desde esta perspectiva, buena parte de su producción novelística está centrada en mujeres que, en diversas épocas de nuestra Historia, han sabido sobreponerse a los avatares sociales y políticos que han marcado sus vidas, desafiando los principios que regían el buen comportamiento y los valores canónicos que les competían.

Prueba de ello será *La sposa normanna*, en la que Russo explora las ansias de una mujer, Costanza d'Altavilla, que fia su propio destino y el de su pueblo a engendrar un heredero que parecía no llegar, así como por obtener su legitimidad. En *La bastarda degli Sforza*, recrea otro personaje histórico, Caterina Sforza, quien mostró una forma de ejercer su maternidad como un deber, pues aprendió en sus carnes que el bien político debía sobreponerse a la afectividad maternal. Finalmente, *L'acquaiola*, una novela en la que su protagonista rechaza su maternidad por surgir de un acto violento que para ella significó la pérdida de su dignidad. Su hija será el recuerdo de su trauma, pero será con Lenù cuando llegue al perdón y a la reconciliación. Como se ha podido observar, todas estas historias ofrecen nuevas perspectivas sobre la maternidad que rechazan los postulados androcéntricos. Se trata de pasajes de la historia con una base real que muestran a las lectoras que hay diferentes formas de vivir las relaciones maternofiliales y de concebir la maternidad, siendo la literatura un espacio y una herramienta para armar esta reflexión, pues «la literatura puede convertirse en un espacio de resistencia, especialmente en esa dimensión en la que se entrecruzan los discursos sobre la mujer, la maternidad y el espacio privado» (Pina, 2006: 298).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIASETTI, Giada (2009). *El poder subversivo de la nueva novela histórica femenina sobre la conquista y la colonización: la centralización de la periferia*. Gainesville: University of Florida.
- CHEMOTTI, Saveria (2009). *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*. Padua: Il Poligrafo.
- LAZZARO-WEIS, Carol (1993). *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing, 1968-1990*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- MAROTTI, Maria Ornella (1999). «Revising the Past: Feminist Historians/Historical Fictions». En M. O. Marotti y G. Brooke (eds.). *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History* (pp. 49-70). Cranbury: Associated University Press.
- MORALES, Grace (2017). «El fruto de tu vientre: maternidad y literatura». *Jotdown*. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2017/06/fruto-vientre-maternidad-literatura/> [Fecha de consulta: 10/05/2023].
- MORAMARCO, Domizia (4 de octubre de 2020). «Entrevista a Carla Maria Russo». *Mi libro in volo*. Recuperado de <https://n9.cl/fci1d> [Fecha de consulta: 16/05/2023].
- PINA, G. Raquel (2006). «La literatura como espacio de resistencia. Mujer y maternidad: la falacia del espacio privado». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 32(63/54), pp. 297-310.
- REYES FERRER, María (2017). «La representación de la maternidad en la literatura italiana: el caso de Juana I, Semíramis y Erzsébet Báthory». *Tonos Digital*, 32, pp. 1-16.
- RUSSO, Carla Maria (2013 [2005]). *La sposa normanna*. Milán: Pickwick-Piemme.
- (2016 [2015]). *La bastarda degli Sforza*. Milán: Pickwick-Piemme.
- (2017 [2016]). *I giorni dell'amore e della guerra*. Milán: Pickwick-Piemme.
- (2018). *L'acquaiola*. Milán: Piemme.

GRAZIA PIERANTONI MANCINI:
DONNA, POETESSA ED ESULE
GRAZIA PIERANTONI MANCINI:
WOMAN, POETESS AND REFUGEE

Gloria Maria GENOVA
Universidad de Salamanca

Riassunto

Il Risorgimento italiano fu un'epoca martoriata da estreme controversie, battaglie e lotte. In questo periodo, la Nascente Italia si forma su un'unica base: il sangue degli innocenti. Valorose donne, patriote combatterono al fianco di altrettanto valorosi uomini ed esse fu assegnato il compito di istruire i giovani patrioti, da loro la patria non si aspettava poco. Grazia Pierantoni Mancini già da giovanissima visse la condizione di esule e di poetessa, oltre a intrattenere corrispondenze epistolari con Francesco de Sanctis. La sua poesia patriottica riprende sia immagini personali e storie di vita contenute nel suo diario, che immagini crude della guerra combattuta da giovani soldati.

Parole chiave: Risorgimento, diario personale, esule, poesia patriottica, letteratura.

Abstract

The Italian Risorgimento was an era plagued by controversy, battles and extreme struggles. During this period, the nascent Italy was formed on one basis: the blood of the innocent. Valiant women, patriots, fought alongside equally valiant men, and they were entrusted with the task of educating young patriots; the homeland expected little from them. Grazia Pierantoni Mancini lived the condition of exile and poet from a very young age, as well as maintaining correspondence with Francesco de Sanctis. Her patriotic poetry incorporates both personal images and life stories contained in her diary and stark images of the war fought by young soldiers.

Key words: Italian Risorgimento, personal journal, refugee, patriotic poetry, literature.

1. INTRODUZIONE: L'UNITÀ DISUGUALE

Per raggiungere l'Unità d'Italia, così come spesso accade nelle manifestazioni di potere, si esercita l'arte della sopraffazione, il cui risultato è sempre un spargimento di sangue. Tuttavia, si è soliti leggere nei manuali quasi esclusivamente grandi nomi maschili, che evidentemente concorsero al raggiungimento della causa, tralasciando, però, nell'oblio tutte quelle donne che altrettanto vi credettero e furono disposte a dare e a darsi per la patria; tale fervore politico, cospiratorio, poetico e militare «portò queste donne a ribaltare lo stereotipo di sudditanza e rassegnazione a cui erano state relegate dal sistema patriarcale» (Cosco, 2016: 39). Dall'anno 2011 a oggi si sta guardando al Risorgimento con un'ottica che potrebbe definirsi nuova, ovvero ponendo un focus su quelle figure femminili anteriormente anticipate e sul loro operato:

Nell'ultimo trentennio la storia delle donne e di genere ha guardato all'Ottocento italiano e al Risorgimento, lasciando emergere non soltanto figure di donne ben lontane dallo stereotipo che le rappresenta intente solo a cucire bandiere, ma evidenziando uno spazio di intervento pubblico che ha reso più articolato lo scenario risorgimentale e più ricchi di significati il suo simbolismo e le sue ideologie. Riportando alla luce e valorizzando un materiale documentario poco esplorato dalla storiografia politica (Soldani, 2011: 19).

Tramite la lettura delle parole di Soldani, è possibile corroborare con non troppo stupore come la società eteropatriarcale abbia volutamente forgiato e perpetuato un modello di donna-schiava dei lavori domestici, della cura della famiglia e degli oggetti «riconducibili al modello di buona moglie-madre rinchiusa nello spazio domestico» (Russo, 2011: 178) ritenendola socialmente incapace e invalidandola dal punto di vista culturale. Tale processo non sembrerebbe possibile da prendere in considerazione scindendolo dal periodo storico in cui esso si sviluppa, difatti «la diretta manifestazione di una profonda, intima e rivoluzionaria *tensione* al cambiamento, che

cerca di esprimersi attraverso l'assunzione di determinate scelte decisionali» (Bronfenbrenner, 1986: 22).

Risulta quasi sempre complicato scrivere di donne senza relazionarle a figure maschili, quasi esse non fossero in grado di esercitare un potere, anche decisionale su loro medesime, ragion per cui la citazione precedente è d'aiuto per comprendere come queste eroine-patriote risorgimentali furono ancor più valorose nell'esercitare quel «non-potere-femminile orizzontale» (Calderan, 2018: I) rompendo ciò che la società aveva, da sempre, riservato loro.

La relazione fra donne e potere nel discorso comune è, perlopiù, pensata come una relazione di tipo personale e privata tra le donne e gli uomini, che del potere sono detentori. D'altro canto, la storia conferma questa idea narrando di donne che hanno esercitato il potere quasi esclusivamente, a parte poche eccezioni, attraverso la loro influenza sugli uomini (Ventura, 2011: 233)

Ad ogni modo, nel corso dell'Ottocento le donne hanno pian piano e travagliatamente avuto la possibilità di accedere agli ambienti dell'élite intellettuale e politica, gestendo, spesso, in prima persona, salotti ed è questo il caso della protagonista del presente articolo: Grazia Pierantoni Mancini.

1.1. GRAZIA PIERANTONI MANCINI: UN ANTIMODELLO FEMMINILE

Sulla scia di *La donna e la scienza*, dell'erudito e patriota Salvatore Morelli, che apparve a Napoli nel 1861, la partenopea Grazia Pierantoni Mancini, in quell'epoca residente a Torino, seppur molto giovane incarnava la critica lanciata dal deputato contro gli usi tradizionali e «il cieco andazzo che ha prostrato il gentil sesso» (Morelli, 1861: 7) proponendosi già, quasi per diritto di nascita come antimodello femminile-patriottico.

Diciamo *per diritto di nascita*, dal momento che, come evidenziato da Laura Guidi e Angela Russo (2011: 99), di nobile famiglia, Paquale Stanilasò Mancini, il padre, fu un illustre giurista, e un esponente di spicco del liberalismo napoletano; mentre Laura Beatrice, la madre, si affermò giovanissima, come autrice di versi patriottici.

Per via del lavoro-dedizione del padre, la famiglia fu costretta a fuggire da Napoli, per rifugiarsi a Torino: è in questo momento che inizia per la protagonista l'esilio, imposto, il cui ricordo affiderà al suo diario *Impressioni e ricordi*, nel quale apparirà già nelle prime pagine quel tanto ribadito diritto di nascita del quale si discorreva anteriormente:

Poche ragazze al mondo contano genitori come i miei: babbo a Napoli già prima dell'esilio era diventato un famoso avvocato, un professore di diritto, uno scrittore. [...] Nel 1849 il Borbone lo condannò a 25 anni di lavori forzati e al sequestro secolare della sua proprietà, ma avvertito in tempo era riuscito a sfuggire per miracolo a Torino, dove è considerato il capo della numerosa tribù degli esuli napoletani rifugiati all'ombra della bandiera sabauda (Pierantoni Mancini, 1908: 64-65).

Da queste poche, seppur preziose righe contenute nel suo diario, è possibile già evincere delle caratteristiche che si riveleranno chiave nella personalità di Grazia; tali saranno successivamente evidenziate nella *Nuova Antologia*, pubblicata nel 1915 (anno della morte di Grazia) per mano di Fanny Zampini Salazar.

Si reconstruimos el perfil biográfico de Mancini, se van desplegando a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX las fases relevantes de la vida de una joven que nace y vive en un contexto familiar de gran calibre moral, al que se añade la tenaz fe patriótica y la firme confianza en las «magníficas sorti e progressive» de la nación italiana que se acaba de construir. (Cagnolati, 2013: 111-112)

Inoltre, riprendendo l'opera di Zampini Salazar si evince come Grazia abbia oltrepassato quel considerato invalicabile confine tra l'essere moglie di Augusto Pierantoni, madre dei suoi tre amati figli, donna dotata di doti morali e di estesa cultura, filtranropa e instancabile fautrice dell'emancipazione ed educazione femminile e di come tutto ciò si rifletta nelle sue creazioni artistiche «l'anima fine e gentile [...] riflessa in tutte le sue opere letterarie» (Zampini Salazar 1915: 568).

Ancora, nella sua fase più adulta della vita ella fu un'instancabile curiosa, attenta alle questioni nazionali ed estere, affermandosi nello scenario italiano in qualità di intellettuale e donna politicamente impegnata, apprezzata e glorificata per le sue denunce nei confronti del popolo italiano, il quale versava in condizioni di degrado sociale e morale e si trovava a vivere in un uno stato di disillusione provocata del tradimento dei più alti ideali risorgimentali, completamente dimenticati all'inizio del nuovo secolo.

2. LA SCRITTURA RISORGIMENTALE

Così come teorizzato da Mme de Staël «Les beautés qui immortalisent les poètes italiens, appartiennent à la langue, au climat, à l'imagination, à des circonstances de tout genre qui ne peuvent se transporter ailleurs; tandis que leurs défauts sont très contagieux» (De Staël, 2013: 210) si rimette alla sua *théorie des climats*, secondo la quale i popoli sono influenzati dalla terra in cui vivono e questo si riflette chiaramente nel loro carattere e nella loro produzione artistica.

Sotto l'influenza delle idee illuministe che da Parigi si irradiano fino in Italia, ella teorizza che nella *nouvelle poesie* dovranno apparire dei caratteri di modernità, cristinità e nazionalità.

Pertanto, non bisogna sorprendersi se nel caso dell'Italia e, più nello specifico della letteratura femminile risorgimentale, le immagini, le metafore e i concetti espressi fanno fronte a degli elementi comuni.

Come teorizzato da Vincenzo Ferrari nel suo manuale *Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea*:

La poesia, come la prosa di quel quarto di secolo che precede il 1870, ebbe principale fonte d'ispirazione, il patriottismo, fosse classica o romantica, lirica, narrativa o drammatica; né poteva accadere diversamente in quel trentennio d'accensione esaltata degli animi per il grande sogno nazionale (1904: 230).

Per di più, è necessario distinguere tre fasi o momenti fondamentali in essa: l'entusiasmo guerriero, l'odio all'oppressore e l'esaltazione del sentimento patrio.

Altresì, per validare ulteriormente la teoria precedentemente tratta dalle righe sopracitate *De l'Allemagne*:

Spettava a Francesco De Sanctis [1818-1883], seguendo le orme del Foscolo e del Mazzini, il gettar le basi della nostra moderna critica letteraria, dettando quelle *Lezioni di Storia e di critica letteraria* nelle quali con acume d'indagine e di senso critico egli, considerando ogni opera d'arte come un fenomeno psicologico, ne cerca i motivi nell'anima dello scrittore, e nell'ambiente morale e storico del secolo suo (Ferrari, 1904: 225).

2.2. FRANCESCO DE SANCTIS PER GRAZIA PIERANTONI MANCINI

La grande figura di Francesco De Sanctis¹ rimarrà per sempre quasi teneramente legata a quella di Grazia Pierantoni Mancini; il tutto perdura eternamente conservato in *Impressioni e ricordi*, nel quale viene citato e immortalato come suo professore e guida.

Ad esempio, nella pagina del 2 marzo Grazia si trova già a Torino e confessa di ripensare spesso ai tempi della scuola, rimembrandone gli illustri professori, eppure «niuno poteva raggiungere il valore di Francesco De Sanctis, che ora ci ha lasciato per l'Università di Zurigo. Torino non ne ha compreso il pregio, gli ha negato la cattedra all'Università e subito gli stranieri ne hanno profittato»

Grazia, oltre a riconoscere la vastità culturale di De Sanctis, riporta nel suo diario anche spezzoni della loro corrispondenza epistolare, che non terrà conto delle distanze anagrafiche e territoriali².

Io scrivo spesso al mio ottimo amato professore Francesco De Sanctis ed egli mi risponde con bontà, con affetto, continuandomi da lontano il suo insegnamento. Gli mando le mie composizioni

¹ Francesco Saverio de Sanctis (Morra Irpina, 28 marzo 1817 – Napoli, 29 dicembre 1883) è stato uno scrittore, critico letterario, politico, ministro della pubblica istruzione e filosofo italiano. Fu tra i maggiori critici e storici della letteratura italiana nel XIX secolo

² Vedasi p. 41 di *Impressioni e ricordi*; epistola: Zurigo, 30 dicembre.

che egli corregge con molta cura e severità; elogi me ne fa pochi, ma io leggo tra le linee, e *so* se la mia scrittura gli è andata a sangue oppur no. In Zurigo egli è molto apprezzato e la sua fama di critico, d'insegnante, di letterato è cresciuta dacchè vive all'estero. Noi italiani abbiamo avuto sempre bisogno che lo straniero c'insegni ciò che dobbiamo apprezzare in casa nostra! [...] ed ecco la sua cara risposta. [...] in un giorno lontano potrò vantarmi di aver meritato da bambina l'amicizia di un uomo che ha grande il cuore come la mente (Pierantoni Mancini, 1908: 40).

Quivi osserviamo una giovanissima Grazia, forse, date le circostanze, troppo matura per la sua età, in quanto si è già resa conto del valore dell'amicizia e della corrispondenza con De Sanctis.

Nelle pagine del diario del 20 di maggio, infatti, trova spazio una nuova epistola del suo maestro³. Si tratta di una lettera di risposta a una poesia da Grazia inviategli, al fine di ottenere un giudizio. Quest'ultima leggerà le parole del suo amatissimo professore con un misto di gioia e di amarezza, dacché ciò che a Grazia nella sua «stolta vanità fanciullesca» (Pierantoni Mancini, 1908: 50) sembrava, come ella stessa la definisce, una poesia passabile non sarà dal De Sanctis considerata tale. Ciò nonostante, la già maturissima Grazia deciderà immediatamente di fare tesoro dell'aspra critica ricevuta, poiché sa provenire dalla stima di un professore verso la sua fedele allieva.

Ho letto i tuoi versi. L'insieme non cammina, essendo una cucitura di pensieri differenti, che si presentano, quando uno li cerca apposta, ma non sorgono tutt'in una volta spontaneamente. Le due prime strofe sono naturali, semplici, con versi facili; le due altre sono poco felici. Veggo con piacere che intendi la struttura del verso; è già una gran difficoltà superata. Continua, ma esprimi i *tuo*i sentimenti, che quando il cuore è pieno, sgorgano in copia e naturalmente. A che pro, mi domandi? Un'anima nobile scrive non per aver fama ed onori; scrive per dovere, per esercitare le sue facoltà; scrive per bisogno, per dare uscita alle sue forze rigogliose (Pierantoni Mancini, 1908: 51).

³ Vedasi pp. 50-52 di *Impressioni e ricordi*; epistola: Zurigo, 14 maggio 1858.

Riprendendo, adesso, l'antecedente citazione di Ferrari, secondo il quale doveva ormai essere Francesco De Sanctis a gettare le basi della nostra critica moderna letteraria, è possibile corroborare come nelle righe soprariportate, ve ne sia un lampante esempio.

Sempre come teorizzato da Vincenzo Ferrari (1904: 231), dopo il 1860, inizia il cosiddetto «momento critico» della letteratura:

Taluni dei nostri poeti di quel periodo si sono spenti o tacquero col cessar delle condizioni che avevan fatta eloquente la loro Musa; altri sopravvissero, direi quasi, a se medesimi, e questa prolungata vita non fu per loro un bene, che li rese negletti vivi ancora, più presto dimenticati dopo morte (Ferrari, 1905: 231).

Quest'affermazione basterebbe a spiegare quella di De Sanctis riportata nella pagina precedente, che come sempre precursore, già nel 1858 aveva compreso che il vero poeta non scrive per fame di gloria, o per assicurarsi quell'immortalità petrarchesca, ma per mera necessità di scrivere, di dare sfogo alla sua anima.

Il che dimostrebbe anche il perché del lungo oblio in cui cadde Grazie Pierantoni Mancini insieme alle sue composizioni poetiche, che come sempre fedele diede ascolto al suo maestro.

3. GRAZIA PIERANTONI MANCINI: POESIE PATRIOTTICHE

Se è vero che «il panorama della letteratura e della cultura risorgimentale è quindi piuttosto ben definito, almeno nelle sue linee principali» (Largaiolli, 2011: 9) e che studiosi come Stefano Jossa, con la sua opera *L'Italia letteraria*, hanno analizzato questo genere di letteratura con una prospettiva orientata al riconoscimento dei tratti che sul lungo periodo hanno concorso alla definizione di un'identità italiana, non sarà difficile individuare di quali immagini si servirà Grazia Pierantoni Mancini nelle sue composizioni, votate a rendere omaggio all'orgoglio patrio.

L'elemento chiave, come quasi sempre comune nella poesia patriottica, è quello dell'Italia madre e delle figlie d'Italia; un immaginario comune nel quale la donna viene ad essere «ispiratrice, consigliatrice e consolatrice» (Largaiolli, 2011: 38),

d'altronde è proprio ella a doversi focalizzare nella «religiosa opera dell'educazione dei bambini del popolo» (Lambruschini, 1834: 5) ed ecco che assistiamo alla creazione di un messaggio patriottico definibile sotto l'aggettivo familiare.

Anche nel caso della nostra protagonista il sentimento patriottico si sviluppo proprio nel seno della sua famiglia. Riprendendo nuovamente il suo diario *Impressioni e ricordi* un'altra figura in esso ampiamente citata, stimata e amata è quella del padre Stanislao, al quale nella ricorrenza del suo onomastico, il 17 maggio 1858, ella dedica una poesia di stampo chiaramente patriottico:

Pensi alla Patria! A le discordie, all'onte / Da cui squarciato ha il
sen la sventurata! / Di gloria e libertà già chiara fonte, / Madre di
prodi antica ed onorata: / [...] / Invano dell'Italia un'altra terra /
T'offre ristoro a l'affannoso esilio, / [...] / Scorgi l'amata madre,
che disserra / Le braccia, invano richiamando il figlio, / E un mal
represso grido di dolore / T'esce improvviso dall'afflitto cuore. /
Oggi porgon conforto a le tue pene / La sposa e i figli che ti stan
d'intorno, / [...] / Quando spezzate le sue rie catene / La santa
Libertà vi avrà soggiorno... / Oh allor la figlia che ti è mesta
accanto / Sciorrà la prima de la gioia il canto! (Pierantoni
Mancini, 1908: 25-26).

Il primo elemento che, chiaro, squarcia le righe del foglio è quello della sventurata condizione di esule politico, così come accadde a Dante Alighieri, anche Stanislao Mancini e, di conseguenza la sua consorte e prole, lo fu.

Straziante e al contempo sorprendente è l'immagine della madre che in un urlo incontenibile richiama il figlio, la stessa che verrà trasformata quasi cento anni dopo da Salvatore Quasimodo nella sinestesi più famosa della letteratura italiana «l'urlo nero della madre» (1946); sembra incredibile come a un secolo di distanza *historia magistra vitae non est*⁴ e come gli uomini non apprendano dal dolore di altri uomini che pestarono questa terra e impugnarono le armi prima di loro.

⁴ Frase originale «historia magistra vitae» di Cicerone (55-54 a. C), presente nel *De Oratore*; cambiata all'occorrenza, con l'aggiunta della negazione, da parte della sottoscritta.

In essa, però, emerge un sentimento di speranza, forse dettata dall'animo acerbo e giovanile dell'autrice che crede ancora in una redenzione, in un possibile anelito di libertà, della quale osserviamo nel sonetto una personificazione e un'aggettivazione di carattere religioso, inoltre l'amore fanciullesco che riesce a trovare nei membri del focolare domestico un sospiro di consolazione, poiché la famiglia si fa patente di protezione.

Per conferire maggior forza alla tesi del non apprendimento degli uomini nei confronti della storia, di seguito verranno riportati dei versi di un'altra poesia scritta da Grazia e contenuta nella raccolta *Poesie*:

[...] Quel giovanetto ch'ora il ferro stringe / È quei che cerco? Il riconosco appena. / Che ardir, che sguardi, come ratto corre / [...] / In quell'ora di sangue e di vendetta / La patria sola è in cima a' suoi pensieri; / Oblia persin la madre sua diletta / La gloria, l'arte furono sogni di ieri; / [...] / accorre / L'onor della sua gente a sostener / [...] / E mesto piange il dolce amico morto / [...] / Conta i morti, ode il grido dei feriti. / Si copre il volto e scoraggiato sta (Pierantoni Mancini, 1879: 34).

Se la precedente composizione lasciava uno spiraglio di luce e di speranza, in questa osserviamo straziante e crudo l'orrore della guerra, una guerra combattuta in nome della madre patria che addirittura sovrasta per un momento l'amore per la madre biologica del soldato.

Facendo, ancora una volta, un volo pindarico nei primi versi leggiamo di un soldato che cerca un altro soldato nemico, che non riesce neppure a riconoscere, rimanda alle parole di Fabrizio de André (1964) ne *La guerra di Piero* «E mentre marciavi con l'anima in spalle / Vedesti un uomo in fondo alla valle / Che aveva il tuo stesso identico umore / Ma la divisa di un altro colore» e sempre nella stessa canzone del genovese, solo qualche verso prima, leggiamo «Lascia che il vento ti passi un po' addosso / Dei morti in battaglia ti porti la voce / Chi diede la vita ebbe in cambio una croce», che è la spiegazione con parole diverse di come si conclude la poesia di Grazia Pierantoni Mancini e di come, in realtà, si concludono tutte le guerre (come affermato nell'introduzione): con il sangue degli innocenti.

4. ALCUNE BREVI CONCLUSIONI

Grazia Pierantoni Mancini ci offre un modello-antimodello di donna completa contemporanea: scrittrice, poetessa, cospiratrice, politica e filantropa. Ella si propone come perpetuatrice di quella consapevolezza che comincia a diffondersi a partire dal 1820 fra le donne che cominciano a riconoscere e a riconoscersi come fondamentali per la patria.

D'altronde il nobilissimo animo di Leopardi, troppo romantico per essere nato e vissuto durante l'epoca illuminista, nel 1821 si rivolge alle donne italiane con il vocativo «Donne, da voi non poco / la patria aspetta» (Leopardi, 1981: 42). Nel 1880 Grazia era già un'affermata scrittrice, al fianco delle altrettanto note Gianna Milli e Teresa Ravaschieri, essendo anche membro dell'Accademia Pontaniana di Napoli, nella quale rare donne vengono accettate e di cui fece parte sua madre Laura Beatrice, inoltre molti dei suoi lavori vengono tradotti in francese, tedesco, inglese, svedese e rumeno.

Come teorizzato da Estela González De Sande, il desiderio di «essere uomo» (2018: 96) di Grazia Pierantoni Mancini e molte altre donne, ad esempio Antonietta De Pace, Luisa de Orchi non va inteso come la sudditanza femminile ai valori patriarcali, ma, anzi, come la rottura di questi ultimi, nella massima espressione della parità dei sessi, ovvero «l'espressione più eversiva della loro aspirazione all'emancipazione individuale, al rovesciamento dei ruoli sessuali, alla piena partecipazione a una cittadinanza che nella guerra trovava uno dei momenti culminanti e simbolicamente più significativi» (Bertolotti, 2012: 72).

Per concludere, è il caso di riprendere la teoria della non autoglorificazione dei poeti espressa da De Sanctis che si traduce nel massimo atto di umiltà e di dolore, per il tradimento degli ideali risorgimentali, alla morte di Grazia Pierantoni Mancini che «Non volle pompa di funerali, né fiori, e sulla ricca bara posarono soltanto le rose bianche, velate di nero, in forma di croce» (Zampini Salazar, 1915: 569).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CAGNOLATI, Antonella (2013). «La autobiografia come costruzione de sí mismo: Las “impressioni e ricordi” de Grazia Pierantoni Mancini». En M. Arriaga Flórez, S. Bartolotta y M. Martín Clavijo (a cura di), *Ausencias. Escritoras en los márgenes de la cultura* (pp. 103-120). Sevilla: Arcibel.
- CALDERAN, Valentina (2018). *Donne che hanno fatto l'Italia. Figure femminili di potere nella letteratura e nella riflessione intellettuale e politica del Risorgimento*. [Tesi di Laurea Magistrale]. Università Ca' Foscari, Venezia. Recuperato da <https://cutt.ly/Fw7z1qdv> [Data di consultazione: 15/06/2023].
- CICERONE Marco Tullio (55-54 a. C.). *De Oratore*. Recuperato da <https://goo.su/ccqBY> [Data di consultazione: 15/06/2023].
- COSCO, Silvio (2016). *Femminil mostro in brigantesca spoglia: le donne briganti dell'Italia postunitaria tra realtà e mistificazione*. Roma: Aracne editrice.
- DE ANDRÉ, Fabrizio (1964). «La guerra di Piero» [canzone]. In *Tutto Fabrizio de André*. Karim. Recuperato da <https://cutt.ly/Rw7z2hBH> [Data di consultazione: 15/06/2023].
- FERRARI, Vittorio (1904). *Letteratura italiana moderna e contemporanea (1748-1903)*. Milano: Ulrico Hoepli Editore della Real Casa.
- GONZÁLEZ DE SANDE, Estela (2018). «La correspondencia femenina en el Resurgimiento italiano: temáticas y objetivos comunes». En M. Martín Clavijo y M. Bianchi, *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas* (pp. 89-99). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GUIDI, Laura; RUSSO, Angela e VARRIALE, Marcella (2011). *Il Risorgimento Invisibile Patriote del Mezzogiorno d'Italia*. Napoli: Edizione Comune di Napoli.
- LARGAIOLLI, Matteo (2011). *La letteratura di età risorgimentale 1848-1871*. Comune di Arco (Trento): Litotipografia Alcione Lavis.
- LEOPARDI, GIACOMO (1981). *Nelle nozze della sorella Paolina*. Milano, Garzanti: in *Canti*, F. Bandini.
- MORELLI, Salvatore (1861). *La donna e la scienza o la soluzione del problema sociale*. Napoli: Stabilimento tipografico dell'ancora.
- SOLDANI, Simonetta (2011). «Prefazione». En M. T. Mori, *Figlie d'Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*. Roma: Carocci editore.
- PIERANTONI MANCINI, Grazia (1879). *Poesie*. Bologna: Nicola Zanichelli. Recuperato da <https://cutt.ly/ow7xezjK> [Data di consultazione: 15/06/2023].
- (1908). *Impressioni e ricordi (1856-1864)*. Milano: L. F. Cogliati.
- QUASIMODO, Salvatore (1946). *Giorno dopo giorno*. Milano: Mondadori Edizioni.
- VENTURA, S. (2011). In R. Armeni (a cura di). *Parola di donna. Le 100 parole che hanno cambiato il mondo raccontato da 100 protagoniste d'eccezione*. Milano: Ponte alle Grazie.
- ZAMPINI SALAZAR, Fanny (16 giugno 1915). «Grazia Pierantoni Mancini (necrologio)». *Nuova antologia*, vol. CLXXVII, fasc. 1042, maggio-giugno, pp. 563-570.

MARIA GIUSEPPA GUACCI:
UNA PATRIOTA ITALIANA OLVIDADA
MARÍA GIUSEPPA GUACCI:
A FORGOTTEN ITALIAN PATRIOT WOMAN

Mercedes GONZÁLEZ DE SANDE
Universidad de Oviedo

Resumen

En el presente trabajo se analizará la figura y la producción literaria de Maria Giuseppa Guacci (1807-1848), una de las muchas poetas patriotas olvidadas del *Risorgimento* italiano sobre la que aún queda mucho por descubrir, pese a su relevancia y al reconocimiento que obtuvo entre sus contemporáneos.

Palabras clave: Maria Giuseppa Guacci, mujeres patriotas, poetas italianas, *Risorgimento*.

Abstract

In the present work, will be analyzed the figure and the literary production of Maria Giuseppa Guacci (1807-1848), one of the many forgotten patriotic women poets of the Italian *Risorgimento* about whom there is still much to discover, despite her relevance and the recognition she obtained among her contemporaries.

Keywords: Maria Giuseppa Guacci, patriotic women, Italian women poets, *Risorgimento*.

I. ALGUNAS NOTAS SOBRE EL PENSAMIENTO Y LA TRAYECTORIA VITAL DE MARIA GIUSEPPA GUACCI

No obstante fueran muchas las poetas que destacaron a lo largo de la península italiana durante el período del *Risorgimento*, alentando, con sus versos, los ánimos y las ilusiones de sus compatriotas en su lucha por la liberación de su país, lamentablemente, en la actualidad, la mayoría de ellas han quedado en el olvido, casi como si su relevante contribución en el

proceso de unificación de Italia hubiera pasado desapercibida¹. Entre estas, cabe mencionar a Maria Giuseppa Guacci Nobile², una de las poetas patriotas más relevantes del *Risorgimento* italiano sobre cuya figura aún queda mucho por descubrir.

Nacida en Nápoles, en 1807, del arquitecto y tipógrafo Giovanni Guacci y de Saveria Tagliaferri, Giuseppina, como acostumbraban a llamarla, fue una intelectual muy célebre y admirada en su época, tanto por su activismo en el ámbito civil y político como por la calidad de su obra literaria, no obstante, en la actualidad, apenas existan estudios sobre ella³; de ahí que hayamos querido rescatar su nombre para el presente trabajo.

En su producción literaria, además de diferentes ensayos, destacan numerosas composiciones poéticas, de temática, fundamentalmente, patriótica, histórica y educativa, que cosecharon un notable éxito y constantes elogios de sus contemporáneos, no solo por distanciarse sus contenidos, en gran medida, de los asociados a la literatura femenina, sino, especialmente, por la perfección de sus versos, que superaban, incluso, los de muchos poetas de sexo masculino (González Martín y González de Sande, 2019: 74). Entre ellos, Luigi Settembrini la equiparará con el ilustre Giacomo Leopardi –por quien Guacci sentía profunda estima y admiración⁴–, asegurando que «Ella tra le donne è così grande come il Leopardi tra gli uomini» (1927: 352). Del mismo modo, Francesco De Sanctis la consideraba «el centro de la cultura napolitana» y «el mejor poeta lírico de Nápoles» (1953: 60), situándola por encima de sus contemporáneos varones. Y el que fuera su maestro, Basilio

¹ Sobre las poetas patriotas del *Risorgimento* italiano, véase Mori (2011).

² Apellido de su esposo, Antonio Nobile, que adquirirá tras su matrimonio, en 1835.

³ Para profundizar sobre la figura y la obra de Maria Giuseppa Guacci, recomiendo los estudios de Tovini (1901), Balzerano (1975), Valenzi (1999) y Soglia (2012), entre otros. Resulta, además, de gran interés la carta que la poeta escribió al sacerdote y escritor Carlo Emanuele Muzzarelli, firmada en Roma, en 1832, en la que, solicitándole ayuda para la publicación de sus obras, ella misma describe los aspectos más significativos de su trayectoria vital (Guacci, 1848a: 214-218).

⁴ A Leopardi, Giuseppa le dedicará diferentes poemas, destacando, en especial, la canción que lleva por título su nombre, compuesta en junio de 1838, en homenaje al poeta tras su muerte (Guacci, 1847a, I: 8-13).

Puoti, por citar solo otro más de los muchos encomios que recibió la poeta, sostenía lo siguiente sobre la calidad de su obra:

pochi tra i più leggiadri ed eleganti poeti d'oggi possono con lei venire in paragone. Perocchè (e sia lontana dalle parole l'invidia) tra'nobili ingegni, che ora fioriscono in Italia, ci ha alcuno che nell'altezza e nobiltà de'concetti agguagliar può la nostra Giuseppina; alcun altro a lei non è disuguale per l'eleganza e la leggiadria dello stile; [...] ma, o ch'io m'inganno, o sol pochi hanno, come lei, tanta ricchezza di pensieri, tanta soavità e tanta bellezza di verso (Puoti, 1848: 256).

Formada en los ideales liberales y patrióticos de la segunda restauración borbónica, mostró siempre un espíritu inquieto y un carácter rebelde e indoblegable, además de una muy buena predisposición para el aprendizaje y la poesía, que practicará desde muy temprana edad. Por ello, no obstante las reticencias de su progenitor, que prefería verla más centrada en las tareas propias de su sexo⁵, animada por su madre, con cuyo apoyo siempre contó, Giuseppina inició una formación autodidacta⁶, que consolidó gracias a las clases privadas del poeta dialectal Domenico Piccinni, al que conoció cuando tenía apenas trece años (Guacci, 1848a: 215), quien, fascinado por sus capacidades y su talento, la alentó a continuar su formación, influyendo, además, en su pensamiento político, su amor por la patria y el gusto por los versos patrióticos, destinados a mover conciencias y a exhortar a los italianos a combatir por la libertad de su nación (González Martín y González de Sande, 2019: 74).

El contexto en el que le tocó vivir la hará profundamente sensible ante la situación de Italia, siendo su mayor deseo obtener la anhelada liberación de su patria, ahogada bajo el yugo del absolutismo. Por ello, desde muy joven, se volcará, tanto de forma

⁵ Así se lamentaba la propia Giuseppina al respecto: «Egli essendo fatto, dirò, di quella buona pasta antica [...] nulla pose mente alla educazione delle sue figliuole, sicuro che potesse esser assai ad esse il saper fare di cucina, e l'intendere ottimamente alla economia della casa: ed in ispecialtà di me volea fare una buona massaia» (Guacci, 1848a: 215).

⁶ «Fra gli otto anni ed i nove io, non leggendo che i cosi detti libretti per musica, incominciai ad accozzar sillabe e rime. Mio padre ne ridea, mia madre amava ch'io secondassi la mia inclinazione naturale...» (Guacci, 1848a: 215).

activa como a través de su escritura, en la lucha por la libertad y los derechos de sus conciudadanos y conciudadanas, intensificando su activismo, de manera especial, a raíz del éxito de los liberales españoles, tras el pronunciamiento del general Riego, en 1820, que alentó los ánimos y avivó las esperanzas de los patriotas italianos, de norte a sur del país, quienes, tomando como ejemplo el modelo hispano, llegaron a lograr resultados semejantes en alguno de sus territorios. A este respecto, destacó, precisamente, el reino de las Dos Sicilias, donde, en julio de ese mismo año, se consiguió instaurar un sistema de gobierno constitucional, diseñado según el modelo hispano, que duró escasos meses⁷. Tras esta efímera victoria, truncada por la traición del monarca Fernando I de Borbón, que reinstauró en su Reino el absolutismo, Giuseppina, aún adolescente, desilusionada ante los acontecimientos, compondrá, entre los años 1822-1823, el poema «Canto per gl'Italiani di Napoli». En este, siguiendo la forma de su maestro, la autora se lamenta por la desventurada suerte de su tierra y por toda la sangre derramada por sus compatriotas a lo largo de los siglos hasta la revolución liberal llevada a cabo, en Nápoles, en julio de 1820. Fecha memorable en la que el pueblo napolitano aspiró conseguir, sin éxito, la tan ansiada libertad de su patria, reflejándose en el modelo constitucional de los liberales españoles; aunque, para ello, muchos sacrificaran, incluso, sus vidas, y por la que aún no pierden la esperanza, dispuestos a

⁷ Semejante acontecimiento ocurrirá en el Reino de Cerdeña y Piamonte, en mayo de 1821. Sobre la repercusión del Trienio Liberal español en las revoluciones liberales italianas y su proyección en la poesía patriótica, véase González Martín y González de Sande (2019) *La Constitución soñada. Poesía italiana del Trienio Liberal. Estudio crítico y corpus bilingüe anotado*, donde se puede profundizar sobre la cuestión, así como consultar un amplio muestrario de poesías al respecto. El volumen, del que hemos extraído algunas informaciones sobre Giuseppa Guacci ampliadas en este ensayo, fue resultado del proyecto de investigación «Poesía y Trienio. Textos poéticos ingleses, alemanes, italianos, portugueses y franceses sobre la revolución liberal española (1820-1823): Edición, traducción y estudio», sobre el impacto de las revoluciones liberales españolas en Europa, en el que estuve involucrada, junto con el profesor Vicente González Martín, como binomio encargado del estudio de la influencia de estas en Italia, al que se añaden otros compañeros de diferentes universidades europeas, que se ocuparon, a su vez, de su proyección en Francia, Inglaterra, Portugal y Alemania.

continuar su lucha hasta obtenerla (González Martín y González de Sande, 2019: 76):

[...] Di quant'orme straniere fu impresso
Questo suol! Quante barbare genti
Sui bei campi dall'Orsa a torrenti,
Dall'Occaso, dall'Ostro piombar!
[...]

Dalle rive del Bosforo accorso,
Fransè il Greco le gotiche spade...
A che pro, se dell'alme contrade
A far strazio il Lombardo chiamò?

Ma sul presto navile temuto
Ecco appare il ladron Saraceno,
Il Normanno gli è sopra, e il Tirreno
De' corsali fa sgombro... a che pro,

Se la patria non sorge redenta,
E lo svevo succede al Normanno,
E poi danno s'accumula a danno
Dal Francese e dal cupido Ispan?

Quanto sangue si bevve, quant'oro
Quinci emunse l'Ibero esecrando!...
Va oggidì colle stragi scontando
De' nostr'avi lo scempio inuman.

Pur le averse sue gioie sovente
I nostr'avi col ferro turbaro...
Come i polsi all'iniquo tremaro,
Quando all'armi quest'ampia città

Diè di piglio e al feroce Toledo
Tinse il volto di rabbia e di scorno! (Guacci, 1839a: 29-30).

En su largo poema, Giuseppa, haciendo un recorrido por las continuas dominaciones a las que Nápoles se vio sometida a lo largo de la historia de manos de diferentes opresores, arremete, especialmente, contra los monarcas españoles, el «ímpío germen borbónico», que, durante tantos siglos, había sometido a su patria; deseando y confiando en un futuro cercano en el que, gracias a su tesón y su lucha, el pueblo napolitano lograra obtener su ansiada libertad desvinculado de aquella «estirpe infame» (González Martín y González de Sande, 2019: 76):

[...] Del cavallo sfrenato l'insegna,
Che fatidico simbol di guerra,
Fia salute a quest'umile terra,
Fia al borbonico seme fatal...,
 Empio seme! Di strage più lune
Queste mura inondava –atterrita
Mirò Napoli tronca la vita
De' suoi figli più nobili al fior.
[...]
 Libertà per cui mille animosi
A quei dì sul Sebeto periro,
Libertà nostro primo sospiro,
Libertà per cui presti a morir
 Sempre siam fra i tormenti o sul palco,
Ah rispondi a nostr'avide brame,
E ne dona lo stipite infame
Del borbonico giglio schiantar!
 Spunti alfine, deh spunti quell'alba,
Ed a prova vedrassi se indegna
Sia di noi del corsiero l'insegna,
Se la destra abbiám lenta al pugnar! (Guacci, 1839a: 30-31).

Intelectual de intensa actividad, muy implicada en la vida social, política y cultural de su país, su presencia fue asidua en los salones literarios más destacados de su época y entre los círculos de intelectuales liberales de Nápoles, a quienes también reunirá en el salón de su casa paterna, en la céntrica calle Toledo. Las periódicas reuniones organizadas por la familia Guacci, conocidas como *sabatine* porque tenían lugar los sábados, fueron célebres en su ciudad y a ellas acudirían figuras tan relevantes como Francesco De Sanctis, Luigi Settembrini, Giuseppe Giusti o Giacomo Leopardi, que influyó notablemente en el pensamiento literario de la poeta napolitana, constatable, en particular, en el pesimismo romántico de muchos de sus versos, en la melancolía que muestra al reflexionar sobre la existencia, así como en su empeño civil y político⁸ (González Martín y González de Sande, 2019: 75).

⁸ La influencia de Leopardi es manifiesta en muchos de los versos de Guacci, destacando el largo poema «L'ultima ora di Saffo», en el que, según coinciden los estudiosos, se pueden constatar más reminiscencias leopardianas, aunque también podemos señalar otros poemas como «Alla Fortuna», «Alle donne

A finales de los años 20, con 18 años, el poeta Giuseppe Campagna, fascinado por las dotes poéticas de la joven Giuseppina, se encargará de darle clases de perfeccionamiento en la escritura, fomentando su gusto por los autores clásicos. Posteriormente, a partir de 1830, comenzará a frecuentar la prestigiosa escuela purista de Basilio Puoti, donde completará su formación civil y literaria, alentando su profundo patriotismo, junto con otros intelectuales relevantes del *Risorgimento* italiano⁹, como Francesco De Sanctis, Antonio Ranieri, Alessandro Poerio, Luigi Settembrini o los hermanos Ricciardi, Irene y Giuseppe, con los que estrechará fuertes lazos de amistad.

Precisamente, animada por su maestro Puoti, publicará, en 1832, su primera colección de poesías, *Rime di Maria Giuseppa Guacci napoletana* (Guacci, 1832), que obtuvo un notable éxito y una excelente acogida por parte de la crítica y de sus contemporáneos, quienes loaban, con creciente entusiasmo, el talento de la poeta. Como observamos en la reseña al volumen publicada en el *Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti*:

I buoni versi in confronto de' mediocri e de' pessimi sono così pochi che quando alcun illustre si toglie dalla schiera volgare per dispiegare un volo più alto, è debito di giustizia l'onorarlo di bella e meritata lode. Il perché noi non sappiamo ammirare abbastanza la poetessa napoletana Maria Giuseppa Guacci, che nel fior degli anni non solo occupa un distinto seggio nel nostro parnaso, ma emula anzi e vince non pochi di coloro, che hanno nome di eleganti e distinti poeti. [...] E che sieno giusti questi nostri elogi, basta leggere i varii giornali, che ne hanno parlato: basta chiederlo alla patria, che si gloria di esserle madre, basta scorrere queste pagine, poche di numero, molte per le belle cose, di che son piene (S. A., 1832: 317).

Su fama se extenderá también entre las numerosas academias poéticas que frecuentó, en las que ostentaba su talento,

napoletane» o «Il dolore». Sobre la influencia del gran poeta italiano en la poética de Giuseppa Guacci, véase Bellucci (1974, 1996). Sobre la proyección de este y otros célebres poetas contemporáneos en la poesía de la autora, recomiendo, además, Soglia (2012).

⁹ Como sostenía Francesca Sanvitale, «l'insegnamento del Puoti, pur essendo di natura letteraria, costituì una potente leva al patriottismo, e lo dimostrano le vicende biografiche degli allievi» (Sanvitale, 1997: 131).

deslumbrando a sus contemporáneos y conquistando importantes reconocimientos, como la medalla de socia benemérita de la Academia Tiberina y el mérito de ser la primera mujer admitida en la ilustre Academia Pontaniana de Nápoles.

Giuseppina, tras un breve romance con el escritor Antonio Ranieri, en 1835, se casará con el astrónomo y profesor de geometría Antonio Nobile, a quien había conocido en las *sabatine* organizadas en su casa paterna. Con él, que la apoyará siempre en su trayectoria literaria y en su activismo político y civil, tendrá dos hijos y, a su lado, seguirá luchando de manera intensa por la libertad de su patria, con sus actos y su escritura, en las diferentes etapas revolucionarias que acabarán desembocando en la tan ansiada unidad de Italia, en particular en la década de los cuarenta, que se preparaba para los movimientos insurreccionales que llevarán a la instauración, en enero de 1848, en el Reino de las Dos Sicilias, de un nuevo breve gobierno constitucional concedido por Fernando II de Borbón que apenas durará hasta mayo del mismo año. Con este propósito, además de frecuentar los círculos de los intelectuales liberales más destacados de su ciudad, hará de su casa conyugal, en el barrio de Capodimonte, lugar de encuentro de muchos patriotas que tramaban su revolución, levantando las sospechas de la policía borbónica, que tendrá a la familia Nobile en el punto de mira, en particular por la intensa actividad política de Giuseppa; lo cual provocará que su esposo perdiera su empleo como profesor de geometría en el Collegio Medico Cerusico de Nápoles, tras el fracaso del efímero gobierno constitucional de 1848 (Valenzi, 1999: 541).

2. LAS DIFICULTADES DE SER MUJER INTELLECTUAL EN LA ITALIA DEL *RISORGIMENTO*

El estatus social de Giuseppina, perteneciente a la clase media y con escasas capacidades adquisitivas, dificultó siempre su carrera como escritora, puesto que nunca pudo abandonar las tareas domésticas que su condición de mujer le exigía. Buen testimonio de sus pesares son las cartas que le enviaba a su amiga y también poeta Irene Ricciardi, a quien Guacci consideraba

«un'altra me stessa» (Varie 67/174 citado en Russo, 2004: 275)¹⁰. Esta interesante y copiosa correspondencia constituye una especie de valioso diario, en el que la poeta cuenta sus sueños, emociones, aspiraciones literarias, ideales patrióticos, aspectos de su vida cotidiana, informaciones sobre sus relaciones sociales, observaciones personales sobre la sociedad, la cultura y la política, así como sobre la nefasta situación de las mujeres. Asimismo, sus confesiones le servirán de desahogo para expresar sus sentimientos más recónditos, sus muchos sufrimientos y las penurias económicas con las que había de convivir, que obstaculizaban su dedicación al estudio y a la escritura.

Giuseppa, como muchas otras mujeres de su época, debía conceder gran parte de su tiempo al cuidado de su hogar y de su familia¹¹; a diferencia de la mayoría de sus amigas intelectuales, pertenecientes a la alta nobleza y, por tanto, libres para poder formarse y dedicarse a sus pasiones, tal y como ella ansiaba:

L'esser costretta ad involuparsi in tante piccole faccenduole, il sentirsi piena di idee nobilissime e non poter vestirle di parole perché forse la cucina vi aspetta, è uno strazio che voi non avete provato e non proverete mai, spero. [...] Quante volte mentre tento di raccogliere la mente e scrivere alcun che, sento chiamarmi per tal o tal altro meschino esercizio! [...] Arroge l'aver io più che mai bisogno di studio e dover essere nel medesimo punto massai, verseggiatrice e consiglieria! (Varie 68/41 citado en Russo, 2004: 279).

¹⁰ Las más de trescientas cartas enviadas entre Giuseppa Guacci y la condesa y escritora Irene Ricciardi, muchas de ellas aún inéditas, se conservan actualmente en la Biblioteca Nacional Central de Florencia, junto con otras cartas de la autora. Sobre dicha correspondencia, recomendamos el ensayo de Russo (2004), donde analiza y reproduce parcialmente algunas de las misivas enviadas entre las dos amigas y del que hemos extraído las citas que aquí presentamos al respecto. Parte de estas cartas también se puede consultar en Russo (2010-2011) y Guidi, Russo y Varriale (2011). Para su citación, utilizamos la catalogación de los legajos de la biblioteca florentina (Varie + n.º), seguida del número de página en el que son reproducidas en el estudio de Russo.

¹¹ Concretamente, del cuidado de su madre y su hermano, tras la muerte prematura, en 1831, de su hermana y de su padre, a quien también ayudaba en la tipografía, y de su esposo y sus hijos, tras su matrimonio.

De ello se lamentaba a menudo con su amiga Irene, desolada por su condición y por la imposibilidad de poder cultivar su talento como desearía; anhelando esa libertad de la que disponían muchas privilegiadas que le permitiera un espacio propio para sus aficiones y le consintiera «essere donna e signora del mio poverissimo ingegno» (Varie 68/74 citado en Russo, 2004: 279). Rotundas afirmaciones expresadas casi un siglo antes de la célebre reivindicación del espacio propio de Virginia Woolf que Giuseppa reiterará en muchas de sus cartas:

Immaginate mia cara di abitare in una casa sempre chiusa in modo che venga impedita in molta parte la luce. [...] un dover visitare di continuo la cucina, accendere il fuoco, allestire la mensa... aggiungi la privazione delle bellezze del cielo e l'impossibilità di confortare lo spirito con un libro, non un momento di quiete, non una parola lieta, non un sorriso [...] Io vorrei solo poter liberamente abbracciare i miei prediletti studi e non lasciar estinguere al tutto il mio poverissimo ingegno se pure me ne resta leggera favilla. Io confesso aver mestieri di una vita lontana dal fango delle cure attuali e per così dire di una sfera più larga per esprimere liberamente. Non potete fingervi all'animo come queste minute e servili occupazioni uccidano l'ingegno (Varie 67/177 citado en Russo, 2004: 277).

Partiendo de su situación personal, Giuseppa se rebelará a menudo ante las numerosas injusticias cometidas contra las mujeres y sus muchas limitaciones debidas al estado de inferioridad al que las relegaba su mera condición biológica; expresando su deseo de ser hombre para poder desarrollarse libremente, al igual que sus contemporáneos varones, y sin las cargas impuestas para las de su género: «Oh come sentirei la vita se fossi uomo! Raccolta in questa gonna spesso malamente resisto agli impeti dell'anima mia, or che sarebbe se potessi vestire un paio di calzoni!» (Varie 68/77 citado en Russo, 2004: 282).

Condicionada por su propia experiencia vital, sufre por todas las de su sexo, lamentándose, con rabia y dolor, contra la sociedad de su tiempo y el machismo imperante que las condenaba a una injusta desdicha. Por ello, con frecuencia, se lamenta al respecto, lanzando duras críticas contra el sistema patriarcal imperante en Italia, «questo maledetto paese» que «è la tomba delle donne»

(Varie 68/61 citado en Russo, 2004: 282) y que limitaba la vida de las mujeres y su desarrollo individual, supeditándolas a los hombres, y, sobre todo, que las hacía profundamente infelices:

[...] giunsi a casa come affaticata da un lungo cammino, ed irritata con questo sciocco paese il quale contrasta a noi povere donne gli uffici più santi, i piaceri più giusti, i desideri più vivi. [...] Io debbo contar le mie visite, pregare or questo or quell'altro, contentare i capricci di ciascuno per avere la consapevolezza di esservi compagna per lo spazio di poche ore. E poi mi direte: *tu non sei infelice*. Non è somma infelicità questa di che vo parlando? Sono così scontenta del mondo, dei nostri usi balordi e di me stessa che quasi in questo momento mi farei eremita (Varie 67/199 citado en Russo, 2004: 281).

Entre las muchas injusticias que habían de sufrir las mujeres, censurará su forzosa supeditación a los hombres, en particular tras el matrimonio, que acababa anulando su independencia física y moral e, incluso, su propia identidad, sacrificando «quanto ho di più prezioso ed immacolato, il cuore, la libertà, tutto quanto l'avvenire» (Varie 68/70 citado en Russo, 2004: 285):

[...] affidare un potere illimitato ad un uomo senza speranza di riscatto; lasciare questo mio povero nome che ho conservato con tanta gelosia, vestirne un altro al suono del quale il mio cuore non balza, adoperarmi un carico di doveri senza un intero abbandono... chi? Io? E perché? Chi mi costringe? (Varie 67/221 citado en Russo, 2004: 284).

En su caso, el matrimonio fue una especie de tabla de salvación para poder liberarse de las muchas ocupaciones que la sofocaban en su casa paterna y que le impedían dedicarse a sus pasiones, consciente de que, siendo mujer, no tenía otra alternativa mejor. Por ello, sintió siempre no haber obrado con plena libertad y el haberse visto privada de una vida propia. Y todo esto a pesar de haber contraído matrimonio con un hombre del que, si bien, en un principio, no estaba plenamente enamorada, siempre será su gran compañero de vida, con quien mantendrá una estable relación de inmenso afecto, complicidad y recíproca colaboración, y que, sobre todo, comprenderá y apoyará su pasión por la escritura.

3. LA ESCRITURA COMO COMPROMISO SOCIAL Y POLÍTICO

Las muchas barreras que hubo de afrontar no impidieron, sin embargo, que la poeta cultivara su gran afección, dedicándole cada espacio posible, incluso restándose horas de sueño; como ella misma sostenía, con una mezcla de pesar y orgullo: «Io scriveva sempre, rubando i momenti alle mie donnesche occupazioni: principalmente scriveva di notte tempo, e mi ricordo che non mi metteva a letto dove io non avessi fatto alcun verso» (Guacci, 1848a: 216).

Pese a estas circunstancias, Giuseppina, salvando cualquier tipo de obstáculo, supo bien compaginar su situación personal con su deseo de escribir y de comunicar sus emociones a través de la poesía; su mejor arma para sentirse realizada y útil en la sociedad.

Consciente del crucial momento histórico que estaban viviendo, sintiendo un fuerte compromiso político y civil con su nación y deseosa de poder contribuir a la obtención de la tan ansiada liberación de su patria, no cesará nunca en este empeño, a través de su activismo y de su pluma. De este modo, aprovechando su notoriedad y su influencia como intelectual, sabedora de que no eran tiempos para escribir por mero placer y dejando a un lado el puro deleite del ejercicio de la escritura, utilizará sus versos –la mayoría de corte político e impregnados de amor patrio– para contribuir a la causa de su nación. Por ello, en su producción literaria, destacará la poesía comprometida, «fuente de verdades políticas y morales», que pudiera transmitir mensajes a sus receptores y hacerles reflexionar, removiendo sus conciencias y animando a los italianos e italianas a ser mejores ciudadanos, a amar a su patria y luchar por ella, unidos todos por un mismo fin. Como sostendrá en numerosas ocasiones:

In tempi meno agitati io farei di molti versi a quest'ora. Ma non è più l'età della poesia. Nei miei giorni più giovanili io prendeva argomento da ciascuna cosa e dava corso alla mia facilissima vena, cantando versi inutili dal par che sciocchi. Ora la poesia mi si rappresenta come una fonte di verità politiche e morali, la quale dovrebbe essere uno degli strumenti necessari al miglioramento degli uomini (Varie 67/200 citado en Russo, 2004: 290).

Así, con profundo orgullo y un marcado sentimiento de *italianidad*, Giuseppina resaltará siempre en sus poemas las innumerables virtudes de su tierra, ensalzando sus bellezas y su inmenso patrimonio, con el ánimo de conquistar los corazones de sus conciudadanos, contagiándoles el amor por su patria y su deseo de combatir unidos para liberarla y recuperar su glorioso pasado; tal y como reconocía ella misma, en la primera edición de sus *Rimas*¹², al afirmar que sus composiciones eran:

[...] tutte intese allo scopo di celebrare la virtù e di riscaldare nei petti degli Italiani e delle Italiane quei nobili sensi che più generosa, più utile, più lieta o almeno più portabile rendono la vita e che soli potranno durevolmente mutare in meglio le sorti della patria comune (Guacci, 1832).

Una poesía civil, por tanto, la de Giuseppa, en la que Italia, sus períodos de esplendor y sus grandes gestas serán la estructura portante de su inspiración poética. Sin embargo, al mismo tiempo, en sus composiciones, recordará también los períodos históricos más trágicos de su patria, como el que estaban viviendo, condoliéndose por su desoladora situación y el inmenso daño que la opresión del sistema absolutista estaba causando a sus conciudadanos, muchos de ellos fallecidos o en el exilio por haberse atrevido, con valentía, a luchar por su libertad:

Che uomini abbiamo perduti! E quanti ancora ve ne sono non conosciuti e non estimati, anzi oppressi da una mandria di canaglie la quale è morte di questo infelice paese. Come mi addolora l'oppressione e l'ingiustizia! [...] la virtù è perseguitata, il merito depresso, avvilito l'ingegno (Varie 290/6 citado en Russo, 2004: 291).

A este respecto, será inmenso su afán por involucrar a las mujeres en el importante compromiso a favor de la tan ansiada regeneración de su patria; una patria unida y libre en la que, además, ambos sexos vivieran en igualdad de condiciones. Para ello, y de manera especial, la poeta hará continuos llamamientos a sus conciudadanas, tanto por escrito como en muchas de sus

¹² En la dedicatoria a la duquesa de San Teodoro, dama de la Corte Real.

manifestaciones públicas, para que se alzasen y luchasen unidas por este propósito, involucrándose en primera persona a favor de la liberación de Italia, que, por extensión, sería también la de la desoladora situación de todas ellas; un fin necesario no solo para sí mismas sino también para el bien común de su nación. Siguiendo estas premisas, es representativo su poema *Alle donne napoletane* (junio de 1832), en el que, recordando el pasado glorioso de su patria y su presente declive, contaminada por las incursiones extranjeras y sometida bajo su dominio, apela a las mujeres a adquirir protagonismo político, a implicarse activamente y retomar el importante rol materno por el que tradicionalmente destacaron, como educadoras, depositarias y transmisoras de los valores que han hecho tan grande la historia de su país, preparando, así, a sus hijos y esposos a ser buenos ciudadanos para la futura Italia. Un importante rol en el que las mujeres han de ser protagonistas indiscutibles por encima de los hombres:

[...] Donne, se voi lor sorridete un poco;
 Per Dio, vi stringa amor del natio loco
 E vostra voce viva
 Le più gelide menti infiammi ed arda,
 E l'Asia molle e l'Africa bugiarda
 E quelle sponde estreme
 Che rimiran le stelle all'altro polo
 Odan le glorie nostre e cessin l'onte:
 E rilevi sua fronte
 La morta Fama e spieghi un largo volo.
 Certo quando fiorla l'antico seme
 Che spento Italia or geme,
 Dolci carmi s'udiro e chiare imprese,
 Perché voi foste in santo foco accese.
 Dunque il sereno viso
 Levate al cielo, e gli amorosi labri
 Ogni estinta virtù traggan di Lete,
 E poichè aprire e governar potete
 I cor' più rozzi e scabri
 Col volger de' begli occhi o col bel riso
 E far di questa terra un paradiso,
 Ove a grado vi sia,
 La vostra mente al ben far si converta,
 E non ricchezza ma virtute onori:

[...]

Cortesemente, o mia canzon, saluta
Quante donne vedrai
E di lor tua ragione l'esser mio,
E s'odi che tuo vol poco alto sale
Dì, che t'impiuma l'ale
La sola carità del suol natio,
Dì che la patria con pietosi lai
Lor s'accomanda omai,
Perché il nemico del suo mal non rida,
E tutta sua speranza a lor confida (Guacci, 1832: 14-19).

No sorprende, por tanto, que, en sus versos, Giuseppa muestre preferencia por aquellos mitos que encarnan modelos comportamentales o por figuras ejemplares que reflejan el valor y el heroísmo de las grandes épocas de la historia italiana. Así, por ejemplo, en su poema *Le Donne Italiane* (1834), dirigido a sus conciudadanas, exalta el mito de Carmenta o Nicóstrata, diosa protectora de las parturientas, creadora del primer alfabeto romano y madre de Evandro¹³, héroe nacional, animando a las italianas a sentirse reflejadas en ella, como encarnación del modelo materno resurgimental de mujer culta, buena madre educadora de grandes héroes de la patria y ciudadana ejemplar:

Un tempo fu che altera pellegrina
Vedeste in grembo a l'erbe e a' fior vivaci
Ove al fanciullo Evandro inni apprendea:
Ella d'instinguibile dottrina
Sparse la terra, e incontro a gli anni edaci
Vergò le rime ed incarnò l'idea;
A lei colpa non era, o fama rea,
Compor le guerre o rallegrar le paci.
Ed ella investigando Italia corse,
E il guerrier seguìto l'aurata chioma
E quindi Arcadia sorse,
E il Lazio ed Alba e Roma (Guacci, 1847a, I: 35)

¹³ Rey de los arcadios, fundó la ciudad de Palanteo, en el Lacio, que dará origen a la ciudad de Roma.

Además de mostrar su profundo empeño civil a través de la escritura, Giuseppa colaborará en diferentes causas, finalizadas, sobre todo, a la protección de los menores y los más desamparados. Entre ellas, promoverá la creación, en 1840, de la Società degli asili nidi, encargada de la fundación de entidades públicas destinadas al cuidado de los niños y niñas de las clases más desprotegidas. Asimismo, durante la epidemia de cólera que asedió su ciudad entre los años 36 y 37, se preocupó por anotar meticulosamente todos los acontecimientos para poder, con sus observaciones y reflexiones, ayudar a los más necesitados¹⁴.

Del mismo modo, destacará en su incansable defensa a favor de las mujeres, reivindicando su derecho a la instrucción y a poder participar en la vida social y política del país. Con este propósito, en numerosas ocasiones, manifestó su malestar ante tamaña injusticia, intentando concienciar, tanto a hombres como a mujeres, de que el papel de la mujer en la sociedad y su desoladora situación habían de cambiar por el bien no solo de ellas mismas, sino de todo el país, siendo ambos sexos necesarios para una efectiva regeneración de la patria. Por ello, a menudo, en sus versos, expresará con rabia su descontento por la condición de las mujeres, sometidas al patriarcado y a gobiernos androcéntricos que las habían condenado a un estado de inferioridad, de ignorancia y de pobreza espiritual injustificables; lamentándose por haberles negado el acceso a la educación y por impedirles mostrar su ingenio y su talento; como hará, en su poema *Le Donne italiane*, escrito en 1834:

Chi me, cui nella mente	A noi non gli alti studi e non la pura
Arde una fiamma di santissima ira,	Face che schiara i nobili intelletti,
Entro squallido tetto a prigion dira	Ma sol fu dato ornar la fronte e il viso
Chi me condanna irrevocabilmente?	E allettar gli occhi al par che un fragil
Forse perché la vaga età fiorente	fiore
Ancor mi ride, e in mezzo al sesso	Che dallo stel reciso
molle	Langue e calpesto muore.
Nacqui dell'infelice numer' una,	[...]
Roderà sempre il freno, impaziente	

¹⁴ Estas reflexiones verán la luz de manera póstuma gracias a Carolina Fiore Nobile, mujer de un sobrino de la autora, que se encargará de su publicación, en 1978, en el volumen *Storia del cholera in Napoli o di alcuni de' costumi napoletani del 1837*.

Quell'ardito pensier ch'entro mi bolle Sempre in governo alla viril fortuna? Nè mai di speme e di timor digiuna, Cui tributano incensi il vile e il folle, [...] Oh di luce mendico Erri pallido spirito illacrimato Qualunque mai volse in oscuro stato Del men provvido sesso il lume amico, E circondò d'un vel santo e pudico La povera ignoranza, e i dolci petti Insterili col gel della paura; E noi triste, nell'uom fatto nemico, A spirar voglie astrinse e non affetti, E fe' sembianti ad ogni vil pastura.	Ardisci, o Canzon mia sola ed incolta, Chè verità disdegna biasmo e loda E per lei questo cor le forze accampa; Ardisci, e l'aspra usanza fia disciolta Che la virtù del dolce sesso annoda E scalda il forte di non pura vampa; Tal di timide schiave a grado avvampa Il vigil moro, e vien che mai non goda. Vola o canzon dove il desio t'è duce, Sveglia oh sveglia per noi qualche mercede, E accenderai la luce Che tutta Italia chiede. (Guacci, 1847a, I: 31-36).
--	---

Sabedora de la imperante necesidad de una colaboración efectiva entre hombres y mujeres para obtener la ansiada regeneración de su nación, y de las muchas capacidades de estas últimas para contribuir en la causa al lado de los varones, no se cansará de animar a las italianas a implicarse activamente en la política de su país. A este respecto, destacamos su opúsculo, *Alle donne d'Italia...* (Guacci, 1847b), escrito durante las manifestaciones a favor de la Constitución, en 1847, y su artículo «Dell'ufficio che si conviene alle donne nel 1848», publicado en el periódico *Il Nazionale*, el 20 de marzo de 1848 (Guacci, 1848b), en el que instaba a sus conciudadanas a escapar de la superficialidad y de los asuntos banales con los que se asociaba a las mujeres, colaborando con sus esposos en la lucha para la defensa de su patria y educando a sus hijos e hijas a ser buenos ciudadanos y patriotas:

Ad ottenere il qual fine [la Rigenerazione d'Italia] noi vogliamo rivolgerci soprattutto alle donne, e le richiederemo [...] della unione necessaria tra loro e per conseguenza necessarissima della abnegazione di sé medesima. [...] La parola *Italia* tante volte e tante ripetuta, già deve risuonare dolce all'orecchio; spogliano finalmente ogni amor proprio, si raccozzino insieme e prendan consiglio e provvedimento intorno alla educazione dei figlioli, ché agli uomini, intricati negli affari politici, è forza di consacrarsi tutti a pro del

paese [...] Ora esse non debbono vestire armi, non rinfocolare le ire, ma invece sorreggere ed accompagnare gli uomini in questa novella e difficile via al quale ufficio pare le abbia create il Supremo Rettor del tutto, vadan moderando i più ardenti, spronando i più timidi, diansi tra loro la mano [...] non perdonino a fatica nella educazione dei figlioli, drizzino il loro primo intendimento a formare ottimi cittadini [...] Così di leggieri potranno riconquistare la stima degli uomini, così diventeranno loro consigliere ed amiche, così armonizzando la vita domestica con la civile, saranno autrici e custodi della duratura libertà italiana.

Por ello, una de sus prioridades será la educación de los más jóvenes, en la que, según sostenía Giuseppa, las madres tenían el rol más importante¹⁵. Para contribuir en la regeneración de Italia y llevar a cabo su combate, como exhortaba también en su poema «Le Donne italiane», la mejor arma de las mujeres era la de educar a su prole en los valores patrióticos, formar buenos ciudadanos para la futura Italia, instigándoles al amor por su país, y acompañar a sus esposos, en calidad de amigas y consejeras, animándolos en su lucha por la liberación de Italia. Un rol fundamental para obtener los progresos tan deseados para su patria, que las hará «autoras y custodias de la perdurable libertad italiana». Algo para lo cual era necesario e indispensable que se les permitiera el acceso a una educación digna en igualdad de condiciones con los hombres, convencida de que solo «quando la maggior parte delle madri sarà sufficiente all'educazione dei figli, la società cambierà aspetto» (Balzerano, 1975: 35).

En los últimos años de su vida, Giuseppina continuará escribiendo y colaborando en los periódicos y revistas más destacados de Nápoles, como *Omnibus pittoresco* o *Iride*, siempre sin abandonar su activismo político, que plasmará con fervor en su poesía, impregnada siempre de un fuerte «orgullo identitario de italianidad» (Soglia, 2012). Como observamos en el poema

¹⁵ En este sentido, es relevante su obra pedagógica *Alfabeto* (Guacci, 1841) y nacida tras su propia experiencia materna; un manual sobre la educación de los niños, desde una perspectiva patriótica, que tuvo una muy buena acogida en su época y varias ediciones, aunque, actualmente, apenas existan estudios sobre este. Asimismo, destacamos el manual *Seconde letture per fanciulli da' 9 a 12 anni*, escrito un año después y aún menos conocido que el primero.

dedicado a la muerte del músico Vincenzo Bellini, en el que aprovecha para expresar su deseo de una Italia unida, aunque fuera a través de la armonía del gran maestro, que lograba aunar, en un mismo sentimiento, a los diferentes territorios de Italia, desde los Alpes a Sicilia. El deleite compartido por la música del loado compositor es, para ella, un motivo de orgullo pues supone un punto de unión entre los italianos, uno de sus mayores deseos, reforzando su anhelada esperanza de una posible unidad nacional:

Deposta la ghirlanda trionfale,
Quell'Armonia, che ogni odio indietro tira,
Su l'urna ove tu giaci e su la lira
Pensosa il capo inchina e piega l'ale.

[...]

Canzon, questo gentil che Italia perde,
Che già con la sua lira a quando a quando
I dispaiaati spirti affratellando,
E pianta che giammai non si rinverde.
Ma nostra sempre e verde
Fia sua virtude in quest'umano bando
Inimitata a l'emulo straniero;
E da l'alpe dovrà forse (o ch'io spero!)
Oltre a l'onda tirrena
Formar una dolcissima catena.

[...]

Era luce latina
Che infiorò d'Alpe e di Pirene il monte;
Or ne la parte dove il sol declina
Chiude il suo viver santo,
Ed a noi lascia eredità di pianto.

[...]

Oh trista Italia, a cui non si concede
Bagnar di pianti amari

L'ossa de' figli a tutto il mondo chiari (Guacci, 1847a, I: 37-42).

Destaca también, en este periodo, su colaboración en diferentes iniciativas políticas contra el absolutismo, entre ellas la organización, en febrero de 1848, junto a otras mujeres de relieve de su ciudad, del comité Pro Crociati napoletani para recoger fondos en apoyo a la expedición organizada por Cristina Trivulzio di Belgioioso con casi doscientos voluntarios que partieron desde

Nápoles, en marzo de ese mismo año, para combatir contra los austriacos en las Cinco Jornadas de Milán.

Tras el fracaso del breve gobierno constitucional de 1848, destacarán algunos de sus escritos dedicados al exilio al que muchos de sus amigos se habían visto forzados para evitar las represalias del gobierno borbónico, además de diferentes poemas en homenaje a otros que fallecieron enfermos o luchando por su patria, como su adorado maestro Basilio Puoti o su querido amigo Alessandro Poerio, herido de muerte en los combates de Mestre.

Mujer rebelde y con un fuerte espíritu anticonformista, Giuseppa sufría y ardía en su interior, sobre todo tras el fracaso del gobierno constitucional de 1848, desilusionada e impotente ante la desoladora situación de su país, no obstante, los muchos esfuerzos que tantos y tantas habían realizado para salvarlo:

La mia anima può paragonarsi alle lampade sepolcrali, che vivono chiuse sotto la terra, perché sotto un'apparenza mite e riservata, solo io posso sapere quale fuoco mi vada divorando (Varie 68/63 citado en Russo, 2004: 293).

Desgraciadamente, la tenaz poeta napolitana no llegará a ver cumplidas sus aspiraciones. Morirá el 25 de noviembre de 1848, a la edad de cuarenta y dos años, arrastrando una larga enfermedad provocada por una traqueítis que la dejará sin voz, afligida y decepcionada por los nuevos fracasos revolucionarios y encerrada en su casa para escapar de las represalias del gobierno; como confesará en una carta dirigida a su amigo Luigi Fornaciari:

Mio degno ed affettuoso amico, ho tardato a rispondervi perché noi altri siamo custoditi come le monacelle e le nostre lettere tutte vengono aperte dalla sbirraglia e le affettive parole che vorremmo dire solo agli amici, vanno per le bocche di una masnada di cagnotti; or dunque in questo caso, innanzi che contaminare gli scritti o mettere i ceppi ad ogni parola che fugge dalla penna, noi pochissimi ci eleggiamo di tacere, finché una sicura occasione non ci dia agio di scrivere ai nostri amici [...] desidero che non ponghiate giù la memoria di questa vostra poveretta la cui vita ora è tutta dolore. Perduto il mio carissimo Basilio Puoti, vero amico, anzi padre mio, quale dei miei più cari fuggitivo, quale in prigione, quale abbattuto dalla furiosa tempesta dei tempi, io mi aggrappo per così dire al pensiero dei miei cari lontani, affinché

prenda lena a sostenere questa inerte e misera vita (Varie 47/105, en Guidi, Russo y Varriale, 2011: 59).

Pero lo que es aún peor, abandonará este mundo sin llegar a ver a su amada Italia, por la que tanto había luchado, libre y unida, ni tampoco una efectiva igualdad entre hombres y mujeres.

Así asociará Bruto Fabbriatore, en su conmovedor elogio fúnebre, el cruel destino de Italia con el de esta gran patriota, subrayando el profundo amor por su nación que siempre la distinguió:

le sciagure della patria la condussero alla tomba [...]; l'italica dignità splendeva in ogni suo atto e l'amore che portava a questa sventuratissima Italia alimentava il suo spirito. E ben di lei si poteva dire che viveva nella patria, niente altro sperando ogni suo detto, niente altro non esprimendo le gentilissime sue rime (Fabbriatore, 1848: 3-4).

Del mismo modo la recordará su gran amiga, la poeta Laura Beatrice Oliva Mancini, «augurando que sus esfuerzos en la tierra, al igual que el de otros muchos patriotas que, como ella, lucharon por la libertad de su patria, pronto dieran sus frutos; segura, además, de que su relevante figura permanecería siempre inmortal» (González Martín y González de Sande, 2019: 77):

Al sol dell'alme libere sospiro
Drizzi amorosa l'ale,
Tu che de' raggi suoi quaggiù splendesti,
Donna, che ancor vivendo eri immortale!
Or senza velo nell'eterno empirio
Vedi onde mova la virtù dei carmi:
Anzi mirarti innanzi a Dio già parmi
Temprar note soavi e pellegrine
Sovra l'arpe divine;
E a vera libertà levar tal canto,
Che ne' commossi abitator celesti
Trove mercè d'Italia il lungo pianto!
Forse otterrai che giugnerà men lento
Del suo pieno trionfo il gran momento (Oliva, 1861: 104)¹⁶.

¹⁶ Poema recitado en 1849, en la Academia Pontaniana de Nápoles, «mientras se oprimían las nacientes libertades», según señala la autora en el encabezamiento del poema.

Un deseo, el de fama y prosperidad, el de inmortalizarse a través de su poesía como ejemplo de intelectual y de ciudadana comprometida con su país, tal y como lo fue en vida, con el que siempre soñó nuestra desdichada autora, situándose en el mismo nivel que sus contemporáneos varones, quienes, incluso con una escritura de peor calidad, acabarían prosperando:

Pur se ministra e donna
Degli umani splendori ognun te chiama,
E alla tua rota, o dea, drizza l'intento,
Io sola in treccia e in gonna
Spregio l'alto favor che il mondo brama,
Ed i fulmini tuoi nulla pavento;
Crucciati pur, già spento
Hai tu stessa la tema entro il cor mio,
E spento la dolcissima speranza.
[...]
Canzon, prendi cammino
Quanto concede la tua poca vita,
E a qualunque latino
Vedrai per via selvaggia o per fiorita
Dì ch'io non caddi, e ancor che m'abbia oppressa,
Non può Fortuna a me toglier me stessa («Alla Fortuna», Guacci,
1832: 25).

El deseo de convertirse en digna hija de Italia, gracias a sus actos y a sus escritos, ocupando un merecido lugar en la historia y en la tradición literaria de su amada patria, que estará siempre presente en el ánimo de Giuseppina, al igual que en el de otras muchas poetas del Resurgimiento, escritoras de gran calidad, profundamente implicadas en la vida civil y política de su país, y, a su vez, contradictoriamente excluidas por el mero hecho de ser mujeres, sobre las que aún queda mucho por reivindicar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALZERANO, Anna (1975). *Giuseppina Guacci Nobile nella vita, nell'arte, nella storia del Risorgimento*. Cava dei Tirreni: Di Mauro.
- BELLUCCI, Novella (1974). «Riscontri leopardiani nell'opera di Maria Giuseppa Guacci Nobile». En N. Sapegno, *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno* (pp. 493-527). Roma: Bulzoni.

- (1996). *Giacomo Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*. Florencia: Ponte alle Grazie.
- DE SANCTIS, Francesco (1953). *La letteratura italiana nel secolo XIX*, vol. II. F. Catalano. Bari: Laterza.
- FABBRICATORE, Bruto (1848). *Breve discorso detto nelle esequie di Giuseppina Guacci Nobile*. Nápoles: Stamperia del Vaglio.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente y GONZÁLEZ DE SANDE, Mercedes (2019). *La Constitución soñada: Poesía italiana del Trienio Liberal. Estudio crítico y corpus bilingüe anotado*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GUACCI NOBILE, Maria Giuseppa (1832). *Rime di Maria Giuseppa Guacci napoletana*. Nápoles: Fibreno.
- (1839a). «Canto per gl'Italiani di Napoli (1822-23)». En *Gloria e sventura. Canti repubblicani di Giuseppe Ricciardi* (pp. 29-31). Paris: Dai Torchi della Signora Lacombe.
- (1839b). *Rime*. Nápoles: Stamperia dell'Iride.
- (1841). *Alfabeto*. Nápoles: Stamperia dell'Iride.
- (1847a). *Rime*, vol. I, II. Nápoles: Stamperia dell'Iride.
- (1847b). *Alle donne d'Italia concordi nell'amore di patria nelle attuali dimostrazioni del sentimento nazionale italiano animose ed unanimi questi pensieri di una egregia loro compatriota quale tributo di grato affetto fraterno i livornesi il giorno 8 settembre 1847 amichevolmente offeriscono*. Livorno.
- (1848a). «A Monsignor Carlo E. Muzzarelli-Roma. Biografie d'illustri italiani recentemente defunti, III». *Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. 117, pp. 214-218.
- (20 de marzo de 1848b). «Dell'ufficio che si conviene alle donne nel 1848». *Il Nazionale*.
- (1978). *Storia del cholera in Napoli o di alcuni de' costumi napoletani del 1837*. Nápoles: Editorial Regina.
- GUIDI, Laura; RUSSO, Angela y VARRIALE, Marcella (2011). *Il Risorgimento invisibile. Patriote del Mezzogiorno d'Italia*. Nápoles: Ed. del Comune di Napoli.
- MORI, M. Teresa (2011). *Figlie d'Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*. Milán: Carocci.
- OLIVA MANCINI, Laura Beatrice (1861). *Patria ed amore. Canti di Laura Beatrice Mancini Oliva*. Turín: Tipografia Eredi Botta.
- (1874). «In morte dell'Insigne Poetessa Napolitana Maria Giuseppa Guacci». En L. B. Mancini Oliva, *Patria ed Amore. Canti lirici editi e postumi* (pp. 92-96). Florencia: Successori Le Monnier.
- PUOTI, Basilio (1848). «Discorso di Basilio Puoti per le rime di Giuseppina Guacci-Nobile». *Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. 114, pp. 255-266.

- S. A. (1832). “Rassegna a Rime di Maria Giuseppa Guacci napoletana”. Napoli dalla stamperia e cartiera del Fibreno. *Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti*, LIII, pp. 317-322.
- RUSSO, Angela (2004). «“Alla nobile donzella Irene Ricciardi”. Lettere di Giuseppina Guacci Nobile». En L. Guidi (ed.), *Scritture femminili e Storia* (pp. 271-294). Nápoles: Cliopress.
- (2010-2011). «“Dio protegga l’Italia, guai a chi la tocca!”. Il Risorgimento nazionale attraverso le lettere di alcune patriote». *Storia delle donne*, 6/7, pp. 177-198.
- SANVITALE, Francesca (1997). *Le scrittrici dell’Ottocento. Da Eleonora De Fonseca Pimentel a Matilde Serao*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- SETTEMBRINI, Luigi (1927). *Lezioni di letteratura italiana*, vol. III. Turín: UTET.
- SOGLIA, Nunzia (2012). «Le Rime di Giuseppina Guacci Nobile tra l’insegnamento di Puoti e la poesia di Leopardi». En A. Beniscelli, Q. Marini y L. Surdich (eds.), *La letteratura degli italiani. Rotte Confini Passaggi*, Atti del XIV Congresso dell’Associazione degli Italianisti, Genova, 15-18 settembre 2010. Novi Ligure: Città del silenzio edizioni.
- TESSITORE, Giovanna (1998). «Lettere inedite di Maria Giuseppa Guacci Nobile». *Critica letteraria*, XXVI(98), pp. 89-138.
- TOVINI, Marietta (1901). *La vita, le opere, I tempi di Maria Giuseppa Guacci Nobile: da documenti editi ed inediti*. Florencia: G. Barbera.
- VALENZI, Lucia (1999). «Maria Giuseppina Guacci Nobile tra letteratura e politica». *Archivio Storico per le Province Napoletane*, CXVII. pp. 537-548. Nápoles: Società Napoletana di Storia Patria.

DA VALENCIA A VENEZIA:
VITA E OPERE DI PEDRO PABLO DE RIBERA
FROM VALENCIA TO VENICE:
LIFE AND WORKS OF PEDRO PABLO DE RIBERA

Clarissa Maria LEONE
Universidad de Salamanca

Riassunto

Il canonico regolare lateranense Pedro Pablo de Ribera è un autore completamente sconosciuto al pubblico di letterati e studiosi. Originario di Valencia, visse a lungo in Italia occupandosi principalmente di traduzioni dal latino all'italiano. Tra le sue opere, tutte pubblicate nel primo decennio del XVII secolo a Venezia, di grande rilevanza è la stampa de *Le glorie immortali*, catalogo muliebri di epoca controriformista in cui descrive oltre ottocento donne che nel corso della storia, dall'Antichità all'Età moderna, si distinsero per le loro doti e abilità in vari ambiti, rappresentando in tal modo veri e propri esempi da emulare.

Parole chiave: Pedro Pablo Ribera, *Le glorie immortali*, Seicento.

Abstract

The Canon Regular of Lateran Congregation Pedro Pablo de Ribera is an author completely unknown to the literary public. A native of Valencia, he lived for a long time in Italy dealing mainly with translations from Latin into Italian. Among his works, all published in the first decade of the 17th century in Venice, of great importance is *Le glorie immortali*, a female catalogue of Counter-reform era, in which he describes more than eight hundred women who throughout history, from Antiquity to the Modern Age, distinguished themselves for their gifts, qualities and abilities in various fields, thus representing true examples to be emulated.

Keywords: Pedro Pablo Ribera, *Le glorie immortali*, Seventeenth century.

1. PEDRO PABLO DE RIBERA: CENNI BIOGRAFICI¹

Il seguente contributo si propone di far conoscere la vita e le opere del canonico regolare lateranense, originario di Valencia, Pedro Pablo de Ribera, autore di tre opere pubblicate a Venezia nel primo decennio del Seicento². Per risalire alle origini storiche della famiglia Ribera, si è deciso di partire dalla documentazione presente presso *l'Archivo Histórico del Reino de Valencia* che possiede una vasta documentazione dal secolo XIII riguardante il regno e le diverse istituzioni di Valencia.

Tutti i maggiori testi nobiliari spagnoli, scritti a partire dal XVII secolo, vedono Ramiro III re di León³ come capostipite della dinastia Ribera, che visse intorno al X secolo. Purtroppo, per i successori non è stato possibile risalire ad un periodo determinato a causa dell'assenza di date, delle incongruenze cronologiche e delle informazioni non veritiere. Inoltre, la diffusione della letteratura storica fittizia e la completa ignoranza metodologica degli storici spagnoli del primo Seicento, in quanto non esisteva ancora un metodo scientifico per analizzare le fonti, ha lasciato ampio spazio all'immaginazione e alle invenzioni. Di certo però, la storia documentata della famiglia Ribera inizia nella prima metà del XIV secolo con Lope López de Ribera, fondatore della dinastia e cavaliere di origine galiziana, che incrementò le sue fortune sposando Maria Afán. Grazie a questo matrimonio, e ottenendo in eredità numerosi feudi a Siviglia, la famiglia Ribera uscì dall'anonimato (Martínez Díez, 2005: 401).

Nelle prime tre generazioni i Ribera vengono identificati nella cosiddetta *nobleza de servicio* impiegata nelle guerre e negli

¹ L'articolo è stato tratto, in parte, da un capitolo della tesi di dottorato intitolata *Pedro Pablo de Ribera: Le Glorie immortali* (1609). *Studio, edizione filologica e note*. Pertanto, per un maggior approfondimento sull'edizione filologica dell'opera, si consiglia la consultazione del testo presente presso la Universitat de València.

² È doveroso osservare che la ricerca della documentazione archivistica riguardante le informazioni biografiche su Pedro Pablo Ribera è stata molto complessa, soprattutto perché i documenti biografici, consultati presso l'Archivio Storico dell'ordine dei Canonici Regolari in San Pietro in Vincoli, sono del tutto assenti.

³ Figlio di Sancho I e di Teresa Ansúrez, successe al padre all'età di cinque anni, sotto la tutela della madre e della zia. Ma l'anarchia dei nobili, i continui attacchi dei Normanni e le sfortunate guerre contro gli Arabi compromisero il suo regno e la corona passò al cugino Bermudo II.

uffici amministrativi, ma il vero artefice della fortuna è Perafán de Ribera *il Vecchio* (1338-1423) che nell'arco della sua vita servì ben cinque sovrani castigliani, ricomprendo importanti cariche, tra cui gli uffici di *Adelantado Mayor* e del notariato di Andalusia. Alla sua morte la famiglia Ribera era già una delle casate più influenti di Siviglia. I figli maschi di Perafán furono capostipiti di cinque rami distinti che si estinsero nella successione legittima dopo poche generazioni (Shamà, 2019: 43).

Un'altra famiglia Ribera di origini valenciane, precisamente di Xàtiva, era quella del pittore Jusepe, soprannominato *lo Spagnoletto*⁴, figlio di Simone, di professione calzolaio, e di Margherita Cuco, figlia del calzolaio Pietro. Tuttavia le origini non nobiliari portano ad una contraddizione con le affermazioni degli storici Celso Rosini e Vicente Ximeno, i quali, come vedremo e approfondiremo di seguito, ci ricordano l'appartenenza del canonico lateranense ad una famiglia valenciana di nobili origini.

Dal punto di vista biografico, alcune brevi informazioni sull'autore le troviamo in *Lyceum Lateranense illustrium scriptorum sacri* (1649) di Celso Rosini (1588-1672)⁵, contenente le più celebri biografie dell'Ordine lateranense, e in *Bibliotheca hispana nova* (1672) di Antonio Nicolàs (1617-1684), bibliografo spagnolo e agente generale degli affari relativi alla corona di Spagna sotto il regno di Filippo IV. L'opera raccoglie un gran numero di dati concernenti gli scrittori iberici dall'età di Augusto al 1670, e fu utilizzata come fonte di riferimento da autori postumi, quali José Rodríguez, ministro del Real convento del Remedio de Valencia e cronista generale dell'Ordine della Santissima Trinità della provincia di Aragona, e Ignacio Savalls, appartenente allo stesso Ordine, che continuò l'opera *Biblioteca Valentina* lasciata incompiuta dal Rodríguez. Le informazioni furono poi riprese dal valenciano Vicente

⁴ Pittore spagnolo (1591-1652) formatosi a Valencia sotto la guida di Francisco Ribalta. Operò in Italia, soprattutto tra Roma e Napoli, diventando una delle figure più illustri del panorama partenopeo. Per un maggiore approfondimento si veda Pérez Sanchez, Alfonso (1992).

⁵ Celso Rosini (1588-1672) fu un canonico lateranense originario di Cesena. Studiò filosofia e teologia e scrisse numerosi testi di carattere teologico, storico e biografico. Nel 1649 pubblicò il *Lyceum Lateranense* in cui descrisse gli scrittori più celebri dell'ordine.

Ximeno (1691-1764) nella raccolta, ordinata cronologicamente, riguardante tutti gli scrittori del regno di Valencia.

Afferma lo storico Ximeno (1749: 248):

Don Pedro Pablo de Ribera, Canónico Regular de la Orden de San Salvador Lateranense. Fue valenciano, como sabemos por relación de don Nicolás Antonio y aun digo que pudo gloriarse de muy alto nacimiento, aunque oculto. En su juventud pasó a Italia, y abrazó el Instituto de aquella religion: sirvió en ella varios empleos y, aviendo ido a parar a Venecia, se dedicó a escribir, y murió en aquella ciudad en el año 1609. Publicó en lengua italiana las obras que se siguen:

Del modo de conseguir el Giubileo et altre Indulgenze. En Venecia por Nicolas Misserino, 1601⁶.

Chronica dell'Isole di Tremiti. Libri VI. Alli mismo 1606. Las Islas Tremitanas junto a la Apulia en el mar Adriatico, son señoríos de estos canónigos, y le administró nuestro escritor, como dice don Nicola y de aquí devió tomar motivo para componer esta obra.

Le Glorie immortali de Trionfi et heroiche impresse d'ottocento quaranta cinque Donne illustri, antiche, et moderne. Tambien en Venecia por Evangelista Deuchino, 1609.

Hace honorifica memoria de este escritor Celso de Rosino en su *Lyceum Lateranense Illustrium Scriptorum Ordinis Canonicorum Regularium Salvatoris Lateranensis* de donde lo tomó don Nicola⁷.

In *Vicende della coltura nelle due Sicilie* è confermata l'appartenenza di Ribera alla Congregazione dei canonici regolari

⁶ Non è stato possibile consultare l'opera in quanto non risultano né stampe né copie digitalizzate.

⁷ In *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum* Don Nicolás Antonio scrive: «Petrus Paulus de Ribera, Valentinus, laudatur a Celso de Rosinis Caesenate, in Lyceo suo Lateranensi illustrium Scriptorum ordinis Canonicorum regularium Salvatoris Lateranensis, uti unus ex his qui hoc institutum olim amplexi sunt, literarumque monumenta posteris reliquerunt. Natales hunc serenissimos jactare potuisse, occultos tamen, ut sibi a senioribus pervestiganti relatum fuit, nescimus quo sensu ab hoc auctore debeamus accipere. Adolescens in Italiam veniens, ibique hujus ordinis sacramento dicto, varia inter suos, nec nusquam extra religionis claustra, gessit munera, Venetiisque tandem resistens animum ad scribentum appulit, in eaque urbe mortuus est anno MDCIX».

lateranensi e la concessione della licenza di stampa per l'opera *Il successo dell'armata Turchesca quando venne nelle Isole Tremiti*.

Noi don Celso da Milano, Abbate Generale della Congregazione de' Canonici Regolari del Salvatore Lateranense, colla presente concediamo facoltà e licenza al padre don Pietro Paolo di Ribera Valentiano, canonico nostro, professo sacerdote e predicatore, che possa, servati i debiti modi, dare alla stampa un libro intitolato *Il successo dell'armata Turchesca quando venne nelle Isole Tremiti* (Signorelli, 1785: 203).

L'opera in questione rappresenta la traduzione in italiano volgare della *Cronica delle Isole Tremiti*, composta in latino dal reverendo don Benedetto Cocarella. L'idea di tradurre il manoscritto, come si evince dalle righe che seguono, era partita da don Alberto Vintiano per fare in modo che non fosse più rivolto ad un pubblico ristretto di letterati:

Cronica istoriale di Tremiti composta in latino da Don Benedetto Cocarella vercellese, della Congregazione de' Canonici Regolari Lateranensi. Data poscia lunghi anni alla stampa nuovamente dal Reverendo Padre Don Alberto Vintiano, nostro Canonico, hora volgarizzata, a commun beneficio, da don Pietro Pablo de Ribera, valentiano, professo della stessa congregazione (Cocarella, 1606: 3).

Si evince che Ribera, in segno della sua devozione verso il reverendo padre don Pietro Benzoni da Venezia, predicatore e abate del monastero di Santa Maria della Carità, si fosse occupato della traduzione del manoscritto composto da don Benedetto Cocarella, originario di Vercelli. Traduzione che fu poi approvata il 7 aprile 1606 dai Capi dell'Illustrissimo Consiglio dei Dieci⁸ dopo una prima approvazione da parte del reverendo padre inquisitore e dal segretario del Senato Joannes Maravegia.

⁸ Il Consiglio dei X fu istituito nel 1327 e rappresentava un tribunale politico-criminale il cui giudizio era inappellabile. Di maggiore importanza furono i tre Inquisitori di Stato che costituirono nel XVII secolo il supremo tribunale politico autonomo, una magistratura delegata dai X con amplissima discrezionalità tenuta ad inviolabile segreto e destinata a legiferare e condannare.

All'illustrissimo Consiglio appartenevano don Lorenzo Loredan, don Francesco Moresini e don Francesco Trivisan. Leonardus Ottobonus, segretario del Consiglio, apportò la firma in data 10 aprile 1606. La licenza di stampa fu concessa, invece, dall'abate generale don Celso da Milano il 18 maggio 1605.

Noi don Celso da Milano, Abbate Generale della Congregazione de' canonici regolari del Salvatore Lateranense, colla presente concediamo facoltà e licenza a padre don Pietro Paolo di Ribera Valentiano, Canonico nostro professo Sacerdote e predicatore, che possa, servati i debiti modi, dare alla stampa un libro intitolato *Il Successo dell'Armata Turchesca*, quando venne nelle Isole di Tremiti, col disegno dell'armata che assediata le teneva. Il cui libro non contiene cosa avversa alla christiana santa fede, ai precipi né ai buoni costumi. In fede di che gli habbiamo fatta la presente (Cocarella, 1606: 2).

Nelle prime pagine, Ribera ribadisce che il testo rappresenta una traduzione della monografia composta nel 1508 da Benedetto Cocarella e intitolata *Tremitane olim Diomedee insulae accuratissima descriptio*, in cui si narravano la storia e le leggende sulle isole Tremiti. Il canonico valenciano sembrerebbe apprezzare l'idea di tradurre il manoscritto latino, e accetta piacevolmente la proposta, da parte del suo superiore, per l'inserimento di un episodio contemporaneo vissuto in prima persona, verificatosi esattamente nel 1567. L'episodio in questione fa riferimento all'anno dell'attacco della potente flotta turca del sultano Solimano che, deluso dall'impresa di Malta, si era diretto verso Nord, in direzione di quelle piccole fortezze sulle coste dell'Adriatico, appunto le isole Tremiti, allora sede dei canonici Lateranensi e quindi simbolo della cristianità⁹.

⁹ L'Impero Ottomano voleva eliminare la minaccia dei Cavalieri di Malta che contrastavano le scorrerie saracene e creare una base per invadere le coste meridionali italiane. Nel 1551 Malta è attaccata per la prima volta dai turchi che, dopo l'assedio di Vienna (1529), proseguivano la loro avanzata militare. L'isola non viene conquistata grazie alla difesa dei Cavalieri di Malta che erano giunti nel 1530, fuggendo da Rodi, appena conquistata dai turchi. Il secondo attacco avviene nel 1565 e rappresenta il cosiddetto *Grande assedio*, nel quale i turchi cercano con ogni mezzo di piegare la resistenza di Malta e dei

Non è noto il motivo per il quale Ribera si fosse trasferito a Venezia, e nelle fonti consultate presso l'Archivio Storico di San Pietro in Vincoli e nell'Archivo del reino de Valencia non ci sono informazioni biografiche riguardanti l'autore, né tantomeno la sua appartenenza all'Ordine lateranense. Va detto però che, attraverso le fonti dirette presenti in *Le glorie immortali*, la dedicatoria iniziale scritta dal tipografo Evangelista Deuchino e l'articolo su Caterina d'Austria duchessa di Savoia, presente nella medesima opera, il valenciano avesse vissuto l'ultimo decennio della sua vita nella Repubblica di Venezia e si fosse dedicato alla traduzione di opere latine commissionate da canonici appartenenti alla Congregazione dei canonici regolari lateranensi.

1.1. *LE GLORIE IMMORTALI* (1609): STRUTTURA E CONTENUTI

L'opera riberiana, che segue la tradizione dei repertori muliebri, è un catalogo contenente le biografie di ben 845 donne che nel corso della storia, dall'Antichità all'età moderna, si distinsero per le loro particolari doti e abilità in ambito amministrativo, nell'arte del buon governo, nel compiere opere pie, nella prosa e nella poesia, nella musica, ecc.

Il primo autore che dedica attenzione ai personaggi femminili illustri, ricorrendo ad *exempla* concreti di virtù e coraggio, è Plutarco nel *De mulierum virtutibus*¹⁰. Sarà, però, il *De mulieribus claris* di Giovanni Boccaccio a costituire la principale fonte di ispirazione per gli autori dei secoli successivi. L'opera del certaldese rappresenta il primo esperimento del genere biografico legato agli uomini illustri, ristretto alle sole figure femminili e basato sul criterio della continuità storica (sono presenti ben centosei donne, da Eva a Giovanna di Napoli). Ed è proprio dietro la scia del *De mulieribus claris* che, a partire dalla fine del XV

Cavalieri, senza però riuscirvi. Per un maggiore approfondimento sulle dinamiche relative all'impresa di Malta si veda Pellegrini, Marco (2015).

¹⁰ Occorre precisare che Plutarco non è il primo a comporre un catalogo sulle donne, le cui origini risalgono già ad Omero, che elenca le principesse e le regine che si disposero intorno ad Ulisse (*Od.* 11.225-247), ed Esiodo, a cui è attribuito *Il catalogo delle donne* (si presentava come un poema genealogico), ma è indubbiamente portatore di una nuova concezione riguardo al genere femminile in quanto decide di dar voce a donne di cui nessuno aveva mai parlato in precedenza (Paci, 2008: 65-80).

secolo, autori quali Giovanni Sabadino degli Arienti e Giacomo Filippo Foresti pubblicarono due cataloghi contenenti biografie di donne esemplari. Giovanni Sabadino degli Arienti, durante il soggiorno presso la corte bolognese tra il 1489 e il 1490, scrisse *La Gynevera de le clare donne* dedicata a Ginevra Sforza, moglie di Giovanni II Bentivoglio. L'opera descriveva trentatré donne celebri e virtuose, del passato e del presente, e per approfondire le protagoniste delle epoche precedenti si era servito delle opere letterarie e dei documenti pubblici, invece, per i personaggi contemporanei, in particolare le donne bolognesi, aveva utilizzato informazioni proprie o fornitegli da conoscenti e amici. Tuttavia, nonostante i contatti di Sabadino con le corti di Bologna, Ferrara e Mantova, l'opera non suscitò grande interesse. Al contrario, il *De plurimis claris selectisque mulieribus* di Giacomo Filippo Foresti nel corso del secolo ebbe molta più fortuna. Questa raccolta, contenente ben 184 biografie, era dedicata a Beatrice d'Aragona, regina di Boemia e Ungheria, e aveva la finalità di fornire alle dame d'alto rango alcuni esempi di donne virtuose da imitare. Fonti essenziali per la stesura dell'opera di Giacomo Filippo Foresti erano state il *De claris mulieribus* e la *Gynevera*, quest'ultima fondamentale per la narrazione di ventidue profili di donne contemporanee, tanto da far pensare ad un ipotetico plagio da parte del Foresti nei confronti di Sabadino degli Arienti (Rodríguez Mesa, 2020: 27-34).

Nel 1583 l'umanista spagnolo Juan Pérez de Moya¹¹ pubblica *Varia historia de sanctas e illustres mugeres*, che dedica all'Infanta Maria, imperatrice e sorella del re Filippo II. Nell'opera, divisa in tre libri, non è seguito alcun ordine cronologico o alfabetico, e rispetto ai cataloghi precedenti vengono introdotte due categorie differenti di donne: le sante e le illustri, aventi in comune la loro vita esemplare (Valladares Reguero, 1997: 402).

Alcuni anni dopo la pubblicazione di *Varia historia de sanctas e illustres mugeres*, venne stampata *Le vite delle donne illustri*

¹¹ Tra gli umanisti più importanti del Rinascimento spagnolo. Grande divulgatore scientifico e autore di opere di carattere etico-morale e mitologico, da ricordare, oltre a *Varia historia de Sanctas*, l'opera *Aritmética práctica y especulativa; Tratado de matemáticas en que se contienen cosas de arithmetica, geometria, cosmographia y philosophia natural; Tratado de geometría e Comparaciones o Símbolos de vicios y virtudes*.

*della Scrittura Sacra*¹² del canonico lateranense Tommaso Garzoni. L'opera, dedicata alla duchessa di Ferrara Margherita Gonzaga, terza moglie di Alfonso d'Este, Duca di Ferrara, era suddivisa in quattro sezioni in cui due erano dedicate alle donne illustri dell'*Antico* e del *Nuovo Testamento* (35 biografie)¹³, e le altre due alle donne oscure (9 biografie)¹⁴. Diversamente dagli autori citati, Garzoni si limita alla descrizione delle sole donne bibliche evidenziandone qualità (modestia, rispetto, fedeltà coniugale) e difetti (malvagità, infedeltà, insolenza). Nonostante l'appartenenza allo stesso Ordine religioso, Ribera non farà mai alcun riferimento al Garzoni, ma utilizzerà come fonte primaria proprio *Varia historia de sanctas e illustres mugeres* del Pérez Moya, apportando però, come si vedrà nell'edizione filologica, un numero di donne molto più esteso rispetto al suo predecessore (Leone, 2022: 7-8)¹⁵.

Dal punto di vista strutturale, Pedro Pablo de Ribera suddivide l'opera de *Le glorie immortali* in 14 libri:

- I. Esposizione del tema riguardante la creazione di Eva e descrizione di alcuni episodi biblici
- II. Vergini e sante
- III. Peccatrici di nobile penitenza
- IV. Vergini sante e martiri
- V. Nobildonne, vergini e sante
- VI. Vergini e matrone non sante.
- VII. Donne virtuose di varie nazionalità
- VIII. Donne che provarono grande amore verso i mariti

¹² Venetia: appresso Domenico Imberti. L'edizione successiva si avrà nel 1588.

¹³ Eva, Sara moglie di Abramo, Rebecca, Lia, Rachele, Jocabed, Maria sorella di Mosè, Sephora, Debora, Raab, Ruth, Anna madre di Samuele, Betsabea, Tamara sorella di Absalon, la donna Abelatense, Abigail, Abisag, la regina di Saba, la donna Sareptana, donna Sunamite, Sara figlia di Rachele, Olda poetessa, Giuditta, Susanna, Ester, la madre dei sette fratelli Maccabei.

¹⁴ La donna Egizia, Cozbi Medianita, Thamnatea, Dalila, Michol, Athalia, Jezabel, Herodiade e Saphira.

¹⁵ Questi autori, oltre a scrivere in lingua volgare per poter arrivare ad un pubblico maggiore, includono sia donne del passato e sia le loro contemporanee. In particolare, Juan Pérez de Moya non inserisce solo personaggi di importanza storica o sociale ma anche donne comuni, con il fine di poter far identificare le lettrici con le protagoniste della sua opera.

- IX. Donne che non si sposarono per amore
- X. Aspetti positivi che apportano le donne al matrimonio
- XI. Eroiche imprese affrontate dalle donne
- XII. Sante vergini, sante matrone e martiri dotte
- XIII. Donne dotte in varie arti
- XIV. Donne eccellenti in vari ambiti

Per la stesura degli articoli non viene rispettato alcun ordine alfabetico, né cronologico, come invece era avvenuto per i repertori muliebri precedenti. Inoltre, la copia digitalizzata presente in *Edit16* ci mostra un vasto numero di fonti utilizzato dall'autore e posizionate al margine sinistro e destro dell'apparato del testo. Vi sono, infatti, fonti bibliche, classiche, cinquecentesche, e in particolare, tra i riferimenti principali il già menzionato Joan Pérez de Moya e il *Martirologio romano* di Cesare Baronio¹⁶.

In conclusione, come si è potuto osservare nelle pagine precedenti, la ricerca delle informazioni di carattere storico e bibliografico riguardanti Pedro Pablo de Ribera è stata complessa, soprattutto a causa dell'assenza della documentazione archivistica. Tuttavia, l'autore merita di essere ricordato per averci lasciato un'opera essenziale per lo studio dei repertori muliebri –una fonte di grande valore in quanto la storia delle donne, di personalità eccezionali e piene di doti e qualità, come quelle descritte dal Ribera– che è diventata nel corso del tempo un filone fondamentale dell'odierna ricerca storiografica, e nonostante gli argomenti presenti nelle *Glorie immortali*, quali la castità, la verginità e la santità, siano affrontati anche nei vari trattati cinquecenteschi, ciò che rende questa stampa unica non è soltanto il vasto numero di donne presenti al suo interno quanto piuttosto l'esaltazione dei loro talenti, in particolare, in campo letterario. Tutte queste donne, che siano sante e martiri, nobildonne, scrittrici, poetesse o inventrici offrono senz'altro oggi, e continueranno ad offrire in futuro, un importante apporto al dibattito della *querelle des femmes* (Leone, 2022: 517).

¹⁶ Va osservato che il canonico valenciano per i libri II, III, IV e XII, che hanno come protagoniste le sante martiri, si serve soprattutto del *Martirologio* cinquecentesco di Cesare Baronio, opera che, proprio nel secolo della stampa, aveva attirato l'attenzione e la stima di tutti gli studiosi dell'epoca e che proprio per questo motivo ebbe numerose ristampe.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- GARRIDO MORENO, Antonio (1984). *Nicolás Antonio (1617-1684-III Centenario)*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Universidad de Granada.
- GRENDLER, Paul (1983). *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia*. Roma: il Veltro.
- LEONE, Clarissa Maria (2022). *Pedro Pablo de Ribera: Le Glorie immortali (1609). Studio, edizione filologica e note* [Tesi di Dottorato]. Universitat de València, Valencia.
- MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo (2005). *El Condado de Castilla (711-1038): la historia frente a la leyenda*. Valladolid: Marcial Pons.
- NICOLÁS, Antonio (1672). *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum*. Romae: ex Officina Nicolai Angeli Tinassii.
- PACI, Valentina (2008). «Tradizione, novità e fortuna in età moderna del De mulierum virtutibus di Plutarco». *Ploutarchhos, Scholarly Journal of the International Plutarch Society*, 5, pp. 65-80.
- PELLEGRINI, Marco (2015). *Guerra santa contro i turchi. La crociata impossibile di Carlo V*. Bologna: Il Mulino.
- PÉREZ SANCHEZ, Alfonso (1992). *Jusepe de Ribera 1591-1652*. Napoli: Electa.
- RODRÍGUEZ, Joseph (1990). *Biblioteca Valentina*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.
- RODRÍGUEZ MESA, Francisco José (2020). «Gynevera de le clare donne di Giovanni Sabadino degli Arienti. Tra Medioevo e Rinascimento: scrittori italiani e *Querelle des femmes*». *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, vol. 14, pp. 27-34.
- ROSINI, Celso (1649). *Lyceum Lateranense illustrium scriptorum sacri apostolici ordinis clericorum Canonorum Regularium Salvatoris Lateranensis elogium. Celso de Rosinis Caesenate eiusdem instituti doctore theologo et abbate auctore. Libris viginti ad faciliorem ordinem digesta. In quibus eorum opera edita recensentur, editionesque notantur... Cum quadruplici indice auctorum, nationum, operum et librorum Sacrae Scripturae explicatorum*. Caesenae: ex typographia Nerii.
- SHAMÀ, Davide (2019). *Gli Afan de Rivera. Storia, genealogia e araldica*. Venezia: Talia.
- SIGNORELLI, Pietro (1785). *Vicende della coltura nelle Due Sicilie o sia Storia ragionata della loro legislazione e Polizia delle lettere, del commercio, delle arti e degli spettacoli, dalle colonie straniere insino a noi: divisa in quattro parti*. Napoli: presso Vincenzo Flauto.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio (1997). «El bachiller Juan Pérez de Moya: apuntes bibliográficos». *Boletín del Instituto de Estudios Gienneses* CLXV, pp. 371-412.
- XIMENO, Vicente (1749). *Escritores del Reyno de Valencia. Ordenados chronologicamente*. Valencia: Joseph Estevan Dolz.

MATERNIDAD A DEBATE EN LA ITALIA
DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.
MADRES LEGÍTIMAS E ILEGÍTIMAS
EN LA NARRATIVA DE ANNA FRANCHI
THE DISCUSSION ON MOTHERHOOD IN ITALY
AT THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY.
LEGITIMATE AND ILLEGITIMATE MOTHERS
IN ANNA FRANCHI'S NARRATIVE

Milagro MARTÍN-CLAVIJO
Universidad de Salamanca

Resumen

En el debate sobre la maternidad en la Italia de principios del siglo XX Anna Franchi se presenta como una activa defensora de la maternidad y afronta la cuestión de las madres ilegítimas en toda su complejidad. En este trabajo se analiza la maternidad ilegítima en la novela *Dalle memorie di un sacerdote* (1910) a partir de estudios sociológicos en los que se traza perfiles sociodemográficos de riesgo para una maternidad ilegítima. A través de las vivencias de varias madres irregulares, Franchi ofrece a los lectores una nueva visión de estas madres irregulares.

Palabras clave: Anna Franchi, maternidad legítima e ilegítima, *Dalle memorie di un sacerdote*, madres solteras, prejuicios sociales.

Abstract

In the debate on motherhood in early twentieth-century Italy, Anna Franchi presents herself as an active advocate of motherhood and confronts the question of illegitimate mothers in all its complexity. This paper analyzes illegitimate motherhood in the novel *Dalle memorie di un sacerdote* (1910) and it is based on sociological studies in which sociodemographic profiles of risk for illegitimate motherhood are outlined. Drawing from the experiences of several irregular mothers, Franchi offers readers a new vision of these irregular mothers.

Keywords: Anna Franchi, legitimate and irregular motherhood, *Dalle memorie di un sacerdote*, single mothers, social prejudices.

Entre 1902 y 1912 Anna Franchi¹ publica cuatro novelas en las que se trata de manera crítica e insistente la cuestión de la maternidad ilegítima: *Avanti il divorzio* (1902), *Un eletto del popolo* (1909), *Dalle memorie di un sacerdote* (1910) y *Mamma* (1912). A estas obras se añaden ensayos y artículos en los que la autora defiende sus ideas en relación con la mujer y la necesidad de cambios (fundamentalmente jurídicos, pero también en la mentalidad de la sociedad) que conduzcan a una mejor situación de esta. Muchos de estos escritos teóricos giran entorno a la ley del divorcio (núcleo de la discusión sobre la mujer como madre y esposa) y a otras cuestiones importantes que se debaten en el primer congreso de las mujeres italianas de abril de 1908². Se puede constatar así que hay un trasvase de su pensamiento crítico y reivindicativo (en y fuera de las corrientes feministas más generalizadas en este periodo) a su producción literaria. De hecho, Franchi se sirve de su obra creativa (novelas y relatos) para ilustrar de forma clara las consecuencias de ese conservadurismo jurídico y mental de la sociedad italiana del cambio de siglo; de esta manera, los personajes y las situaciones ficticias (pero claramente inspirados en la realidad y, muchas veces, en su propia experiencia) ayudan en la dirección de esa reforma legislativa auspiciada por la autora.

Por motivos de espacio en este trabajo se analiza esta cuestión únicamente en *Dalle memorie di un sacerdote*, obra todavía muy poco estudiada³, pero interesante ya Franchi crea varias figuras que ilustran muy bien este tema. El protagonista de la novela es Don Angelo, un joven sacerdote que comienza a trabajar en una parroquia en un pequeño pueblo de la Toscana y más tarde en una ciudad de provincias en los últimos años del siglo XIX. Su experiencia como párroco la relata en un diario en el que son protagonistas hombres y mujeres que acuden a él en busca de la absolución o de ayuda. Fundamentales para el desarrollo de la acción (basada principalmente en la radicalización del conflicto interior del sacerdote entre el dogma y la conciencia) son algunas

¹ Sobre la vida de Anna Franchi (1867-1954), véase la introducción de Martín-Clavijo a *Avanti il divorzio* (Franchi, 2018).

² Cfr. Frattini (2008).

³ Cfr. De Troja (2016) y Martín-Clavijo (2023).

mujeres cuya experiencia vital, ciertamente en los márgenes de la sociedad, y el juicio de una sociedad retrógrada va a ser el detonante final del suicidio de Don Angelo. Son todas ellas mujeres que no se pueden reconducir al modelo tradicional de mujer en cuanto adúlteras, promiscuas o madres solteras.

Es interesante destacar en primer lugar que, en contraposición con la mayoría de las novelas, para hablar de este tema elige crear a un personaje masculino que le sirve de hilo conductor entre las distintas historias y, además, elige a un sacerdote dotado de una fe y unos valores que le acercan más al pensamiento socialista (el de Franchi) que a la Iglesia.

A la hora de estudiar la maternidad ilegítima en este periodo hay que remitir en primer lugar a la idea de la familia vigente, ya que esta traza las coordenadas de lo que se considera legítimo o no. En este sentido, el ministro Cassinis en el informe que acompaña al *Progetto ufficiale del codice civile italiano* presentado en el Parlamento en junio de 1860 ya señalaba la estrecha unión entre sociedad y familia, la importancia del matrimonio y de una legitimidad de este regulada por el derecho civil (cfr. Sciarra, 2016: 8-9).

De esta manera, es el Estado el que decreta (con la ayuda de la religión y de unas tradiciones arraigadas en una sociedad patriarcal) cuál es la función principal de la mujer en la sociedad: la de procrear en el seno de un matrimonio que, en estos años, tiene que ser también civil y no solo religioso. En estas circunstancias la maternidad es considerada positiva para la sociedad y la madre adquiere dignidad y respeto. De lo contrario, la madre (y también el hijo) se encuentra en situación de desamparo y de rechazo.

Sin embargo, es un hecho que el número de madres ilegítimas y de hijos fuera del matrimonio ha crecido mucho en las últimas décadas del siglo XIX. En *Le italiane dall'Unità a oggi* De Giorgio (1992: 354) presenta cifras concluyentes: los nacimientos ilegítimos suponían un 10% en relación con los legítimos y el punto más alto se dio en 1880. Estas situaciones irregulares suponen un problema que la sociedad tiene que afrontar sin demora. En este trabajo se constata cómo Anna Franchi se sitúa en el grupo de intelectuales y activistas que luchan por la valorización de la maternidad, sin importar si esta es legítima o no.

En el amplio repertorio de madres ilegítimas que nos presenta en *Dalle memorie di un sacerdote* se puede confirmar que la escritora conoce muy bien la realidad de su tiempo y nos traza el perfil más común de estas madres irregulares a través fundamentalmente de dos figuras: la más desarrollada en la novela es Giulia, la joven soltera que en un primer momento abandona al niño bajo el puente y que Don Angelo conseguirá salvar al igual que a la madre; también se hace eco de la historia de la joven que asfixia a su hijo recién nacido. Pero, además, Franchi introduce otra tipología de madre ilegítima que no entra en la clasificación más habitual: donna Marcella Viardi, mujer casada y de clase alta, con propiedades a su nombre, que tiene un hijo con el hombre que ama y que no es su marido.

1. FACTORES SOCIALES DE LA MATERNIDAD ILEGÍTIMA

En 1924 Modigliani presenta un informe sobre el funcionamiento de la Opera di assistenza materna para madres solteras, fundada en 1918, donde señala cuáles eran los principios y cuáles los resultados de la institución que dirige. Este informe es, con palabras de Fano (2016: 228), «un moderno report, con documenti fotografici e dati statistici, presenta una lettura delle disuguaglianze sociali e di genere sorprendentemente attuale».

Su experiencia en la asistencia de estas madres ilegítimas durante tantos años y su mente crítica que no se deja guiar por prejuicios ayudan a entender qué factores sociales influían en que algunas mujeres se quedaran embarazadas fuera del matrimonio.

Véamos cuál es el perfil de las madres solteras a principios del siglo XX y cómo las figuras femeninas que nos presenta Franchi encajan dentro de él.

En primer lugar, nos encontramos con que el número de madres ilegítimas es mayor en las ciudades, especialmente en las grandes ciudades. Este aspecto se relaciona directamente con el fenómeno de fuerte migración del campo a la ciudad, especialmente aquellas con mayor nivel de industrialización. De hecho, Franchi (1910: 81) se hace eco en la novela del peligro que entraña la ciudad para mujeres jóvenes, sin experiencia y sin el apoyo familiar.

En segundo lugar, se trata de mujeres que, a menudo, vienen de zonas rurales y que pertenecen a la clase baja, que tienen

dificultades para adaptarse a una ciudad que funciona con rutinas y tradiciones muy distintas a las que ellas conocen. En concreto, si nos referimos a las relaciones prematrimoniales, en zonas rurales estas existían siempre que hubiera una expectativa de casarse y raramente la boda no se producía. De esta manera, en caso de embarazo, el niño terminaba naciendo dentro del matrimonio. Sin embargo, cuando llegan a la ciudad, especialmente las mujeres que se dedican al servicio doméstico o trabajan en fábricas, se encuentran no pocas veces con una ruptura del sistema rural de iniciación al matrimonio y resultan engañadas con faltas promesas de matrimonio (De Giorgio, 1992: 35). Como señala Modigliani en *La Relazione morale*, resultan fáciles víctimas de la seducción y del engaño por parte de hombres que explotan su situación de debilidad (citado en Fano, 2016: 230).

Por otro lado, se trata casi siempre de mujeres que viven con serias dificultades económicas, que malviven de su trabajo y carecen de un apoyo financiero de la familia; mujeres en el umbral de la pobreza. Modigliani añade también que muy frecuentemente estas mujeres o están privadas completamente de familia o son huérfanas de uno o de los dos progenitores; carecen, por tanto, de un contexto familiar sólido. En muchos casos nos encontramos, además, un bajo nivel de escolarización o incluso con analfabetismo (Fano, 2016: 232)⁴.

Todos estos factores, unidos a su juventud y, por tanto, a su inexperiencia en la vida, determinan su estado de ilegitimidad.

Modigliani clasifica⁵ a las madres solteras según varios perfiles sociodemográficos de riesgo para una maternidad ilegítima: poca educación y clase social baja; la adversidad del destino; la inconciencia del hombre y el prejuicio social (Fano, 2016: 232).

⁴ En este sentido, en *Dalle memorie di un sacerdote* Don Angelo señala que muchas de estas jóvenes, que entran en el grupo de mujeres con posibilidad de caer en la maternidad ilegítima: «Non sanno far nulla! La vacuità delle idee, la pochezza dell'educazione, una ristrettezza, una compressione dei sentimenti, fanno delle fanciulle delle povere bestie da fiera» (Franchi, 2010: 204).

⁵ En esta clasificación no se separan las distintas causas del embarazo: la relación sentimental o la violación.

2. MUJERES EN LA ENCRUCIJADA: ENTRE EL DELITO Y LA DESHONRA

A las madres solteras y las adúlteras con hijos fuera del matrimonio la sociedad las considera, anómalas, amorales y sin sentimientos, y, por tanto, transgresoras «porque hacían añicos la idea dominante, sostenida por algunos médicos, la Iglesia y la moral social, de que la mujer honrada debía ser pasiva y carente de deseo» (Lozano Estivalis, 2006). Son mujeres que se han abandonado a unas pasiones terrenales y que se han olvidado por completo del decoro, de su honra y la de toda su familia. Además, si abandonan a su hijo, no cumplen con la idea de madre, con el ideal burgués de instinto maternal y de la dedicación primordial de la madre a sus hijos. Pero, además, se considera que el abandono del hijo es un acto vandálico y que, por tanto, merecen ser, como señala Alén en *Amor de madre*: «por un lado, despreciadas de todos y tratadas como si fueran unas mujeres antropófagas, y, por otro, compadecidas, supuesto que toda madre que así procede, carece en absoluto de razón y dominio sobre sí misma en aquel acto» (citado en Rodríguez Martín, 2019: 251).

A estas madres irregulares no les queda más remedio que optar por las dos únicas alternativas que les permite la sociedad: o el deshonor o el delito. Ambas soluciones tienen una consecuencia: el abandono del hijo en el torno (en la mejor de las hipótesis), el aborto o el asesinato del recién nacido. En 1889 Scipio Sighele lo señala en «Infanticidio»: «alla fanciulla madre [...] la società chiede, con brutale dilemma, o il suo disonore o il sacrificio della vita del figlio» (citado en De Giorgio, 1992: 355). También Concepción Arenal (1877: 149) presenta de manera clara y visible lo que supone la maternidad para estas mujeres «un sangriento calvario, en el cual la degradación, la vergüenza, la deshonra, la indigencia, y aún el crimen, forman el único cortejo de las víctimas».

Por otro lado, aunque esta tipología no la presenta Franchi en su producción literaria, también estas madres solteras terminaban a menudo en la prostitución.

En *Dalle memorie di un sacerdote* Franchi relata con detalle la historia de Giulia que representa la categoría más nutrida que establece Modigliani en su informe: criada venida del campo a la

ciudad, seducida y abandonada a su destino tanto por el padre del niño como por su familia.

La ragazza per un istinto naturale di maternità, non preparata al delitto, aveva con un sottile ramo di giunco assicurata la vita al figliolino suo; poi, forse presa dalla follia della paura, era fuggita spinta dalla vergogna; un pudore di convenzione le ha tolto il coraggio di mostrare al mondo il suo peccato... e dopo ancora, chi sa per quale lotta dolorosa della sua povera anima, costretta, attanagliata, ella è venuta a me (Franchi, 1910: 26).

En esta cita ya nos encontramos con el léxico característico de estas situaciones de ilegitimidad: delito, miedo, vergüenza, pudor ante las convenciones, desesperación. Es una pobre mujer atrapada entre «la paura dell'inferno e la paura della legge» (Franchi, 1910: 29). La legislación, la Iglesia y la moral se presentan como terribles enemigos contra los cuales es inútil cualquier resistencia. Ante el miedo y la certidumbre de estar sola y no poder salir adelante tampoco económicamente, Giulia no ve otra solución que abandonar a su hijo, renunciar a ser madre, aunque cometa un delito. Por eso, Don Angelo tiene un doble objetivo: por un lado, salvarla de la «perdición», de la deshonra que la convertiría en una paria; por otro, hacer de ella una «verdadera madre» (29).

Giulia conseguirá salvarse a sí misma y a su hijo con la ayuda de don Angelo y la de donna Marcella, pero otras mujeres no tendrán tanta suerte. En esta novela Franchi relata sin entrar en detalles también la historia de una mujer que mata a su hijo: «Grave scandalo in paese. Sotto un mucchio di letame è stato trovato un bambino ucciso per soffocazione, al nascere» (128). A pesar de la brevedad con que se trata el caso, el relato va acompañado de una reflexión crítica sobre la sociedad: «Hanno tentato di sapere il nome della colpevole [...]. Non capisco la vendetta di una punizione; forse nell'anima della madre colpevole il rimorso sarà castigo più tremendo» (128).

La cuestión del honor es muy importante cuando se habla de la maternidad ilegítima. A veces es la propia familia la que decide esconder el embarazo de la joven y deshacerse del hijo al nacer; otras veces, la repudia por motivos morales y la obliga a dejar el

hogar y el pueblo. En otras ocasiones es la propia madre la que toma la decisión porque no puede afrontar más allá de la viabilidad económica (¿cómo compaginar trabajo y maternidad?) el hecho de estar marcada en la sociedad y probablemente no poder nunca casarse y formar una familia.

En esta novela es el padre de Giulia el que expresa estos miedos y convenciones con un desprecio muy significativo: «Ma che crede che io possa mantenere delle vagabonde, e per di più anche i marmocchi che lasciano al mondo? [...] Non voglio screditare le altre figliuole» (40, 42). Esa es la reacción natural y se considera la intermediación del sacerdote como algo negativo y digno de que se le considere «Mecenate delle sgualdrine» (43). Al final, todo se reduce a: «È povera, si è fatta ingannare, si faccia pagare» (43). Para él la solución es clara: «Metta il bastardo all'ospizio, e lei ritorni a far la serva, oppure, se ha del latte vada a far la balia, guadagnerà di sicuro» (43).

La realidad que presenta Modigliani a partir de su experiencia en el centro de asistencia de madres solteras es que en la decisión de abandonar al hijo pesa más la pobreza que el deshonor. Por su parte, Franchi presenta las dos motivaciones en sus obras, pero siempre haciendo hincapié en la precariedad económica a la que se enfrentan estas mujeres.

Finalmente, la sociedad (especialmente la burguesía y la Iglesia) considera una amenaza tal ilegitimidad, tanto por parte de la madre como del hijo. Tanto es así que Modigliani, en las conclusiones de su informe, llega a considerar la maternidad ilegítima como una forma de patología social y a la madre como una víctima y no una culpable (Fano, 2016: 233).

Pero la realidad la conocen muy bien las protagonistas de *Dalle memorie di un sacerdote*. Para Franchi ahí está el origen de todo: ¿qué van a pensar los otros? El pecado no reside en el hecho en sí, sino en la interpretación que se hace de él: «Il peccato? Chi ne sa del peccato? Quale azione costituisce il peccato? Perché si dice peccato ciò che più gli uomini desiderano, anelano, cercano? Chi ha stabilito i limiti del bene e del male? La Chiesa? L'egoismo umano?» (Franchi, 1910: 20).

Al fin y al cabo, si el hijo ha sido fruto del amor, ¿cómo se puede considerar un pecado el amor? «Non è peccato l'amore, l'amore che nella unione di due anime congiunge in una

espansione di vita il passato ed il futuro, che fa germogliare il nuovo eterno» (142-143). Un pecado que, además, solo lo es en cuanto es público: «Peccate, ma non date scandalo» (186).

3. EL CASO PARTICULAR DE DONNA MARCELLA VIARDI, MADRE DOLOROSA

El personaje de Donna Marcella Viardi, de la villa delle Rose, es muy típico de la narrativa de Franchi y es también su *alter ego*: una mujer de clase social alta, con patrimonio, con cultura y criterio propio sobre la que se traslada parte de la experiencia personal y el pensamiento de la autora. En esta obra ella no es la protagonista, pero aun así la escritora no puede no mencionar al menos las temáticas que desarrolla ella misma en sus escritos (Franchi, 1910: 73).

Donna Marcella es también una madre irregular porque está casada legalmente, pero ama a otro hombre y ha tenido un hijo con él. Sin embargo, ella tiene un patrimonio que le permite poder mantenerse a sí misma y a su hijo dignamente sin necesidad de trabajar y, además, posee una gran fuerza para enfrentarse a su destino. Pero sobre todo conoce cómo funciona el mundo, los resortes de la sociedad y del poder patriarcal y no se resigna⁶: lucha por las ideas en las que cree, por mantener su propia identidad más allá de las leyes y de la sociedad; por ser feliz y dejar que en su vida entre el amor. Un amor por otro hombre. Un amor por un hijo nacido también del amor. Su fuerza y sus convicciones la convierten en paladina de otras «mujeres perdidas» a las que ayuda a encontrarse y a mantenerse erguidas frente al mundo defendiendo las ideas en las que creen y los sentimientos que las convierten en seres humanos y las hacen felices. Para eso hay que dejar de lado lo aprendido y seguir lo que el alma «per proprio conto crede di vedere» (14); en definitiva, no conformarse, no adaptarse a todo lo que dicen que es lo normal, lo moral, lo legal, sino rebelarse contra lo que no está en armonía con la propia conciencia. Y, si tiene que ser una «madre dolorosa» (como ella misma se define), que sea así.

⁶ Donna Marcella no sabe adaptarse ni resignarse porque «la rassegnazione è delle anime deboli» (Franchi, 1910: 124).

En este sentido en *Mamma* se presentan las únicas dos opciones para estar en la vida: la del rebelde que no se adapta a las convenciones y la del que se conforma. La primera alternativa lleva a la soledad y a no tener una posición en el mundo (Franchi, 1912: 37). La segunda no es viable para personas con una conciencia férrea, como don Angelo, asqueado por una sociedad regida por una apariencia sin fundamento y que solo puede conducirle a un cansancio moral que terminará con sus fuerzas y, finalmente, le llevará al suicidio.

4. HACIA UNA NUEVA VISIÓN DE LAS MADRES IRREGULARES

Anna Franchi se muestra en sintonía con las ideas de Modigliani y ambos, desde su distinto ámbito de acción, tratan de sacar a estas madres de la categoría de ilegitimidad, de anormalidad a la que la sociedad las ha abocado para reconocerlas como sujetos y proveerlas de una tutela social. Ambos, y no serán solo ellos a principios del siglo XX, van a empezar a afrontar la cuestión desde una perspectiva no moralista y con prejuicios de base (sobre todo por lo que al comportamiento sexual se refiere) en una dirección en la que estas no sean culpables (de pecado o delito), sino víctimas vulnerables que necesitan tutela y protección, en primer lugar, por parte de las leyes. En *La liberazione della donna* Anna Maria Mozzoni denuncia las leyes vigentes: «La legge subalternizza la donna nel matrimonio e le nega la maternità legittima, mentre la chiama a parte dei pesi domestici e le abbandona tutte le conseguenze della maternità illegale» (1975: 38). De la misma opinión es don Angelo: «la legge! Quante anomalie! Quante sventure crea la legge! Quante anime stritola! Quante vere immoralità sono tutelate dalla legge che le protegge sotto il baldacchino della menzogna!» (Franchi, 1910: 126).

En *Dalle memorie di un sacerdote*, Don Angelo señala que las leyes de los hombres deberían acercarse a las leyes del corazón, o por lo menos, no ir en contra (Franchi, 1910: 243).

Una donna, sia ella legittima moglie di un uomo, o no, è per questo meno madre quando ha del proprio sangue cresciuto una vita? Bastano le ciarle del mondo ad uccidere l'affetto del suo nato? Le ciarle del mondo le tolgono il dovere dell'accettata maternità? [...].

Se alla legge d'amore soggiacciono tutte le creature che respirano, dalle piante all'uomo, perché dobbiamo far risplendere questa legge di un bagliore di delitto? (Franchi, 1910: 33).

Su objetivo es entonces que las mujeres no abandonen o se deshagan de sus hijos; en definitiva, que sigan a la naturaleza. Para ello necesitan ayuda. Por eso, en las obras de Franchi vemos de manera clara que el problema no se soluciona solo con la solidaridad de unos pocos; se necesitan medidas sociales eficaces, tanto para los niños como para las madres, y una educación diferente de la población.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN. LA DEFENSA A ULTRANZA DE LA MATERNIDAD

Como hemos visto, a Anna Franchi importa de manera especial la situación de mujeres que son madre en condiciones consideradas no legítimas para la sociedad en el cambio de siglo y afronta la cuestión de la maternidad ilegítima en toda su complejidad, sin reduccionismos ni perspectivas simples. Le interesa no solo por motivos personales, sino fundamentalmente porque es una realidad evidente y un problema que hay que afrontar en las primeras décadas del siglo XX. Además, lo hace desde una perspectiva que no es la mayoritaria en su época. En primer lugar, la escritora de Livorno insiste en el motivo que ha llevado al embarazo⁷, el amor entre dos seres; un amor que, si es sincero, nunca puede ser un pecado ni un delito. Por eso, defiende que debe imperar la ley del amor, no la del pecado.

Además, Franchi apela a la solidaridad y al apoyo mutuo y lo ilustra con el ejemplo de donna Marcella que ayuda a Giulia y de Don Angelo que las sostiene a las dos. Se trata de personajes que son capaces de ver más allá de las convenciones sociales y morales, que muestran amor hacia el otro y que se arriesgan por ellas. Sin embargo, en sus obras aparece solo una ayuda personal y puntual; Franchi no menciona en ningún momento instituciones que en estos años se están creando para ayudar a las madres solteras y a

⁷ En esta obra Anna Franchi no presenta ningún caso de violación, por lo tanto, el hijo es fruto de una relación siempre consentida y que parte del enamoramiento, al menos, por parte de la mujer.

sus hijos, quizás porque estas se encontraban en un estadio todavía muy rudimentario y no estaban asentadas en todo el territorio.

Además, se reivindica la necesidad de un cambio en la ley que no convierta a estas mujeres en transgresoras, en delincuentes, en inmorales; una ley que ayude a vivir y que proteja al más débil. Una legislación diferente que va acompañada ineludiblemente de un cambio de mentalidad en la sociedad en la dirección de unos valores que sean reales y no solo aparentes. Por eso, Anna Franchi presenta personajes rebeldes que, aunque no consigan ganar, al menos no se han conformado con su destino.

Además, la escritora consigue en esta obra tratar un tema controvertido sin servirse del sentimentalismo: los casos que presenta sirven para influir sobre el lector (o mejor, la lectora) en una dirección: entender qué es lo que pasa y por qué pasa, para que se pueda, al menos, pensar en el cambio.

Por otro lado, la autora insiste en la necesidad de trabajar para que la mujer pueda llevar el timón de su propia vida; un trabajo que le aporte autonomía y le permita mantener a su hijo a su lado a pesar de todo. En esta novela (pero también en *L'eleto del popolo* y en *Mamma*) nos encontramos con que la precariedad económica es la razón fundamental para que la mujer pueda seguir adelante con su maternidad a pesar de las leyes y de las convenciones sociales. Tener un trabajo es fundamental para salir adelante, como se constata en el caso de Giulia.

Además, en *Dalle memorie di un sacerdote* Anna Franchi presenta mujeres que están solas y no indaga en la responsabilidad del hombre. De esta manera, el hijo prácticamente es solo hijo de la mujer⁸.

Para Anna Franchi la maternidad está por encima de todo y hay que defenderla siempre, en toda situación, como ocurre con Giulia que «è pel mondo una ragazza disonesta, per me è una madre [...]. È madre, perché la natura vuole la fecondità, è sacra ormai» (Franchi, 1910: 64-65) y, por tanto, nadie tiene derecho a condenarla. Además, la maternidad siempre va a ser buona y

⁸ Sobre esta cuestión en particular véase *L'eleto del popolo*, novela en la que la protagonista, también una madre soltera reivindica: «Il bambino è mio, mio soltanto, perché porta il mio nome, perché lo educo io, perché infine ho la convinzione che i figli sono principalmente della madre» (Franchi, 1909: 229).

beneficiosa para la mujer: en el caso de Giulia, «la maternità l'ha completata, l'ha educata, l'ha formata» (117).

Sin embargo, la autora es consciente de que los tiempos, desgraciadamente, son los que son y que «Non è ancora pronta la madre futura» (209).

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICAS

- ARENAL, Concepción (1877). «Centro protector de la mujer». *La Voz de la Caridad*, 178, pp. 145-152.
- DE GIORGIO, Michela (1992). *Le italiane dall'Unità a oggi*. Roma/Bari: Laterza.
- DE TROJA, Elisabetta (2016). *Anna Franchi: l'indocile scrittura*. Florencia: Firenze University Press.
- FANO, Valeria (2016). «Enrico Modigliani e l'Opera di assistenza materna: i fattori di rischio della maternità illegittima nei primi anni del Novecento». *Epidemiologia & Prevenzione Journal*, 40(3-4), pp. 228-236.
- FRANCHI, Anna (1909). *Un eletto del popolo*. Milán: Remo Sandron.
- FRANCHI, Anna (1910). *Dalle memorie di un sacerdote*. Milán: Remo Sandron.
- FRANCHI, Anna (1912). *Mamma. Romanzo*. Milán: Libr. Ed. Milanese.
- FRANCHI, Anna (2018). *Adelante el divorcio*. Edición crítica, introducción y traducción de M. Martín-Clavijo. Salamanca: Ediciones EUSAL.
- FRATTINI, Claudia (2008). *Il primo congresso delle donne italiane, Roma 1908. Opinione pubblica e femminismo*. Roma: Biblink.
- LOZANO ESTÍVALIS, María (ed.) (2001). «Las imágenes de la maternidad. El imaginario social de la maternidad en Occidente desde sus orígenes hasta la cultura de masas». *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 27, pp. 263-266.
- MARTÍN-CLAVIJO, Milagro (2023). «Las adúlteras de Anna Franchi. De la vida privada a los personajes de ficción en *Dalle memorie di un sacerdote* (1910)». *MOARA: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras*, 63, pp. 71-95.
- MOZZONI, Anna Maria (1975). *La liberazione della donna*. F. Pieroni Bortolotti (ed.). Milán: Gabriele Mazzotta Editore.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, Ana María (2019). «Las madres de los expósitos en España en la segunda mitad del siglo XIX». *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 4(1), pp. 240-264. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.17979/arief.2019.4.1.5232> [Fecha de consulta: 11/01/2023].
- SCIARRA, Federico (2016). «Il matrimonio nell'Ottocento italiano fra potere civile e potere ecclesiastico». *Historia et ius rivista di storia giuridica dell'età medievale e moderna*, pp. 1-14. Recuperado de http://www.historiaetius.eu/uploads/5/9/4/8/5948821/sciarra_9.pdf [Fecha de consulta: 12/01/2023]

EL AMOR EN LA NARRATIVA
DE CONTESSA LARA
LOVE IN THE NARRATIVE OF CONTESSA LARA

Eva MUÑOZ RAYA
Universidad de Granada

Resumen

Para adentrarse en el estudio de la obra de Evelina Cattermole no se puede prescindir de su obsesión autobiográfica: la soledad, la falta de calor familiar, su frustrada maternidad o la búsqueda del amor están presentes en sus relatos (incluida su novela *L'innamorata*) y en parte de su correspondencia privada. Pero, sin duda, el eje temático vertebrador lo constituye el amor, un amor que se distancia, a veces, del canon burgués de la segunda mitad del siglo XIX y que encuentra su principal origen en las emociones derivadas del *vissuto*: una tentativa de un análisis introspectivo del espíritu femenino y la representación del amor en el *leitmotiv* de la *bambola*.

Palabras clave: escritoras italianas, siglo XIX, Evelina Cattermole, *leitmotiv amore* y *bambola*.

Abstract

In order to study Evelina Cattermole's work, one cannot ignore her autobiographical obsession: loneliness, the lack of family warmth, her frustrated motherhood and the search for love are present in her stories (including her novel *L'innamorata*) and in part of her private correspondence. But the main thematic axis is undoubtedly love, a love which sometimes distances itself from the bourgeois canon of the second half of the 19th century and which finds its main source in the emotions derived from the *vissuto*: an attempt at an introspective analysis of the feminine spirit and the representation of love in the leitmotif of the *bambola*.

Keywords: Italian women writers, 19th century, Evelina Cattermole, *leitmotiv amore* and *bambola*.

1. INTRODUCCIÓN

Evelina Cattermole es, sin duda, una de las intelectuales destacadas en el panorama literario de finales del *Ottocento*, toda

una institución entre los *scapigliati* y, en general, en los círculos de la llamada Roma bizantina (Frambotta, 1983)¹ bajo el ala protectora del editor que revolucionó el mundo editorial en la década de los ochenta del siglo XIX: Angelo Sommaruga. Además, captó la atención, por distintos motivos, de intelectuales contemporáneos como Luigi Capuana, Luigi Pirandello, Gabriele D'Annunzio² o Matilde Serao entre otros. En definitiva, se trata de un *personaggio nuovo*, una *donna in carriera*, al menos durante una parte de su vida. Sin embargo, la crítica ha dado prioridad en sus estudios más al elemento biográfico que al literario (hay que reconocer que ambos se hallan muy imbricados). Entre los primeros, algunos se ajustan a la realidad y proporcionan un análisis veraz y pormenorizado de su trayectoria vital (Borgese, 2017 [1930 1ª ed.]), otros se escoran hacia el sensacionalismo emanado de la escandalosa vida de Cattermole³, un personaje en parte real y en parte ficticio, alimentado incluso por ella misma, y se detienen en los episodios escabrosos y luctuosos de su vida amorosa (Liuzzi, 1938; Mazzei, 1988; Maffei, 1991; Speroni, 2003). No hay duda de que la escritora florentina se convirtió en una auténtica leyenda de los salones capitolinos (Reim, 2007: 8), pero también es justo reconocer su relevancia como escritora y, sobre todo, como periodista. Fue una firma conocida y apreciada en la época como reconocería el propio D'Annunzio (Muñoz Raya, 2023).

¹ «Basterà ricordare che con la sua prima raccolta di *Versi* pubblicati da Angelo Sommaruga nel 1883, con le sue novelle, romanzi e numerose cronache d'arte, mondane e di costume Evelina Cattermole può a ragione essere considerata non solo una esemplare rappresentante di quella che è passata alla storia come la Roma bizantina, ma anche di quelle nuove intellettuali che, sulla scia dell'intraprendente e prolifica Matilde Serao, impararono a vivere dei frutti della loro penna, del loro talento e mestiere» (Frambotta, 1983: 61).

² D'Annunzio siempre reconoció la valía de la pluma de Evelina Cattermole y, haciendo honor a su fama de mujeriego, intentó seducirla, provocando cierta hostilidad en la escritora: «Non capisco il successo che quel giovane si dice abbia con le donne. Non è neppure bello... È basso, ha gli occhi acquosi e i denti gialli!» (Castelli, 2017: 75).

³ Al igual que después le sucedió a Sivilla Aleramo, lo que realmente hace que Contessa Lara esté presente en la escena literaria es una «vita inimitabile al femminile, trascorsa in un'aura scandalistica di amori irregolari e segnata al debutto e alla fine da due delitti» (Arslan, 1998: 155).

En las primeras décadas de este siglo, casi cien años después, la escritora ha despertado de nuevo una gran atención editorial que se ha traducido en la publicación de sus *novelle* (Moreni, 2002), en la reedición de su novela semiautobiográfica *L'innamorata* (2007) y de *Il romanzo della bambola* (2011); además de parte de su epistolario que ha arrojado luz en aquellos aspectos menos conocidos o descuidados de su biografía (Caporossi, 2010⁴; Venzo, 2011⁵). Y por supuesto no se ha olvidado su trayectoria vital, siempre entrelazada de una u otra forma con su obra (Castelli, 2017). Este interés reciente por la escritora florentina ha conseguido llevar a cabo una revisión de su narrativa, tildada en el pasado de poco profunda o *trasandata* (Moreni, 2002: 13-14), y nos ha dado la oportunidad de poder situarla en estrecha sintonía con la denominada estética *prefeminista* que empezó a gestarse en las últimas décadas del *Ottocento*.

Desde una perspectiva sociológica de la literatura, detectamos en la obra de Cattermole cierta posición antiburguesa –que ha suscitado opiniones contradictorias– fundamentada en su reivindicación a vivir en libertad su propia *sentimentalità* (lo cual implicaba, por ejemplo, la elección de marido o pareja)⁶ frente a la rígida moral burguesa sobre todo para las mujeres.

2. EL AMOR COMO EPICENTRO DE LA EXPERIENCIA LITERARIA Y VITAL DE CONTESSA LARA

A finales del siglo XIX, como hemos mencionado, el *tema femminile* es un argumento obligado de toda una categoría de

⁴ El estudioso realiza una edición contextualizada y con criterios filológicos de la correspondencia entre Contessa Lara y Angelo De Gubernatis. La relación amistad se rompe tras algunos malentendidos de carácter económico. El distanciamiento fue definitivo y, ni siquiera después de su muerte, De Gubernatis se manifestó a favor de Evelina: «Al processo, pur riconoscedone i meriti, non ebbe espressioni tenere per la povera assassinata, anzi preferì ribadire d'aver messo più volte in guardia Pierantoni dal cadere fra le maliarde braccia di una divoratrice di uomini» (Caporossi, 2010: 10).

⁵ Además de algunas noticias biográficas, el corpus consta de treinta y cinco cartas, inéditas hasta ese momento, que pertenecen al último verano de Contessa Lara –datadas entre agosto y octubre de 1896–, algunas de ellas formaron parte de la causa abierta tras su asesinato.

⁶ Este argumento se ve reflejado en el relato *Su la fabbrica*.

relatos que la crítica ha denominado *paraletteratura*, orientada al consumo de masas, enfocada hacia un público destinatario y consumidor de historias de amor y de pasión predominantemente femenino (Arslan, 1998: 15). Recordemos que, desde la Unificación de Italia, una vez que los ardores patrióticos se atenuaron, hasta la Primera Guerra Mundial, y gracias al desarrollo de la escolarización y al nacimiento y proliferación de periódicos de ámbito nacional, se comienza a percibir el final del analfabetismo femenino (Frambotta, 2011: 17) y se expande la práctica de la lectura y el consumo de la narrativa de evasión. Este público estaba formado en gran medida por mujeres de cualquier extracción social, deseosas de acceder a los tímidos rayos de la modernidad que se vislumbraban en artículos o columnas como los que les proporcionaba Contessa Lara. Esa actividad lectora casi siempre se cultivaba de forma individual y en el seno de la propia casa. En definitiva, hablamos de una literatura escrita fundamentalmente por mujeres, con mujeres como protagonistas de las tramas y dirigida a un público femenino. De modo que este tipo de literatura posee una naturaleza más sociológica que literaria ya que, como hemos mencionado, define a un público femenino, visibiliza la existencia de un grupo de escritoras, así como la posibilidad de individuar la capacidad del mismo en un determinado grupo social.

En el caso de Evelina Cattermole, en su obra siempre se da prioridad a protagonistas femeninas. Es consciente, al igual que otras escritoras, que colocando a la mujer como centro gravitatorio de sus relatos fidelizaba a un público predominantemente femenino que, en definitiva, es el que le interesaba (recordemos que la mujer es la destinataria por excelencia de sus colaboraciones periodísticas). Sin embargo, esa posición protagónica de la mujer no la transforma en heroína de la trama, en justiciera (esto ocurre solo en una ocasión), no llega a tomar el mando como sí se observa, por ejemplo, en las historias de Carolina Invernizio. La escritora lombarda supo invertir los roles habituales (Romano Martín, 2019: 142), frente a Cattermole que continúa presentando a protagonistas que siguen siendo las víctimas, la *femme fatale*, la que intenta sobrevivir en los márgenes de la sociedad burguesa y solo en muy escasas ocasiones se liberan de ese papel.

Pues bien, el denominador temático común de esta literatura que llega de manos femeninas, y obviamente también de las de Cattermole, es, sin duda, el amor. Pero a su vez este eje es uno de los elementos diferenciadores de aquella proveniente de manos masculinas. Sin embargo algunos críticos opinan que la singularidad más destacada, desde el punto de vista temático entre la literatura creada por hombres y la escrita por mujeres a finales del *Ottocento*, es precisamente la obsesión de las escritoras por el matrimonio como finalidad última de una relación: «la focalizzazione ossessiva sul matrimonio, atteso como la realizzazione del momento più importante della vita, quello dell'arrivo del compagno atteso da sempre [...] rimane dunque il tema centrale della letteratura di mano femminile nell'Italia dell'ultimo quarto dell'Ottocento» (Tiozzo, 2008: 31). Es verdad que, en nuestro caso, esa peculiaridad temática se observa, por ejemplo, en las protagonistas femeninas de la colección de relatos *Così è* (1887), que presentan una imagen de victimismo femenino junto al sueño obsesivo de un amor perfecto y a la vez imposible. Particularidad apreciable del mismo modo en otras escritoras coetáneas como la Marquesa Colombi, Neera o Regina di Luanto entre otras (Tiozzo, 2008: 116).

Sin embargo, la afirmación de Tiozzo sobre el matrimonio como objetivo final nos parece un tanto maximalista y sesgada y como tal necesitaría una matización. Estamos de acuerdo con que la institución del matrimonio es determinante en la sociedad burguesa como base para el establecimiento de la familia y como tal se refleja en muchas de las tramas de las obras de escritoras de la época, pero no siempre es así, al menos en el caso de Evelina Cattermole. Para ella la consideración de la relación de pareja no pasa obligatoriamente por una relación canónica matrimonial al modo burgués, sino que más bien recae en el amor y en la protección dentro de la familia. Por eso creemos que es la construcción de una familia, no necesariamente a partir del matrimonio, aunque sí bajo la protección de un hombre, la que tanto anhela la escritora en su vida personal y así lo refleja en su autobiografismo literario.

Tal y como expresa Moreni en la «Introduzione» a *Tutte le novelle*: «sua scrittura riflette una solitudine alla quale si contrappone la bramata di calore familiare manifestata nella ricerca ossessiva di una protezione maschile» (2002: 14). Como

hemos adelantado, y dentro siempre de los cánones de la cultura burguesa, el tema del amor se encuentra amordazado y encorsetado en un entramado de normas y convenciones sociales y religiosas, que ahogan los sentimientos y prohíben vivir las pasiones, especialmente aquellas femeninas, en libertad. Ello se debe, obviamente, a que es la mujer la depositaria de los valores familiares en esa cultura. Pero en la narrativa de Evelina Cattermole, el poder abandonar o huir de ese corsé social y vivir libremente la propia sentimentalidad es una reivindicación vital que, sin embargo, la hipocresía de la época no tolera.

El amor es el medio para formar una familia, la verdadera obsesión que destila la prosa de la escritora florentina, focalizada especialmente hacia la existencia de los hijos que a la presencia de un marido tal y como lo establecen los cánones sociales. Esos supuestos sobre la familia de Evelina Cattermole también se expresan en la esfera más íntima como es el caso de la correspondencia. Por ejemplo, a la muerte de su abuela (una de las personas más importantes, quizá la más importante de su vida) confesaba a su amiga Agrippina Bottini (1880):

oh la famiglia! Credi che è questa per me una fissazione santa e dolore, eppure una tal gioia mi sarà per sempre negata. In questo momento, come spesso mi accade allorché mi siedo per scribere, gli occhi stanchi si posano sulla mia bambola.

È questa l'ultima che la nonna adorata, la madre mia adottiva, mi diede. L'ultima! e poi morì! (Borgese, 2017).

Unos años después (Roma, 1889), y a la misma destinataria le escribe lamentándose: «oh santa e dolce fissazione della famiglia! Oh! Se il primo uomo che amai non mi avesse trascurata» (Borgese, 2017: 101). Con ello podríamos confirmar que el amor de pareja quedaría supeditado al amor a la familia y, sobre todo como hemos dicho, a los hijos. Es decir, para ella el amor a la familia sería más real y duradero que el amor pasional, del que reconoce sus límites, como se indicará más adelante.

En el caso de *L'innamorata* (1892), se incorpora una variante temática bastante moderna de solidaridad ante la adversidad entre autora y heroína, una actitud reductora ante la supuesta eternidad del amor, entendido este como engaño y avasallamiento, que

afectaría especialmente a la mujer como parte más débil de la pareja. En este caso se podría establecer correspondencia con otras obras como *Teresa de Neera* o *Un matrimonio in provincia* (1885) de la Marquesa Colombi, si bien hallamos una contraposición entre las protagonistas: por una parte, el modelo de pecadora y *femme fatale* de nuestra protagonista, Leona, y por la otra las heroínas *perbene* de las otras novelas citadas. La analogía se hallaría en el análisis psicológico ante los aspectos de la infelicidad femenina dentro de ambientes vistos desde dentro, encerrados en las cuatro paredes de la casa y sujetos al vuelo de la fantasía (Arslan, 1998: 159), pero aun así era una vida *senza speranza*, con *lacrime y preghiere* para combatir, en parte, «la solitudine amara della sua vita» (Contessa Lara, 2007: 85).

Con respecto al ya mencionado tema del matrimonio, Leona, en cierto modo, lo rechaza, quizá más por orgullo que por convicción, ante el pensamiento temeroso e hipócrita que sacude la mente de su amado, el Conde Cappello:

Il pensiero del matrimonio, che balenò a quelle parole nella mente del giovane, gli introdusse un senso invincibile di paura e di ripugnanza. Egli non aveva riflettuto mai a questo: ora, l'idea che ella ci riflettesse, gli produsse, insieme a un grande imbarazzo, un'improvvisa freddezza. Che quella donna non fosse la grande innocente che egli si era immaginato fino allora? [...] Leona gli dovette leggere in viso ciò che accadeva nel cuore di lui, perché riprese con voce triste, ma ferma; —Non parlavo di te, io! Non sei tu che devi rendere conto a Dio del nostro peccato. Tu non puoi fare altrimenti; lo sapevo, lo so. Tu non mi devi sposare —soggiunse più piano, come se si vergognasse di profferire quella parola (Contessa Lara, 2007: 80).

Sin duda el conde Cappello posee una concepción distinta de lo que es el amor, sobre todo aquel extramarital, más carnal, sin ataduras ni responsabilidades, al fin y, al cabo, él pertenece a la clase protegida dentro de la pareja, según la sociedad:

Quanche volta egli aveva creduto di amare, per un delirio della fantasia o per un ardore momentaneo delle vene; ma ingenuamente e pienamente non aveva amato mai. Cercava la donna per procurarsi un godimento, qualche volta dei sensi, qualche volta

dell'amor proprio: non appena il suo amore richiedesse il più piccolo sacrificio, egli lo gettava via da sé, come un peso intollerabile (Contessa Lara, 2007: 135).

Se trata del prototipo de hombre voluble, inseguro y a la vez posesivo y celoso:

Quella natura debole e nervosa, sotto un'apparenza di fredda correzione, aveva un'estrema mobilità di volere e di sentimento; ma nessuna costanza, nessuna tenacia, nessuna fedeltà di propositi: un meraviglioso egoismo dominava tutte le sue azioni. Fino a che gli era parso umiliante che la Leona fosse di un altro, e che nessuno sapesse o mostrasse di ricordarsi che era stata anche sua, egli era tornato ad amarla, violentamente e sinceramente, a segno da immaginarsi che sarebbe morto d'amore per lei (Contessa Lara, 2007: 151).

Quizá esta descripción podría corroborar, si bien de forma desdibujada, un atisbo de crítica social a la visión de las relaciones de pareja. Más adelante, la escritora florentina comparte una reflexión sobre el concepto del amor. Leona, al final de la novela y ante la inminente muerte de su amado, se cuestiona su sentimiento:

Eppure l'uomo che ella aveva creduto di amare fino a due giorni avanti, si trovava in fin di vita, e lo aveva perduto per sempre. [...] E l'amore non era fatto d'altro che di abitudine e di amor proprio? Non sapeva, non comprendeva; questo sentiva soltanto, che il suo cuore, improvvisamente, era entrato nel buio, si era chiuso come una tomba, dove non c'era più né desiderio, né speranza, né dolore, né nulla. Era questo, dunque, l'amore? (Contessa Lara, 2007: 205).

Queda patente que el amor es el epicentro de la narración, una *passione travolgente* para la protagonista (al igual que para sí misma). Según Moreni, a medida que se profundiza en la narrativa de Evelina Cattermole resulta más evidente que:

In che misura la scrittrice concepisca l'arte come riflesso della sua vita, e la sua vita come riflesso dell'arte. E per conseguire questa perfetta identità, ella alimenta la sua esistenza di quell'unico nutrimento reputato il più idoneo per la sua arte: il dramma dell'amore. L'amore-passione, volubile e contraddittorio,

si, ma amore che è anche commedia e tragedia insieme. Per questo amore si richiedono sensibilità e fantasia da letterato, o meglio da poeta, in grado di cogliere il magico mistero del «divenire» nelle sue fasi: gioia, entusiasmo, delirio, delusione, amarezza e disperazione (2002: 14).

Volvamos un momento a la opinión vertida por el conde Cappello sobre Leona y por extensión sobre las mujeres en general, un pensamiento que entronca con el principal *leitmotiv* de la narrativa cattermoliana, nos referimos a la presencia de la *bambola*: un objeto sin alma, casi perfecto, deseable por su belleza, sustitutivo y depositario de grandes sentimientos (maternidad, amor, deseo), pero que podemos desechar al primer contratiempo. Y ello nos lleva hasta una de sus aristas, la formada por el eje mujer/víctima y, así, adentrándonos en la estética prefeminista, y a otra constituida por el marido/monstruo, dos planos de la dicotomía *bambola/mostro* (que, en ocasiones, no solo está representado por el marido, sino que se multiplica hasta estar representado por cualquier hombre presente en la narración e, incluso, puede llegar a verse representado por toda la sociedad, es decir, una sociedad-monstruo que no es capaz de evitar los horrores descritos y proteger a las víctimas, a las protagonistas femeninas, sino que llega a formar parte del problema como ocurre en el relato «Al monte di Pietà» de la colección *Storie d'amore e di dolore*) que no solo transmite el mundo literario de Contessa Lara (recordemos, por ejemplo, *Un martirio* de Regina di Luanto).

3. LA BAMBOLA EN LA NARRATIVA DE CONTESSA LARA

En *Tutte le novelle*, Moreni habla de la *bambola* como «l'oggetto che ritorna ossessivamente negli scritti letterari e di carattere privato della Contessa Lara, divenendo il motivo chiave attorno al quale ruotano i fantasmi del passato» (Moreni, 2002: 15) y de ello ya hemos presentado algunos ejemplos. La *bambola* es siempre la protagonista allá donde aparece, representa un *doppio* mediante el cual el lector está llamado a identificarse, un espejo en el que tanto los personajes de la historia, y en consecuencia la propia escritora, como los propios lectores pueden enfrentarse a una voz interior que permanece en «un mondo autistico, sostanzialmente impenetrabile» (Calabrese, 2011: 366). O sea, la

escritora florentina, mediante este objeto inanimado, confronta a sus lectores con el lado oscuro de su propia personalidad. Estamos ante un objeto que se encuentra en transición entre el mundo animado y el inanimado, ocupando un espacio liminar que consigue que la escritora y sus protagonistas caminen entre la realidad y la fantasía, entre la locura y la frustración.

Si volvemos la mirada un momento a la carta que Cattermole le envía a su amiga Bottini, en la cual presenta a la *bambola* de manera patética, y casi infantil, para colmar las carencias afectivas y llenar su inmensa soledad. En un momento de convulsión después de la muerte de su abuela, este objeto inanimado que puede llegar a tener vida se convierte, casi de forma patológica, en un refugio ante el desamor, ante el dolor por la inexistencia de una familia, de un hijo que le muestre el verdadero amor:

Ed essa, la bambola fredda ed insensibile mi guarda, mi sorride: i suoi occhi melanconici e profondi rimangono sbarrati, come privi d'espressione; e sulla fronte stanca immobili alcuni riccioli biondi, ribelli alla folta e cresputa capigliatura. [...] Oh! Potessi imprimere il soffio della vita a quella materia fredda e viscida e far muovere quegli occhietti buoni e dolci; aspirare da quella bocca tutta sorrisi l'alito caldo di un vero angelo. Potessi crearne un bambino mio, frutto delle mie viscere, e cogliere su quelle labbra il bacio dell'amore! (Borgese, 2017: 101-102).

La trasposición literaria de esta reflexión la encontramos de forma explícita en un grupo de *novelle* en las que la escritora nos presenta el amor desde una perspectiva psicológica, sin estridencias, tranquilo y a la vez resignado a la pérdida o al agotamiento de la pasión a causa del paso de los años. Nos referimos a: *La bambola*, *La bambola vanitosa*, *I miei primi dolori* y *Primo amore*, sin olvidar *Il romanzo della bambola* (algo más que un libro para niños). La presencia en ellos de la *bambola* se convierte, en realidad, en el símbolo de la condición femenina, (siguiendo una tendencia cada vez más presente en la literatura de finales del siglo XIX), que encarnan a protagonista víctimas de la crueldad física y psíquica de los hombres. En *Il romanzo...*, y ante la imposibilidad de poder reaccionar o de rebelarse de Giulia, la muñeca, la escritora delibera, en varias ocasiones, sobre la condición de la mujer y dice:

«Ci sono certe ribellioni interne, che nessuno vede, assai più terribili di molti scoppi d'ira, accompagnati da gesti vivaci e da forti parole» (Contessa Lara, 2011: 22). En definitiva, estamos ante un refugio real y literario para la escritora florentina.

4. REFLEXIONES FINALES

Creemos que tras nuestro análisis ha quedado patente que el instrumento de medida básico para acceder y comprender la prosa de Evelina Cattermole (también para aquella en verso, pero no era nuestro objetivo) es su propio autobiografismo, muy presente en su obra. Por lo tanto, este nos lleva a hablar de que el eje vertebrador, al igual que lo fue en su vida personal, lo constituye el amor y los estados que provoca: la alegría, la tristeza, la traición, la desilusión, el sosiego, la desesperación y otros sentimientos. Contessa Lara utiliza también el amor para abordar –hay que reconocer que de forma tímida– temas transversales como son la institución del matrimonio o la condición femenina. Compartimos la opinión de Antonia Arslan que, siguiendo a la biógrafa Maria Borgese, atribuye la ambigua y frágil infelicidad de la escritora florentina a que la «definisce nata troppo tardi per essere accettata in nome dell'individualismo romantico» y, quizá demasiado pronto «per assumere il ruolo della donna liberata e affermatrice di se in positivo, come Sibilla Aleramo e Amalia Guglielminetti» (1998: 157), si bien sí se le puede situar, según nuestra opinión, en aquella corriente estética prefeminista por algunos de los detalles que hemos analizado, como la consideración del matrimonio y el papel asignado a la mujer dentro de él, junto al símbolo de la condición femenina que se vio representado en el *leitmotiv* de la *bambola*, su *alter ego*, que le permitiría, de forma más o menos velada, hablar de algunos de los derechos femeninos⁷, siguiendo las corrientes europeas que empezaban a extenderse.

Cattermole supo absorber la influencia del ambiente literario que la circundó desde Carducci a D'Annunzio, a Stecchetti, a Verga, o a Capuana, sin olvidar intelectuales con los que mantuvo una relación más íntima como Rapisardi, Foresi o Cesareo ante los cuales siempre

⁷ Evelina Cattermole defendería efusivamente como periodista los mismos honorarios que sus compañeros de profesión.

quiso ser una igual. Todo ello forjó un estilo propio y original, convirtiéndola en una escritora merecedora de ser tenida en cuenta en el panorama del último cuarto del siglo XIX y con el amor como epicentro temático sobre el que construyó prácticamente toda su obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARSLAN, Antonia (1998). «Contessa Lara (Evelina Cattermole Mancini, 1849-1896)». En M. Pasqui (ed.), *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900* (pp. 153-166). Milán: Edizioni Angelo Guerini e Associati.
- BORGESE, Maria (2017 [1930]). *La Contessa Lara. Una vita di passione e di poesia nell'Ottocento Italiano*. Roma: Lit Edizioni Srl.
- CALABRESE, Stefano (2011). «Contessa Lara». En S. Calabrese (ed.), *Letteratura per l'infanzia. Dall'Unità d'Italia all'epoca fascista* (pp. 363-366). Milán: BUR.
- CAPOROSSI, Carlo (ed.) (2010). *Contessa Lara. Lettere ad Angelo de Gubernatis*. Milán: Otto/Novecento.
- CASTELLI, Renzo (2017). *La tragica storia della Contessa Lara. Amori e delitti dall'Ottocento*. Pisa: Edizioni ETS.
- CONTESSA LARA (2007). *L'innamorata*. R. Reim (ed.). Roma: Avagliano.
- (2011). *Il romanzo della bambola*. S. Calabrese y F. Fioroni (eds.). Cuneo: Nerosubianco.
- FRAMBOTTA, Biancamaria (1983). «Alle soglie di una femminilità poetica: la Contessa Lara e Vittoria Aganoor». *Rivista di vita cittadina*, 1(III), pp. 35-61.
- (2011). «“Prima di coricarmi ho voluto scrivermi”. L'ultima estate della Contessa Lara». En M. I. Venzo (ed.), *L'ultima estate di Contessa Lara. Lettere dalla Riviera (1896)* (pp. 5-31). Roma: Viella.
- LIUZZI, Ferruccio (1938). *Il processo della Contessa Lara*. Milán: Corbaccio.
- MAFFEI, Brunello (1991). *La Contessa Lara. Amori e duelli nella bell'èpoque*. Roma: Serarcangeli.
- MAZZEI, Francesco (1988). *Una donna in fiamme. Storia della Contessa Lara*. Milán: Camunia.
- MORENI, Carlotta (ed.) (2002). *Contessa Lara. Tutte le novelle*. Roma: Bulzoni.
- MUÑOZ RAYA, Eva (2023). «La Contessa Lara una donna nuova en el escenario de emancipación feminista de finales del '800: el periodismo como profesión». En J. Benavent y M. J. Bertomeu (eds.), *El No de las Mujeres*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- ROMANO MARTÍN, Yolanda (2019). «Escritoras y personajes femeninos en los albores del *giallo* italiano: Carolina Invernizio, Matilde Serao y Erminia Bazzocchi». En M. V. Hernández Álvarez (coord.), *Escritoras de la Modernidad (1880-1920). La transformación del canon* (pp.139-147). Granada: Comares.

- REIM, Riccardo (2007). «La “Contessa Lara”: un’eroína trágico-mondana». En Contessa Lara, *L’innamorata* (pp. 5-17). Roma: Avagliano.
- SPERONI, Gigi (2003). *La Contessa Lara. Breve e scandalosa vita di una poetessa malata d’amore*. Milán: Libri Scheiwiller.
- TIOZZO, Enrico (2008). *La bambola e il mostro. Un’indagine tematica sull’opera della Contessa Lara*. Roma: Aracne.
- VENZO, Manola Ida (2011). *L’ultima estate di Contessa Lara. Lettere dalla Riviera*. Roma: Viella.

MOGLI E FIGLIE VITTIME DEL TERRORISMO
IN ITALIA E IN SPAGNA: COME PRESERVARE
LA MEMORIA DEI PROPRI CARI
ATTRAVERSO IL RICORDO LETTERARIO
WIVES AND DAUGHTERS VICTIMS OF TERRORISM
IN ITALY AND SPAIN: HOW TO PRESERVE THE MEMORY
OF LOVED ONES THROUGH LITERARY REMEMBRANCE

Matteo RE
Universidad Rey Juan Carlos

Riassunto

In questo capitolo si analizzano i romanzi pubblicati da tre vittime del terrorismo italiano (*L'inferno sono gli altri* di Silvia Giralucci, *Guido Rossa, mio padre*, di Sabina Rossa, *Come mi batte forte il tuo cuore* di Benedetta Tobagi) e uno basato sulla famiglia di una vittima dell'ETA (*Ana María Vidal-Abarca. El coraje frente al terror*, scritto da María Jiménez Ramos). I protagonisti di questi libri sono donne che hanno perso il padre o il marito in attentati terroristici accaduti in momenti diversi: il primo nel 1974 a Padova, il secondo nel 1979 a Genova, il terzo nel 1980 a Milano, l'ultimo il 10 gennaio 1980 a Vitoria. I responsabili furono le Brigate Rosse, la Brigata XXVIII marzo e l'ETA.

Parole chiave: terrorismo, vittime del terrorismo, letteratura femminile, Italia, Spagna.

Abstract

This chapter analyses the novels published by three victims of Italian terrorism (*L'inferno sono gli altri* by Silvia Giralucci, *Guido Rossa, mio padre*, by Sabina Rossa, *Come mi batte forte il tuo cuore* by Benedetta Tobagi) and one based on the family of an ETA victim (*Ana María Vidal-Abarca. El coraje frente al terror*, written by María Jiménez Ramos). The protagonists of these books are women who lost their fathers or husbands in terrorist attacks that occurred at different times: the first in 1974 in Padua, the second in 1979 in Genoa, the third in 1980 in Milan, the last on 10 January 1980 in Vitoria. Those responsible were the Red Brigades, the XXVIII March Brigade and ETA.

Key words: terrorism, victims of terrorism, women's literature, Italy, Spain.

1. INTRODUZIONE

Gli *anni di piombo* italiani si protrassero per tutti gli anni Settanta. Anche se già dai primi momenti del decennio successivo la situazione si era fatta relativamente tranquilla, l'ultima organizzazione violenta, le Brigate Rosse, rimase attiva fino al 1988.

Numerosi studi hanno cercato di analizzare ciò che avvenne in quel periodo, concentrandosi troppo spesso sui carnefici e raramente sulle vittime. Le domande in cerca di risposta si soffermavano prevalentemente su chi aveva commesso i delitti, chi aveva deciso di passare alla violenza politica e sulle motivazioni di chi uccise. Vi era un notevole interesse sulle cause e meno sulle conseguenze. Questo atteggiamento morboso di interesse viscerale nei confronti dell'aguzzino ha relegato in un secondo piano le vittime di quasi due decenni di violenza terroristica in Italia.

Le vittime si sono mantenute spesso al margine della vita pubblica. A volte per una scelta personale, altre per la minore fruibilità mediatica delle loro storie. Tuttavia, già dagli inizi del nuovo secolo qualcosa è cambiato e alcune case editrici hanno cominciato a includere biografie o autobiografie di persone che hanno perso un loro caro in un attentato.

In Spagna la realtà delle vittime del terrorismo è ben differente rispetto all'Italia. Qui vi sono associazioni e fondazioni che preservano la memoria e che lavorano assiduamente affinché non prevalga una visione distorta di ciò che accadde con l'ETA. Anche la loro presenza mediatica è più forte rispetto alla situazione italiana. Ciò è dovuto a una sproporzione numerica tra i due casi e al fatto che il terrorismo dell'ETA è definitivamente finito solo una manciata di anni fa, mentre le BR sono sparite alla fine degli anni Ottanta.

Nelle prossime pagine ci occuperemo delle vittime, nella fattispecie di tre scrittrici che hanno deciso di rendere pubbliche le loro storie pubblicando i seguenti libri: *Come mi batte forte il tuo cuore* (Benedetta Tobagi), *Guido Rossa, mio padre* (Sabina Rossa) e *L'inferno sono gli altri* (Silvia Giralucci). Ma ci sposteremo anche nel versante spagnolo per dare spazio al libro scritto da María Jiménez Ramos nel quale racconta gli eventi accaduti nella famiglia Velasco dopo che l'ETA uccise il padre di famiglia.

2. LE VITTIME ITALIANE

Tra le poche opere letterarie pubblicate dalle vittime del terrorismo italiano vi sono quelle di Silvia Giralucci, Sabina Rossa e Benedetta Tobagi. Graziano Giralucci, il padre di Silvia, era un militante del Movimento Sociale Italiano e venne ucciso il 17 giugno 1974 da un gruppo di brigatisti che fecero irruzione nella sede del MSI di Padova. In quell'agguato rimase ucciso anche un altro missino, Giuseppe Mazzola. Era la prima volta che le Brigate Rosse uccidevano, ma lo fecero in maniera che poco aveva a che vedere con il loro concetto di rivoluzione. Mazzola e Giralucci non erano certo due feroci rappresentanti della congiura controrivoluzionaria. Vi fu, pertanto, chi propose di non rivendicare quel doppio omicidio (Manconi, 2008: 251-252), ma poi si pensò che, se la verità fosse affiorata, per l'organizzazione sarebbe stato molto peggio. Una delle conseguenze più dirette di quell'attacco fu che una bambina di tre anni, Silvia, perse il padre. A distanza di quasi quarant'anni, proprio lei ha pubblicato per Mondadori il libro *L'inferno sono gli altri*, un vero e proprio viaggio all'interno della sua città, e forse anche attraverso l'Italia di quell'epoca, alla ricerca di risposte.

Silvia Giralucci spiega, nelle prime pagine del suo libro, le motivazioni che l'hanno portata a scriverlo:

Penso che la strada che ho fatto per elaborare il mio lutto privato possa essere utile anche per affrontare il problema di una città, di una generazione, di un paese che per un periodo ha vissuto la politica come un valore così totalizzante da oscurare persino la *pietas* per i morti dell'altra parte politica. Il rancore, è stato scritto, è un veleno che corrode le tue ossa, mai quelle degli altri. Comprendere anche le ragioni di chi è stato nemico è la mia via per guardare con serenità al futuro (Giralucci, 2011: 14).

Poi c'è la percezione di essere trattata come una vittima di serie B. Questa idea, di fatto, fa quasi da filo conduttore di tutto il testo: «mia madre dopo la morte di papà [si era ritrovata] improvvisamente non solo vedova a 28 anni con una bambina, ma anche socialmente isolata» (Giralucci, 2011: 114). Ma l'obiettivo dell'autrice non è quello di cercare colpevoli, il suo scopo è solo quello di capire che cosa sono stati gli anni Settanta (Giralucci, 2011: 105).

Le persone che Silvia ha avuto modo di intervistare forniscono un'immagine di Padova come di una città spaccata in due, in cui predominava una certa limitazione nella libertà d'espressione, soprattutto per chi si opponeva all'Autonomia. L'intimidazione era all'ordine del giorno. In ambito universitario si vissero delle vere e proprie rappresaglie nei confronti di chi osava uscire dal coro e criticare gli atteggiamenti della sinistra extraparlamentare. L'esempio più citato è la costante intimidazione nei confronti del professore Guido Petter, ex militante della Resistenza al fascismo e considerato nemico da parte dei giovani radicali di sinistra solo per il fatto di rifiutarsi a cedere alle intimidazioni da parte dei collettivi di lotta. Se da una parte lo stesso Petter ammirava le conquiste del '68, era enormemente critico nei confronti del Movimento del '77. «Gli autonomi», afferma, «avevano perso il rispetto per le cose e anche per le persone [...] e c'erano minacce che indicavano in qualche modo un collegamento ideologico tra il movimento dell'Autonomia e il grande terrorismo delle Brigate Rosse» (Giralucci, 2011: 42).

Il libro si chiude con un'ammissione molto franca e completamente rispettabile: «Non riesco neppure a pensare al perdono per gli assassini di mio padre. Da laica immagino il perdono solo all'interno di una relazione, e io con quelle persone non ho nulla che spartire» (Giralucci, 2011: 158).

Il padre di Sabina Rossa fu ucciso il 24 gennaio 1979, quando lei aveva 16 anni. Quella mattina, Guido era uscito di casa all'alba per recarsi all'Italsider di Genova. Appena entrato in macchina un commando delle BR gli sparò uccidendolo. I brigatisti volevano punirlo per aver denunciato un collega mentre diffondeva all'interno della fabbrica dei volantini dell'organizzazione. Rossa era un comunista e un dirigente sindacale. Il suo omicidio, così come quello di Graziano Giralucci, diede dei grossi grattacapi alle Brigate Rosse. In un primo momento lo zoccolo duro dell'organizzazione non volle diffondere nessun comunicato di rivendicazione. Nella logica dei brigatisti, anche se Rossa era un delatore, così come era definito dai terroristi, era pur sempre un operaio. Le BR, da sempre operaiste, avrebbero avuto molte difficoltà a giustificare quell'omicidio (Galli, 2004: 143). Alla fine la rivendicazione venne scritta, e per giustificare quell'azione omicida si descrisse la vittima come *spia*, per cui andava giustiziata.

Il libro di Sabina Rossa, intitolato *Guido Rossa, mio padre*, certifica già nel titolo la centralità del genitore nel suo testo. A differenza dell'opera di Silvia Giralucci, qui l'unico protagonista è il padre dell'autrice, la quale si sforza in una difficile opera di indagine con lo scopo non solo di capire le motivazioni delle Brigate Rosse, ma anche nel tentativo di scoprire qualche novità sulla verità fin qui tramandata.

La domanda che si pone l'autrice è la seguente: se tutte le indagini hanno portato alla luce il fatto che l'ordine della cupola brigatista al commando che operò quella mattina di gennaio fu quello di ferire ma non di uccidere Guido Rossa, perché Riccardo Dura, esecutore dell'omicidio, decise di alzare il tiro e, dopo il ferimento procurato dal terrorista Vincenzo Guagliardo, sparò a Rossa per ammazzarlo?

Attraverso un complicato lavoro di analisi di documenti, ma grazie anche a un notevole numero di interviste, Sabina Rossa arriva alla conclusione secondo la quale, le Brigate Rosse, probabilmente, avessero «un livello che non è mai venuto alla luce» (Rossa, 2006: 150). Ci si spinge quindi verso ipotesi secondo le quali nell'attentato:

avessero agito due gruppi separati, come se gli ordini impartiti non fossero stati gli stessi. E Guagliardo, che aveva il mandato di sparare alle gambe, probabilmente non sapeva che Dura aveva l'ordine di intervenire, in secondo momento, per dare il colpo di grazia (Rossa, 2006: 62).

Le persone con cui l'autrice si è riunita sono di diversa provenienza. Il libro inizia proprio con l'incontro con Vincenzo Guagliardo, il brigatista che, come detto, aveva il compito di ferire, ma non di uccidere, suo padre. Quell'incontro è duro: l'ex brigatista definisce coerente la posizione delle Brigate Rosse solo per il fatto di provenire da una famiglia operaia di estrazione comunista.

Le pagine di questo libro trascorrono amalgamando descrizioni riguardanti il padre, grande appassionato di alpinismo, persona taciturna ma con grandi valori morali, e la narrazione di questi incontri chiarificatori.

La reazione di Sabina, colpita da questa tragedia quando era adolescente, fu quella di cercare di rimuovere quanto accaduto:

«Dopo la morte di papà, la mia vita era cambiata radicalmente. Ero tormentata dal rimpianto ogni volta che pensavo alle cose che non avrei più potuto fare con lui». A questo sentimento di mancanza irrimediabile si aggiungeva una certa apatia nei confronti degli sviluppi delle indagini: «Evitavo accuratamente persino di leggere sui giornali qualsiasi notizia che avesse a che fare con il caso di mio padre o le BR». Una sensazione di «odio profondo e un desiderio di vendetta nei confronti di coloro che avevano ucciso mio padre» aumentava (Rossa, 2006: 53-54). Con il passare del tempo però la sua posizione cambiò leggermente. Dopo l'incontro con un irriducibile, Luca Nicolotti, ancora dietro alle sbarre ed in evidente situazione di sofferenza, le sue parole sono di commiserazione:

La sofferenza altrui, anche se frutto di un vissuto autonomamente scelto, fatto anche di violenza e di episodi di sangue, non [può] costituire un motivo di soddisfazione, di risarcimento nei confronti di chi è stato vittima di quei comportamenti e a causa di essi ha enormemente sofferto (Rossa, 2006: 93).

Le conclusioni a cui arriva Sabina Rossa ipotizzano una possibile presenza di un secondo livello brigatista (segreto e indipendente) capace di modificare le decisioni prese dal primo livello. Uno dei motivi per cui suo padre fu ucciso si dovette probabilmente (ma non è affatto dimostrato) al fatto che possa aver scoperto il covo della colonna genovese (via Fracchia). O forse, come suggerito dall'ultima persona intervistata, Lovrano Bisso, segretario della federazione provinciale del PCI durante gli anni di piombo, Rossa lavorava per il Partito Comunista Italiano in una struttura segreta, «una sorta di intelligence di partito impiegata per fronteggiare il pericolo di un colpo di Stato di destra» (Rossa, 2006: 157-158), che fosse membro della cosiddetta *Gladio rossa* utilizzata anche di fronte alla minaccia del terrorismo brigatista. Quella sua militanza lo avrebbe portato a rischiare la sua vita.

Quando Walter Tobagi, il 28 maggio 1980 fu ucciso a Milano, sua figlia Benedetta aveva appena tre anni. Troppo giovane per ricordarlo, come lei stessa ammette nelle prime pagine del suo libro (Tobagi, 2009: 12). Gli autori materiali dell'omicidio erano membri della Brigata XXVIII marzo, un'organizzazione terroristica marxista leninista il cui nome era stato scelto per commemorare i

terroristi brigatisti uccisi nell'incursione da parte delle forze dell'ordine nel covo genovese delle Brigate Rosse avvenuto il 28 marzo di quell'anno. Il libro pubblicato da Benedetta si intitola *Come mi batte forte il tuo cuore* ed è stato pubblicato dalla Einaudi. Già dal titolo, come avviene anche con il libro di Sabina Rossa, si rende evidente la centralità del padre ucciso.

Il libro si apre con la descrizione dell'incontro con uno dei terroristi che parteciparono nell'omicidio del padre. «Una presenza perturbante», secondo le parole della stessa Tobagi, che contribuì a riaprirle il baratro sotto i piedi dopo anni di lotta interna per allontanare dalla sua mente quel lutto (Tobagi, 2009: 12). Walter Tobagi era cattolico e di idee socialiste. Una persona alquanto moderata, lontana dal PCI e, sempre secondo la descrizione della figlia, «un uomo meraviglioso, nobile, perfetto» (Tobagi, 2009: 27). Ma Benedetta non risparmia al padre alcune critiche: «quando ho sentito la sua voce nel filmato di repertorio ne sono stata delusa. Parlava lento, con sussiego, aveva un tono curiale: sembrava freddo. Fatico ad ammetterlo, ma lo trovai quasi antipatico» (Tobagi, 2009: 164).

In questo libro si narra l'aspetto privato dell'uomo ma anche gli innumerevoli contatti con politici dell'epoca e la sua rapida escalation come giornalista del primo giornale italiano, il *Corriere della Sera*. Si tratta di un'opera molto introspettiva una specie di *recherche* proustiana la cui finalità non è altro che conoscere la persona che la follia omicida le ha portato via.

Molto toccante, e totalmente condivisibile, è l'indignazione dell'autrice nei confronti di una mostra allestita qualche anno fa intitolata *Muri di piombo*. Tra le fotografie, che avevano il compito di ritrattare le vittime del terrorismo, appariva anche il portone di via Fracchia 12, sede della colonna delle Brigate Rosse che diede il nome, come detto, all'organizzazione che uccise Tobagi (Tobagi, 2009: 121). Come nel libro di Silvia Giralucci, anche in quello della Tobagi si riservano parole di critica nei confronti di Toni Negri, del quale si dice che «predica l'illegalità diffusa e il sovvertimento della Repubblica, salvo poi fare appello alle garanzie costituzionali quando si trova imputato» (Tobagi, 2009: 159).

Ciò che maggiormente traspare dalle pagine di *Come mi batte forte il tuo cuore* è la sensazione di perenne insicurezza in cui certe persone erano costrette a vivere in quegli anni. Non pochi subirono

un processo di deumanizzazione e umiliazione. Benedetta e la sua famiglia videro, per esempio, come l'assassino del loro familiare usciva di prigione dopo solo tre anni di reclusione, avvalendosi degli sconti di pena previsti dalla legge 304 del 1982.

Infine, in maniera molto coerente, Benedetta Tobagi si attribuisce il diritto a non perdonare, dice che non ha la forza per farlo, e anche se ha incontrato uno degli assassini di suo padre, devastato dal dolore, non può farsi carico di quel dolore aggiuntivo.

3. VITTIME CHE FANNO SENTIRE LA PROPRIA VOCE

L'ETA uccise per la prima volta il 7 giugno 1968. La vittima, un giovane Guardia Civil, José Antonio Pardines, non sapeva che sarebbe stato solo il primo di 853 morti per mano dell'organizzazione terroristica basca. Quanto accaduto venne descritto dall'*izquierda abertzale* come un necessario atto di difesa di Javier Txabi Echebarrieta il quale, vistosi minacciato dall'agente, non poté fare altro che sparare. Tuttavia, oggi sappiamo che così non fu. Pardines stava controllando l'auto di Txabi e di un altro *etarra*, Iñaki Sarasketa, dopo averli fermati in un posto di blocco. L'assassino approfittò del fatto che l'agente era accovacciato cercando di analizzare il numero della scocca dell'auto (rivelatasi rubata), per crivellarlo di colpi (Fernández Soldevilla e López Romo, 2012: 27). Questa versione, reale, di quanto accaduto, lo descrisse lo stesso Sarasketa, arrestato poco dopo. Echebarrieta, invece, venne ucciso quello stesso giorno in un conflitto a fuoco con la Guardia Civil (Garzón, 1998).

Le prime vittime dell'ETA, in pieno tardo-franchismo, convinsero molti a considerare quell'organizzazione una specie di forza liberatrice dalla dittatura di Franco, assolvendola, in qualche modo, delle sue responsabilità. Ma ancora una volta sono i propri militanti dell'ETA coloro i quali ci vengono in aiuto per eliminare ogni tipo di equivoco. Valga come esempio questa affermazione di uno di loro:

Yo, además, nunca he sido demócrata. Yo no he sido antifranquista. O sea. ETA no es ni ha sido nunca antifranquista. Ni ha luchado por la democracia española. ETA es un grupo nacionalista que lucha por la liberación de Euskadi y punto (Reinares, 2011: 153).

Oltre alle parole ci sono anche i fatti a corroborare quanto poco antifranquista fosse l'ETA. Di fatto, se il suo vero nemico fosse stato Franco, dopo la morte del caudillo avrebbe smesso di uccidere. Invece, ben il 95% delle vittime di quest'organizzazione terroristica avvennero dopo il 20 novembre 1975.

L'anno nero del terrorismo in Spagna fu il 1980, con 395 attentati che provocarono 132 vittime e 100 feriti (Fernández Soldevilla e Jiménez Ramos, 2020). Proprio all'inizio di quell'anno, a Vitoria, la città più relativamente tranquilla tra le tre province basche, gli *etarras* uccisero il comandante dell'Esercito Jesús Velasco. María Jiménez Ramos ricostruisce gli ultimi momenti della vita di Jesús e le conseguenze di quella tragedia, grazie un'accurata documentazione e alle testimonianze delle figlie, soprattutto a quelle di Ana Velasco Vidal-Abarca, la quale ricorda non solo il padre, ma anche la madre, Ana María Vidal-Abarca, vera protagonista di questa monografia.

Il clima che precedette l'omicidio era quello teso dei Paesi Baschi della Transizione, in pieni anni di piombo, come venne definito quel periodo a livello di sicurezza nazionale. Il PNV era come sempre ambiguo, e si faceva eco di una frase che ricordava la sinistra extraparlamentare italiana ogni volta che le Brigate Rosse uccidevano. La smania di mantenersi in una posizione equidistante si traduceva quindi con l'espressione: «Ni con ETA ni con Martín Villa», in chiaro riferimento al ministro degli Interni del Governo di Adolfo Suárez (Jiménez Ramos, 2020: 54).

Emotivo è il ricordo della figlia Ana:

La mañana del 10 de enero me levanté pronto. Cuando estaba en el cuarto de baño, ya lista para marcharme, sentí un mareo y un escalofrío y me tuve que apoyar en la pared. Se me pasó rápido pero fue una sensación muy intensa (Jiménez Ramos, 2020: 68).

I membri dell'ETA avevano appena ucciso Jesús Velasco. Lo avevano fatto pochi secondi dopo che tre delle sue figlie erano scese dall'auto per dirigersi a piedi verso la scuola. I killer, arrivati su di un taxi rubato, spararono diversi colpi d'arma da fuoco senza lasciare il tempo di reagire alla vittima che, in pochi secondi, perse la vita. Le bambine videro ogni cosa. Begoña lo ricorda così:

El llegar a la plaza de Lovaina mi padre paró el coche, le dimos un beso y salimos las tres. Solo había dado unos cuantos pasos cuando oí un ruido tremendo que me hizo parar y volver la cabeza instantáneamente. Vi a dos hombres, uno en frente del coche y otro más hacia el lado derecho que estaba disparando a través del cristal (Jiménez Ramos, 2020: 70).

Il funerale si celebrò tra la passività di molti concittadini. In un'atmosfera di silenzio, con le finestre chiuse e senza alcun rappresentante del PNV. L'ETA rivendicò l'attentato con un lungo comunicato pubblicato sull'*Egin*. Questa prassi, tremendamente offensiva non solo per le vittime del terrorismo ma anche per ogni cittadino difensore dello stato di diritto, si prolungò incessantemente sino alla totale dissoluzione dell'organizzazione nel 2018.

Nel libro vengono dedicate alcune pagine alla ricostruzione biografica degli assassini, alcuni dei quali non scontarono mai nessuna condanna. Ma senza cedere all'odio e alla sete di vendetta, si passa all'ampia descrizione di quanto fece la vedova, Ana María Vidal-Abarca, come reazione a quella situazione. Dopo aver abbandonato i Paesi Baschi, per evitare che le figlie crescessero in un luogo a loro ostile. Ana, per esempio, pochi giorni dopo la morte del padre venne affiancata da uno sconosciuto mentre camminava per Vitoria il quale le sussurrò: «uno menos» (Jiménez Ramos, 2020: 106). A Madrid, Ana María entrò in contatto con Sonsoles Álvarez de Toledo, vedova di Alfonso Queipo de Llano, e con Isabel O'Shea, che aveva abbandonato Bilbao insieme al marito architetto dopo aver ricevuto varie lettere di estorsione.

Questo incontro cambierà la vita delle tre donne e darà inizio al primo momento associativo delle vittime del terrorismo in Spagna. Di fatto, nel 1981 fu creata la Hermandad de Familiares de Víctimas del Terrorismo, che da lì a pochi anni si trasformerà nell'Asociación de Víctimas del Terrorismo, tutt'oggi molto attiva.

4. CONCLUSIONI

I tre romanzi italiani analizzati in questo capitolo parlano dei genitori persi dalle tre autrici. Silvia Giralucci prende spunto dall'evento luttuoso per soffermarsi soprattutto sulla sua città, di cui cerca di scoprire le dinamiche di violenza degli anni Settanta.

Sabina Rossa vuole fare chiarezza sulle motivazioni che spinsero le BR a uccidere suo padre. Benedetta Tobagi è probabilmente l'autrice che più spazio dedica al padre. Quello di Benedetta è un lavoro di ricerca nei ricordi del padre stesso, il suo testo cresce man mano che l'autrice prende coscienza dell'umanità del padre, della sua bravura, ma anche del fatto che era una persona buona, semplice e forse proprio per questo temibile per la follia brigatista che si basava su elementi irrazionali.

Il libro di María Jiménez Ramos su Jesús Velasco dedica la parte iniziale alla vittima uccisa dall'ETA, per poi concentrarsi sulla moglie rimasta vedova e sul suo lavoro come fondatrice della futura Asociación de Víctimas del Terrorismo. Nelle pagine di questo libro vi è spazio anche per il ricordo delle figlie, soprattutto nelle parole di Ana Velasco Vidal-Abarca.

Ciò che accomuna questi testi è la grande quantità di fonti orali utilizzate. Le interviste realizzate da Benedetta Tobagi hanno lo scopo di completare quell'immagine del padre che si forma a poco a poco nella mente dell'autrice; Sabina Rossa cerca di fare luce su di una possibile regia occulta che si celava dietro la facciata più o meno nota delle BR, una presenza ancor più clandestina ed eterodiretta da cui partì l'ordine di uccidere Rossa, probabilmente per qualcosa che aveva potuto vedere o per la sua attività segreta all'interno del PCI. Silvia Giralucci utilizza le fonti orali per fare chiarezza sugli scontri politici violenti di diversa ideologia che caratterizzarono Padova. Nel suo libro la figura del padre appare, ma non è il filo conduttore del testo. María Jiménez Ramos, la unica tra le quattro autrici a raccontare una storia che non ha vissuto in prima persona, dà voce ai familiari di Jesús Velasco.

I libri non sono stati scritti come attività catartica con fini di perdono né per chiedere che siano gli assassini a prostrarsi in segno di penitenza. Ognuno vive il dolore in maniera individuale e quindi è giustificata ogni reazione di fronte a una tragedia di tali dimensioni. In questi quattro testi non affiora nessun sentimento di vendetta, sensazione che comunque non riuscirebbe ad alleviare il peso degli anni vissuti senza la persona amata.

Le vittime del terrorismo danno anche un'importante visione della società dell'epoca, colpevole di quello che Aurelio Arteta (2010) definì come il male accettato («el mal consentido») o anche la sindrome dello spettatore indifferente o della diffusione

di responsabilità proposta da Latané e Darley (Latané e Darley, 1970). Spesso la vittima subisce una seconda vittimizzazione che la porta all'esclusione sociale, soprattutto in un ambiente nazionalista come quello in cui agiva l'ETA. Il commento «algo habrá hecho» (Calleja, 2006) si poteva percepire, soprattutto nei Paesi Baschi, dopo ogni omicidio *etarra* con lo scopo di trasformare la vittima in colpevole. Molte furono le famiglie, come quella di Jesús Velasco, che dopo la morte di un loro caro dovettero abbandonare la loro casa e la loro città perché le minacce non si placavano nemmeno dopo la morte.

In ognuno di questi quattro libri viene descritta in profondità e senza mezzi termini la difficoltà in cui alcune persone furono a volte costrette a vivere in quegli anni.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARTETA, Aurelio (2010). *El mal consentido: la complicidad del espectador indiferente*. Madrid: Alianza.
- CALLEJA, José María (2006). *Algo habrá hecho*. Barcellona: Espasa.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka e LÓPEZ ROMO, Raúl (2012). *Sangre, votos, manifestaciones: ETA y el nacionalismo vasco radical (1958-2011)*. Madrid: Tecnos.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka e JIMÉNEZ RAMOS, María (2020). *1980. El terrorismo contra la Transición*. Madrid: Tecnos.
- GALLI, Giorgio (2004). *Piombo Rosso*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.
- GARZÓN, Lourdes (1998). «30 años de terrorismo». *La Revista de El Mundo*.
- GIRALUCCI, Silvia (2011). *L'inferno sono gli altri*. Milano: Mondadori.
- JIMÉNEZ RAMOS, María (2020). *Ana María Vidal-Abarca. El coraje frente al terror*. Madrid: Catarata.
- LATANÉ, Bibb e DARLEY, John (1970). *The unresponsive bystander: why doesn't help?* New York: Meredith.
- MANCONI, Luigi (2008). *Terroristi italiani*. Milano: Rizzoli.
- REINARES, Fernando (2011). *Patriotas de la muerte*. Madrid: Taurus.
- ROSSA, Sabina (2006). *Guido Rossa, mio padre*. Milano: BUR.
- TOBAGI, Benedetta (2009). *Come mi batte forte il tuo cuore*. Torino: Einaudi.

DELITOS Y DIALECTOS
EN LAS NUEVAS VOCES FEMENINAS
DEL *GIALLO* ITALIANO
CRIMES AND DIALECTS IN THE NEW FEMALE VOICES
OF THE ITALIAN *GIALLO*

Yolanda ROMANO MARTÍN
Universidad de Salamanca

Resumen

Italia se presenta como un mosaico compuesto por veinte regiones distintas, cada una con sus particularidades, pueblos, rica gastronomía, delitos y comisarios, dialectos y acentos locales. Este estudio tiene como objetivo exponer el mapa de las autoras italianas del género *giallo*, quienes hacen uso de dos elementos fundamentales: las variedades dialectales y la ambientación local. Cada una de estas escritoras parte de poéticas y motivaciones diversas, pero convergen en un resultado común: enriquecer la trama del tejido lingüístico con una paleta de colores diversos, en busca de matices y combinaciones insólitas y atrevidas, que, precisamente por su originalidad, resultan cautivadoras.

Palabras clave: novela policial femenina, dialecto y literatura, dialectos italianos, *giallo* italiano.

Abstract

Italy is presented as a mosaic composed of twenty different regions, each one with its particularities, villages, rich gastronomy, crimes and commissaries, dialects and local accents. This study aims to present the map of Italian women authors of the *giallo* genre, who make use of two fundamental elements: the dialectal varieties and the local setting. Each of these writers starts from different poetics and motivations but converge in a common result: to enrich the linguistic fabric with a palette of different colours, in search of nuances and unusual and daring combinations, which, precisely because of their originality, are captivating.

Keywords: women's detective novels, dialect and literature, Italian dialects, Italian *giallo*.

1. LA CUESTIÓN DEL HIBRIDISMO LINGÜÍSTICO EN LA LITERATURA ITALIANA

El dialecto, como manifestación lingüística local, ha desempeñado un papel significativo en la producción literaria del país, influyendo en la forma en que los escritores han abordado y representado la realidad local y las diversas identidades regionales. La sociedad contemporánea vive inmersa en una situación multiétnica donde junto a los dialectos resultar ser la expresión de una realidad a la que la literatura quiere darle espacio (Demontis, 1999: 13).

En el caso concreto del *giallo* italiano espejo de los cambios sociales, el verdadero punto de inflexión se produce cuando a finales de los noventa cuando Andrea Camilleri publica su primera novela con la que comenzaba a engendrarse un estilo lingüístico personal en el que la genial combinación entre dialecto siciliano e italiano estándar le lleva a un éxito mundial sin precedentes para un autor italiano contemporáneo.

2. LAS NUEVAS VOCES DEL *GIALLO* ITALIANO FEMENINO: ENTRE DELITOS Y DIALECTOS

En la actualidad la relación entre la literatura italiana y los diferentes dialectos sigue siendo un campo de estudio y discusión interesante en el contexto de la diversidad cultural y lingüística de Italia por lo que nos ha parecido interesante trazar un panorama de las escritoras de novela policial que hacen uso de este recurso en sus novelas. De norte a sur, pasando por las islas, han proliferado en los últimos años obras marcadas por esta hibridación y un fuerte localismo. Las más numerosas, debido a la gran tradición literaria, son aquellas en las que aparece el dialecto siciliano o el napolitano. En el primer caso siguen la estela del maestro Camilleri, el verdadero iniciador de este fenómeno lingüístico-literario. En el caso del napolitano por la fuerte escuela que ha ido creciendo en estos años con Maurizio de Giovanni a la cabeza, como heredero de un estilo nacido de la mano de Francesco Mastriani, Matilde Serao o Attilio Verardi.

Sin embargo, no son solo estos dialectos, los presentes en la novela policial femenina actual. El milanés, el bresciano, el

piamontés, el umbro o el *barese* están presentes en mayor o menor medida en las novelas de estas nuevas voces literarias.

En líneas generales las autoras del *giallo* recurren al dialecto con la finalidad exclusiva de que el mundo descrito en sus obras sea una representación verosímil de ambientes y situaciones con fuertes connotaciones locales. Por consiguiente, estamos de acuerdo con Vignuzzi y Bertini Malgarini (2010: 233) cuando afirman que debemos interpretarlo como «una marca di realismo: ovvero, per dirla in termini del dibattito novecentesco sul rapporto letteratura e dialetto, di una presenza di solito programmaticamente naturalistica».

Como veremos más adelante en los textos de las autoras seleccionadas el dialecto es marca connotativa de los personajes populares (mecánicos, camareros, obreros etc.). Esta estrategia ya fue utilizada por Edoardo Scarfoglio en sus novelas con la intención de reproducir de alguna forma el naturalismo francés.

En contextos diegéticos, como son las descripciones de lugares o personajes, los dialectalismos locales o regionales son casi inexistentes, mientras que su presencia es mayor en las partes dialogadas. En algunos casos, para facilitar la comprensión a sus lectores, las autoras glosan los términos dialectales que introducen ocasionalmente como hace Lucia Bruni en *Le pianelle di Masaccio*¹.

A continuación, ahondaremos en una selección de casos que sean lo suficientemente significativos para ilustrar el fenómeno. Por razones obvias de espacio hemos dejado para futuras investigaciones a autoras y dialectos como el sardo, el romanesco, el ligur, el véneto, o el romañolo no menos importantes que los citados en este trabajo.

2.1. LOS DIALECTOS DEL NORTE: LOMBARDÍA Y PIAMONTE

Comenzaremos nuestro recorrido desde las tierras del norte, concretamente con tres dialectos de la región lombarda: el bresciano, el bergamasco y el milanés.

Tanto el bresciano como el bergamasco no han sido dialectos bien considerados en ámbito literario a pesar de su fuerte presencia en el habla de los habitantes de estas zonas. Dos autoras

¹ Al final del capítulo explica el significado de algunas palabras como *strolaga di Peretola* que astrologa o vidente.

emergentes han reivindicado su origen pincelando las novelas policíacas con estos dialectos. Nos referimos a la bresciana Irma Cantoni y a la bergamasca Anita Anesa. La bresciana Irma Cantoni en su serie de novelas policíacas presenta a la comisaria Vittoria Troisi, una romana trasladada a Brescia donde ejerce su profesión como jefe de la comisaría. Tras una vivencia traumática decide trasladarse a la pequeña e industrial ciudad lombarda. En *Il bosco di Mila, I segreti di Palazzo Moresco e Il Cartomante*, Cantoni nos transporta a sus orígenes familiares donde Troisi indaga acompañada por el agente bresciano Mirko Rota. En cada una de las historias vamos desentrañando la personalidad de su protagonista, una mujer fuerte y determinada, muy humana y femenina, pero de modales masculinos que se ve envuelta en una realidad de una pequeña ciudad lejana para ella, aunque rica de sucesos donde muestra un microcosmos de la sociedad compuesto por barrios de mal vivir y nobles palacetes, en el que se entrecruzan las vidas de ricos herederos y gente de la periferia. La protagonista de las novelas es indudablemente Brescia, sus calles, sus plazas, sus estatuas, sus pequeñas localidades como Desenzano, Sant'Eufemia, San Polo; todo descrito de manera detallada, donde las diferencias de energías entre norte y sur se hacen evidentes. La autora utiliza el dialecto bresciano para caracterizar a los personajes, dando pinceladas, a través de coloquialismos y refranes perfectamente reconocibles para quien ha nacido en esas tierras que hacen que las historias se vuelvan más familiares y reconfortantes.

Por su parte, Anita Anesa, si bien sus comienzos se remontan a 2013, debuta en la novela policíaca en 2020 con *Ricette di Master Chef. Delitti di Bergamo* donde dos mujeres se convierten en improvisadas investigadoras entre los fogones de Masterchef. La autora pincela la historia con expresiones típicas bergamascas.

Por lo que respecta al milanés, este puede presumir de una mayor presencia en el *giallo*, si pensamos por ejemplo en la reciente trilogía publicada por Luca Crovi, uno de los mayores expertos del género, compuesta por *L'ombra del campione, L'ultima canzone del Naviglio e Il gigante e la Madonnina* (2020) ambientadas en la Milán de los años treinta en pleno dominio de Benito Mussolini. En la vertiente femenina tomamos como referencia de *giallo* autóctono milanés las novelas de Paola

Varalli. Escribe por su afición, evitando las historias truculentas y de violencia explícita y gratuita pues se tiene más afín a las tramas de Camilleri, Simenon. Prefiere que la imaginación nos conduzca en la deducción de las historias por lo que su estilo se acerca al *giallo* psicológico, pero al mismo tiempo irónico. Hasta el momento son cinco las novelas ambientadas en Milán y publicadas entre 2017 y 2023: *Incroci obbligati* (2017), *L'antiquario del Garegnano* (2019) *Quattro volte Natale* (2020), *Giallo al Cimitero Maggiore* (2021), *Tira mòlla e messèda* (2023). Todas estas novelas están protagonizadas por las *squinzie* de la calle Gallarate, dos improvisadas investigadoras, Mirella Bonetti y Anita Valli que ayuden al atractivo comisario Giorgio Santini. En la última novela *Tira mòlla e messèda*, cuyo título en dialecto milanés nos conduce a esta idea de dar vueltas y vueltas donde los protagonistas, Mario y Pino, un mecánico y un fontanero respectivamente, con la ayuda de Eddy, el portero, y Viliam, el camarero, desentrañan el enigma de una misteriosa e incomprensible cinta de audio, entregada de manera anónima. La novela se desarrolla en Milán en la década de los ochenta, en un peculiar bar de Borgh di Ortolan. Es allí donde nuestros extravagantes investigadores se entregan a innumerables aperitivos típicos de antaño, mientras intentan resolver los acontecimientos y salvar a una persona en peligro. Ninguno de los personajes creados por Varalli se expresa únicamente en dialecto puesto que considera que un lector no lo entendería, ni siquiera un joven milanés de hoy. Por esta razón «ho cercato di mediare tra lingua della nazione e parlata locale» (conversación con la autora: 27/07/2023). Ilustramos con este pasaje esa mezcla continua de milanés e italiano estándar e italiano regional:

- Allora, Pino, per mè te see pròppi on bell pirla.
- Perché dici così, Mario?
- Perché, scolta, ma a te ti sembra che dobbiamo venire in posta proprio oggi che ritirano le pensioni? Mi me son giamò ròtt i ball di stare in coda (Varalli, 2023: 98).

La justificación que la autora nos da sobre la presencia del milanés en sus novelas tiene que ver con la época en la que se desarrollan la historias: «L'inserimento del dialetto è molto

importante, un idraulico e un gommista (i miei personaggi) negli anni 80 a Milano non potevano parlare forbito» (conversación con la autora: 27/07/2023).

Gianna Baltaro, considerada la Agatha Christie turinesa, fue sin duda la más importante autora de novela policial de su época. Sus novelas de corte histórico ambientadas en la Turín de los años treinta, protagonizadas por el comisario Martini, se publicaron entre 1990 y 2007. Fue también pionera en la creación de un estilo autóctono que pincelaba con palabras y expresiones en dialecto piamontés. Siguiendo la estela de Baltaro encontramos a otras autoras piamontesas que nos deleitan con tramas ambientadas en la mítica ciudad de la Mole. Rosa Mogliasso la define el marco ideal para sus trepidantes tramas donde la inspectora de policía Barbara Gillo se ha trasladado de Sicilia a Turín para investigar los crímenes que se esconden en la ciudad del misterio por excelencia. En su saga de novelas policiales: *L'assassino qualcosa lascia* (2009), *L'amore si nutre di amore* (2011), *La felicità è un muscolo volontario* (2012), *Chi bacia e viene baciato* (2018), *L'irresistibile simmetria della vendetta* (2021) y *Uccidere, qualche volta* (2023) se evidencia un estilo personal caracterizado por la experimentación lingüística al incorporar otras lenguas, el dialecto piamontés y variedades diferentes. Utiliza registros altos y bajos, cultos y cotidianos, jergales y estándares (como el lenguaje abreviado de las redes sociales), todo ello con la intención de recrear la realidad lingüística italiana actual.

2.2. LOS DIALECTOS TOSCANO Y UMBRO

Lucia Bruni es una historiadora del arte y periodista. Sus relatos policiales han aparecido en diversas antologías, como *Sulle tracce del giallo* (1998), *Toscana delitti e misteri* (2000), *Cronache di delitti lontani* (2002), *Almanacco del giallo toscano* (2004), *Crimini etruschi* (2006) y *Toscana fra crimini e misteri* (2007). Si bien la serie de *giallo storico* comienza con *Il segreto di Raffaello* (2008) y *Pontormo e l'acqua udurosa* (2010) fijaremos nuestra atención en su última entrega: *Le pianelle di Masaccio* donde Esterrina, una joven campesina, lleva el peso de la investigación por la desaparición de la dama de compañía de una marquesa. La escritura de Bruni se distingue por una

peculiaridad de tipo lingüístico: la utilización del idioma vernáculo toscano propio de la campiña florentina a finales del siglo XIX, lugar en el que ambienta sus novelas, una ciudad imaginaria entre Prato y Florencia. Adopta este recurso lingüístico hoy totalmente en desuso, transcribiendo expresiones y modismos familiares de manera fidedigna y manteniendo por tanto su pronunciación original que salpica a lo largo de toda la historia en la parte dialogada, pero sin distinción de personajes. Veamos algún ejemplo: «—O ch'è vero che a casa della Tosca oggi c'era la strolaga di Peretola?, chiese la Nella posando in terra il secchi di panni appena lavati alla fonte [...]. —Sicuro gli è vero, rispose pronta la Velia, gli è andato Ruggero a piglialla co' i' bbarroccio» (Bruni, 2017: 144).

Alessandra Carnevali proviene del panorama musical italiano y se lanza de lleno en la escritura con una serie de novelas protagonizadas por Aldagisa Calligaris, comisario de policía de Rivorosso Umbro, una mujer dura, de modales bruscos, muy alejada de los cánones de belleza, aunque de una gran inteligencia. Precisamente con la ayuda de su proverbial intuición consigue resolver complejos casos ambientados en esta localidad imaginaria umbra que representa el tipo de pequeña ciudad de interior donde circulan con rapidez los cotilleos, los rumores y las leyendas. La serie la componen once novelas. La primera de ellas en 2016, *Uno strano caso per il commissario Calligaris* y la más reciente de 2023, *Lo strano caso del quadro scomparso*. Pueden calificarse de típico *giallo* a la italiana en el que no falta el sentido del humor y las expresiones dialectales que le dan colorido a las tramas. El personaje de Adalgisa está construido a medio camino entre el clasicismo de Miss Marple y la modernidad de Bridget Jones. Como su autora nos confirma la utilización del dialecto umbro fue una elección espontánea dado que desde el principio pensó en ambientar sus novelas en su pueblo natal, Orvieto «che si trova in Umbria, ma al confine con Toscana e Lazio. Questo fa sì che il nostro dialetto sia una perfetta commistione di romano e fiorentino, molto distante dalle calate perugina e ternana» (conversación con la autora: 25/05/2023).

Prosigue Carnevali recordando que el dialecto *orvietano* se popularizó en televisión en los años ochenta gracias a la actriz cómica Anna Marchesini, miembro del trio Marchesini, Solenghi,

López. La razón por la que elige pincelar sus historias con este dialecto se funda en la voluntad de dar autenticidad a sus historias «*e il dialetto, ove necessario, era per me imprescindibile per la buona riuscita della narrazione*» (conversación con la autora: 25/05/2023).

El dialecto *orvietano* es una macedonia de dialectos que toma del umbro, del toscano y del dialecto de Lazio y se aleja bastante del dialecto *ternano* y del habla de Perugia. Uno de sus rasgos más singulares es que el plural masculino se declina en femenino al no existir una forma propia de plural².

La presencia del dialecto *orvietano* se reduce a algunos personajes secundarios que lo hablan exclusivamente, como los ancianos del pueblo. Es el caso del dueño del bar, Celestino:

- Ma se je sparo a la mi' moje, quanto me danno, commissà?
- Trent'anni! Anche meno se è incensurato!, rispose il commissario.
- Manco tanti, però! Quasi quasi ce fo 'n pensierino!
- E poi io dove vado a mangiare il tramezzino?, ironizzò Adalgisa, addentando il suo spuntino.
- C'avete ragione, dottoré! Allora vorrà di che nun l'ammazzo... pe' adesso! (Carnevali, 2017: 222).

La protagonista, Adalgisa, no se expresa nunca en dialecto mientras que su amiga y alter ego Paris Picchio, lo alterna según el estado de su humor y las situaciones en las que se encuentra: «Ma chi te dice gnente: se sei contento te, semo contenti tutti. Solo che ce dispiace che vai via» (Carnevali, 2023: 134).

2.3. LOS DIALECTOS SICILIANOS: EL PALERMITANO Y EL *CATANESE* DE LAS HEREDERAS DE CAMILLERI

Podríamos citar a otras novelistas sicilianas como seguidoras del legado de Camilleri: desde Cassar Scalia a Valentina Gebbia, pasando por la joven Maria Tronca o la reconocida Silvana La Spina, pero nos limitaremos a abordar la voz literaria de una palermitana y una *catanese*.

² Por ejemplo: «*i fagioli con le cotiche*» se convierte en orvietano en «*le faciole co' le cotiche*».

La escritora palermitana Giuseppina Torregrossa, ex médico del Policlinico de Roma. Comienza su trayectoria literaria en 2007 con cincuenta y un años. En 2012 se produce su paso a Mondadori que la lleva a cambiar de género. *Panza e prisenza* (2012), *Il basilico di Palazzo Galletti* (2018) e *Il sanguinaccio dell'immacolata* (2019) tienen como protagonista a la joven y atractiva subcomisaria Maria Teresa Pajno, llamada Marò, acompañada del jefe de policía Lobianco y de Rosario D'Alessandro. Tres amigos desde sus inicios que investigan en una aburrida comisaría del elegante barrio Politeama entre delicias gastronómicas locales y una atmosfera típicamente siciliana, donde los dialectalismos y le lenguaje mafioso son la nota de color. Como telón de fondo de estas historias la evolución del triángulo amoroso que se crea entre los tres compañeros. Torregrossa describe una Sicilia multiétnica y plagada de contradicciones que configura un mosaico original y único. Viene a reforzar la importancia del localismo en las tramas el uso constante del dialecto palermitano por parte de los protagonistas. Añade además otro elemento característico de su predecesor Camilleri, la gastronomía siciliana que la comisaria Pajno nos muestra como parte de su cultura y de las tradiciones locales (cita delicias sicilianas como *buccellato*, *cuccia*, *stigghiola*, *sancielu*, *pasta con i tennerumi*).

El *catanese* está representado por la autora Marilina Giaquinta, jefa de la Polizia di Stato de Catania jubilada, tras sus comienzos en la poesía, en 2020 debuta en la novela policiaca con *Non rompere niente*. La historia que nos presenta es una reflexión filosófica disfrazada de *giallo*. Sus protagonistas son el comisario Ventura, un hombre solitario y con un acentuado sentido de la justicia, y su compañera, la oficial de policía, Maria Isola Lo Faro quien representa el alter ego de la autora; una mujer imprevisible y con una forma de expresión híbrida singular. Como afirma Margherita Verdirame, la lengua de Maria es una lengua criolla y mestiza, una lengua «astrusa, ammischiata col dialetto, ricchissima in frasi idiomatiche siciliane, di proverbialità, di cadenze musicalmente impostate, di sostantivi semanticamente pregnati e di un'aggettivazione metaforica inzuppata nei colori, nei sensi e nelle emozioni» (Verdirame, 2020: 3).

Las obras de ambas autoras son ejemplo del clásico *giallo* mediterráneo fuertemente arraigados al territorio y donde el localismo es la marca identitaria que refuerzan con el uso de las variedades dialectales, las descripciones detalladas del ambiente y los culturemas.

2.4. EL ÉXITO TELEVISIVO DE LOS DIALECTOS MERIDIONALES: BARESE, NAPOLITANO Y LUCANO

Dedicada por entero a su profesión de escritora, Gabriella Genisi 2010 publica *La circonferenza delle arance*, el primer caso de su comisaria Lobosco. Lolita tiene 36 años, una belleza exuberante, de pelo negro y largo, de madre siciliana y padre napolitano, un carabiniere asesinado a la puerta de casa. Luchar contra la delincuencia, combatir el mal, hacerse respetar profesionalmente en un mundo de hombres, sin renunciar al gusto por la belleza y cocinar platos de la gastronomía local como una verdadera mujer del Sur, son sus principios. En un homenaje a su mentor, Andrea Camilleri, trata también de reproducir los ingredientes que lograron que el *commissario* Montalbano se convirtiera en un personaje universal: la cocina, el dialecto y el territorio. Son diez las novelas cuya protagonista es nuestra sexy comisaria, la última: *Lo scammaro avvelenato e altre ricette*.

Para Genisi el dialecto es un estado mental, uno de los indicadores de pertenencia a un lugar y esta variedad híbrida es muy común en Bari, a la que le añade coloquialismos: *spupazzando*, neologismos: *lucchettari*, anglicismos: *topino*, *occhei* y nombres compuestos: *ammazzacaffè*. Para darle sabor a los diálogos recurre a una práctica singular que consiste en escribir frases enteras como si fueran una sola palabra, para reflejar la forma de hablar local (*nossignore*, *nonsisadichi*, *occapito*). El resultado es una mezcla personal, que poco tiene que ver con la compleja operación de mestizaje de Camilleri. Los elementos que la conforman, no se reducen a las partes dialogadas en primera persona de Loli, sino que se extienden a través de la narración endofásica (discurso mental) y el discurso indirecto libre hasta las partes diegéticas. Sobre la utilización del dialecto en Genisi resulta esclarecedor el artículo escrito por Maria Carosella (2012: 67-78) de donde hemos extraído las conclusiones a las que la autora ha llegado y que exponemos a continuación. Los rasgos

localistas y dialectales más recurrentes son: la posposición del posesivo: (*Il Caffè mio però oggi sta chiuso*); la posposición del adverbio (*A me tutto 'sto vai e vieni mi innervosisce assai*); el superlativo con reduplicación de adjetivo (*tengo puro il seno duro duro*); la elección de un léxico marcado con connotaciones dialectales (*assai* por *molto*, *cofano* por *sedere*, *pazziare* por *scherzare*). A veces la autora hace uso de formas lexicales en cursiva para subrayar precisamente esta elección lingüística. En otras ocasiones alude directamente al dialecto local *barese* que lo encontramos sin traducción en el contexto narrativo en boca de Lolì en los momentos de mayor tensión. Generalmente este uso del dialecto es plausible y no resulta forzado, dado que se asemeja al habla de los *baresi* de cultura medio alta para interactuar entre amigos, para hacer bromas, para expresar sentimientos de diferente naturaleza o para expresar sus pensamientos. A veces manipula el dialecto para convertirlo en una forma más italianizada (eliminando la metafonesis del *barese*): *Quest'è paz, portam' un caffè va'*.

Por lo que respecta a los personajes, los que provienen de estratos socioculturales más bajos, de la Bari Vecchia, son los que utilizan el dialecto con más frecuencia: «Ahhh 'c stè do! Chessa brutt'a zoccl tand à fàtt' che uàv fàtt' arrvà ù quadrr all'acchiazz'! Ahhhh! Brav, brav e mo' c'uè, pur l'applaus? Ti à fè un mazziaton' a te e à cud cernut de maritm, c'ù auandch... Timp ma da dà ma ù bùc tu à fè... Ti à'ccid» (Genisi, 2011: 181).

Del dialecto napolitano, Patrizia Rinaldi hace un uso muy personal. Emplea la sintaxis del dialecto napolitano, determinadas expresiones y vocabulario para crear un lenguaje narrativo muy original, con el que consigue describir de forma muy íntima y poética las relaciones personales entre los distintos personajes, en particular entre la protagonista la policía discapacitada visual, Blanca y sus compañeros de la comisaría. A pesar de que prefiere hacer uso de un italiano coloquial, son reconocibles rasgos dialectales, que salpican el entramado narrativo, aunque no de forma tan evidente como en otras autoras.

En 2009 Mariolina Venezia elige el *giallo* como mera excusa para describir su tierra, la Basilicata, parte de un país como la Italia de hoy que se ha transformado demasiado deprisa y como consecuencia se han creado grandes fracturas y desequilibrios

interregionales. Se inicia en el género con una historia ambientada en su ciudad natal, la mágica Matera, titulada *Come piante tra i sassi* (2009) protagonizada por una dura fiscal llamada Imma Tataranni. Indaga con sus imposibles tacones de aguja descubriendo los aspectos de la sociedad de su tierra: el machismo, el problema de los residuos tóxicos, los abusos en la construcción y los desvíos fraudulentos de los fondos comunitarios. La saga de la provocadora y *rompiscatole* Tataranni se completa con: *Maltempo* (2013), *Rione Serra Venerdì* (2018) y *Via del Riscatto* (2019). La serie de televisión basada en las novelas la convierte en un personaje popular. Tataranni es una mujer real, de gran carácter, repentinos cambios de humor y una innata capacidad para el trabajo con efectos a veces muy cómicos. Ella representa la idiosincrasia lucana de la propia autora y el fuerte arraigo a una tierra que conoce bien. Qué mejor manera de reforzar ese homenaje a su tierra que recurrir a la reminiscencia dialectal que nutre la lengua hablada y viva de los personajes dándole así mayor verosimilitud. Se evidencia que las variables diastráticas, y la variable generacional en particular, desempeñan un papel fundamental a la hora de determinar el peso del dialecto en el diálogo. Un ejemplo de ello es la madre de Tataranni quien se expresa siempre en dialecto, La presencia del lucano no es nunca excesiva si no en dosis pequeñas que logran enriquecer el texto. No solo presta especial atención al lucano, sino también a las expresiones extranjeras o los tics verbales de la televisión con la intención de reproducir el multilingüismo de la vida cotidiana.

3. CONCLUSIONES

Quienes han optado por seguir las pistas del *giallo* en Italia desde los años noventa han demostrado que De Angelis tenía razón y que en el ADN literario de este país existen tanto historias, como lugares perfectos, para ambientar novelas de tramas delictivas y de suspense, más o menos creíbles para los lectores, en función de cómo han tratado los problemas de un país en continua evolución social y política, e incluso lingüística.

Como hemos podido comprobar el uso de las diferentes variedades dialectales, por lo general ajeno a otros géneros de consumo, está en cambio presente en la novela policíaca para

responder a la voluntad o la necesidad de una representación de ambientes y situaciones de connotación localista lo más verídica posible. Entre las funciones de esta elección lingüística y estilística está la caracterización del territorio y de la cultura, la distinción de los personajes en función de su estrato social o simplemente para dar un toque humorístico.

A pesar de ello, la presencia del dialecto en la novela policíaca del siglo XXI está fuertemente circunscrita y resulta un signo distintivo propio de pocas autoras. En nuestro breve *excursus* de escritoras provenientes de diferentes regiones se han revelado sensibilidades comunes en torno al tema de la lengua y la escritura, pero también en relación con el anclaje de los acontecimientos humanos en los recovecos más ancestrales y profundos de la existencia. Por consiguiente, el *giallo* demuestra ser siempre un punto de encuentro de mundos y realidades diferentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTINI MALGARINI, Patrizia y VIGNUZZI, Ugo (2010). «La dialettalità nel “giallo all’italiana”: naturalismo o espressionismo». En G. Ruffino y M. D’Agostino (eds.), *Storia della lingua italiana e dialettologia* (pp. 233-248). Palermo: Centro di Studi filologici e linguistici siciliani.
- BRUNI, Lucia (2017). *Le pianelle di Masaccio*. Palermo: Dario Flaccovio Editore.
- CARNEVALI, Alessandra (2017). *Il giallo di Villa Ravelli*. Roma: Newton Compton Editori.
- (2023). *Lo strano caso del quadro scomparso*. Roma: Newton Compton Editori.
- CAROSELLA, Maria (2012). «I cugini baresi di Montalbano». *Esperienze Letterarie*, pp. 67-78. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- CROVI, Luca (2020). *Storia del giallo italiano*. Venecia: Marsilio Editore.
- DEMONTE, Simona (2001). *I colori della letteratura. Un’indagine sul caso Camilleri*. Milán: Rizzoli.
- GENISI, Gabriella (2011). *Giallo ciliegia*. Venecia: Sonzogno.
- VARALLI, Paola (2023). *Tira mòlla e messèda: Le indagini del bar William*. Milán: Todaro Editore.
- VERDIRAME, Margherita (2020). «Prefazione». En M. Giaquinta, *Non rompere niente*. Leonforte: Euno Edizione.

*LA CELESTINA A TRAVÉS DE LA MIRADA
DE GIRALDI CINTHIO*
LA CELESTINA THROUGH THE EYES OF GIRALDI CINTHIO

Irene ROMERA PINTOR
Universidad de Valencia

Resumen

En su *Discorso intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie*, Giraldi Cinthio desarrolla una valoración negativa sobre la *Celestina*, hecho que puede sorprender si atendemos al número de traducciones de la obra que circulaba, con no poco éxito, en aquella época en Italia. Con objeto de explicar y comprender el razonamiento crítico negativo de Giraldi Cinthio sobre la *Celestina*, desentrañaremos la coherencia literaria del ferrarés a través de un análisis integrador del hombre, de su tiempo y de su obra.

Palabras clave: Giraldi Cinthio, *Discorso intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie*, *La Celestina*, Literatura italiana, Literatura comparada.

Abstract

In his *Discorso intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie*, Giraldi Cinthio develops a negative judgement of *La Celestina*. This can cause surprise if we consider the number of this work's translations that were printed in those days in Italy. In order to explain and understand the negative critical reasoning of Giraldi Cinthio towards *La Celestina*, we will unveil Giraldi's literary coherence through a comprehensive analysis of the man, his time and his works.

Keywords: Giraldi Cinthio, *Discorso intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie*, *La Celestina*, Italian literature, Comparative literature.

«[...] non le aversità, ma i vizii fanno l'uomo misero»: así escribe Giraldi en su «Terzo dialogo della vita civile» en el interior de sus *Ecatommiti* (Giraldi, 2012: 1171). De vicios de forma abierta trata la *Celestina*, obra que Giraldi enjuicia con severidad pero que gozó de entusiasta acogida en la Italia del siglo XVI como demuestra la gran cantidad de traducciones editadas. José Luis Canet en su artículo (2017) presenta un valiosísimo

repertorio juiciosamente comentado de las no menos que catorce ediciones de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* traducidas y publicadas en Italia casi simultáneamente a las españolas¹. Canet añade en apéndice como documento gráfico e ilustrativo todas las portadas de estas ediciones para deleite del lector: desde la traducción de Alfonso Ordoñez² publicada en Roma en enero de 1506, pero traducida en 1505, en donde aparece significativamente el término de *Tragicomedia*, hasta la de Venecia de 1543.

Por consiguiente, la *Celestina* era muy conocida y apreciada en Roma desde los primeros años del siglo XVI, en particular en la Corte papal, puesto que fue a petición expresa de una noble dama que Alfonso Ordoñez –por otro lado, familiar del papa Julio II– la tradujo. Era del todo imposible que un espíritu curioso y abierto a cualquier novedad literaria, como el de Giambattista Giraldi Cinthio, ignorase una obra que tal impacto produjo y seguía produciendo desde hacía medio siglo en sus contemporáneos. Bien es cierto que no podemos deducir con seguridad si Giraldi la leyó en alguna de sus traducciones o bien en el original español, al citarla dos veces en su *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* (1554), emitiendo una crítica que no deja de extrañar por su inusitada dureza:

La favella può pia<cere a’> maturi giudicii, m<a a’ me>desimi dee anco s<piacere> la maniera delle fav<ole>, et quanto al nodo, et q<uanto> alla solutione; delle q<uali scon>venienze è stato imi<tatore> sovra tutti gli altri <l’aut>tore della *Celestina* s<pagnola> accettata da coloro c<he non> conoscono il convenev<ole della> scena et in quanto te<mpo et> con che ordine si debba<no trat>tare le attioni civili <lodevol>mente nelle comedie (Giraldi, 2002: 233).

Lisa y llanamente Giraldi declara que –de la *Celestina*– no le gustó ni la intriga ni la solución aportada por su autor a quien ni siquiera llama por su nombre. Más adelante vuelve a insistir en su crítica a la *Tragicomedia* española, en el «artificio» demasiado evidente del autor, de sus «trucos» –podríamos decir– en el

¹ Véase al respecto De Miguel (2003).

² Sobre el personaje de Alfonso Ordoñez, la *Celestina*, y la corte papal de Julio II, véase Canet (2021) y Paolini (2011).

desarrollo de la acción, frustrando de esta manera al espectador el placer de descubrirlos bajo la aparente naturalidad de sus acciones. Para la mente lógica y precisa del maestro en retórica que era Giraldi, tales verigüetos y artimañas solo podían ser «juegos» inútiles.

Et le cose che appertengono alla loda o al biasimo, debbono essere nelle comedie et nelle tragedie di modo introdotte che non paiano mendicate, ma nate dalla natura medesima della cosa et non dall'arte o dallo studio dello scrittore. Perché ciò fa questa parte se non biasimevole, almeno molto men grata, portando negli occhi et nelle orecchie degli ascoltanti l'artificio, il quale vuole essere celato sotto il naturale, ch'altrimenti diviene egli tedioso et spiacevole. Et in questo errore mi pare che trascorresse l'auttore della *Celestina* spagnuola, mentre volle ella imitare la comedia archea, già sbandita come biasimevole da tutti i theatri, né pure incorse in questo errore, ma in molti altri, non solo nell'arte, ma nel decoro anchora, degni da essere fuggiti da chi lodevolmente scrive; anchora che non vi siano mancati di quelli che la si hanno proposta per essemplio, intendendo piú a que' giuochi spagnuoli, ch'alla convenevolezza della favola (Giraldi, 2002: 298).

Conviene, por tanto, antes de entrar en materia, contextualizar la época y el pensamiento de Giraldi para lograr comprender el porqué de tal razonamiento negativo. Su amplísima formación de raíz humanística, formación que entronca con todo el *humus* cultural de su entorno, hace que Giraldi proclame sus hondas convicciones religiosas en toda su producción literaria y crítica, compartidas por la mayoría de sus contemporáneos.

En aquellos momentos, en la Corte de Este se vivía un ambiente algo turbado³ por la efervescencia religiosa⁴ y

³ En este sentido véase Romera Pintor (2017: 363-364): «“Siglo inquieto” llamó Fray Prudencio de Sandoval al XVI y no sin razón, pues fue este siglo – en el que transcurre la vida de Giambattista Giraldi Cinthio–, un “siglo inquieto” en todas las connotaciones semánticas de este adjetivo. Turbado y conmocionado en lo espiritual, fracturado y desgarrado en lo material por terribles guerras, es la cara oscura del brillante renacer artístico-literario de un siglo, todavía aturcido por la repentina explosión de los límites de su mundo conocido, deslumbrado por la multiplicación de la palabra escrita gracias a la imprenta. Inquieto, también por su febril necesidad de cambios».

⁴ Véase Romera Pintor (2015: 113-115): «Cependant dès 1517, des lueurs sinistres se projettent sur ce bel horizon. Un «petit moine» nommé Luther allume

propiciado por las abiertas simpatías reformistas de la Duquesa, enfrentadas al profundo sentido católico de la fe de su esposo:

Peut-être plus qu'une autre principauté italienne, Ferrare se trouve prise dans la tourmente idéologique, religieuse et politique qui secoue l'Europe. Cela évidemment dû aux circonstances du mariage français d'Hercule II où Renée de Valois ne faisant aucun effort pour seconder son mari ni pour occulter son choix religieux, le mettait en une position délicate qui l'obligeait à maintenir un difficile équilibre toujours instable entre le roi de France et l'empereur, entre le Pape et les évidentes sympathies réformistes de son épouse (Romera Pintor, 2015: 114).

En concreto, el libre albedrío, que fue uno de los temas centrales del Concilio de Trento⁵, configuró el debate religioso e intelectual de mitad de siglo. Giraldi se encontró, pues, ante todo un reto al componer sus textos en los que la fatalidad ocupa un papel predominante a la hora de guiar a los protagonistas, a pesar de ellos mismos, hacia el cumplimiento de un destino que no son dueños de controlar: Giraldi toma partido de manera inequívoca a favor del libre albedrío. Defiende la libertad del hombre por encima de sus acciones a lo largo de todas sus obras para

le feu en affichant ses 95 thèses contre les indulgences sur les portes de l'église de l'université de Wittenberg. Très vite la violence se déchaîne et la génération née au début du siècle dans l'ivresse des découvertes arrivant à l'âge d'homme dans les années 30 et 40 du siècle se trouve rapidement prise dans une tourmente non seulement religieuse mais politique. C'est ce que certains critiques ont appelé la crise de conscience du XVI^e siècle, en paraphrasant Paul Hazard. C'est la génération de François I et de Henry VIII Tudor, de l'Empereur Charles Quint, des Ducs de Ferrare, Hercule II et Renée de France [...] Certes, la toile de fond reste la Renaissance avec ses éclats, ses ferventes disputes de lettrés humanistes et ses expressions et succès artistiques. Mais aussi avec son envers sombre, tout rempli de danger et frayeur: trahisons courtoises et alliances feintes, promesses cyniquement révoquées, crimes dissimulés. Et cela non seulement dans l'entourage proche de la Cour de Ferrare mais dans toute l'Europe [...] l'apostasie du roi d'Angleterre, entraînant son royaume en 1534 à une rupture éclatante avec Rome. Comment Giraldi n'eut-il pas senti ces contrecoups spirituels, sans parler de la commotion provoquée par le Sac de Rome en 1527 et comment ne pas les incorporer en quelque sorte à son œuvre dramatique?».

⁵ Bajo el impulso de Pablo III, en la ciudad de Trento, se abrieron las primeras sesiones de este crucial Concilio Ecueménico, que no finalizará hasta 1563 y en el que los jesuitas españoles tendrán un papel determinante.

contrarrestar la teoría de la predestinación, propugnada por los luteranos, defendiendo el señorío del hombre sobre sí mismo y la plena responsabilidad de sus actos, en la medida en que Dios le ha dado los medios suficientes para poder discernir con claridad.

Esta posición se encuentra explicitada de modo fehaciente a lo largo de toda su producción⁶. De esta manera recalca perfectamente la idea de que sólo los hombres y nada más que ellos son los responsables de las trágicas consecuencias de sus actos voluntarios, con lo que el tratamiento moralizante presente en toda su producción consiste precisamente en la defensa a ultranza del libre albedrío y de la dignidad del ser humano, dueño y señor de su propio destino.

Vemos, pues, cómo en Giraldi (y eso es lo que le diferencia de la perspectiva de la *Celestina*) el enfoque decididamente cristiano imprime toda su producción (incluidos sus *Discorsi* teóricos⁷).

⁶ Sabemos por la *Lettera sulla tragedia* que Giraldi evidencia el hecho de que su reflexión teórica es inseparable de su práctica del teatro representado. Cfr. al respecto Renzo Cremante (1997: 68): «Lungo la strada appena segnata dal Trissino e dal Rucellai, la tragedia cinquecentesca era destinata ad incrementare in maniera sensibile il proprio tasso di popolarità a partire, soprattutto, dalla fertile attività teatrale di quell' "Euripide romantico della corte Estense" che fu, secondo la nota definizione del Carducci, G. B. Giraldi Cinzio. La riforma tragica giraladiana appare caratterizzata, in particolare, dalla concomitanza di almeno tre fattori decisivi: l'assunzione coerente e programmatica del modello tragico senecano (compresa la macelleria grandguignolesca e il macabro apparato della *cena Thyesteia*), nonché la sua interpretazione ideologica in chiave scopertamente controriformistica; l'interferenza della tradizione comica e di quella novellistica; e, *last but not least*, la restaurazione, nell'ambito della corte ferrarese, degli spettacoli tragici. Ma ad assicurarne il largo, veloce successo concorre anche una strategia letteraria dominata [...] da una tenace e laboriosa ricerca di compromesso, di mediazione fra antico e moderno, costume greco e costume latino, tradizione classica e tradizione volgare, mimesi e meraviglia, introspezione domestica de avventura esotica, moralismo e decoro, suspense de oratoria, mitologia e storia, teologia e romanzo, tragedia e commedia [...]». Y obviamente, cfr. también el indispensable libro de Berthé de Besaucèle (1920) que, aunque se resienta un poco de su ya lejana fecha de publicación, sigue siendo una referencia obligada para cualquier estudioso de Giraldi. A este respecto véase también Romera Pintor (2018).

⁷ Como el compendio y legado de sus más de 30 años de experiencia vital en la corte ducal *Discorso* dedicado a Pietro Battista Lomellini, *intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran principe*, que Walter Moretti lo editó bajo el título *L'uomo di corte* (1989).

Sus personajes llegan a manifestar el arrepentimiento de su culpa de la que son conscientes en todo momento, de ahí la gravedad de la misma, al no hacer nada además por evitar sus consecuencias. Los protagonistas de Giraldi no sucumben ante un *fatum* inexorable y ciego, fruto de la fatalidad del destino o del capricho de los dioses, sino que son víctimas de sus propias decisiones y de la voluntad de otros personajes que encarnan la maldad. Sus actos son siempre el resultado de unas decisiones libremente escogidas, con lo cual son responsables absolutos de sus consecuencias positivas o negativas. El mal toma cuerpo de esta manera y se identifica con un quehacer humano que se aleja del concepto de la *ananké*, la fatalidad griega.

Giraldi puede así recompensar y castigar a sus personajes dentro de la propia tragedia, en la medida en que unos y otros se hacen responsables de sus propias conductas, sin que intervenga ningún otro factor que o bien justifique o bien disculpe la actuación de cada uno de ellos. Es así como la determinación de Giraldi de recompensar o de castigar, según el caso, se justifica en tanto en cuanto las acciones de los personajes dependen exclusivamente de su libre albedrío. En este punto radica la lección didáctico-moral que Giraldi nunca pierde de vista: su teatro se convierte en portaestandarte de sus propias convicciones religiosas y morales⁸.

Con todos estos antecedentes que explican la esencia del pensamiento giraldiano, volvamos a su juicio negativo sobre la *Celestina*. Vemos, efectivamente, que la *Celestina* promulga exactamente lo contrario: mostrar las graves consecuencias de quien transgrede todas las normas civiles y religiosas, pero llevándolo a extremos paródicos que terminan en tragedia. En la *Celestina*, el mal, el sexo, los amores desordenados, los vicios se muestran con toda crudeza, el comportamiento humano se muestra en su dura realidad, mientras que en Giraldi tal exceso de lascivia nunca se exterioriza por miedo a provocar la reacción contraria e incitar a su imitación, es decir al pecado. Su visión

⁸ Como ya señalamos el tema del libre albedrío era uno de los puntos fuertes del Concilio de Trento frente al de la predestinación que propugnaban los evangelistas. Será el caballo de batalla en todo el teatro giraldiano.

cristiana (y no olvidemos que estamos en plena contrarreforma⁹) queda plasmada no solo en su *corpus* dramático sino también en las *Ecatommiti*, colección de 113 *Novelle* con argumentos originales que redundan en el mismo objetivo moralizante¹⁰.

De hecho, no solo piensa en la moralidad sino también en el público receptor. El de Giraldi no lo olvidemos es el de la Corte de Ferrara, formado por nobles y cortesanos, mientras que el de la *Celestina* es un público universitario¹¹, formado de jóvenes estudiantes, como señala Guido Mancini (1985: 223): «La *Celestina* si cala profondamente nell'ambiente della sua epoca. Si potrebbe aggiungere che, come opera nata in un periodo di vacanze, quasi come un divertimento, si rivolge essenzialmente ad un pubblico universitario». Y es que en efecto:

Se pinta al perfecto antihéroe, al peor de los «peores», a aquel que contraviene todas las normas conscientemente, a aquel que rompe con los preceptos establecidos bajo una aparente impunidad. Todo ello bajo una forma cómica y agradable, incluso con una clara parodia a los comportamientos extremos de las ficciones sentimentales en boga. Bajo este punto de vista no podemos olvidar que la *Celestina* surge en un ambiente claramente universitario, y por tanto es el lugar idóneo para que unos profesores procedentes de la burguesía media critiquen los modelos culturales de una sociedad aristocrática, apartada de la realidad circundante, que se recluyen mediante sus ficciones en modelos cortesés del pasado (Canet, 1997: 55).

José Luis Canet (2017), en su enjundioso estudio dedicado a la confrontación del ferrarés con la *Tragicomedia* española¹², articulaba su trabajo en tres grandes bloques que se complementan entre sí¹³ hasta concluir con una tesis novedosa y

⁹ Cfr. Canet (1996).

¹⁰ Cfr. Romera Pintor (1997 y 1999).

¹¹ A este respecto véase Canet (2017: 45): «[...] el autor de la *Celestina* (para mí un profesor universitario) [...]» y también Canet (2007 y 2008).

¹² Véase la glosa que hicimos (Romera Pintor: 2020).

¹³ En el primer apartado desmenuza, las propuestas dramáticas tanto en el campo de la comedia como en el de la tragedia de Giraldi Cinthio, resaltando cómo el ferrarés apoya su argumentación teórica en los *Commentum Terentii* ampliamente difundidos y conocidos por los lectores de los siglos XV y XVI,

muy personal «pienso que no sólo no leyó ni tuvo en sus manos la *Celestina*» (Canet, 2017: 54). Canet explica también que el nombre de *Celestina* aparece por primera vez en la portada a partir de la edición veneciana de 1519. Nombre con el que Giraldi la cita exclusivamente, obviando el término de *Tragicomedia* que le debería resultar más grato, pues es el que el propio autor ferrarés emplea para calificar su primera tragedia a «lieto fine» *Altile*¹⁴. Este es uno de los argumentos decisivos para que José Luis Canet concluya que Giraldi Cinthio solo conocía la obra de Rojas de oídas, señalando que nunca tuvo entre sus manos un ejemplar de la misma y por consiguiente no la leyó. Sigue insistiendo el estudioso que la animadversión de Giraldi por la *Celestina* no se limita al estilo, sino también hace referencia a su catadura moral, aunque fuese muy aplaudida por parte de sus contemporáneos. Por tanto, Canet argumenta que si Giraldi nombra a la *Celestina* únicamente como ‘comedia’ y no como ‘tragicomedia’ es porque la relaciona siempre con la *comedia archea* y, por tanto, con Aristófanes.

Giraldi critica además el hecho de que el autor español esté «portando negli occhi e nelle orecchie degli ascoltanti l’artificio» (Giraldi, 2002: 298). Planteamiento que no se puede dar en la *Celestina*, puesto que no se escribió para su representación. Otra prueba más que le permite reafirmarse en su tesis de que Giraldi sólo conocía la obra de oídas. Otro de los argumentos que aporta

resaltando cómo Giraldi ejemplifica en su única comedia, los *Eudemoni*, sus teorías desarrolladas en los *Discorsi*. Oportunamente cita el argumento de esta comedia y la compara con *I simili* de Trissino. Incorporaba también un amplio extracto del Prólogo en su comentario para así poder desmenuzar las propuestas giraldianas, exponiéndolas ante el lector de manera pragmática.

¹⁴ La carta de presentación que usa Giraldi para ilustrar su nueva concepción del teatro con final feliz, dentro de toda su producción dramática, será *Altile*, la primera tragedia en Italia con «fin lieto», según hace observar el propio autor en el Prólogo de *Altile*, vv. 43-50 y 54-59: «Ma veder mi pare, / Che di voi molti hanno turbato il ciglio / Al nome sol de la tragedia, come / Non aveste ad udire altro che pianto, / Ma state lieti, ch’averà fin lieto, / Quel ch’oggi qui averrà, ché così tristo / Augurio non ha seco la tragedia, / Ch’esser non possa anche felice il fine. / [...] / Ma se pur vi spiacesse, ch’ella nome / Avesse di tragedia, a piacer vostro / La potete chiamar tragicomedia, / (Poi ch’usa nome tal la nostra lingua) / Dal fin ch’ella ha conforme a la comedia / Dopo i travagli, d’allegrezza pieno». A este respecto, cfr. Romera Pintor (2023).

es que Giraldi obvia el hecho de que la *Celestina* fuera escrita como ejemplo moral para una juventud disipada y alocada¹⁵. Sigue recordando Canet cómo Giraldi sistemáticamente ignora, no solamente la *Celestina*, sino también las comedias del Aretino y la *Mandragola* de Maquiavelo, así como todas las farsas napolitanas y las representaciones venecianas. Comedias todas que el ferrarés con displicencia engloba en el amplio grupo de seguidores de Aristófanes y por tanto despreciables. Giraldi sólo aprecia las que imitan a Ariosto¹⁶:

Ma varie furono appresso gli antichi le sorti delle comedie et delle tragedie altresí; ma della varietà di quelle non accade hora a parlare, poi che tra noi hoggidí le lodevoli sono di una sola maniera, et sono quelle che imitano quelle dell'Ariosto (Giraldi, 2002: 234).

Si bien estamos de acuerdo en principio con la argumentación de Canet (2017), no podemos sin embargo abonar totalmente su tesis del desconocimiento de la obra de Fernando de Rojas por Giraldi y que la conociera solo de oídas. Efectivamente no existen indicios que la hubiese leído, pero tampoco de lo contrario y no se puede descartar sin más. Por nuestra parte creemos en una posible, sino más que probable lectura. Como bien señala Menéndez Pelayo (1961: 222) «Y todo es activo, y nada es narrativo en la *Celestina*». Así pues, para un lector tan perspicaz y experto conocedor de la carpintería teatral¹⁷ como lo era Giraldi, el portentoso valor dramático de la *Celestina* tuvo que revelarse con toda nitidez. ¿Cómo no iba a pensar de buena fe que tal extraordinario potencial no hubiese sido explotado? Esto explicaría su acerba crítica al autor por portar «negli occhi et nelle orecchie degli ascoltanti l'artificio» (Giraldi, 2002: 298). Recordemos que esta lectura, si se hizo, fue

¹⁵ A este respecto, cfr. Canet (2017: 50): «Pienso que Giraldi no aceptó nunca que la *Celestina* fuera una obra escrita como ejemplo educativo para una juventud ociosa como así se indica en el propio título» y véase también Canet (1999).

¹⁶ Ariosto, no lo olvidemos, era ferrarés como él y sus familias estaban unidas por profundos lazos de amistad (¡nuestro buen Giraldi era un chovinista «avant la lettre!»).

¹⁷ Sabemos por propio testimonio que Giraldi se implicaba personalmente en la dirección y puesta en escena de sus producciones dramáticas. A este respecto véase en particular Doglio (2013).

más de cuarenta años después de la creación de la *Tragicomedia*, pues seguramente la edición que Girdaldi manejaría sería la de Venecia de 1543, dado sus contactos con esta ciudad. Nuestra hipótesis casa además perfectamente con la personalidad de un hombre tan escrupuloso y preciso como Girdaldi que –antes de emitir sus juicios– procuraba siempre verificar cualquier dato.

Creemos además que Girdaldi, sorprendido en primer lugar por el éxito de la *Celestina*, no iba a aceptar las irreverencias que rozan la herejía e incluso la blasfemia que se desprenden de la boca de Calisto (Canet ed, 2021: Primer auto, 24: «[...] tanta diferencia hay del fuego que dizes al que me quema [...] si el de purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuese con los de los brutos animales que por medio de aquel ir a la gloria de los santos»; 25: «¿Yo? Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo»; 26: «Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que hay otro soberano en el cielo, aunque entre nosotros mora»).

Por otra parte, Girdaldi no podía admitir una situación que le resultaba ilógica puesto que Calisto y Melibea se hubieran podido casar y no lo hacen. De hecho, no había ningún motivo para que no se casaran y para él era inconcebible que se mostrase solamente el apetito carnal más descarnado. Ni una sola vez se habla de matrimonio, que para ellos ni existe ni se les plantea¹⁸, recurriendo para la consecución de sus impulsos amorosos pasionales a medianeras denigrantes, caso de la alcahueta Celestina y sus compinches. Saltando los siglos, Girdaldi coincide totalmente con el juicio emitido por Menéndez Pelayo:

La inconsciencia moral de los protagonistas es sorprendente. Viven dentro de una sociedad cristiana, practican la devoción exterior, pero hablan y proceden como gentiles, sin noción del

¹⁸ La propia Melibea explica a Lucrecia por qué no se quiere casar, cuando su padre Pleberio quiere buscarle un marido: «No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos, que más vale ser buena amiga que mala casada. Déxenme gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura. No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo, de no conocerlo, después que a mí me sé conocer. No quiero marido, no quiero ensuziar los ñudos del matrimonio, ni las maritales pisadas de ajeno hombre repisar, como muchos hallo en los antiguos libros que leí o que hizieron más discretas que yo, más subidas en estado y linaje» (Canet, 2021: 181).

pecado ni del remordimiento. Calisto y Melibea van atraídos el uno al otro por irresistible impulso. Ni una sola vez hablan del matrimonio en sus coloquios. Para ellos no existe, o le consideran, según la errada casuística provenzal y bretona, como una institución por todo extremo inferior a la libre y delirante unión de sus almas y de sus cuerpos. Pero al mismo tiempo hacen una monstruosa confusión de lo humano y de lo divino (Menéndez Pelayo, 1961: 385-386).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTHE DE BESAUCELE, Louis (1920). *Jean Baptiste Giralaldi (1504-1573). Étude sur l'évolution des théories littéraires en Italie au XVI^e siècle, suivie d'une notice sur G. Chappuys traducteur français de Giralaldi*. París: Picard. Reimpresión anastática en Ginebra: Slatkine (1969).
- CANET, José Luis (1996). «Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar». *Celestinesca*, 20, pp. 3-19.
- (1997). «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época». En R. Beltrán y J. L. Canet (eds.), *Cinco Siglos de «Celestina». Aportaciones interpretativas* (pp. 43-61). Valencia: Universitat de València.
- (1999). «La filosofía moral y la *Celestina*». *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 633, pp. 22-24.
- (2007). «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Un libro escolar-universitario?». *Celestinesca*, 31, pp. 23-58.
- (2008). «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del XVI». *Celestinesca*, 32, pp. 85-108.
- (2017). «Giralaldi Cinthio, la comedia y la *Celestina*». *Studi giraldiani. Letteratura e teatro*, III, pp. 9-70.
- (2021). «Alphonso Hordognez "versus" Alonso Ordóñez: Sobre el traductor de la *Celestina* al italiano». *Edad De Oro*, 40, pp. 97-108.
- CREMANTE, Renzo (1997). «Elementi di popolarità nella tragedia del Cinquecento». En M. Chiabò y F. Doglio (eds.), *Tragedie popolari del Cinquecento Europeo* (pp. 57-73). Roma: Torre d'Orfeo.
- DE MIGUEL, Juan Carlos (2003). «Sosta nel labirinto: bilancio bibliografico sulla prima traduzione italiana di "La Celestina"». *Studi e problemi di critica testuale*, 67, pp. 71-108.
- DOGLIO, Federico (2013). «Sulle prime rappresentazioni dell' *Orbecche* e Giralaldi "corago"». En I. Romera Pintor (ed.), *Actas del Simposio internacional en homenaje a Renzo Cremante: Giovan Battista Giralaldi Cinthio: hombre de corte, preceptista y creador* (Valencia, 8-10 noviembre 2012). *Critica letteraria*, XLI, 159-160, p. 291-307.

- GIRALDI CINTHIO, Giovan Battista (1989). *L'uomo di corte* [Discurso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato per servire un gran principe]. W. Moretti (ed.). Módena: Mucchi.
- (2002). *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*. S. Villari (ed.). Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici.
- (2012). *Gli Ecatommiti*. S. Villari (ed.). Roma: Salerno Ed.
- MANCINI, Guido (1985). «Cultura e actualidad nella *Celestina*». *Anales de Literatura Española*, 4, pp. 217-244.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1961). *Orígenes de la novela*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Tomo III.
- PAOLINI, David (2011). «Madonna Gentile Feltria de Campofregoso, Alphonso Hordognez y la traducción italiana de *La Celestina*». *eHumanista*, 19, pp. 260-95.
- ROMERA PINTOR, Irene (1997). «Máximas morales en las *Hecatommiti* de Giambattista Giraldi Cinzio». *Paremia*, 6, pp. 553-558.
- (1999). «El uso de las paremias didácticas en la obra dramática de G. B. Giraldi Cinzio». *Paremia*, 8, pp. 463-468.
- (2015). «Giraldi Cinzio: un homme de cœur pris dans la tourmente de la Cour de Ferrare: de l'*Altile* à l'*Arrenopia*». *Italique*, XVIII, pp. 111-130.
- (2017). «El 'docto Cinthio' en España». En J. L. Canet, M. Haro, J. London y B. Sansano (eds.), *Teatro Hispánico y su puesta en escena. Estudios en Homenaje a Josep Lluís Sirera Turó* (pp. 349-366). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- (2018). *Bibliografía giraladiana «vingt ans après»*. Madrid: Fundación Updea publicaciones.
- (2020). «Glosa. *Celestina* y teatro». En M. Haro (ed.), *José Luis Canet, Estudios sobre «Celestina»: de la «sotil invención» a la imprenta. Con glosas nuevamente añadidas* (pp. 405-411). Valencia: Publicacions Universitat de València.
- (2023). «“Io son donna di me”: *Altile* de Giraldi Cinthio». En C. Duraccio (ed.), *Querellas de las mujeres: Pasado y presente* (pp. 382-396). Madrid: Dykinson Ebook.

«LA TRADUTTRICE A' LETTORI»:
ARGUMENTACIÓN Y GÉNERO
«LA TRADUTTRICE A' LETTORI»:
ARGUMENTATION AND ELSE

Jorge J. SÁNCHEZ IGLESIAS
Universidad de Salamanca

Resumen

Son pocos los datos seguros en torno a Giuseppa Eleonora Barbapiccola. Sin embargo, el prólogo titulado «La traduttrice a' lettori» con que introduce de su versión de los *Principia Philosophiae* de Descartes (*I principi della filosofia*, publicada en 1722) permanece como una destacada representación en la cultura napolitana del siglo XVIII y constituye el objeto en el que se centra este trabajo, explorando algunos de los perfiles, tanto en términos de argumentación como de género, que en dicho texto se dibujan.

Palabras clave: traducción, paratextos, Ilustración, Nápoles, Descartes.

Abstract

There are few facts certain about Giuseppa Eleonora Barbapiccola. But we are certain that the text entitled «La traduttrice a' lettori» which introduces her version of Descartes' *Principia Philosophiae* (*I principi della filosofia*, published in 1722) remains an outstanding representation in the Neapolitan culture of the eighteenth century and some of its more outstanding features will be tracked in this paper.

Keywords: translation, paratexts, Enlightenment, Naples, Descartes.

1. INTRODUCCIÓN¹

Al acercarse a la historiografía del *Illuminismo* italiano, es habitual encontrarse una representación dividida entre dos focos

¹ Una primera versión de este trabajo (con el título «Traductoras en la Ilustración: Giuseppa Eleonora Barbapiccola y su versión de *I principi della filosofia* de Descartes») se presentó en el XII Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM), celebrado los días 5, 6 y 7 de octubre de 2022 en la Universidad de Oviedo.

fundamentales, Lombardía (y pensamos claro, en Beccaria y los hermanos Verri, por ejemplo) y Nápoles.

En lo referente a este segundo polo, además, es fácil poner un nombre propio de mujer al tanto al principio como al final. Casi, casi, además, el mismo nombre. En la conclusión, y de modo trágico, el de Eleonora Fonseca Pimentel, ajusticiada durante la represión borbónica que siguió a la brevísima republica partenopea de 1799. En este trabajo, sin embargo, nos centraremos en el principio (que es también el principio de siglo), y en la figura breve y la breve obra que nos ha llegado de Giuseppa Eleonora Barbapiccola.

2. EN TORNO A GIUSEPPA ELEONORA BARBAPICCOLA

Una figura breve, hemos dicho, pero no por la poca importancia, sino por los pocos datos. En efecto, cuando nos aproximamos a la figura de Giuseppa Eleonora Barbapiccola, inmediatamente nos damos cuenta de lo poco con lo que podemos contar con seguridad, que nos permite apenas hacer hipótesis plausibles. Nacida alrededor del 1702 en Salerno, parece más que razonable suponer que en su desarrollo intelectual desempeñara un papel importante su tío, el predicador dominicano Tommaso Maria Alfani, teólogo oficial de la ciudad de Nápoles por nombramiento del emperador Carlos VI y fundador de la Accademia degli Arcadi, en la que nuestra traductora se incorporará con el nombre de *Mirista* (según consta en el frontispicio de la traducción). El tío mantenía contacto con Giambattista Vico y la sobrina se introduce en el entorno familiar del autor de la *Scienza nova*, estrechando amistad con su hija Luisa (Sanna, 1999). Composiciones poéticas de ambas se encuentran en la antología *Componimenti in lode del padre Michelangelo da Reggio*, que aparece en 1729. Unos años antes, en 1722, se había publicado su traducción de los *Principia Philosophiae* de René Descartes, bajo el título de *I principi della filosofia* y con un prólogo titulado «La traduttrice a' lettori», en el que se cimenta su fama. Eugenio Garin sintetiza y valora la empresa en los siguientes términos:

Cartesio circola in Italia con conseguenze di ogni sorta, fra cui potrà trovare un suo posto anche la traduttrice dei Principia che avrebbe dovuto invadere la scuola sostituendo secondo il sogno di Cartesio i vecchi libri di scuola ancora pieni di Aristotele. Vuol dirsi di Giuseppa Eleonora Barbapiccola tra gli Arcadi Mirista, amica di Luisa Vico, femminista, che aveva tradotto proprio i *Principia* perché «molti potessero partecipare alla verità, e in particolare le donne» (1997: 10).

Después, nada. A falta de más datos, y de lo que puedan ofrecernos ulteriores investigaciones en bibliotecas o archivos, tendremos que centrarnos (y no es mala cosa) en lo que podemos reconstruir del contexto en el que se sitúan Barbapiccola y su traducción, por una parte, y por otra, en el propio texto.

3. DESCARTES EN FEMENINO, DESCARTES EN NÁPOLES

No son pocos los elementos que han permitido plantearse la filosofía de Descartes «en femenino», a falta de mejor expresión. En un interesante artículo, Nájera (2017) se refiere la *capacidad feminista* de la filosofía cartesiana, y se sirve de dicha formulación para plantearse una revisión del pensador francés, con esa perspectiva, en tres niveles: en primer lugar, a propósito de las claves éticas que con rapidez identifican y asumen un buen número de esas cartesianas que se han consolidado en la tradición erudita; en segundo lugar, en las posibilidades del «dualismo sancionado en las *Meditaciones metafísicas* entre la *res extensa* y la *res cogitans* para reivindicar y universalizar –en este caso podríamos decir, para feminizar– el derecho a ser yo pensante» (Nájera, 2017: 105); en tercer y último lugar, en las exigencias que la correspondencia con Isabel de Bohemia le impone para detallar parte de su sistema filosófico.

Sin entrar en detalles de una materia (que ni siquiera nos corresponde), sí podemos citar algunos de esos elementos más evidentes, por externos, que permiten referirse a las dimensiones o las implicaciones femeninas o feministas de su obra.

Así, por ejemplo, se recuerda cómo Descartes prioriza la versión francesa sobre la latina del *Discurso del método* con el objetivo de que incluso «las mujeres pudieran entender algo», que

no deja de ser una fórmula o al menos una formulación perfectamente galante en el mejor de los casos o paternalista en el peor. En un paso mucho más constructivo, la construcción del sujeto pensante no se ve constreñido *ab origine* por restricciones de sexo o género, sedimento cartesiano que subyace en el tratado *De la educación de las damas*, obra de su discípulo Poulain de la Barre (publicado en 1647), que hizo de la naturaleza y situación de las mujeres uno de los ejes de su obra. Por último, en términos de recepción no podemos dejar de recordar la nutrida nómina de mujeres que se convierten en receptoras privilegiadas y, a su vez, difusoras del pensamiento cartesiano. De hecho, se habla con cierta frecuencia de *las cartesianas*: en Francia, entre otras muchas, Marie Dupré (la *cartesienne*, por antonomasia) o Catherine Descartes; en Inglaterra, Margaret Cavendish, duquesa de Newcastle, y Mary Astell vívidamente empeñadas ambas en los derechos de las mujeres en lo que a la educación se refiere; en Italia, además, de nuestra Barbapiccola, y directamente entroncada con la vertiente matemática del filósofo, Maria Gaetana Agnesi.

Y por supuesto, esas dos destacadas figuras que son Isabel de Bohemia y del Palatinado (también conocida como Isabel de Hertford) y Cristina de Suecia, dedicatarias respectivamente de los *Principia Philosophiae* y *Les passions de l'âme*. El primero publicado en 1644 en latín, seguido de la versión francesa de 1647, que será el que traduzca nuestra Barbapiccola y que constituye una síntesis de los motivos principales del *Discurso del método* y de las *Meditaciones metafísicas*. El segundo, que apareció 1649, el último publicado en vida de su autor, como hemos dicho, dedicado a la monarca sueca, aunque en su génesis y elaboración desempeñan un papel determinante las demandas intelectuales que Isabel de Bohemia plantea al filósofo en el nutrido epistolario que mantuvieron entre el 16 de mayo de 1643 al 3 de diciembre de 1649 y que comprende veintiséis cartas de la princesa y treinta y tres del filósofo, esto es, durante los últimos seis años de vida del pensador francés. Redondo Sánchez (2024) explica en los siguientes términos tanto la proyección como el alcance del intercambio epistolar:

Es significativo que la primera edición de las cartas de Descartes, en tres tomos, fue muy rápida –apareció a partir del año 1657–,

mientras que la edición de las cartas que Isabel envió al filósofo tuvo que esperar más de doscientos años y no vio la luz hasta 1879. Esta evidente postergación de la figura de la princesa impidió calibrar la relevancia de su epistolario y, aun después de que este estuviese disponible, las interpretaciones sobre el peso que pudiera tener son dispares. [...] A nuestro juicio, el interés de la correspondencia es innegable y no es plausible pensar que Descartes se tomase tantas molestias para explicar cuestiones matizadas si solo quería ser amable con una dama de alta alcurnia. Para cumplir con un mero compromiso podría haber elegido fórmulas más protocolarias y filosóficamente menos comprometidas.

En efecto, como indica el autor, nos encontramos con mucho más que un amable intercambio cortés. Al contrario, Descartes se enfrenta a los retos que le plantea la joven aristócrata, quien con su altísima exigencia intelectual le obliga a aclarar, ampliar, profundizar... la formulación de su pensamiento.

Por su parte, Fidlen (1995, 2005a) nos ofrece una interesantísima descripción del cartesianismo napolitano a caballo entre los siglos XVII y XVIII, que sirve para contextualizar el prólogo de nuestra autora. Así, nos recuerda la atención prestada a Descartes y su obra en los círculos intelectuales napolitanos, también, en buena medida, por su inclusión en el *Índice de los libros prohibidos* y frente a la preocupación de las autoridades eclesiásticas, o cómo se va produciendo la incorporación de los textos cartesianos como objeto de estudio en distintas materias (lógica, física y metafísica) en la Universidad de Nápoles

En cuanto a Barbapiccola, concretamente, podemos encontrar pruebas de su posición (o, si se quiere, su inserción) en los círculos ilustrados de su tiempo. Así contamos con el hecho de que en cierto momento ella misma se excusa por no abundar en ciertos elementos propios de un prólogo, como serían datos biográficos del autor y comentarios sobre su obra; en ambos casos lo justifica porque da noticia de obras o de reciente o inminente publicación: en el caso de las recientes, la traducción del *Ristretto della Vita* de Paolo Francone; en el caso de las aún inéditas (que en este caso aún tendrían que esperar una década, hasta 1733), probablemente se refiere a las *Riflessioni sulle principali materie della prima filosofia*, de Francesco Spinelli. Ahora bien, en

cuanto a la difusión de Descartes entre los círculos intelectuales napolitanos, lo que resulta más interesante es el hecho de que autores tan destacados como Vico o Doria, en obras poco anteriores al prólogo, se están alejando ya de los planteamientos cartesianos. Así, la *De antiquissima Italorum sapientiae*, de 1710, obra que Vico dedica a Doria; o en la declaración de Doria, contenida en *L'arte di conoscere se stesso*, datado hacia 1720, de haber «distrutto li saggi di filosofia del signor Giovanni Locke ed in parte ancora la filosofia di Renato Des-Cartes» desde el platonismo. En ese momento, pues, en el que autores de primera fila como los mencionados dan por superada la filosofía cartesiana, surge de manera inmediata la pregunta que se hace Fidler (2005a: 39-40):

Rather than seeing Barbapiccola's translation as the introduction of Cartesian thought to her city, we should see it instead as the culmination of a long and contested tradition. From this perspective, it raises a fundamental question: what was the purpose of translating Descartes in 1722?

Siempre cabe plantearse, por supuesto, si hay traducciones que llegan sorprendentemente tarde. En efecto, no son siempre fáciles de explicar los mecanismos que regulan la circulación de los textos, que a veces es enormemente rápida (tanto que el texto origen todavía tendrá otras elaboraciones posteriores) y otras simplemente no se produce. En efecto, visto la vigencia del pensamiento cartesiano en el momento, nos podemos plantear el ¿para qué? de este caso específico. En buena medida, la respuesta es obvia y se encuentra en la función que en cualquier tiempo ha asumido toda traducción: difundir, extender, esparcir. Lo importante es cómo y con qué intención específica lo hace Barbapiccola, a lo que vamos a dedicar los siguientes apartados.

4. EN TORNO AL GÉNERO (1): EL PRÓLOGO

A lo largo de los últimos años, se han ido sucediendo los trabajos centrados en los vínculos entre los paratextos y la traducción. Más allá del cuestionamiento de los postulados primeros de Genette, (en *Seuils*, 1987), los trabajos contemporáneos se han centrado en

analizar específicamente de qué manera los paratextos introducen y posicionan la traducción en la cultura meta, además del espacio y la visibilidad que proporcionan a los traductores (por citar uno, significativo al ser de conjunto, Batchelor, 2018). Entre los paratextos, destaca el prólogo, convertido en una parte casi imprescindible del texto (como nos recuerdan Munari [2020] o Schwarze [2020]), por lo que deberíamos plantearnos si considerarlo en términos de género (discursivo). Al mismo tiempo, también es importante recordar cómo se ha cuestionado el alcance de dichos paratextos, en la medida en que sirven para que los traductores proyecten una imagen de sí mismos. En cualquier caso, nunca pueden minusvalorarse, con independencia del tipo de obra que introduzcan, puesto que siempre constituyen una forma de acceso al texto, pero más aún en el caso de las traducciones, cuando a la voluntad exegética se añaden otros elementos, como el posicionamiento desde el que se ha abordado el trabajo, incluidas cuando sea el caso también las renunciaciones.

En el caso de Barbapiccola, encontramos algunos rasgos casi tópicos en la aproximación al fenómeno traductor, como cuando pide disculpas por los casos en los que el italiano, la lengua meta, no alcance «l'eleganza, la grazia, la proprietà, il numero della lingua originale», lo que se vincula al lugar común de que las traducciones, incluso en el mejor de los casos, no dejan de ser copias de originales y por tanto no pueden aspirar a retener en todo momento la viveza del original. Pero sí son más interesantes otras tres declaraciones. La primera es que, habiendo partido del texto francés, que no deja de ser una traducción, por mucho que autorizada por Descartes, no ha dejado de contrastar con el texto latino para así mejor captar el espíritu del original. La segunda, que en todo caso «all'esplicazione de' Sentimenti, che alla cultura delle Voci si è avuto pensiero». Y en tercer lugar, la más interesante:

veramente non doveva io così in fretta mandar fuori questa *Traduzione*, se prima non fosse stata veduta da un qualche Uomo ben dotto e ragguardevole [...] ma essendomi stata fatta forza a stamparla, me ci sono indotta, persuadendomi di avere da' buoni un gentile compatimento; e sperando ch'altri seguendo il mio genio ne facciano altra migliore, come è stato solito l'Opere de' Celebri Autori essere da più d'uno in altra lingua portate.

Son dos los perfiles que destacan y se funden en este fragmento. La reivindicación de la completa autoría del resultado (en la medida en que las circunstancias habrían obligado a prescindir de cierta revisión) se funde con la esperanza de que llegarán otras traducciones del texto, equiparándolo así a los clásicos y con una clara anticipación de los motivos y las funciones habituales en la retraducción.

El objetivo que se propone cumplir al divulgar el pensamiento cartesiano mediante su traducción no hace más que retomar al propio autor cuando considera el valor de la versión francesa frente a la latina: «Così feci in quella tradotta in Francese da uno Amico di Renato, che la Traduzione con una sua Lettera approvò e commendò. E perché da ciò ei «sperava che sarebbe stata letta da più Persone in Francese che in Latino, e che però meglio sarebbe stata ella intesa». Pero continúa aún, y mucho más nuestra traductora: «io m'invogliai di tradurla in Italiano per farla ad altri molti partecipe, in particolare alle Donne, le quali, al dire dello stesso Renato in una sua Pistola, meglio che gli Uomini alla Filosofia atte sono».

Al respecto, Fidler (1995) nos recuerda una doble dimensión. Por una parte, cómo la mujer se convierte, en el siglo XVIII, al mismo tiempo en receptora y transmisora de la ciencia, en términos esencialmente divulgativos. Por otra, cómo la traducción encaja en dicha dimensión y se convierte en un espacio *apropiado* para el desarrollo intelectual de las mujeres, en la medida en que se pueden convertir en autoras sin autoridad, en autoras sin autoría. Un espacio razonablemente inofensivo, igual que esa poesía honorífica en la que no desentona la obra de las mujeres. En esa medida, todos los elementos que destacan en el prólogo de Barbapiccola son los que lo convierten en un espacio ganado para una manifestación propia, tanto individual como programática, en la que dar un paso más. Que encaja, además, con esas formas que en buena medida caracterizan la producción literaria de su tiempo, como nos recuerda Enciso: «Las tres manifestaciones más características de la prosa setecentista son el ensayo, la correspondencia y las memorias» (2001: 364).

5. EN TORNO AL GÉNERO (2) Y LA ARGUMENTACIÓN: LA EDUCACIÓN DE LAS MUJERES

«Non vorrei che da prima incontrandovi Voi nel Titolo di questo Libro, e veggendo essere Opera di una Donna, l'aveste alle Conocchie, a'Fusi, ed alle Tele a mandare». Son las palabras con que arranca el prólogo. Más aún, para dejar claro el punto de partida podemos recordar el título: «La traduttrice a' lettori».

Fidlen indica que «her preface was simultaneously a history of women's learning, a history of philosophy, and an autobiography» (2005a: 38). En cuanto a la segunda de las dimensiones citadas, nos recuerda (2005b: 62, n. 93) cuánto debe Barbapiccola al trabajo de Giuseppe Valletta (concretamente la *Lettera in difesa della filosofia moderna*, escrita entre 1693 y 1697, aunque no se publicó hasta 1732, que circularía por los ambientes ilustrados de la ciudad). En dicha reescritura Barbapiccola realiza un ejercicio de síntesis erudita con distintas aportaciones que consideran las relaciones de la filosofía con la religión, basadas en la progresiva relectura de numerosos autores (desde Platón hasta Pitágoras) y desde el esfuerzo último que representa conciliar la filosofía aristotélica con los principios de la religión cristiana. En suma, se trata de disipar las sospechas en torno a un autor que sostiene que su pensamiento se ajusta y somete «al Giudizio de' più saggi ed All'Autorità della Cattolica Chiesa». Y, sobre todo, ¿por qué sospechar de un autor antes siquiera de dejarle hablar, esto es, de leer su obra?

En este caso, el prejuicio es general. La dimensión feminista, de manera más específica, reside en los otros niveles mencionados. En relación con el acceso de las mujeres al conocimiento, lo plantea en términos un tanto provocativos para el lector: «purché contezza se ben mediocre della Storia egli abbia, quanto in ogni Età le Donne nella varia Letteratura si son segnate?».

Ese poco aprendido implica también una forma de cuestionamiento de los postulados tradicionales. Y así, prácticamente un cuarto del prólogo se va en la exposición de una miríada de nombres femeninos a lo largo de la historia, tanto antigua como contemporánea, tanto en el ámbito si se quiere más natural o previsible de las letras como en el más arduo y disputado de las ciencias en general y de la filosofía en particular. Y para reforzar

el argumento por acumulación, se recuerdan los nombres de las mujeres unidos a los nombres de los varones que las han destacado: Diotima por Platón, Casandra Fedele por Poliziano, o Femonoe por Lucano o Estrabón, entre otros. Y así al argumento por acumulación se suma el argumento de autoridad. Si quienes expresan el juicio son hombres, ¿qué margen de sospecha cabe? (A todo ello, y desde una perspectiva contemporánea, cabe destacar los elevados supuestos de cultura clásica y menos clásica que la traductora exige a su público). El recorrido culmina con la mención de dos modelos, Anna-Maria de Schurman (quien «possedeua le Lingue Latina, Greca, Ebraica, Italiana, Francese, Spagnuola, Alemanna como sue proprie») y «Madama Dacier», esto es Anne Dacier, traductora francesa a caballo entre los siglos XVII y XVIII, de quien ensalza no solo las versiones, sino «le dotte ed erudite Note che vi ci ha fatto»². Y en este punto el prólogo adquiere todo su significado:

Dall'esempio di queste chiare Donne io fortemente animata, dandomi a credere di poter vincere un giorno il debole del mio sesso, che fa tutto lo studio in saper giuocare, e in parlar degli abiti alla moda e de' nosftri, difetto a cui non già la natura, *ma la cattiva educazione contribuisce* [la cursiva es mía].

Parece difícil glosar lo que para nosotros resulta una obviedad. Pero más allá de que no lo fuera en el momento en que esas palabras se escribieron (y de ahí su valor de manifiesto, como recuerdan Dotta Correa y Friessen Blume [2011]), basta que miremos un poco a nuestro alrededor y nos demos cuenta de en cuántos lugares, aún hoy, el acceso a la educación está vedado a las mujeres, precisamente por todo cuanto se cimenta en la misma (y volveremos sobre ello en el siguiente apartado).

La tercera dimensión, autobiográfica, se centra, sobre todo, en lo que podríamos denominar *la toma de decisiones*. Desde el mencionado ejemplo de Schurman y Dacier, a partir del aprendizaje de lenguas se pasa al resto de las materias («mi posi

² Véase Moore (2000) sobre esta figura o Brown (2006) para un panorama general. También resulta del mayor interés el *18th Century Transators Dictionary*, <https://www.eutec-project.it/>.

a coltivar prima le Lingue, e poi, quanto l'abilità ha permesso, le Scienze, e fra queste la Filosofia»). Una vez decidido el foco del estudio (en este caso, la filosofía cartesiana, pues «sentiva dire, che la Filosofia Cartesiana sopra lodissimi Ragionamenti e sopra certe Sperienze era fondata, e che con Chiaro Metodo procedeva, ricavando le cose l'une dall'altre, onde una infinità di seguaci s'aveva acquistato; a questa più che ad alcun altra inclinai»), y tal vez es el aspecto más interesante, la forma de afrontarlo: «studiar la volli nel proprio Fonte, dubbiosa de'Rivi, ove l'acque l'original chiarezza non sogliono conservare». Con ello, la reivindicación del acceso directo y no mediado al conocimiento no se argumenta, sino que se exhibe.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Nos preguntábamos anteriormente, con Fidler, el para qué de la traducción de Barbapiccola. La traducción, a fecha de hoy, está perfectamente superada, pero ¿sucede lo mismo con buena parte de su intención y con el posicionamiento que el prólogo representa? Ciertamente, revisar su valor histórico es importante. Y en ese sentido podemos incorporarlo como un nuevo y relevante ejemplo en la reclamación de que las mujeres puedan acceder a la educación, al conocimiento, algo que de ninguna manera podemos dar por acabado, como demuestra, por ejemplo, el constante esfuerzo por fomentar que las estudiantes se aproximen al ámbito del STEM (y simplemente estamos escogiendo un ejemplo propio del occidentocentrismo más recalcitrante).

¿Basta con añadir otro caso, por importante y destacado que nos parezca? Más que la actualidad del texto, lo que podemos y debemos plantearnos es la actualidad del contexto intelectual en el que se construye el perfil intelectual de Barbapiccola y se materializa su prólogo. O más que la actualidad, la defensa de lo que antes habían sido meros conceptos y con la Ilustración se convierten en aspiraciones, como la libertad o la igualdad. Aspiraciones que distan mucho de constituir victorias conseguidas y afianzadas. Al contrario, en los tiempos que corren son las primeras víctimas de la polarización política y ven su significado corrompido desde ambos lados del espectro político. En un lado, por quienes las niegan y pretenden recortarlas para

grupos específicos y, en consecuencia, para el conjunto de los ciudadanos. En otro, por quienes las reinterpretan y utilizan perversamente como coartadas intelectuales al servicio de un identitarismo victimista y excluyente. En este clima, por tanto, se hace más importante que nunca recordar la vocación *universal* que alentaba buena parte de los esfuerzos ilustrados.

A nadie se le habrá escapado el doble uso de *género* que hemos realizado en este trabajo (y que ha llevado a esas particulares versiones inglesas, tanto del título como del resumen). Lo único importante es, en este caso, cómo el prólogo se convierte en el espacio en el que reivindicar el acceso de las mujeres a la educación. Un género para hablar del género, un espacio ganado para la autoría.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGORNI, Mirella (2016). «Translating Science Popularisation in the Eighteenth Century: The Role of Women in the Transmission of Scientific Knowledge». *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 72, pp. 15-34.
- BATCHERLOR, Katryn (2018). *Translation and Paratexts*. Londres/Nueva York: Routledge.
- BROWN, Hilary (2006). «Women and Classical Translation in the Eighteenth Century». *German Life and Letters*, 59(3), pp. 344-360.
- DOTTA CORRÊA, Raquel y FRIESEN BLUME, Rosvitha (2011). «Prefácio de tradução ou manifesto feminista?». *Interdisciplinar*, 13, pp. 185-195.
- ENCISO, Luis Miguel (2001). *La Europa del siglo XVIII*. Barcelona: Península.
- FINDLEN, Paula (1995). «Translating the New Science: Women and the Circulation of Knowledge in Enlightenment Italy». *Configurations*, 3(2), pp. 167-206.
- (2005a). «Translator's Introduction to Giuseppa Eleonora Barbapiccola's Translation». En R. Messbarger y P. Findlen (eds.), *The Contest for Knowledge: Debates over Women's Learning in Eighteenth Century Italy* (pp. 37-46). Chicago/Londres: Chicago UP.
- (2005b). «The Translator to the Reader: Preface to Rene Descartes's Principles of Philosophy, Turin 1722». En R. Messbarger y P. Findlen (eds.), *The Contest for Knowledge: Debates over Women's Learning in Eighteenth Century Italy* (pp. 37-66) Chicago/Londres: Chicago UP.
- GARIN, Eugenio (1997). *Dalla scienza mirabile alla scienza nuova. Napoli e Cartesio (Catalogo della mostra bibliografica e iconografica)*. Nápoles: Istituto Italiano di Studi Filosofici.

- MOORE, Fabienne (2000). «Homer Revisited: Anne Le Fèvre Dacier's Preface to Her Prose Translation of the Iliad in Early Eighteenth Century France». *Studies in the Literary Imagination*, 33(2), pp. 87-107.
- MUNARI, Simona (2020). «Traduire est chose vile»: l'*Avis au Lecteur* nella traduzione francese Secentesca». *inTRAlinea*. Número especial: «La traduzione e i suoi paratesti». Recuperado de <https://www.intralineaa.org/specials/article/2473> [Fecha de consulta: 05/12/2023].
- NÁJERA, Elena (2017). «La capacidad feminista de la filosofía cartesiana». *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de la Ideas*, 11, pp. 103-118. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/INGE/article/view/58304/52454> [Fecha de consulta: 05/12/2023].
- REDONDO SÁNCHEZ, Pablo (2024). *Conversar con los amigos ausentes. Epistolarios en la historia de la filosofía*. Santander: El Desvelo Ediciones.
- SANNA, Manuela (1999). «Un'amicizia alla luce del Cartesianesimo: Giuseppa Eleonora Barbapiccola e Luisa Vico». En P. Totaro (ed.), *Donne filosofia e cultura nel Seicento* (pp. 173-178). Roma: CNR.
- SCHWARZE, Sabine (2020). «“Il traduttore a chi legge” La fenomenologia della prefazione alle traduzioni italiane del Settecento». *inTRAlinea*. Número especial: «La traduzione e i suoi paratesti». Recuperado de <https://www.intralineaa.org/specials/article/2472> [Fecha de consulta: 05/12/2023].

CONSIDERAZIONI SOPRA
LA GLORIOSA ECCELLENZA DELLE DONNE
DI SCIPIONE VASOLI
CONSIDERATIONS ABOUT
LA GLORIOSA ECCELLENZA DELLE DONNE
BY SCIPIONE VASOLI

Massimiliano SPIGA
Universitat de Valencia

Riassunto

La gloriosa eccellenza delle donne, e d'amore. Alla serenissima regina Giouanna, nata d'Hungaria, e di Boemia arciduchessa d'Austria, opera di Scipione Vasoli, stampata nel 1573 a Firenze da Giorgio Marescotti, sarà al centro delle riflessioni proposte. All'interno del cosmo della stampa italiana e fiorentina si intende analizzare l'opera, il contesto e il suo contenuto. Tali riflessioni, tra filologia e il tema della *querelle des femmes* nell'Italia del XVI secolo, sono di rilievo per ricostruire il panorama librario e culturale fiorentino che, in autori come Scipione Vasoli e in stampatori come Giorgio Marescotti, ebbero un'eccellenza. Tale opera si iscrive in una precisa corrente di studi, e contribuisce alla ricostruzione dell'idea femminile del Cinquecento, inserendosi in un contesto sfaccettato e complesso.

Parole chiave: donne, cinquecentine, stampa, filologia, Firenze.

Abstract

The *Gloriosa eccellenza delle donne*, is a work by Scipione Vasoli, printed in 1573 in Florence by Giorgio Marescotti, will be at the center of the proposed reflections. Within the cosmos of the Italian and Florentine press, the aim is to analyze the work, its context and its content. These reflections, between philology and the theme of the *querelle des femmes* in 16th-century Italy, are important for reconstructing the florentine book world and cultural *panorama* which, in authors such as Scipione Vasoli and printers such as Giorgio Marescotti, had an excellence. This work is inscribed and contributes to the reconstruction of the female idea of the sixteenth century, inserting itself in a multifaceted and complex context.

Keywords: women, XVI century printed books, printing, philology, Florence.

1. LA STAMPA FIORENTINA NEL XVI SECOLO. A GUISA DI INTRODUZIONE

Del 2 gennaio 1573 è la dedica, poi stampata nell'opera stessa, di Scipione Vasoli, alla granduchessa di Toscana Giovanna d'Austria (1547-1578)¹. L'*iter* del libro fu lungo e un'opera dedicata alla nobildonna austriaca rappresenta al tempo stesso un caso ordinario², e tuttavia nondimeno interessante, per il tono e i temi, che contribuiscono alla costruzione del fervore intellettuale del tempo.

Giovanna d'Austria, consorte di Francesco de' Medici dal 18 dicembre 1565, come usuale era già stata onorata con dediche, orazioni e odi³, nella piena prassi cinquecentesca e intellettuale del tempo, ma ancora l'opera di Vasoli mancava di una specifica attenzione filologica contemporanea, storica e analitica, e quindi di un inserimento negli studi specifici. Tali riflessioni si inscrivono tuttavia in un florido e sempre rinnovato panorama di studi storici e filologici su autori e autrici, stampatori e cultura nel XVI secolo.

La narrazione qui in dibattito porta quindi all'attenzione un'opera a stampa ben specifica, pubblicata a Firenze nel 1573, un anno prima della morte del primo granduca Cosimo, sotto la marca tipografica di Giorgio Marescotti e scritta da Scipione Vasoli. L'opera si inserisce di diritto nella lunga congerie di testi su donne, sulla loro nobiltà ed eccellenza, e si lega, nella dedica, a una figura spesso lontana dalle attenzioni storiografiche contemporanee⁴.

¹ Figlia di Ferdinando I e di Anna Jagellone, nipote di primo grado del re di Spagna Filippo secondo e zia della sua terza moglie, Anna. Fu moglie di Francesco I de' Medici, figlio di Cosimo I, dal 18 dicembre 1565, al quale diede sei figlie e un figlio, Filippo, che però non superò i cinque anni di età. La sua figura, secondo le ultime analisi su un vasto numero di documenti d'archivio, ha contribuito a una profonda unione e stabilità, non solo di sangue, tra la Firenze medicea, la Spagna di Filippo II e l'Austria del fratello Massimiliano II.

² La dedica nei libri a stampa era prassi comune, per motivi politici ed economici, e spesso le dedicatee erano donne. In questo specifico caso oltretutto, si può asserire come le dediche, le odi e orazioni in onore di Giovanna d'Austria fecero parte di un diplomatico tentativo di innalzare l'immagine della sua figura, austera e straniera, e avvicinarla, come modello, ai sudditi.

³ Ad esempio è d'uopo citare Angeli (1567).

⁴ Negli ultimi anni la granduchessa Giovanna d'Austria è stata protagonista di vari contributi a cura dell'autore del presente articolo, e da varie studiose e

Il Marescotti stampò altre opere, sei, dedicate alla granduchessa Giovanna d'Austria, tra il 1577 e il 1592⁵, escludendo la presente in analisi, del 1573.

Per inscrivere l'opera nel proprio e specifico cosmo storico, politico e culturale, è necessaria un'analisi contestuale del panorama e del fermento intellettuale della Firenze di quegli anni, un anno prima della morte del granduca Cosimo, al potere dal 1537, e che formalmente ne lasciò le redini al figlio Francesco, nel 1569⁶. In particolare in questa parte a guisa di introduzione, si intende analizzare, seppur molto sinteticamente, l'attenzione medica alla

studiosi italiani e non, come Maria Fubini Leuzzi, Gabriele Masi, Adriana Concin, Catherine Ferrari.

⁵ Girolamo Borro, *Del flusso, & refluxo del mare, & dell'inondatione del Nilo. Alla serenissima donna Giovanna d'Austria. Reina nata, et Gran Duchessa di Toscana*. Firenze, Giorgio Marescotti, 1577, 248 pagine, 8°. Francesco Bocchi, *Orazione di Francesco Bocchi sopra le lodi della sereniss. Giouanna d'Austria la quale nata regina di Ungheria, et di Boemia nel matrimonio del sereniss. Francesco de' Medici, gran duca di Toscana, nella città di Fiorenza è morta sopra parto. Tradotta dalla lingua latina nella fauella fiorentina*. Firenze, Giorgio Marescotti, 1578, 4°. Raffaello Borghini, *Canzone in morte della serenissima reina Giouanna d'Austria gran duchessa di Toscana di Raffaello Borghini*. Firenze, Giorgio Marescotti, 1578, 4°. Gino Ginori, *Canzone in morte della serenissima regina Giovanna d'Austria gran duchessa di Toscana del caualier Ginori*. Firenze, Giorgio Marescotti, 1578, 4°, CNCE 20999. Giovanni Angelo Lottini, *Oratione funerale fatta e recitata nell'Ammontiata di Firenze a gl'academici Trasformati da f. Giouan'Angelo Lottini scultore per consolarne ogn'animo pietoso dell'immaturo, e dannosa morte della sereniss. Giouanna d'Austria gran duchessa di Toscana*. Firenze, Giorgio Marescotti, 1578, 4°, CNCE 54330. Francesco Cattani da Diacceto, *Breue raccolto della vita et costumi di suor Caterina de Ricci dell'Ordine di S. Domenico. Del reuer.mo. monsignor Francesco de Cattani da Diacceto gentil'huomo fiorentino, et vescouo di Fiesole. In Fiorenza: appresso Giorgio Marescotti*. Firenze, Giorgio Marescotti, 1592, 4°, CNCE 10337.

⁶ Anno in cui ottenne da papa Pio V, al secolo Antonio Ghislieri il titolo granducale, come *Magnus Dux Etruriae*, sottoscritto poi da Filippo II di Spagna nel 1576. Il titolo di granduca, il primo in Italia, fu coniato per Cosimo, espressamente, in quanto già duca di Firenze dal 1537, e duca di Siena, dopo la conquista della stessa del 1555. Il 5 marzo del 1570 fu incoronato nella Cappella Sistina a Roma, e offrì, insieme alla casa asburgica e al papato, l'appoggio e consolidamento nell'alleanza nota come Lega Santa. Le diffidenze però di Filippo II e di Massimiliano II persistettero, e fu l'avvento di un nuovo papa, meno vicino al granduca, Gregorio XII, che resero una situazione diplomatica più distesa, e infine l'editto imperiale che sancì il titolo granducale, giunse solo nel 1576, di fatto rendendo non più ufficiale quello di sette anni prima.

stampa, e il suo evidente impatto politico, oltre che culturale, e il tema fondamentale dei privilegi di stampa, e delle sue concessioni.

Il privilegio di stampa rappresenta l'ultima parte del percorso burocratico che porta il testo in stampa, e ne garantisce la licenza e diritto.

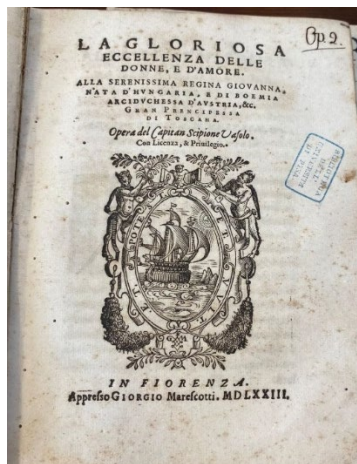
Secondo Gustavo Bertoli:

fino al 1547 Firenze non persegue una politica interventista e non usa il privilegio per incentivare l'editoria o sostenere imprese editoriali particolarmente onerose, né per difendere i suoi operai o per effettuare controllo sociale e culturale. Il privilegio non è un premio ma una opportunità per gli «imprenditori», e l'amministrazione non è interessata alla sua ricaduta sull'apparato industriale ma, da quanto risulta, solo ai diritti di colui al quale ha riconosciuto in quel preciso contesto la proprietà di un bene (il testo) perché vi ha profuso tempo, fatica e denari, e concede il relativo privilegio se, quando e in quanto quel bene si trasforma in libro ed entra nel mercato,⁷⁸ senza sottoporlo a valutazioni di merito e di utilità.

Data cardine riguardo il tema dei privilegi e concessioni, è il 5 aprile 1547, giorno della stipula del contratto tra l'allora ducato fiorentino e lo stampatore, giunto da Bologna, Lorenzo Torrentino. Cosimo de' Medici volle risollevarne le sorti della stampa libraria della sua città, e cercò di riorganizzarla con estremo rigore, prassi da lui seguita nella costruzione e ricostruzione della maggior parte delle istituzioni e uffici ducali.

Anni dopo, la stampa fiorentina è assai fertile, e offre l'opportunità, col privilegio granducale, di stampare opere. Scipione Vasoli letterato e intellettuale pavese, sul quale la trattatistica negli anni non è stata particolarmente fertile, per quanto sia un nome tuttavia assai noto, è l'autore del testo al centro di queste riflessioni. Si data al 2005 una pubblicazione di Annibale Mottana per l'Accademia dei Lincei, riguardo un'opera tarda e manoscritta dello stesso Vasoli, spesso noto come Vasolo. L'opera, conservata nella Biblioteca nazionale dei Lincei e Corsiniana, è intitolata *Le miracolose virtù delle pietre pretiose per salute del vivere humano*, datata 20 marzo 1577. Il trattatello descrive le proprietà fisiche, magiche, spirituali e curative delle gemme, e rappresenta la poliedricità di un autore (Mottana, 2005: 20).

Giorgio Marescotti è uno dei più noti stampatori attivi nella Firenze del XVI secolo, insieme al Giunti e al Sermartelli. Su di lui è stato lungamente dibattuto, e si annovera tra gli studiosi il già citato Gustavo Bertoli, analizzando la sua figura di grande e illustre esponente della sua arte e come intellettuale e letterato. Il Marescotti nacque nel 1548, rimasto poi presto orfano ed educato e allevato dallo zio paterno, ser Donato Bocchi⁷. Di Giorgio Marescotti si sa che seguì gli studi umanistici, senza però troppi dettagli sul *cursum studiorum*, salvo un possibile contatto come allievo di Pier Vettori⁸.



2. LA NATURA DEL TESTO IN ANALISI

Il testo in analisi è in formato quarto, di 102 pagine, di 20 centimetri per 15, su supporto cartaceo⁹.

La dedica, a Giovanna d'Austria, recita:

⁷ Canonico *cortonensis* e *iudex compulsor*, dal 1528 membro della congregazione di preti e confessori dello Spirito Santo in Firenze.

⁸ Umanista e intellettuale del rinascimento fiorentino, noto per la sua edizione, come filologo, della *Poetica* di Aristotele.

⁹ Il testo è stato consultato presso la Biblioteca Universitaria di Pisa. Si tratta di uno dei quattro volumi consultabili in Italia, insieme alle copie presenti a Livorno, presso la Biblioteca comunale Labronica Francesco Domenico Guerrazzi. Sezione dei Bottini dell'Olio; Milano, la Biblioteca del Museo Poldi Pezzoli; Roma, Biblioteca Angelica.

Alla serenissima regina Giovanna nata d’Hungaria e di Boemia, arciduchessa d’Austria et gran principessa di Toscana.

La felicità dell’animo humano non consiste in altro veramente come cosa giuditosa che dilettersi di seguitar l’operationi delle virtù et in quel modo con la prudenza divina governarsi, e così viver lieto, et immortale a similitudine dico di tante Magnanime Regine, le quali sempre si sono notrite di risplendente gloria per l’invittissimo valor loro, e da queste non se ne puote cavare che divina eccellenza e perfetto amore. Dove hora ho trovato cotanta immortalità esser posta per la corona e manto della serenissima Altezza Vostra che per il poter di tal thesoro hora acquistato mi conviene voltar ogni mio studio verso della sapienza e bella gratia che dalla natura e a lei è stata concessa tanto adorna di buona giustitia con altre generose et incredibile attioni accompagnata con le quali tutte sono causa et opera che’l monte d’Helicon sia hoggidi fertile et abundantante d’ogni allegrezza col mondo svegliato al celebrar la sudetta felicità dell’animo divino e non humano.

A tal che ho voluto da fedelissimo servitor fra tante magnanime regine che sono nella christianità dedicar a Lei la Gloriosa eccellenza delle donne e d’amore, quale sempre è stata e sarà da molti famosi filosofi lodata, e da dotti poeti honorata. Dunque serenissima regina accettate el mio dono pieno di bontà e fede, col pregar continuamente il Re de’ Cieli che le doni salute e quanto desidera quella bellissima anima sua notrita de’ chiari raggi del sole.

Di Fiorenza a di 2 di genajo 1573

Humilissimo servitore

Il capitan Scipione Vasolo¹⁰.

La tavola introduttiva, divisa su sette pagine, dalla terza alla nona, presenta le *particelle* in cui si articola il testo, diviso in parte prima e, da pagina trentanove, in parte seconda.

Sin dal proemio dell’opera si accomuna la virtù e la gloriosa eccellenza a un potere quasi divino, difficile da comprendere ai mortali. Infatti il Vasoli recita, tra pagina 4 e 5:

Altra cosa non è la gloriosa eccellenza delle donne e d’amore che una divina virtù, con la quale la donna con la grandezza e splendor d’animo fa co’l stupor d’ognuno imprese pubbliche et

¹⁰ Le sparute abbreviazioni, per «vostra» (v.) e per «non», sono state sciolte interamente, e la punteggiatura è stata adattata, secondo vigenti norme di edizione filologica, all’uso contemporaneo.

eccelse. Sono le donne causa che l'animo nostro ha delle cose humane e divine cognitione.

Gli intenti, comuni in altri scritti dell'epoca, come l'opera di Alessandro Piccolomini, sono a ponte tra il politico, per ingraziarsi l'affetto granducale in questo caso, una certa comunità femminile, seppur colta, e moraleggiante nei confronti di altri uomini (Arriaga Flórez, 2022: 126).

L'ode si muove tra motivi storici, mitologici e filosofici, ma anche con assunti tra il metaforico e il fisiologico essere. Sua opinione è, infatti, che le donne abbiano più «coste», ovvero costole, degli uomini, poiché più costanti in amore, e che abbiano quindi meno denti perché meno mordaci, e quindi meno aggressive e, usando il termine usato dal Vasoli, «devoratrici». In quest'ottica si colloca un altro paragone, quello dell'aquila e della mitologica fenice, immortale e portatrice di fiamma eterna, e il basilisco, sordida, pericolosa, bassa e strisciante creatura. Le prime sono sempre di sesso femminile, la seconda sempre maschile.

Le due parti del trattato possono essere divise, sostanzialmente, in due intenti. Spiegare nella prima la nobiltà femminile, con gli esempi poc'anzi posti, citando Platone e alcuni esempi dalla storia romana, giungendo ad Artemide, e nella seconda e ultima argomentare sulla virtù dell'amore, citando come esempio l'amore inossidabile e fedelmente incrollabile delle donne indiane verso i mariti. Si cita ulteriormente l'esempio di Antonia, moglie di Druso Germanico, che sposò una vita di castità dopo la morte del marito, o l'esempio virtuoso di Cornelia, sposa di Pompeo, o Laudomia, consorte di Protesilao.

Chiude il suo percorso argomentativo con una «scusatione» alla granduchessa Giovanna d'Austria:

Essa è troppo gran soggetto alla mia debile penna, mi togliete la forza alle desiate ali di volar più alto ch'io non posso. Dunque la maestà dell'Altezza Sua infinita gradifica questo picciolo segno della servitù mia verso le divine virtù della saggia anima di Lei, che infusa in sì bel manto la fa quasi come celeste dea adorare da tutte le genti che la vedono, per il che sono poi sforzati a consacrarle li scritti loro. Ma hora mi dubito trapassare i termini delle lodi d'essa e diventare adulatore se pur il vero a ciascuno manifesto non si deve propalare. Pertanto io chiederò con humiltà licenza da Lei facendo per un'altra volta fine.

La tesi postulata dal pavese Vasoli è quella di argomentare, come visto in alcuni *exempla*, con citazioni alla mitologia, alla cultura biblica cristiana, alla storia ellenica e romana in pieno stile rinascimentale, la virtù femminile. Tale prassi è di lungo corso, con eccellenze che vanno da Boccaccio nel Trecento a Giovanni Battista degli Arienti¹¹ nel Quattrocento, fino a tutto il Cinquecento col proliferare di testi in ode alle donne, che splendidamente hanno decantato la grazia e virtù femminile. Queste opere si inscrivono nel *modus* dell'epoca, non solo legato a una idealizzazione femminile, tipico dell'amor cortese o concezione stilnovistica, ma legato al voler creare invero, soprattutto nell'opera di Vasoli, una sorta di decalogo di virtù, di modelli per la donna e gli uomini. Verosimilmente, l'autore, già come suggerito dall'introduzione, si rifà al modello femminile di governo incarnato da Giovanna d'Austria, pretesto di vicinanza politica ed esercizio del potere.

Come noto, e riportato recentemente da Eleonora Carinci dell'Università Ca' Foscari di Venezia, per avallare le tesi dell'eccellenza femminile, o al contrario, dell'inferiorità delle donne, era prassi nell'ambito della *Querelle des femmes* o *Querelle des sexes*¹² riportare *exempla* di donne illustri, personaggi storici o mitologici, tratti dalle storie antiche, dalla Sacre Scritture o dalla letteratura, come poc'anzi accennato, nomi antichi e moderni in grado di mostrare, tra un trattato e l'altro, come le donne fossero degne di lode, o piuttosto esseri inferiori e da biasimare, portatrici di una *imbecillitas sexus et ingenii*, opposta alla virtù decantata dal Vasoli e altri intellettuali coevi.

Per quanto apicali nella rappresentazione femminile, nobili negli intenti seppur legati a logiche politiche e diplomatiche nelle dediche, gli autori, propone ancora Carinci, non proponevano o propugnavano un vero cambio dello *status quo*. Si sottolinea invero un certo e artistico decantare delle grandi donne, ma

¹¹ Giovanni Sabadino degli Arienti dedica a Ginevra Sforza Bentivoglio, bolognese, l'opera del 1490, *Gynevera de le clare donne*, silloge di trentatré donne illustri, esempio di fede, virtù e intelletto. Si segnala a tal riguardo il recente lavoro di studio ed edizione della professoressa Silvia Pacheco, dell'Universitat de Valencia.

¹² Termini con i quali si intendeva e intende l'annoso dibattito, perdurato all'incirca tra la metà del XV secolo e il XIX, sulla dignità del sesso femminile, e tra le varie parti, sulla sua superiorità, uguaglianza o inferiorità.

traspare più un senso di straordinarietà in alcuni campi, come quelli morali, politici e filosofici, rispetto alla norma femminile (Carinci, 2018: 30). Nella letteratura più o meno paradossale, continua la studiosa, e talvolta iperbolica nella decantazione, a favore delle donne, lo spazio dedicato alle più illustri dell'antichità era notevole. Queste opere rendono tuttavia complicata e mai banale la definizione di percezione femminile nella prima età moderna, bilanciata tra testi in ode, pratiche cortigiane ed epistolari tracciate dal Castiglione nel 1528 e dal Sansovino, controbilanciate poi da una percezione giuridica e spesso religiosa ancora più complessa. Sopraccitato, il titolo del *De Mulieribus Claris* di Boccaccio, pubblicato nel 1362, squisito esempio bassomedievale, apre, in un certo senso, un tipo specifico di narrazione, giungendo al secolo di interesse per l'analisi presente, il XVI, che si aprì idealmente con gli scritti sulla nobiltà delle donne di Mario Equicola del 1501¹³. Si passa poi per l'*Officina* di Ravisius Textor del 1520¹⁴, per Galeazzo Flavio Capra del 1525, Agnolo Firenzuola del 1549¹⁵, Sperone Speroni del 1542, Heinrich Cornelius Agrippa tradotto da Francesco Coccio del 1544¹⁶, Ortensio Lando del 1548¹⁷, Lodovico Domenichi del 1559¹⁸, Domenico Brunì del 1552, solo per citare

¹³ L'opera di Mario Equicola, il *De mulieribus*, stampato a Mantova, apre idealmente, agli albori del XVI secolo, la *stagione* delle opere a stampa dedicate a donne e celebrative, nel suddetto periodo. Tale opera, scritta in latino, a guisa di opuscolo, teorizzava come biologicamente e spiritualmente uomini e donne fossero uguali, pertanto le differenze giuridiche non potevano sussistere. L'opera era dedicata a Margherita Cantelmo Maroscelli, e sanciva teoricamente l'ingresso femminile, nel diritto, nella *republica literarum* del secolo XVI.

¹⁴ Jean Tixier de Ravisi, vissuto tra il XV e il XVI secolo, scienziato e filosofo, rettore dello Studio di Parigi, autore de il *Theatrum poeticum et historicum sive Officina*, che fu successivamente di ispirazione per l'opera di Lope de Vega, del 1632, *Dorotea*.

¹⁵ Autore delle *Rime*, composte tra il 1541 e 1542 e pubblicate poi nel 1549

¹⁶ Autore dell'opera *De nobilitate et praecellentia foemine*.

¹⁷ Autore di *Lettere di molte valorose donne*, dedicate a Sigismondo Rovello, ambasciatore a Venezia del re d'Inghilterra, appartenente al genere dei «libri di lettere».

¹⁸ Autore delle *Rime diverse d'alcune nobilissime et nobilissime donne*. L'opera, stampata a Lucca dal noto Vincenzo Busdraghi, ebbe come esempio di virtù, dalle parole dell'autore, Vittoria Colonna. Tale opera è stata a lungo oggetto di studi da parte della ricercatrice Clara Stella (2022).

alcuni tra i più noti. Si aggiungono a questi nomi, tuttavia ancora pochi, quelli di Alessandro Piccolomini con l'opera del 1545 *Orazione in ode alle donne*¹⁹, protagonista di recentissimi studi, e di Girolamo Borro nel 1561²⁰, che col tema dell'amore come virtù femminile offre un interessante paragone con un tema del testo di Vasoli, l'amore appunto. Si giunge poi agli scritti delle donne stesse, primo fra tutti quello di Lucrezia Marinella del 1600, in risposta all'opera misogina di Giuseppe Passi, *I donneschi difetti* e Arcangela Tarabotti, o la celeberrima Moderata Fonte, ma la produzione al femminile è fin troppo estesa per essere qui dibattuta. Tali opere hanno quindi l'afflato intellettuale di controbilanciare una definizione avversa e svilente, volendo rendere paritaria la figura femminile, renderla come esempio, e in alcuni casi nobilitarla financo innalzandola sopra la figura maschile (Rella, 2022: 158-159).

Virtù, intelletto e amore sono i temi fondanti dell'opera di Vasoli, e della tradizione a lui precedente. L'amore, virtù incarnata dalle donne, è un tema che dal Quattrocento e nel Rinascimento tutto sarà ampiamente trattato, stimolato dalla rinascenza delle filosofie platoniche e neoplatoniche portate avanti da Enea Silvio Piccolomini e Marsilio Ficino²¹ (Rella, 2022: 159).

La disparità tra i sessi e la subordinazione delle donne non vanno attribuite ad una diversa natura secondo questa logica: il problema è l'esercizio, intellettuale e fisico, ed il ruolo sociale imposto alle donne, ruolo sul quale vengono costruiti i valori morali, che diventano arma di ricatto e strumenti di sottomissione (Pezzini, 2002: 63).

L'autore si colloca quindi nel pieno di questo panorama, offrendo un colto esempio di trattatistica, indubbiamente degno di ulteriori dibattiti.

¹⁹ Autore del testo *Orazione in ode alle donne*, protagonista di un recente contributo della professoressa dell' Universidad de Sevilla, Mercedes Arriaga Flórez.

²⁰ Opera pubblicata col titolo in cui compare l'*alter ego* di Borri, il *Ragionamento di Telifilo Filogenio della perfettione delle donne*, stampato a Lucca da Vincenzo Busdraghi.

²¹ Queste teorie ripresentate in matrice cristiana volevano intendere l'uomo come estensione divina, e l'amore come via per avvicinarsi a Dio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANGELI, Pietro (1567). *Epitalamio di m. Pietro Angelio bargeo nelle nozze dell'illustriss. et eccellentissimo signor don Francesco de Medici prencipe di Fiorenza & di Siena, & della serenissima reina Giouanna d'Austria. Tradotto da Gherardo Spini*. Firenze, Lorenzo Torrentino, 4°, CNCE 1788.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (2022). «Femminile e maschile nell'Orazione in lode alle donne di Alessandro Piccolomini». *Estudios Románicos*, 31, pp. 123-139.
- CARINCI, Eleonora (2018). «Modelli, autorialità e donne illustri nella letteratura scientifica e filosofica italiana del Cinquecento: Maria Gondola e Camilla Erculiani». In D. Cerrato, A. Schembari, S. Velázquez García (a cura di), *Querelle des Femmes. Male and female voices in Europe and Italy. XV Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras «Voces masculinas y femeninas entre Italia y Europa en la Querelle des Femmes»* (pp. 27-41). Szczecin: Volumina.pl.
- FRAGNITO, Gigliola (2011). *Cinquecento italiano. Religione, cultura e potere dal Rinascimento alla Controriforma*. Bologna: Il Mulino.
- MARACCHI BIAGIARELLI, Berta (1965). «Il privilegio di stampatore ducale nella Firenze medicea». *Archivio Storico Italiano*, 123(3), pp. 304-370.
- MOTTANA, Annibale (2005). «Le miracolose virtù delle pietre preziose per salute del vivere humano di Scipione Vasolo: Un trattatello rinascimentale sulle gemme per mantenersi in salute senza ricorrere a medicine». *Rendiconti Accademia dei Lincei*, 16, pp. 17-73.
- PEZZINI, Serena (2002). «Dissimulazione e paradosso nelle *Lettere di molte valorose donne* (1548) a cura di Ortensio Lando». *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 31(1), pp. 67-83.
- RELLA, Angelo (2022). «Considerazioni sul vero amore e sulla bellezza nel *Ragionamento della perfezione delle donne* di Girolamo Borri». *Estudios Romanicós*, 31, pp. 157-168.
- STELLA, Clara (2022). *Lodovico Domenichi e le Rime diverse d'alcune nobilissime e virtuosissime donne (1559)*. Parigi: Classiques Garnier.
- VASOLI, Scipione (1573). *La gloriosa eccellenza delle donne, e d'amore. Alla serenissima regina Giouanna, nata d'Hungaria, e di Boemia arciduchessa d'Austria, &c. gran principessa di Toscana. Opera del capitano Scipione Vasolo*. Firenze: Giorgio Marescotti. Formato 4°, CNCE 28692.
- VERGA, Marcello (2012). «Dicembre 1569: la concessione del titolo granducale ai Medici». *Portale Storia di Firenze*. Recuperato da <http://www.storiadifirenze.org/?temadelmese=dicembre-1569-laconcessione-del-titolo-granducale-ai-medici> [Data di consultazione: 07/08/2023].

VI. MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y RELACIONES CULTURALES

GINA LOLLOBRIGIDA, MÁS ALLÁ DE LA BELLEZA
GINA LOLLOBRIGIDA, BEYOND BEAUTY

Salvatore BARTOLOTTA
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Resumen

Gina Lollobrigida, artista rebelde y polifacética, actriz de fama internacional, fotógrafa, escultora y pintora, a pesar de su papel, estandarizado para la época, de agrandada y mujer de curvas exuberantes, lanza una nueva figura de mujer, que canta y baila descalza, se enamora, no tiene frenos ni límites. Feminista *ante litteram* es el emblema de la rebelión de las mujeres contra las costumbres y el moralismo de aquellos años. Sus personajes narran el encanto de aquella época, de la posguerra, en la que los italianos volvían a esperar, a vivir, a gustar una vida normal, sin hambre, dictadura, guerra. Años en los que, al dolor, a la pesadez de la muerte, se opone la belleza, la alegría de la ligereza. En un mundo blanco y negro, el artista estaba en color y encarnó este deseo de renacimiento.

Palabras clave: Gina Lollobrigida, feminismo, cine, fotografía, pintura.

Abstract

Gina Lollobrigida, rebellious and multifaceted artist, actress of international fame, photographer, sculptor and painter, in spite of her role, standardized for the time, of a woman with bulging curves, launches a new figure of woman, who sings and dances barefoot, she falls in love, has no brakes and limits. Feminist *ante litteram* is the emblem of women's rebellion against the customs and moralism of those years. His characters tell the enchantment of that time, the post-war period, in which Italians returned to hope, live, enjoy a normal life, without hunger, dictatorship, war. Years in which the pain, the heaviness of death, is opposed by beauty, the joy of lightness. In a black and white world, the artist was in color and embodied this desire for rebirth.

Keywords: Gina Lollobrigida, feminism, cinema, photography, painting.

1. CINE

A principios de los años setenta, Gina Lollobrigida, gran artista, de carácter fuerte y decidido, dejó el cine. A través de las interpretaciones, con su habilidad y belleza había conquistado el mundo, pero llegó el momento en que ya no sintió que le perteneciera el mundo del cine, y volvió a su verdadera vocación, el arte. Se dio cuenta de que ese papel de liderazgo le quedaba pequeño, ya no le pertenecía. La artista volcánica, dotada de gran creatividad y fuente inagotable de inspiración, volvió así a sus primeros amores poniendo su talento a disposición de la fotografía, la pintura, la escultura, artes en las que supo expresar un talento no común, aprendiendo a hacerse a un lado y observar a los demás a través de un intenso compromiso artístico con exposiciones en todo el mundo, de escultura y fotografía, libros y críticos ilustres.

Sobre el pasado *divistico* de la Gina internacional, mostrándole fotogramas de muchas películas, remontándose hasta los desfiles de Miss Italia 1946, en los que fue segunda precedida por Lucia Bosè, la Lollobrigida comentaba aquellas imágenes diciendo que no participaba por convicción, como estaba inscrita en la Academia de Bellas Artes y quería seguir su vocación artística, para ella era solo un paréntesis pasajero que le daba los medios para poder cultivar su vocación (Levante, 2023).

No tenía pasión por el cine. Eran los años en que sacaban a los actores de la calle. Algunas personas la detuvieron al salir de la escuela y le preguntaron si quería hacer cine, y ella dijo que no, que no le importaba. Luego le ofrecieron mil liras al día y eso la convenció a ser actriz. Lo hizo para ayudar a su familia. Eran desplazados en Roma y había que comer.

Tenía tres hermanas y su madre, una mujer muy inteligente, dirigía a toda la familia. Estaba convencida de sus cualidades artísticas y sabía que se convertiría en una artista. Trabajaban para ella, para hacerla estudiar y siempre la apoyaron.

Sobrino de arte, en cuanto, tuvo un tío que trabajó como pintor en el Vaticano y otro tío, amigo de Trilussa, que fue llevado en gloria a Roma. Él tenía un gran sentido del humor y había escrito en clave cómica la *Divina Comedia*. Lo elogiaron, aplaudieron y premiaron.

En cuanto a la carrera de actriz, estaba muy convencida de que para una buena actuación había que tener una formación adecuada, pero también creía que el instinto era lo que ganaba. Una pasión fuerte puede convertirse en un impulso, pero sin la aplicación no se puede llegar. Se necesita una voluntad fuerte. Sin estos ingredientes no se puede tener éxito.

«La bersagliera», apodo que la hacía sonreír, se sorprendió cuando, con ocasión de la 36ª edición del Festival Internacional de Cine de Berlín de 1986, del que fue presidenta del jurado, los organizadores le otorgaron el premio de honor «Berlinare Kamera» y proyectaron la obra *Pane, amore e fantasia* de 1953¹. No es que todos los alemanes sepan italiano, pero la proyección de la película fue algo indescriptible, porque el éxito de este *film* fue tan grande, que superó a las películas en competición. Ver a los alemanes reírse más por una película suya que por las otras películas del Festival, para ella y para todos los críticos, fue una gran sorpresa.

En el cine italiano, cuando era la número uno en el mundo, y era el cine que hacía la Lollo, había más sentimiento, la gente se veía una película y se identificaba, lloraba y se emocionaba. En las películas había algo que tocaba nuestros sentimientos. Es

¹ Regia/Director: Luigi Comencini. Soggetto/Subject: Ettore Maria Margadonna, Luigi Comencini. Sceneggiatura/Screenplay: Ettore Maria Margadonna, Luigi Comencini. Interpreti/Actors: Vittorio De Sica (maresciallo Antonio Carotenuto), Gina Lollobrigida (Maria De Ritis, la bersagliera), Roberto Riso (carabiniere Pietro Stelluti), Marisa Merlini (Annarella, la levatrice), Maria Pia Casilio (Paoletta), Virgilio Riento (don Emidio, il parroco), Tina Pica (Caramella), Memmo Carotenuto (carabiniere Sirio Baiocco), Guglielmo Barnabò (don Concezio, sindaco), Vittoria Crispo (Maria Antonietta De Ritis madre di Maria), Fausto Guerzoni (paesano col canocchiale), Gigi Reder (Ricuccio), Checco Rissone (barbiere), Nino Vingelli (don Vincenzino, venditore ambulante), Alfredo Rizzo (brigadiere Squinzi), Attilio Torelli (Rumbumbù), Violetta Gagnani (Giulia Squinzi), Giulio Battiferri (vice brigadiere Bolognini), Mario Meniconi (Matteo), Amalia Pellegrini (nonna di Matteo), Marcella Melnati (nonna di Ricuccio), Ada Colangeli, Nietta Zocchi (due comari curiose e intriganti). Fotografia /Photography: Arturo Gallea. Musica/Music: Alessandro Cicognini. Scene/Scene Design: Gastone Medin. Montaggio/Editing: Mario Serandrei. Suono/Sound: Paolo Ketoff. Produzione/Production: Titanus. Distribuzione/Distribution: Titanus. Censura: 15492 del 25-11-1953. Altri titoli: *Pain, amour et fantaisie, Bread, Love and Dreams, Bread, Love and Dreams, Brot, Liebe und Fantasie* (Archivio del Cinema Italiano, 2023).

como en el arte, un cuadro debe tocarnos, hacernos sentir emociones si no conmovemos. Así debería ser en las películas. Según Lollobrigida, en el cine actual hay menos sentimiento. Hay historias que siguen en un conjunto de futurismo absoluto, tenía el instinto de cambiar de canal (Gramola, 2017).

Muy a menudo la cinematografía de la actriz² ha sido sacrificada. Se recuerdan poco las escenas intensas de sus películas de autor y no *divisticas*, recordemos *La provinciale* (1953)³ y *La Romana* (1954)⁴, y no solo *Pane amore e fantasia*

² Para un análisis pormenorizado de la trayectoria cinematográfica de Gina Lollobrigida véase Archivio del Cinema Italiano (2023). Asimismo, para contextualizar el lenguaje cinematográfico en el que trabaja la artista véase Luperini, Cataldi, Marchiani y Marchese (2001), Bartolotta (2008, 2010 y 2013) y las referencias bibliográficas en ellos indicadas.

³ Regia/Director: Mario Soldati. Sceneggiatura/Screenplay: Giorgio Bassani, Sandro De Feo, Jean Ferry, Mario Soldati. Interpreti/Actors: Gina Lollobrigida (Gemma Foresi Vagnuzzi), Gabriele Ferzetti (prof. Franco Vagnuzzi), Alda Mangini (Elvira Coceanu), Franco Interlenghi (Paolo Sartori), Nanda Primavera (madre di Gemma), Marilyn Buford (Anna Sartori), Barbara Berg (Vannina), Alfredo Carpegna (conte Sartori), Vernon Jarrat, Gianni Luda, Anna Maria Sandri, Milko Skofic, Rina Franchetti, Renato Baldini (Luciano Vittoni). Fotografia/Photography: Aldo Graziati [G.R. Aldo], Domenico Scala. Musica/Music: Franco Mannino. Costumi/Costume Design: Veniero Colasanti. Scene/Scene Design: Flavio Mogherini. Montaggio/Editing: Leo Catozzo. Suono/Sound: Eraldo Giordani. Produzione/Production: Electra Compagnia Cinematografica (1951), Distribuzione/Distribution: Warner Bros. Censura: 13589 del 06-02-1953. Altri titoli: *The Wayward Wife*, *Gefährliche Schönheit* (Archivio del Cinema Italiano, 2023).

⁴ Regia/Director: Luigi Zampa. Soggetto/Subject: opera. Sceneggiatura/Screenplay: Alberto Moravia, Giorgio Bassani, Luigi Zampa, Ennio Flaiano. Interpreti/Actors: Gina Lollobrigida (Adriana Silenti), Daniel Gélin (Mino), Franco Fabrizi (Gino), Raymond Pellegrin (Astarita), Renato Tontini (Carlo Sonzogno), Pina Piovani (madre di Adriana), Xenia Valderi (Gisella), Gino Buzzanca (Riccardo), Mariano Bottino (Tommaso), Giuseppe Addobbati (Tullio), Gianni Di Benedetto (pittore), Riccardo Garrone (Giancarlo), Alberto Anselmi, Bianca Maria Cerasoli [Bianca Cerasoli], Ada Colangeli, Vincenzo Milazzo, Riccardo Ferri, Alfredo De Marco, Aldo Vasco, Georges Bréhat, Gustavo Giorgi. Fotografia/Photography: Enzo Serafin. Musica/Music: Enzo Masetti. Costumi/Costume Design: Gaia Romanini. Montaggio/Editing: Eraldo Judiconi [Eraldo Da Roma]. Suono/Sound: Roy Mangano, Bruno Moreal. Produzione/Production: Excelsa Film, Ponti-De Laurentiis, Omnium International du Film, Paris. Distribuzione/Distribution: Minerva Film.

(1953) e *La donna più bella del mondo* (1955)⁵ donde su papel, estandarizado para la época, de aumentada y mujer de curvas exhuberantes, lanza una nueva figura de mujer, que canta y baila descalza, se enamora, no tiene frenos ni límites. Sus personajes narran el encanto de aquella época, de la posguerra, en la que los italianos volvían a esperar, a vivir, a gustar una vida normal, sin hambre, dictadura, guerra. Años en los que, al dolor, a la pesadez de la muerte, se opone la belleza, la alegría de la ligereza, «la gioia della leggerezza» según Veltroni (2023). En un mundo blanco y negro, el artista estaba en color y encarnó este deseo de renacimiento. Décadas después del final de su carrera cinematográfica en la que ha desarrollado una actividad artística muy intensa, ignorada por los canales de comunicación nacionales populares que solo se han dedicado a un montón de chismes y a un *becero gossip*.

Censura: 17227 del 16-09-1954. Altri titoli: *La belle romaine, Die Freudlose Strasse* (Archivio del Cinema Italiano, 2023).

⁵ Regia/Director: Robert Z. Leonard. Soggetto/Subject: Giuseppe Cavagna, Liana Ferri, Luciano Martino, Mario Monicelli, Piero Pierotti, Giovanna Soria, Franco Solinas. Sceneggiatura/Screenplay: Giuseppe Cavagna, Liana Ferri, Luciano Martino, Mario Monicelli, Piero Pierotti, Giovanna Soria, Franco Solinas. Interpreti/Actors: Gina Lollobrigida (Lina Cavalieri), Vittorio Gassman (principe Sergio), Robert Alda (maestro Giovanni Doria), Anne Vernon (Carmela), Tamara Lees (Manolita), Gino Sinimberghi (cantante Silvani), Nanda Primavera (Olimpia, madre di Lina), Marco Tulli (giudice del duello), Rolf Tasma (Lefevre), Peter Trent (visconte Jacques de laTurenne), Loris Gizzi (Duval), Enzo Biliotti (Perret), Nico Pepe (giornalista), Enrico Glori (agente teatrale), Giulio Battiferri, Guido Riccioli, Valeria Fabrizi (amica di Romoletto), Clara Auteri Pepe (giornalista americana), Annie Corday, Liana Del Balzo, Ileana Flores, Roberto Spiombi, Adriana Facchetti, Manno De Guidi, Rosetta Pasquini, Piero Palermi, Mimo Billi (De Santis), Nino Milano (attendente di Sergio), Gianni Bonos, Amerigo Santarelli, Niela Di Bruno, Alberto Benois, Lamberto Antinori, Luciana Paoli, Carmine Pellino, Maria D'Ayala, Mario Rivaro, Ali (cane), Gianni Baghino (Romoletto), Gino Scotti (medico al duello), Amina Pirani Maggi (Nora). Fotografia/Photography: Mario Bava. Musica/Music: Renzo Rossellini. Costumi/Costume Design: Vittorio Nino Novarese [Vittorio Novarese]. Scene/Scene Design: Alberto Boccianti. Montaggio/Editing: Eraldo Judiconi [Eraldo Da Roma]. Suono/Sound: Mario Messina. Produzione/Production: GE.S.I. Cinematografica (Gestione Studios Internazionali), S.E.D.I.F., Paris. Distribuzione/Distribution: GE.S.I. Cinematografica. Censura: 19928 del 08-10-1955. Altri titoli: *La belle des belles, Beautiful but Dangerous, Die schönste Frau der Wel* (Archivio del Cinema Italiano, 2023).

Non nascondendosi per sparire come Greta Garbo, né oscurandosi eppure proseguire come Mina, ma voltando pagina rispetto al passato, girando il mondo per le sue fotografie e facendolo girare alle sue sculture, le ricordiamo fino in Abu Dhabi, impersonando l'«utilità» dell'arte e della vita, dandone personale testimonianza (Levante, 2023).

2. FOTOGRAFÍA

Comenzó a hacer cine para ayudar a la familia, luego se dio cuenta con la cercanía de Vittorio De Sica, de Federico Fellini y de otros directores, que había en aquella época, que el cine era también arte. Se dio cuenta haciéndolo y trabajando con directores extraordinarios. Con el tiempo también el cine cambiaba y cuando veía que no había satisfacción en las cosas que le proponían, cambió inmediatamente, haciendo otra cosa, porque no quería perder su tiempo, que para ella era precioso y tenía muchas inspiraciones. Así que finalmente fue libre de viajar sola, con sus cámaras, y tratar de descubrir el mundo con sus propios ojos. Fue un momento maravilloso en su vida, porque le gustaba ver el mundo, ver cómo vivía la gente y no le gustaba ser observada todo el tiempo.

A través de los propios sentimientos, la fotografía filtra la realidad. Se descubre el mundo exterior y el propio mundo interior con creatividad y fantasía. Fotografar es mirar el mundo y satisfacer la propia curiosidad. Aprendió mucho viendo a los jefes de Estado y al mismo tiempo a la gente de la calle, que tenía hambre, pero también dignidad, una dignidad ejemplar y no se acercaba para pedir limosna. Cuando los veía desde lejos, se acercaba a ellos para darles dinero, porque entendía que tenían dignidad y no querían pedir ayuda. El país que más la conmovió fue India.

È stato veramente un piacere conoscere in quella gente la dignità [...] e nello stesso tempo il problema di questa nazione, dove ci sono duecento religioni diverse. Pensa che in oriente dove ci sono solo due religioni si ammazzano. Considera che in India ce ne sono duecento di religioni (Gramola, 2017).

La Lollobrigida fotógrafa fue aún más dominante y constante en su figura artística. Una actividad incesante y apasionada sobre las vicisitudes humanas en los más diversos ambientes antropológicos y culturales. Fijó en el objetivo de su cámara fotográfica, desde 1959, una galería de países y pueblos de los diversos continentes, desde Occidente, rico y desarrollado, hasta el Tercer Mundo, atrasado y pobre. Expresó en el lenguaje del arte fotográfico su predilección por los marginados y los humildes a los poderosos de la tierra. Dirigió todo su compromiso a las organizaciones humanitarias FAO y UNICEF.

Pero no dejó de captar el lado más humano de las celebridades del arte, del *costume* y de la política como Madre Teresa de Calcuta e Indira Gandhi, Fidel Castro y Henry Kissinger, Yuri Gagarin e Neil Armstrong, Salvador Dalí y Ella Fitzgerald, Maria Callas y Liza Minnelli, Grace Kelly y Audrey Hepburn, Paul Newman, Sean Connery, entre otros. Como *fotoreporter* realizó varios documentales, pero hubo dos de los cuales estuvo muy orgullosa: uno sobre Fidel Castro, hombre normal y no el político, y, otro breve, sobre Indira Gandhi, otro personaje que la conmovió mucho y de quien reserva un recuerdo maravilloso, fotografiándola en el jardín en el que fue asesinada donde ella fue asesinada (Gramola, 2017)

Entre los muchos libros fotográficos publicados se quiere recordar el volumen *Italia mia* (Lollobrigida, 1973) que ganó el premio Nadar al mejor libro fotográfico del año con más de 300 000 copias vendidas en el mundo y *The Wonder of Innocence* (Lollobrigida, 1994) como resultado de catorce años de trabajo, que con técnicas de composición que han anticipado incluso las utilizadas en los ordenadores, presentó composiciones fotográficas de niños y animales.

Un éxito tras otro con varias giras mundiales en todas las sedes expositivas más prestigiosas del planeta. Tras los prestigiosos reconocimientos internacionales: *Officier de l'ordre des Arts et des Lettres* (1985) y *Chevalier Ordre national de la Légion d'honneur* (1992) por su actividad de actriz y artista, tras las participaciones en el *Open 2003* de Venecia y la retrospectiva de Pietrasanta (2008), en 2009, Gina Lollobrigida llegó finalmente a presentar su polifacético talento de artista en Roma, su amada ciudad de adopción con la exposición «Gina Lollobrigida

fotografía». Entre los muchos que elogiaron su actividad artística estuvieron los directores de la Bienal de Arte de Venecia, Maurizio Calvesi y Francesco Bonanni, los críticos de arte internacional, Philippe Daverio y Robert C. Morgan.

Paralelamente a la fotografía volvió a su antigua pasión, la escultura que «è il massimo del talento che uno può avere per l'arte visiva» (Gramola, 2017), «le sculture sono una “creazione completa”, una creazione dove non esiste lo sceneggiatore, non c'è il regista, non c'è il produttore» (Levante, 2023) «perché alla fine hai voglia di controllare quello che fai» (Gramola, 2017).

3. ESCULTURA

Tuvo pasión por la escultura desde su nacimiento. A los ocho años envió un dibujo suyo al periódico *Topolino* y fue publicado. Estudió en el liceo Artístico de vía Ripetta, que era la única escuela de arte que había en Italia y el primer dinero para pagarse los estudios se lo dieron sus hermanas que hacían las máscaras en un cine. Lo que la unió a la escultura es una búsqueda de la belleza, pero la belleza que hay en la vida cotidiana, una búsqueda en las cosas que se hacen a diario, donde uno puede encontrar una imagen poética. No sigue la búsqueda del arte contemporáneo que encuentra como una burla por el arte y que, en su opinión, conduce a la anulación de la belleza, la encuentra inútil, vacía, sin sentido. Afortunadamente, logró convencer a la crítica mundial precisamente para expresar la vida que nos rodea con el bello clásico.

Se inspiró en los grandes artistas que había frecuentado, como Giorgio de Chirico y Salvador Dalí, y en escultores como Francesco Messina y Giacomo Manzù. Mientras posaba como modelo, trataba de captar las señales no expresadas de su arte hasta que en uno de esos momentos decidió retomar la escultura que había dejado. Entrevistada por Diane Barrow, en su primera exposición internacional, la «Open» de Venecia de 2003 nos cuenta cómo

Guardando il Maestro Giacomo Manzù, mio amico, che mi ritraeva per la seconda volta, proprio vedendo lavorare lui, quest'amore per l'arte che avevo compresso in tanti anni della

carriera cinematografica è riesplosa, non potevo più resistere e nel '90 ho ripreso a scolpire, però ho voluto lavorare in silenzio senza mostrare niente alla stampa, agli amici e dopo più di dieci anni, sentendomi pronta (ho fatto circa 60 sculture di cui due monumentali alte 5 metri, ho lavorato sia il bronzo que il marmo) ho detto adesso accetto di mostrare le mie opere (Barrow 2006).

En esta entrevista se refleja la humildad de una gran artista etiquetada y *guetizada* en el divismo de época mientras que a través de las artes estaba ofreciendo lo mejor de sí misma. Pero todo comenzó en 1992, cuando representó a Italia en la Expo de Sevilla con la escultura *Vivere insieme* por la que la felicitó el presidente francés François Mitterrand con la concesión de la *Légion d'honneur* refiriéndose a sus habilidades artísticas, y la definición de «artista de valor». Esta primera escultura suya, que representa a un muchacho feliz que extiende sus brazos hacia arriba sobre una gran águila de alas abiertas, fue propuesta como símbolo del renacimiento de la ciudad de L'Aquila después del terremoto de abril de 2009. En 1996, la antigua Academia de las Artes del Diseño de Florencia le otorgó el título de Académica honoraria.

«Nel suo viaggio di vita e di arte incontra anche la Toscana, terra amata, nella quale esprimersi come scultrice, in particolare a Pietrasanta, città a fortissima vocazione artistica, chiamata anche “la piccola Atene”» (Vagaggini, 2023). Pietrasanta, una encantadora ciudad de Versilia, alberga numerosas galerías de arte, exposiciones temporales y un centro histórico con numerosos monumentos. Es, además, centro internacional del trabajo del mármol y del bronce. Gina fue ciudadana honoraria y allí realizó sus obras, lejos de los *paparazzi*. Tierra de escultores, ideal para creaciones artísticas en la atmósfera más idónea e inspiradora, creó allí su taller de escultora.

Su compromiso no se limitó a la idea y al diseño de la obra, ella trabajaba directamente en la realización en su taller de Pietrasanta donde en el período de mayor actividad pasaba gran parte de su tiempo. Modelaba la arcilla y retocaba la cera y el yeso, hasta la fundición en bronce en las fundiciones locales, incluido el dorado de muchas de ellas, y el acabado con fresas y

papeles abrasivos; incluso en un material tan difícil como el mármol.

Sus obras están presentes en el local *Museo virtuale di scultura e architettura* y fue en 2008 que inauguró la exposición «Vissi d'arte». La exposición de Pietrasanta, dedicada directamente a la escultura, también tuvo una parte de dibujos y pinturas expuestas en las paredes de salas con algunas obras escultóricas en el centro. El dibujo y la pintura eran una parte fundamental de su expresividad artística y no solo la preparación de una obra escultórica.

La escultura siempre ha sido su pasión, primero descuidada por los compromisos cinematográficos, luego fotográficos, pero retomada a principios de los años noventa.

Sessanta sculture testimoniano questa sua attività artistica, alcune di grandi dimensioni, come i due bronzi monumentali alti 5 metri che aprivano l'esposizione a Pietrasanta in Piazza Duomo, con 11 sculture in marmo e bronzo ed opere plastiche, disegni e pitture nelle sale interne. In alcune ha voluto rappresentare icone del cinema creando una sorta di celebrazione della bellezza, tanto più significativa perché concepita da chi, come lei, ne è stata considerata l'incarnazione più autentica. Tra esse «Esmeralda», ispirata a questo personaggio da lei interpretato nel film «Notre Dame de Paris», come la «Regina di Saba» e «La Fatina di Pinocchio», la «Venere imperiale» e «Paolina Borghese», nella nuova chiave artistica; fino a «Marylin Monroe»⁶], la statua la raffigura distesa in posa sexy, forse una riparazione rispetto al paragone di Humphrey Bogart tra lei e l'americana: «In quanto a sex appeal fa apparire Marilyn come una scolareta» (Levante, 2023).

Entre estos dos momentos tan significativos de 1992 y 2008, durante estos dieciséis años hubo exposiciones de sus esculturas en el extranjero en sedes prestigiosas, como en 2003 en el Museo Pushkin de Moscú con treinta y ocho esculturas; en el

⁶ Entre las muchas celebridades conocidas estaba Marilyn Monroe. Creía que la Monroe era una mujer excepcional. La conoció en 1954 en Nueva York en el estreno de «Pane, amore e fantasia». Cuando se conocieron lo primero que le dijo fue que la llamaban la «Gina Lollobrigida americana». En los años siguientes, se hicieron muy amigas.

otoño del mismo año exposición en el Lido de Venecia, A continuación, en el Museo de la *Monnaie* de París, inaugurado hasta 2004, con cuarenta esculturas, que obtuvo un éxito que merece el máximo reconocimiento artístico internacional de Francia del *Commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres*. Su primera escultura sobre el mundo de los niños la donó a la FAO, de la que fue embajadora, también inmortalizada en un sello de la República de San Marino, en una serie filatélica con ejemplares referidos específicamente a su arte escultórico y fotográfico, además de la diva del cine.

4. HUMANIDAD Y ARTES

Aunque nació en Subiaco en 1927, vivió en Roma toda su vida, y por eso se sentía romana. Roma era la fuente de inspiración no tanto para el paisaje, sino para la esencia humana, para la relación humana entre las personas.

Recibió muchos premios, pero siempre se sintió como un general retirado. Lo que más le conmovió fueron los cuatro sellos que le dedicó la República de San Marino.

Ha voluto premiare intanto la donna, perché noi donne non eravamo mai alla moda, i maschietti cercavano sempre di deprezzarci e per molti una bella donna non può avere talento. Una bella donna anche a settanta anni è una bella donna porco giuda e se ha talento bisogna ammetterlo, non disprezzare la bella donna. Io ho fatto la fotografa e sono una delle fotografe più importanti, se non la più premiata. Quello che mi fa arrabbiare è che alla donna hanno sempre cercato di togliere qualche cosa e ancora oggi questo continua. Sono sempre gli uomini che vanno avanti e la donna sempre un passo indietro e questo non è giusto. Dovremmo avere un po' di parità. Va bene la bella donna, ma io ho fatto molto cinema, sono conosciuta in tutto il mondo malgrado i tanti anni che sono passati e la prima ad essere meravigliata di tanta popolarità sono proprio io. La popolarità mi ha accompagnata in tutto il mondo. Magari sono più conosciuta e apprezzata in Alaska che in Italia (Gramola 2017).

Lollobrigida, confinada al pasado cinematográfico, fue vista en la luz *divistica* y no en el valor interpretativo, ignorando el

resto de su actividad, aún más válida como artista. Fue considerada solamente como memoria histórica de la costumbre italiana al igual que un hallazgo arqueológico.

Cada vez que la entrevistaban sobre el divismo, como si fuera lo único que importaba en su existencia, replicaba que el arte fotográfico y la escultura fueron su vocación y su compromiso apasionado de siempre, implicando una visión distorsionada del divismo.

Al riguardo ha detto lei stessa: «Mi esprimo con le esperienze e i ricordi della mia vita. L'arte è comunicazione. Alcune sculture rappresentano me che interpreto i vari personaggi, c'è allegria, sono piene d'oro e di colori». Ha iniziato con sculture sulla maternità e sul mondo dei bambini, le opere ispirate ai personaggi cinematografici esprimono lo slancio di quegli anni, «un cinema –ha esclamato– dove avevamo bisogno di sognare, di vedere tutto dorato, in positivo, di vedere la bellezza». Ma si è ispirata anche a grandi protagonisti della politica, dell'arte e dello spettacolo, molti dei quali suoi ammiratori, incontrati direttamente; e fotografati incurante di intaccare il mito «glamour» della «diva» (Levante, 2023).

Invirtió, con gusto, todo lo que había ganado en la vida cinematográfica en las esculturas, porque creía y esperaba que este amor que tenía por este trabajo fuera entendido por el público. «Ha [...] amato tanto senza aver trovato il rispetto che cercava né come donna né come artista» (Amabile, 2020).

La televisión nacional-popular ignoró y continúa ignorando y censurando al artista para no oscurecer el cisma y el chisme, el divismo y el *gossip*. Querer relegar a la Lollobrigida solo a la memoria histórica de sí misma y del divismo cinematográfico resulta escandaloso y vergonzoso, su arte debe entenderse como un compromiso constante y no episódico. Feminista *ante litteram* es el emblema de la rebelión de las mujeres contra las costumbres y el moralismo de aquellos años. Su gran humanidad, su increíble talento y su carisma la hacían casi irreal. Su nombre quedará para siempre en la historia de las artes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMABILE, Flavia (2 de mayo de 2020). «Le Grandi Novantenni. Gina Lollobrigida: “Quando Konchalovsky si dimenticò di sposarmi”». *La Stampa*. Recuperado de <https://cutt.ly/Jw7it8T7> [Fecha de consulta: 27/07/2023].
- Archivio del Cinema Italiano (2023). *Archivio del Cinema Italiano dell'ANICA*. Recuperado de <http://www.archiviodelcinemaitaliano.it/> [Fecha de consulta: 27/07/2023].
- BARROWS, Diana (1 de marzo de 2006). «Gina Lollobrigida, il suo debutto come scultrice a Venezia 60». *La Gazzetta di Sondrio*. Recuperado de <http://www.gazzettadisondrio.it/societa/01032006/gina-lollobrigida-suo-debutto-come-scultrice-venezia-60> [Fecha de consulta: 27/07/2023].
- BARTOLOTTA, Salvatore (2008). *Cine, música y televisión en la Italia actual*. Madrid: Editorial UNED.
- (ed.) (2010). *Cine, música y televisión en la Italia actual*. Madrid: Editorial UNED.
- (2013). «Cine, música y televisión en Italia: dicotomía entre tradición e innovación». En P. L. Ladrón de Guevara Mellado, B. Hernández González y Z. Zografidou (eds.), *Las huellas del pasado en la cultura italiana contemporánea. Le tracce del passato nella cultura italiana contemporanea* (pp. 389-396). Murcia: Universidad de Murcia.
- GRAMOLA, Gianfranco (30 de enero de 2017). «Gina Lollobrigida (attrice, fotografa e scultrice)». *Interviste Romane*. Recuperado de https://www.intervisteromane.net/interviste%20pronte%203/gina_lollobrigida.htm [Fecha de consulta: 27/07/2023].
- LEVANTE, Romano Maria (16 de enero de 2023). «Gina Lollobrigida, 1. Con Stefano Massini per l'“utilità” di arte e terza età, le sue sculture». *Articulturaoggi.it*. Recuperado de <http://www.articulturaoggi.it/2023/01/16/gina-lollobrigida-1-con-stefano-massini-per-lutilita-dellarte-le-sue-sculature/> [Fecha de consulta: 27/07/2023].
- LOLLOBRIGIDA, Gina (1973). *Italia mia*. Nueva York: Amphoto / See Watson Guptill.
- (1994). *The Wonder of Innocence*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- LUPERINI, Romano, CATALDI, Pietro, MARCHIANI, Lidia y MARCHESE Franco (2001). *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea. Dalle origini al Postmoderno. Dal Naturalismo al Postmoderno (dall'Unità d'Italia ai nostri giorni)*, vol. III. Florencia/Palermo: Palumbo.
- VAGAGGINI, Elisabetta (16 de enero de 2023). «Addio a Gina Lollobrigida, “Bersagliera” ribelle, artista poliedrica, attrice di fama internazionale». *Intoscana. Il portale ufficiale della Toscana*. Recuperado de <https://cutt.ly/Gw7iXzjz> [Fecha de consulta: 27/07/2023].

VELTRONI, Valter (16 de enero de 2023). «Gina Lollobrigida, la diva que diede speranza all'Italia che usciva dalla guerra». *Il Corriere della Sera*. Recuperado de https://www.corriere.it/spettacoli/23_gennaio_16/gina-lollobrigida-diva-speranza-italia-usciva-guerra-618dba84-95ac-11ed-9d82-799102737236.shtml [Fecha de consulta: 27/07/2023].

MAESTROS DE POSTAS Y CARTAS CIFRADAS
CONTRA PAOLO IV¹
POSTMASTERS AND ENCRYPTED LETTERS
AGAINST PAUL IV

Júlia BENAVENT
Universitat de València

Resumen

Con la creación de Paolo IV y las circunstancias adversas en la Monarquía hispana se creó una situación bélica que duró hasta la muerte del papa en 1559. Fueron muchas las etapas de este conflicto, conocido por los historiadores del siglo XVI. En esta ocasión abordamos el tema desde el uso de los lenguajes cifrados, interceptados y descifrados. Entonces se dijo que la cifra había sido descifrada en Venecia, pero nuevos documentos indican que la tabla de la cifra fue filtrada desde la embajada imperial en Venecia.

Palabras clave: Paolo IV, cifras, siglo XVI, Carlos V, agente, espías.

Abstract

With the creation of Paul IV and the adverse circumstances in the Spanish Monarchy, a warlike situation was created that lasted until the death of the Pope in 1559. There were many stages of this conflict, known by historians of the 16th century. On this occasion we address the issue from the use of encrypted, intercepted and decrypted languages. The cipher was then said to have been cracked in Venice, but new documents indicate that the cipher table was leaked from the imperial embassy in Venice.

Keywords: Paul IV, cyphers, 16th Century, Charles V, agents, spies.

1. INTRODUCCIÓN

A las pocas semanas de la creación de Paolo IV, surgieron los primeros problemas, que condujeron a un enfrentamiento abierto entre el nuevo Papa y la Monarquía. Los hechos acontecidos en Roma entre el mes de agosto de 1555 y mediados de 1558

¹ Este trabajo ha sido posible al proyecto *Los códigos lingüísticos secretos de las mujeres de la Casa de Austria (1526-1600)* con referencia PID2021-126189NB-100.

despertaron un interés muy grande en su momento por la delicada situación de Carlos V, que abdicó en su hijo Felipe a principios de 1556, y la creación del nuevo papa Paolo IV, perteneciente a la familia Caraffa, declaradamente antiespañol. El matrimonio de Felipe con María Tudor no dio los frutos que los imperiales habían esperado, pues el embarazo de la Reina se reveló inexistente, y los franceses, conscientes de la debilidad del emperador, enfermo y cansado, declararon la guerra en Francia, rota la tregua de Vaucelles, y entablaron una *Santa Lega* con el papa Paolo IV, y otros señores italianos, contra el Emperador y su hijo. Estos hechos despertaron entonces y en los siglos siguientes el interés de cronistas e historiadores, se copiaron los registros de cancellería de ambos bandos hasta el punto de que en la actualidad es bastante común encontrar copias en varias bibliotecas europeas. Sin embargo, ya sea porque el interés de aquellos acontecimientos no ha decaído, ya sea porque, entre las aportaciones bibliográficas de los estudiosos románticos, los españoles han aportado relativamente poco al esclarecimiento de estos hechos con la edición de los documentos conservados en las bibliotecas y archivos españoles, hemos considerado la oportunidad de volver sobre ellos, con el estudio de los fondos inéditos de las Bibliotecas Nacional (BNE) y Real (RB), ambas con sede en Madrid, y con los conservados en el Archivo General de Simancas (AGS).

Por otra parte, el interés de la presente documentación no arranca de la narración de los hechos según la consideración de los más altos dignatarios, que ha sido por lo general el aportado por los cronistas de la época y por los historiadores más recientes, sino también desde la perspectiva de los personajes secundarios, a veces convertidos en principales, como era el caso de Juan Antonio de Tassis, delegado de las postas en Roma, que fue nombrado por Carlos V, en vísperas de su muerte, maestro de postas en Roma en premio a su servicio durante el conflicto. Es, probablemente, uno de los últimos nombramientos del Emperador. Así, Juan Antonio de Tassis fue el último maestro de postas de Carlos V.

1.1. EL PUNTO DE ARRANQUE DEL CONFLICTO

El motivo inicial de las desavenencias entre los imperiales y la Curia fue el secuestro de las galeras francesas en el puerto de Civitavecchia, capitaneadas por Alessandro Sforza, prior de

Lombardía, al servicio del Rey de Francia². Alessandro, que será nombrado cardenal en 1565, era hermano de Guidascanio Sforza, Cardenal de Santa Fiore y Camarlengo de la Santa Iglesia romana. Con el acto del abandono de las galeras, Alessandro Sforza se integró en el servicio del Emperador, alegando que el Rey francés tenía pactos con los turcos y, además, lo había tratado mal. Civitavecchia, donde habían atracado las galeras procedentes de Marsella, era un puerto franco, «nel qual porto s'intendono liberi et franchi tutti i legni che vi si ammettono» (BNE, ms. 973, f.1r) y estaba bajo el control del Camarlengo.

El día del secuestro de las galeras era 10 de agosto. Cuando fue informado, el Papa Paolo IV mandó encarcelar y torturar a Lottino³ (Gori, 1875-1883: 209; Maffei, 1989), secretario del Camarlengo, alegando que había tenido «mano en hazer que se fuesse de Civita Vieja»⁴ (von Pastor, 1924: 94) se había violado la seguridad de sus puertos:

che suoi porti fossero violati, massimamente da coloro, l'offizio de quali è principalmente guardarli, che è particolar cura del camarlengo e de chierici di Camera, e per ciò Sua Beatitudine, non volendo per niente tollerare questa indegnità, né alcun'altra, hier mattina fece pigliar pubblicamente il Lottino, e metterlo in castello, sicome quello per mano del quale si è trattata sì pessima e scandalosissima opera; e fece intendere a Monsignore illustrissimo cammerlengo che facesse tornar le galere fra certo tempo (BNE, ms. 973, f.2r).

² *Relazione delle galere di Carlo Sforza, priore di Lombardia, fatta da Monsignore Alessandro Sforza, chierico di Camera, e della prigionia e liberazione del cardinale di Santa Flora, l'anno 1555* (Mss. Capponi, cod. 287, f. 413)

³ Gori destaca que halló un códice titulado *Processus contra plures magnatos* en el Archivo de S. Girolamo, del Archivo di Stato de Roma. En el proceso contra Lottino de Volterra se dice que era amigo de Michelangelo, y secretario del Duque de Florencia. En el proceso era acusado de sodomita, y participe en el asesinato de Lorenzo de' Medici y de Alessandro Soderini en Venecia el año 1548; también se describía la acusación de haber envenenado al Cardenal Ridolfi en el cónclave de 1555, que eligió al papa Pablo III. Lottino era un agente de la mayor confianza del Emperador en Roma.

⁴ En la obra de Charles Weiss, *Papiers d'Etat du Cardinal de Granvelle*, se recoge una carta en la que se detallan las acciones que Lottino llevaba a cabo para acercar a los Farnese al Emperador, a espaldas del Cardenal de Santa Fiore, a cuyo servicio trabajaba. La carta está datada en el mes de julio de 1555, es decir pocos días antes del suceso de las galeras.

Los curiales imperiales, escandalizados por la encarcelación y el ultimátum del Papa, se reunieron por la noche en casa del Cardenal de Santaflora para deliberar sobre lo acontecido. Los asistentes a la reunión eran el camarlengo Santaflora, Marcantonio Colonna, Giuliano Cesarini, el Cardenal de Sigüenza, Fernando Ruiz de Castro, Marqués de Sarria, que era el embajador del Emperador en Roma, y Pedro Bobadilla, conde de Chinchón, que había llegado a Roma con una carta autógrafa de Felipe II con la misión de prestar obediencia del reino de Nápoles en nombre del rey. La reunión llegó a oídos del Papa, que tomó una serie de medidas contra ellos. El embajador de Florencia Serristori afirma que él también asistió, y que allí estaban, además de los citados, los cardenales de Burgos, de la Cueva y San Clemente. El Papa dio un plazo de tres días para que las galeras volvieran a puerto, mientras la diplomacia se activó y actuó para evitar males mayores.

El embajador español, Marqués de Sarria, escribió a la corte para que se ordenara al capitán general de las galeras en España y virrey de Nápoles, Bernardino de Mendoza, que restituyera las galeras francesas que se habían trasladado a Nápoles, al mismo tiempo que se multiplicaban sus peticiones para ser recibido por el Papa, que se negaba con excusas vanas. Mientras tanto, otros sirvientes del Emperador, como Hernando Montesa, secretario en la administración vaticana, y el Abad Briseño⁵, ambos con acceso directo al Obispo de Arras, Antoine Perrenot de Granvelle, se lamentaban del poco genio mostrado por el Marqués de Sarria⁶, añorando quizás la energía y la agresividad del famoso embajador don Diego Hurtado de Mendoza, para quien el mismo Montesa había trabajado anteriormente en la embajada ante la Santa Sede y en Venecia. Ciertamente el Marqués de Sarria era inexperto en

⁵ El Abad Briseño fue encarcelado porque se le interceptaron algunos despachos que llevaba del Duque de Alba para Juan Manrique en Nápoles. Cfr. La carta del Abad Briseño a Granvela, RB II 2287, f.158r. En el código de la BAV, Ottoboniano latino 2348 ff.310r y ss. hay una relación de la declaración de un calabrés Cesare Spina contra el Abad Briseño. El calabrés confesó que había sido enviado por Bernardino de Mendoza al Abad Briseño con la misión de matar al cardenal Caraffa y al cardenal Farnese. Del Abad Briseño hay otras cartas en el código de la Real Biblioteca II 2284 y en II 2288.

⁶ Cfr. Cartas de Montesa en RB II 2287, f.74r y f.146r.

la diplomacia vaticana, pues había llegado a Roma el 6 de julio de ese mismo año y los comentarios sobre su incapacidad para recomponer el desorden entre los imperiales y los miembros de la familia Caraffa crecían cada día y eran muy frecuentes y comunes en las cartas. Todos destacaban, sin lugar a dudas, su gran caballerosidad. En este sentido es curiosa la carta en la que afirma que todo marcha bien en Roma, que los problemas se resolverían devolviendo las galeras y restituyendo a Caraffa la posesión del priorato de la orden de San Juan, que el Emperador le había quitado, y concediendo el Obispado de Trani al Datario, Giovanni Battista Osio⁷. Al cabo de medio año de su llegada a Roma, su gran objetivo, y también la preocupación del Emperador, era cómo salir lo más rápidamente posible de Roma.

Para cuando regresaron las galeras a Civitavecchia, el conflicto se había emponzoñado lo suficiente para generar en menos de un año un plan de guerra entre las partes.

Las primeras cartas pertenecen a los miembros más notables de la delegación diplomática imperial en Roma. Son cartas del embajador el Marqués de Sarria y de Hernando Montesa, experto secretario en la Curia, que conocía desde tiempo atrás a todos los personajes. El hecho de que fuera agravándose la situación y de que Montesa advirtiera a Granvelle del miedo que tenía a ser asesinado y de la debilidad del embajador, fue decisivo para que, desde la corte, establecida en Bruselas, se tomaran dos decisiones. La primera era enviar a un hábil agente de la mayor confianza, llamado Garcilasso de la Vega, solo o acompañado por otros expertos, con el fin de ayudar en la resolución del conflicto o, en su caso, informar con todo detalle a la corte en Bruselas de cuanto acontecía en Roma. Garcilasso llegó a Roma el 30 de octubre de 1555. La segunda, confiar en la aportación de noticias y avisos de Juan Antonio de Tassis, que a causa de su oficio contaba con un grupo de sirvientes bien capacitados para informar de lo que sucedía en el interior del palacio del papa y también de la actividad desarrollada en las otras oficinas postales, propias y ajenas. El conflicto ya había iniciado en los meses anteriores, pero solo a partir de octubre de 1555, Juan Antonio de Tassis empieza a mandar cartas y a favorecer la información a Bruselas sobre las

⁷ Cfr. La segunda carta que Sarria envía a Granvela en RB II 2287, ff.101-102.

cosas que estaban sucediendo en Roma. Vistos y examinados los documentos ahora, se puede comprobar que en Roma todos extremaron su atención, se desplegaron agentes en los palacios más frecuentados, realizando acciones de espionaje y, sospechamos, también de contraespionaje, pues los detalles de reuniones, conversaciones en estilo directo y relaciones diarias de todo lo que sucedía, se hallan en todos los códices conservados de ambas partes. Así, a partir del mes de noviembre de 1555, la correspondencia de Juan Antonio de Tassis aumenta considerablemente. El maestro de postas mandaba las cartas por su cuenta en algunas ocasiones; en otras, las suyas acompañaban las de los diplomáticos. El valor de las cartas radica en la información y en el análisis de la situación política *in situ*. Narra también el resultado de las acciones diplomáticas y se aventura a dar su propia opinión. Los informes adjuntos a las cartas de Juan Antonio de Tassis son anónimos, pero podemos proponer algunas conjeturas. La primera de ellas la hallamos en la relación, firmada por Juan Páez, cronista de Felipe II, que fue publicada en el tomo segundo de la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*. Otro testimonio muy interesante es el del humanista Juan de Verzosa, autor de *Annalium liber primus* (de Verzosa, 2002), cuya narración arranca con los hechos de las cartas que editamos. Ambos cronistas estaban en Roma cuando sucedieron los hechos y es muy probable que fueran ellos los autores de las relaciones.

1.2. LA TENSIÓN EN ROMA

El Papa firmó en los primeros días del año 1556 un tratado con el Rey de Francia, representado por los cardenales Lotario y Tournon (Gori, 1875-1883: 193); a continuación, dictó una orden contra los filoimperiales, especialmente contra los miembros de la familia Colonna, de no salir de casa y de no abandonar la ciudad. Esta orden fue burlada a principios de año 1556 por Giovanna d'Aragona, esposa de Ascanio Colonna y madre de Marcantonio, una dama de singular belleza y de carácter muy independiente⁸. Marcantonio era señor de Paliano, cuyas tierras y

⁸ Sobre la vida de Giovanna d'Aragona, biznieta de Alfonso V, hay una literatura muy abundante. Su admirada belleza, retratada por Rafael a principios de siglo XVI, en una pintura conservada en el Museo del Louvre y

título le fueron arrebatadas por el papa Paolo IV, que las cedió a su sobrino Antonio Caraffa. Giuliano Cesarino, Marqués de Civitanova y de Montecosaro, arrestado en su castillo desde el mes de octubre, fue acusado de haber favorecido la fuga de Giovanna, a quien, se decía, había visitado el último día del año 1555. Con todo, Hernando Montesa comunicaba a Granvela que estaba seguro de que, en la huida, Giovanna de Aragona había sido ayudada por el Marqués de Sarria. El día 5, el Cardenal Carafa, otro sobrino de Paolo IV, fue al palacio San Nicola de' Calcarari a prender a Giuliano Cesarino y llevarlo personalmente ante el Papa. Su encarcelamiento llevaba aparejada la supresión de todos los bienes.

Pero la fuga de Giovanna d'Aragona no fue el único acontecimiento, sobre el que informó esos días Juan Antonio de Tassis a Granvelle. En la misma carta que contenía el informe en español de la fuga, iba también incluido otro informe sobre la intención del Papa de sustraer al Conde Giovanni Francesco del Bagno sus estados, la ayuda que esperaba tener del Duque de Florencia, y la partida de Ascanio della Corgna hacia las Marcas. También se informaba de los movimientos para armarse y pertrecharse contra el Emperador, así como la intimación de Pedro Strozzi, famoso *condottiero* que había luchado en Siena.

El día 7 de enero fue encarcelado Giuliano Cesarino, hijo de una hermana del Camarlengo y casado con una hija de Prospero Colonna.

Las cartas advierten del aprovisionamiento por parte del Papa de soldados y armas, del nombramiento de capitanes, hasta un número de veinticuatro en infantería y cuatro en caballería. Las milicias procedían de Parma, de Mirandola, de Ferrara, de Urbino y de los estados de la Iglesia. No solamente pensó en un ejército de origen italiano, sino que también buscó fuerzas entre los gascones, suizos y los alemanes que habían defendido Montalcino. Los barrios de la ciudad fueron organizados, se censó a los ciudadanos que podían ser útiles para la guerra y, sobre todo, se alimentaba el rechazo de los españoles, hasta el punto que la

su vida independiente de Ascanio Colonna, de quien se separó, fue objeto de las composiciones de los mejores poetas del Renacimiento, convertida en personaje de las novelas románticas y objeto de estudio por los historiadores.

llegada de un famoso ajedrecista, Diego de Rojas, a Roma lo empujó a escribir a Granvela las siguientes palabras: «[...] llegado a Roma, la hallé tan alborotada y sospechosa, mayormente contra españoles, que no avía quién osase escrebir aún en sus negocios particulares» (RB II 2288, f.11r).

Se daban prisa en la revisión del estado de las murallas y fortificaciones y, si no era bueno, rápidamente destinaban dinero y hombres para repararlas. Cada movimiento de los ingenieros y los responsables de la formación del ejército, casi al minuto, era seguido por un agente, y sus noticias, avisos y relaciones enviadas a Granvela.

Para dirigir su ejército y su proyecto el Papa confió en sus sobrinos, por lo que llegó a ostentar la fama de ser uno de los mayores papas nepotistas y de comportarse como cincuenta años antes, y casi con los mismos propósitos, había destacado el papado de Alejandro VI, regido por César Borja, duque Valentino: «Este Cardenal [Caraffa] haze profesión de ser otro Duque Valentino, bravea que dexará la toga y tomará las armas como si no le huviésemos visto con ellas y quitárselas .. huyr mejor y salvarse en este año mismo» (RB II 2287, f.137v). La sucesión de monitorios y encarcelamientos de los miembros de las familias romanas Colonna y Sforza, así como los imperiales contra quienes se enfrentó el Papa, marcan todo el episodio de la conocida Guerra de Paolo IV contra Carlos V y Felipe II, hasta la marcha del Duque de Alba contra Roma desde Nápoles, que frenó el conflicto. En la época este episodio fue conocido como el «saquillo» en alusión al Sacco de Roma de Carlos V contra Clemente VII de 1527. Veremos a continuación cómo en este episodio tuvo una importancia de primer orden la gestión de los servicios postales.

2. EL CONTROL DEL SERVICIO POSTAL

Desde la Curia se tomó la decisión de interceptar, controlar y desbaratar el servicio postal con el fin de dificultar la transmisión de la información con los imperiales. El secretario Ayala escribía a Granvela: «hartos días ha que no se tienen cartas dessas partes» (RB II 2307). En Valladolid se desesperaban por la falta de

noticias sobre los acontecimientos en curso, tanto en Italia, como en Bruselas ante el regreso del Emperador, que estaba enfermo.

La administración de la información constituía un estorbo o una garantía para las fuerzas en conflicto. Cuando el Papa decidió controlar todo el servicio de las postas en Roma, someterlo y derivarlo exclusivamente a su maestro de postas, los maestros de las cortes de Europa que tenían sede y representación en Roma, vieron peligrar no solo su actividad sino también el secreto de sus despachos.

La decisión de controlar el servicio de postas en Roma fue tomada por el Papa o su entorno a finales de enero de 1556. No era la primera vez que sucedía una cosa de este tipo, pero sí que fue la primera que revistió una mayor gravedad.

Esta decisión era tan grave que movió a maestros de postas y embajadores con sede en Roma y originó protestas durante un buen tiempo.

La inseguridad del servicio de postas, desde finales de 1555, se acentuó en los primeros años de 1556. El deseo de controlar las postas por parte del Papa aguzó los recursos para protegerlas. No es infrecuente que en las cartas de este período se mencionen, en primer lugar, las precauciones o los temores que el envío de los correos generaba en los remitentes, en los maestros de postas o en los mismos correos.

Una de las medidas consistió en enviar emisarios de la mayor confianza, aprovechando sus viajes o mandándoles aposta, con los despachos y las órdenes que tenían que distribuir entre los destinatarios. El viaje de Garcilasso para aquietar las cosas de Roma sirvió para dar órdenes al Marqués de Sarria, al Cardenal Sigüenza y al Duque de Alba. Más tarde, dado el empeoramiento de la situación, Granvelle mandó a otros emisarios, como un tal Groppo, que llevaba instrucciones para el Duque de Alba, al tiempo que lo recomendaba para un cargo de capitán en el Lago de Como, o un tal Bosco o Sorrazino; a veces aprovechaban un viaje de algún personaje como Rodrigo de Paredes, hijo de Juan Fernández de Paredes, que era regidor en Valladolid y su agente económico en España, para que entregara las cartas en Roma al Cardenal de Burgos y a Montesa. También fueron enviados con relaciones Ascanio Cafarello y García de Haro. En el caso más delicado de la comunicación de la estrategia militar que se

ordenaba al Duque de Alba se envió personalmente a Mardones con el propósito de cambiar de correos, es decir, que no fueran los habituales del servicio, o en usar caminos más seguros, el más disimulado uso de los correos a pie, así como en duplicar correos y emisiones para evitar los obstáculos o interceptaciones. El Marqués de Sarria, en una carta a Granvelle de octubre de 1555, le decía que, desde el inicio del conflicto con el Papa, había enviado hasta seis personas con relaciones sobre la delicada situación, además de las cartas. Se quejaba asimismo de no recibir respuesta, y lo comparaba con el servicio de los franceses, que recibían correos casi cada hora (RB II 2287, f.235r). Para ilustrar este punto, conviene recordar que el Marqués de Sarria se quejaba el día 11 de enero de 1556 de que desde la llegada de Garcilasso el día 30 de octubre de 1555 hasta entonces no habían tenido noticias del Emperador (RB II 2307, f.23r).

También se desviaban los envíos dirigidos a Roma hacia otras ciudades, como Génova, que luego discretamente se remitían a Roma. El maestro de postas de Nápoles, Juan Zapata, escribía desde Nápoles el día 12 de octubre de 1555, para informar que, para evitar la situación de peligro en las postas que pasaban por Roma, o salían y llegaban a la ciudad, habían decidido explorar otras vías (RB II 2287, f.249r).

Pero llegó el punto en que las noticias sobre la suspensión del servicio de postas planeada, y llevada a cabo, por el Papa fue comunicada en lenguaje cifrado, como antes se había hecho con las noticias sobre las negociaciones de la tregua con el Rey de Francia. Esta práctica da la medida de la importancia de tal acontecimiento.

Veamos el fragmento descifrado:

Pues cada dia hazen dos mil novedades assy con el embajador que allí reside de Su Magestad, como en quitar todos los officiales de correos mayores de aquella Corte y no querer que aya más de uno solo y este que sea suyo, cosa que a todo el mundo da gran admiración y mala satisfacion pues dello redunda a Su Magestad deservicio y poca seguridad a sus despachos. Creo que es cosa que no passará adelante, pues es incomportable y conviene ser remediada y no dexar tomar tanto campo al Papa como toma en sus insolencias y temeridades y pocos respectos pues hasta agora no se vee en él cosa ninguna buena y que sea

accepta a Dios ny al mundo, al qual sea servido de encaminallo (Génova, 2 de mayo de 1556. AGS, EST leg. 1385, f.30r).

El 6 de noviembre de 1557 (RB II 2300, f.84r) en una carta de Juan Antonio de Tassis a Granvelle se detalla toda la cronología del asunto de la supresión de los maestros de postas en Roma, con la intención de que pasaran a depender del maestro de postas del Papa, que se arrastraba desde primeros del año 1556, como hemos visto.

La importancia de cuanto hemos visto se materializó en la detención de Juan Antonio de Tassis y sus agentes en julio de 1556 en Roma, que fueron encarcelados en Castel Santangelo, y continuó mientras duró el papado de Paolo IV, con mayor o menor incidencia. La gestión de este conflicto es quizás uno de los primeros casos de control de la información en la Europa Moderna. La negativa del Papa a anular la bula que instituía el control de las postas en Roma movió a sus mismos aliados franceses para forzarlo a una reconsideración, pues alteraba el curso de lo que era una práctica necesaria para el ejercicio de la política.

La detención de Juan Antonio de Tassis junto a Garcilasso se produjo porque habían sido interceptadas unas cartas dirigidas al Duque de Alba, Virrey de Nápoles. Juan Antonio fue sustituido en el servicio por Antonio de Campos (AGS, EST leg. 1385, f.55r) Que las cartas eran secretas no sorprende, pero Simón de Tassis, maestro de postas de Milán, tío de Juan Antonio, lo interpretó como una negligencia impropia de un maestro de postas. La carta, o cartas, interceptada debía contener palabras muy fuertes contra el papa Paolo IV.

3. SOBRE LA CIFRA INTERCEPTADA

En la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España* se publicó una carta de Felipe II a su tío el Emperador Fernando sobre la necesidad de cambiar la cifra que durante muchos años había utilizado su padre, Carlos V (Salvá, 1843: 422).

El historiador Devos (1950) publicó el magnífico volumen de las cifras de Felipe II, en el que advertía que había sido necesario porque el anterior era conocido de todo el mundo.

Hay motivos para creer que el episodio de la interceptación de la carta cifrada fue la causa de la renovación del sistema secreto

del lenguaje cifrado. Por los testimonios de la época sabemos que la carta interceptada fue enviada a Venecia, donde supuestamente fue descifrada.

Ciertamente por lo que hemos podido comprobar, el sistema de cifra era utilizado por un gran número de personas desde años atrás, es decir, la cifra era usada entre los responsables de la gobernación del Imperio y con la Corte.

Según la documentación, el episodio de la interceptación de la cifra revistió una especial importancia en la época, tan decisiva como el conocimiento del sistema de la cifra. No era la primera vez que los correos habían sido interceptados en Terracina, como leemos en una carta del 11 de enero de 1556, en que se remedió la situación sin daño alguno. La detención de los correos en Terracina acarrió el encarcelamiento el día 7 de julio de 1556 del maestro de postas Juan Antonio de Tassis y de sus empleados, entre quienes se contaba Jacopo Bannissio. Cuando el mismo Garcilasso de la Vega se interesó por la suerte de los correos y empleados imperiales fue detenido también⁹. Los despachos cifrados fueron enviados a Venecia, donde gracias a la intervención del Obispo de Toulon, Antonio Trivulzio, fueron descifrados solo un mes más tarde. En una carta del 15 de agosto dirigida al Duque de Paliano, se informa que fueron pagados 40 escudos, en lugar de los 25 pactados, por el descifrado de los despachos. En la misma carta se dice: «Se intenderò alcuna cosa di più non mancherò di dare incontente avviso a V. E. e da chi ho havuto questo metterò il nome qui dentro in cifra, pregando a farlo tener segreto».

Y un poco después anota el nombre de Ruscelli, satisfecho y tranquilo de que se mantuviera en secreto que él había sido el descifrador: «Ho detto al Ruscelli che si è detto deciferatore per tenerlo segreto di che egli è poi rimasto sodisfatto».

El billete con la cifra se conserva en el códice Ottoboniano latino 2348 de la Biblioteca Apostólica Vaticana.

Transcribimos por su brevedad el billete, cuyo folio no está numerado:

⁹ Biblioteca Apostólica Vaticana, Ottoboniano latino 2348, una miscelánea que reúne, entre otros, muchos documentos que sirvieron para el proceso incoado contra los Caraffa, que fueron ajusticiados, tras la muerte de Paolo IV.

21 09 16 08 4 01 18 9 6 67 58 53 32 02 01 44 9 6 27 58 62 76 84 92
 Il segretario dell'ambasciator del Re d'Inghilterra che l'ha havuto
 dal ambasciatore dell'Imperatore. sc sp st
 Piglisi 53 per la prima figura di due che vi sono nella cifra.

21	09	16	08	41	01	18	9
Il	se	g	re	t	a	ri	o
6	67	58	53	32	02	01	44
d	el	Ambasciatore	Re	che	nulo	a	vu
		di	d'Inghilterra				
9	6	27	62	76	84	92	
to	d	al	Imperatore	sc	sp	st	

La lectura de este billete es apasionante, pero lo suficientemente ambigua para abrir una serie de preguntas de difícil respuesta por el momento.

¿Era Ruscelli el fingido descifrador de los despachos? ¿Se ayudó de un cifrario que le fue entregado por el Obispo de Toulon, Antonio Trivulzio? ¿Quién es el secretario del embajador del Rey de Inglaterra, es decir, Felipe II?

Sabemos que el embajador del Emperador en Venecia, donde se hallan todos los protagonistas de este episodio, era Francisco de Vargas. Sabemos también que no es extraño que se hable del embajador del Rey de Inglaterra porque en esos momentos, poco después de la abdicación de Carlos V, Felipe II estaba sustituyendo los cargos para adaptar la corte imperial a sus deseos.

Francisco de Vargas compartía con Garcilaso de la Vega y con el Duque de Alba la misma cifra, así como también la debió compartir con el embajador de Felipe II. Por el momento ignoramos el nombre del secretario que filtró al enemigo la cifra por cuarenta escudos. En la carta del Obispo de Toulon se menciona muchas veces el nombre de Martin Alonso de los Ríos, pero desconocemos aún la implicación de este personaje, de importancia capital en la administración imperial, en el percance de la cifra.

Por otra parte, en aquellos meses circuló una historia, un tanto legendaria, sobre la filtración de la cifra, según la cual fue entregada siguiendo un ritual novelesco. Había sido depositada en el tronco de un árbol y de allí tomada por algún enviado de

Antonio Trivulzio, Obispo de Toulon, nuncio en Venecia cuando la cifra fue interceptada. El documento encriptado, que contenía el cargo de la persona, le pertenecía y había sido cifrado según el cifrario que adjuntamos a continuación.

Cifra con mons. di Tolone nuntio in Venetia.

a	e	m	i	d	o	c	u	t	f	p	b	g	e	t	c	h	e	c	h	i
01	3	6	9	4	12	16	8	32	36											
la	le	li	lo	lu	qua		as	es	os	sc	sp	st								
02	06	15	52	25	24		57	97	54	96	84	92								
al	el	il	ol	ul	que		N. Sig., S. Sta													22
27	67	21	78	81	28		L'Imperte, S. M. C.													62
na	ne	ni	no	nu	non		Il Re di Francia, S. M. Xma													82
03	07	17	56	35	00		Il Re di Romani													23
							Il Re d'Inghilterra													53
							Il Re di Boemia													73
	an	en	in	on	un		La Signoria di Venetia													83
	37	77	42	65	75		Il Duca di Fiorenza													93
							Il Duca di Ferrara													26
	ra	re	ri	ro	ru		Il Duca d'Urbino													29
	04	08	18	68	45		Il Duca di Parma													53
							L'Ambassate di													58
	ar	er	ir	or	ur		Il Card. di													59
	47	87	51	85	95		Il Concilio													77
							Suspensione													74
	sa	se	si	so	su		V. Sig. Illma, V. Ecc.													79
	05	09	48	72	55		V. Sigria													00
00	non et V. S.					23	Re di Romani			45	ru									
3	. e . m .						S. M. R.			47	ar									
4	. u . t .					24	Qua			48	si									
6	. i . d .					25	Lu			51	ir									
8	et					26	Il Duca di Ferrara			52	lo									
9	. o . c .					27	al			53	Re d'Inghilterra									
12	. f . p .					28	que			53	Duca di Parma									
15	. l . i .					29	Il Duca d'Urbino			54	os									
16	. b . g .					32	che			55	su									
17	ni					35	nu			56	no									
18	ri					36	chi			57	as									
21	il					37	an			58	Imbassador di									
22	N. S., S. Sta					42	in			59	Cardinal di									
62	Imperore S. M.					78	ol			95	ur									
65	on					79	N. S. Illma V. Eccza			97	es									
67	el					81	ul			01	a									
68	ro					82	Re di Francia			02	la									
72	so						S. M. C.			03	na									
73	Re de Boemia					83	La Sigria di Venetia			04	ra									
77	Concilio					84	sp			05	sa									
74	Sospensione					85	or			06	le									
75	un					87	er			07	ne									
76	sc					92	st			08	Re									
77	en					93	Il duca di Fiorenza			09	se									

Este cifrario del nuncio de Toulon fue publicado a principios del siglo XX por Aloys Meister (Meister, 1909: 192). En la misma publicación se halla la cifra que fue interceptada, la ofrecemos a continuación (Meister, 1909: 283).

S. Sad	102	Hombres	68	Enfantaria	di
S. Mad	105	Vittualla	142	Venetia	raten
Duque d'Alba	42	Bueno	nun	Gente	ora
Toscana	122	Occasion	lau	Difficultad	dig
Tierras	123	Pocos	voll	Mas	du
Esercito	57	Cavallos	ge	Correo	dit
Franceses	66	Roma	opo	Regno	venti
V. Sria	141	Para	secu	Lega	troa
Dineros	324	Rey	mite	Armada	liu
Esendos	486	Enemigo	pauper	Napoles	omni
Cardinal	12	hasta	ad		
Piemonte	60	Siena	de		

Dec^{ta} tempore Pauli Quarti anno primo.

Tutti li caratteri che hanno di sopra questo segno . 2 . sono nulle.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE VERZOSA, Juan (2002). *Anales del reinado de Felipe II*. J. M. Maestre Maestre (ed.). Alcañiz/Madrid: Palmyrenus.
- DEVOS, J. P. (1950), *Les chiffres de Philippe II (1555-1598)*. Bruselas: Palais des Académies.
- GORI, Fabio (1875-1883). *Papa P. IV ed i Carafa suoi nepoti giudicati con nuovi documenti, in Archivio storico, artistico, archeologico e letterario della città e provincia di Roma*, vol. I. Roma: Salviucci.
- MAFFEI, Raffaello Scipione (1989). «Giovanni Francesco Lottini». *Rassegna mensile di Storia Letteratura ed arte per la città di Volterra e suo territorio*, 1, pp. 1-6.
- MEISTER, Aloys (1909). *Die Geheimschrift in Dienste der Päpstlichen Kurie von Ihren anfängen bis zum ende des XVI Jahrhunderts*. Paderborn: druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
- SALVÁ, Miguel (1843). *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, tomo II. Madrid: Viuda de Calero.
- VON PASTOR, Ludwig Freiherr (1924). *Historia de los papas: desde fines de la Edad Media*, vol. 14. Barcelona: Gustavo Gili, Editor.

UNA CIFRA PARA NEGOCIAR EL MATRIMONIO
DE MARGARITA DE PARMA¹
A CIPHER TO NEGOTIATE
MARGHERITA OF PARMA'S MARRIAGE

María José BERTOMEU MASIÀ
Universitat de València

Resumen

En el legajo 1439 de la sección Estado del Archivo General de Simancas se conserva una carta cifrada, inédita y manuscrita, enviada el 24 de abril de 1538 por Lope Hurtado de Mendoza, mayordomo mayor de Margarita de Parma, a Francisco de los Cobos, comendador mayor de León. La carta está parcialmente cifrada pues el secreto de lo que se explica lo hacía necesario. En este capítulo analizaremos las circunstancias de producción del texto, así como el sistema de cifra utilizado desde el punto de vista de la construcción lingüística y expresiva. *Palabras clave:* cifra, lengua, manuscrito, Margarita de Parma.

Abstract

In the folder 1439 of the Estado section of the Archivo General de Simancas there is an unpublished, handwritten, coded letter sent on 24 April 1538 by Lope Hurtado de Mendoza, major steward of Margarita de Parma, to Francisco de los Cobos, major commander of León. The letter is partially coded because the secrecy of what was being explained made it necessary. In this chapter we will analyse the circumstances of production of the text, as well as the cipher system used from the point of view of linguistic and expressive construction. *Keywords:* cipher, language, manuscript, Margarita de Parma.

1. INTRODUCCIÓN

La muerte de Alessandro de' Medici, asesinado el 6 de enero de 1537, apenas unos meses después de la celebración de su matrimonio con Margarita de Austria, hija del emperador

¹ Esta publicación es parte del proyecto PID2021-126189NB-I00 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa, UE.

Carlos V, dejó a su viuda, de apenas quince años, en una situación delicada tanto por las consecuencias económicas que tenía el fallecimiento del Duque para ella y para los diferentes implicados, como por la situación personal en la que se encontró. Según el contrato del matrimonio firmado en Barcelona el 29 de junio de 1529, si Alessandro fallecía sin haber tenido con Margarita un descendiente legítimo, la dama tenía derecho a una compensación económica, así como a asumir la posesión de territorios y fortalezas propiedad de los Medici, entre los que se encontraban castillos como el Piacenza o Livorno (Bertomeu, 2023).

La juventud de Margarita y su valor político y social, como hija del Emperador, hacía preciso un nuevo matrimonio ventajoso en términos políticos y económicos, por lo que las negociaciones comenzaron inmediatamente entre los diferentes implicados.

Los Medici tenían un gran interés en que Margarita se desposara con el sucesor del ducado, Cosimo I de' Medici, por razones obvias, pues tal enlace habría supuesto el mantenimiento de territorios y fortalezas de importancia estratégica para la del ducado; Carlos V se decantaba por una boda con Ottavio Farnese, nieto del papa Pablo III. No hemos de descontar el favor del Papa hacia el matrimonio tanto por emparentarse con la familia imperial como por tomar posesión de territorios de los Medici, una ventaja nada desdeñable.

Las presiones que sufrió Margarita de uno y otro bando se leen en la correspondencia de esos años de forma muy clara (Bertomeu, 2021). Un momento fundamental de las negociaciones se describe en una carta cifrada escrita por Lope Hurtado de Mendoza a Francisco de los Cobos en abril de 1538, en la que el mayordomo mayor de la dama relata la necesidad de mantener el secreto de la negociación con los Farnese, pues se temía la reacción de los Medici contra ella si se descubría antes de tiempo la intención real del Emperador. Tal estrategia demandaba un secreto absoluto mientras se mantenía la apariencia de negociación con los Medici, solicitaba incluso que Margarita fingiera ignorancia y declarara, a aquellos y aquellas que la visitaban, su voluntad de aceptar la decisión paterna. La estrategia era delicada y exigía que su plasmación por escrito se realizara en cifra. Se utilizó una clave que, por fortuna, hoy hemos localizado y podemos estudiar.

Estudiaremos esta clave en todas sus dimensiones, lingüística, retórica y simbólica y su relación con esta relevante mujer y su papel político y diplomático entre dos de las grandes familias italianas del momento.

2. EL CORPUS

Para este trabajo hemos estudiado tres documentos manuscritos e inéditos. Los dos primeros, se encuentran en el legajo 1439 de la sección Estado del Archivo General de Simancas se encuentran archivados dos documentos, el número 7 y el 8 del legajo. El tercero, se encuentra en el legajo 1.1.1. doc. 121 del mismo archivo².

El número 7 contiene una carta manuscrita enviada por Lope Hurtado de Mendoza, mayordomo mayor de Margarita de Parma, al comendador mayor de León, Francisco de los Cobos el 24 de abril de 1538. El documento ocupa dos folios, está escrito por la mano de un secretario y tiene la firma autógrafa. Conserva el sello de lacre y tiene las indicaciones en el dorso de la dirección del destinatario, así como la nota del secretario que resume el contenido. La mayoría del texto de la carta, excepto el exordio, un párrafo al final, la despedida y la rúbrica, se encuentra cifrado. Una raya diagonal sirve para tachar el texto cifrado, una vez descifrado.

El documento numerado como 8 contiene el claro del documento 7, es decir, contiene el texto descifrado. Ocupa un solo folio y carece de *salutatio* y rúbrica, aunque sí tiene indicación del emisor y de la fecha. Está escrito por una mano diferente, la del secretario del comendador que descifró la carta cifrada y, como es habitual, contiene el texto completo, no solo el descifrado de las partes cifradas, aunque solo hasta el final del último fragmento cifrado, es decir, no contiene los últimos párrafos de la carta, que no estaban cifrados.

El tercer documento se encuentra en el legajo 1.1.1. del Archivo General de Simancas. Este legajo reúne cifrarios del siglo XVI de forma aleatoria (Benavent, 2022), algunos están identificados o llevan alguna información que permite orientarnos

² Agradezco a la profesora Júlía Benavent que generosamente llamó mi atención sobre la posibilidad de que este cifrario fuera el que correspondía con la carta.

acerca de su uso, otros no³. Es el caso del que estudiamos aquí, que no lleva ningún tipo de indicación, salvo la de la numeración que le dieron los archivistas dentro del legajo, y contiene el cifrario utilizado para componer el texto cifrado de la carta estudiada. No hemos encontrado de momento otra carta cifrada con la misma clave, aunque no descartamos un hallazgo tal con el avance de las investigaciones.

3. LA CLAVE DE CIFRA

Las claves de cifra del siglo XVI pertenecen generalmente a la tipología de sustitución⁴ en la que el mecanismo es sencillo, pues consiste en la asignación de signos o símbolos a las letras del alfabeto, que se escriben en lugar de la letra correspondiente. Este tipo de claves puede ser más o menos compleja, en función del número de signos asignados a cada letra, de la asignación de signos específicos también para sílabas bilíteras y trílteras, e incluso más si se ha compuesto un glosario léxico en el que se asigna un símbolo o signo a palabras concretas.

En este sentido, la clave que nos ocupa es bastante sencilla pues cada letra puede ser sustituida solo por dos signos, excepto la <n> y la <s> que tienen tres, y no presenta mayor número de signos a las letras con mayor frecuencia en español o italiano especialmente a algunas vocales, como sucede en otros casos⁵. El alfabeto básico es:

³ Las claves de cifra utilizadas por la cancillería imperial durante el siglo XVI no han sido reunidas o estudiadas salvo casos concretos. J. P. Devos (1950), reunió la reproducción facsímil de algunos cifrarios de la cancillería de Felipe II, aunque en muchas ocasiones no llevan identificación de su localización y solo de usuarios o fechas cuando la clave las lleva; en los últimos años, algunos estudiosos han trabajado sobre cifrarios concretos, como los de Lope de Soria (Galende, 1992), el Gran Capitán (Benavent y Bertomeu, 2016), entre otros.

⁴ Para una panorámica sobre las clases de cifrarios más habituales vid. el artículo ya citado de Júlia Benavent (2022). Otros trabajos ya clásicos sobre criptografía son los de Kahn (1973) o Laffin (1976); sobre la criptografía en el imperio español del siglo XVI, ver también Luo (2021), Galende (2006) o Salamanca-Galende (1999).

⁵ Los estudios sobre técnicas de descifrado, entre las que se incluye el análisis de frecuencias son numerosos, me remito a algunos de los más relevantes como los de Alcocer Martín (1934-35) o Gómez Campillo (1951) además de los estudios

a	b	c	d	e	f	g	h	i	l	m
+	o	e	4	ny	mo	ly	l	c	d	t
h	f	q	z	ny	mf	lo	ly	co	z	bt
n	o	p	q	r	s	t	v	x	y	z
h	z	g	h	3	oo	T	+	z	v	v
h	z	g	h	z	o	+	+	z	z	z
γ					r					

Los signos correspondientes a la <a> no se veían en el cifrario original debido a un agujero en el papel, por lo que los hemos reconstruido a partir de la comparación del texto cifrado con el descifrado.

Como vemos, solo la <n> y la <s> tienen tres signos, aunque, en la carta que hemos podido localizar, se usan preferentemente los que se sitúan en primer lugar, generando en muchas ocasiones repeticiones que en realidad facilitan el descifrado al ojo entrenado.

No tienen signo específico ni la <ch> ni la <ç>, ni la <j>, la <k>, ni la <ñ>, ni la <w>; además, la <u> y la <v> comparten signo, sin distinguir el valor vocálico o consonántico de una y otra.

En el caso de la <ñ>, se cifra con el signo de la <n>, como vemos en el caso de la palabra <señora> en la primera línea de la carta⁶, pero se transcribe como <ñ>, como «señora» en el claro⁷:

z¹² h¹⁴ 3¹⁶

Se – no – ra


La <j> no se utiliza como semivocal o semiconsonante; tampoco como consonante, pues las sílabas que la contienen en la lengua actual se cifran con el signo correspondiente a la <x>, una grafía que aún era habitual en la escritura del español del

clásicos de Galende Díaz (1992, 1993-94 y 1995) sobre la criptografía española.

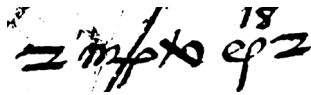
⁶ AGS, Est. Leg. 1439, doc. 7.

⁷ AGS, Est. Leg. 1439, doc. 8.

siglo XVI. Por ejemplo, en el pretérito perfecto simple del verbo decir, «dijo», se cifra y descifra como <dixo>:

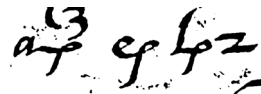
¹³ ¹⁹

 Di xo

Como apuntábamos antes, tampoco la <ç> tiene signo propio, sino que se cifra con el signo de la <c> o con el de las sílabas correspondientes a esta, aunque en el claro sí aparece escrita como <ç>. Así, por ejemplo, en «oficio»:

¹⁸

 O f y ci o

En esta palabra vemos también cómo la <i> se cifra con el signo de la <y>, como podemos observar en la reconstrucción de los signos correspondientes con las letras individuales del alfabeto.

Tampoco la <ch> tiene signo propio, sino que se cifra con los caracteres correspondientes a las letras simples del dígrafo:

¹³

 Di c h o

A partir de estos signos básicos que cifran las letras del alfabeto, se articulan signos específicos para sílabas que comienzan por consonante, con la adición de números que van del 11 al 20 en superíndice. A pesar de que en algunas series los números van del 11 al 15 y en otras del 16 al 20, en cada caso los números son correlativos dentro de esa serie:

ba	be	bi	bo	bu	ca	ce	ci	co	cu	da	de	di	do	du
¹¹ p	¹² p	¹³ p	¹⁴ p	¹⁵ p	¹⁶ p	¹⁷ p	¹⁸ p	¹⁹ p	²⁰ p	¹¹ p	¹² p	¹³ p	¹⁴ p	¹⁵ p

fa fe fi fo fu ga ge gi go gu ha he hi ho hu
¹⁶ ¹⁷ ¹⁸ ¹⁹ ²⁰ ¹¹ ¹² ¹³ ¹⁴ ¹⁵ ¹⁶ ¹⁷ ¹⁸ ¹⁹ ²⁰

la le li lo lu ma me mi mo mu na ne ni no nu
¹⁶ ¹⁷ ¹⁸ ¹⁹ ²⁰ ¹¹ ¹² ¹³ ¹⁴ ¹⁵ ¹⁶ ¹⁷ ¹⁸ ¹⁹ ²⁰

ra re ri ro ru pa pe pi po pu⁸ qua que qui quo qu
¹⁶ ¹⁷ ¹⁸ ¹⁹ ²⁰ ¹¹ ¹² ¹³ ¹⁴ ¹⁵ ¹⁶ ¹⁷ ¹⁸ ¹⁹ ²⁰

ra re ri ro ru sa se si so su ta te ti to tu
¹⁶ ¹⁷ ¹⁸ ¹⁹ ²⁰ ¹¹ ¹² ¹³ ¹⁴ ¹⁵ ¹⁶ ¹⁷ ¹⁸ ¹⁹ ²⁰

va ve vi vo vu xa xe xi xo xu ya ye yi yo yu
¹¹ ¹² ¹³ ¹⁴ ¹⁵ ¹⁶ ¹⁷ ¹⁸ ¹⁹ ²⁰ ¹¹ ¹² ¹³ ¹⁴ ¹⁵

za ze zi zo zu
¹⁶ ¹⁷ ¹⁸ ¹⁹ ²⁰

Las sílabas que comienzan con vocal no tienen signos específicos, sino que se cifran con los signos de las letras correspondientes. En las palabras que comienzan con <es> o <el>, hemos observado que, al menos en esta carta, se realiza el cifrado de tres formas diferentes: se cifra solo la consonante y no la vocal, se usan los signos de las letras individuales o se utiliza el signo de una sílaba que una la consonante anterior y la <e> de esta, por ejemplo:

⁸ El signo correspondiente a 'pu' no se ve debido al mal estado del papel, a partir de las otras series, podemos suponer que se trate del símbolo de la <p> con el número 20 como superíndice.

19 12 17
 ep b o T
 Co ne s te

Esto también puede constituir un mecanismo de confusión a la hora de descifrar y lo hemos observado en otras ocasiones en las que vemos también cómo se utilizan en ocasiones signos correspondientes a sílabas para cifrar conjuntos de letras que no forman una sílaba porque pertenecen a palabras diferentes:

12 16
 n p b o T

E ne s ta

La clave prevé signos específicos para las consonantes dobles.

FF GG LL NN PP RR SS TT VV
 P Af A b R M e v R

Se trata de signos muy diferentes a los usados para sustituir el resto de letras o sílabas, por lo que destacan mucho en el cuerpo del texto cifrado:

Ep Af
 E ll a

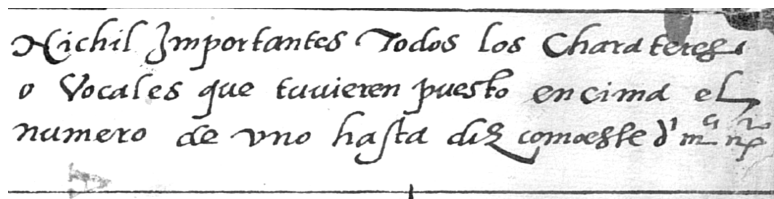
No hay signos específicos para los trigramas, solo para los que contienen la <qu>. El resto se cifran letra a letra:

Pr a' to
 19
 q3t T

pre
 17
 q3

Esta clave contiene además signos nulos, llamados habitualmente en los nomenclátos *nihil importantes*.

Normalmente son variaciones de los mismos símbolos utilizados para cifrar, con la intención de que se confundan. En este caso, los nulos son aquellos signos que lleven un número del 1 al 10 en superíndice.



En cuanto al uso, es decir, al análisis del uso de la clave que se hace en la carta localizada, además de los aspectos ya señalados, hay otros de interés.

En la carta se observa cómo el secretario de cifra elige los mismos signos para cifrar las mismas letras, incluso cuando se encuentran muy próximos en el texto, lo que hace sencillo identificar esas repeticiones y hacer un análisis de frecuencias. Por ejemplo:

A l a
t t t

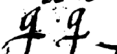
No hay vocabulario con signos específicos para nombres propios o nombres comunes relevantes, tampoco para preposiciones o conjunciones, que se cifran con los signos correspondientes a las letras o las sílabas, o una combinación de ambas. Por ejemplo, *en* se cifra con <e+n> mientras que *con* se cifra con el signo de la sílaba <co> más el signo de la <n>, como hemos visto hace unas líneas.

Es curioso el caso de la conjunción copulativa *y* que generalmente no se cifra, sino que aparece tal cual en medio del texto cifrado:

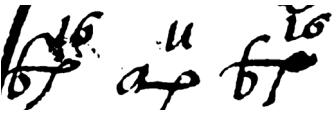
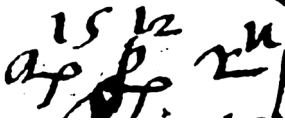
t n p d y p¹² x¹⁴ co
A é l y que lo s

Sí se cifra cuando la conjunción copulativa se escribe como <e>, con el signo correspondiente a esta vocal.

En cuanto a los nombres de personas relevantes en el asunto que se trata, Papa se cifra repitiendo el símbolo para la sílaba <pa>:

^{16 16}

 Pa pa

Otras veces no se cifra y aparece en medio del texto cifrado la palabra Papa sin cifrar; lo mismo ocurre con *Su Magestad*, que aparece sin cifrar en todas las ocasiones. En el caso de *Duquesa*, se cifra siempre con los signos correspondientes a las tres sílabas que la integran y lo mismo con *Madama*:



 Ma da ma Du que sa

No hay signos para ninguna marca textual ni para los signos de puntuación, por supuesto tampoco para los acentos o apóstrofes.

Si analizamos el texto del descifrado y lo comparamos con el texto cifrado, vemos pequeñas diferencias que afectan sobre todo a la escritura de determinados fonemas. Esto es normal pues quien descifra tiene su propio criterio gráfico, en un momento en que la escritura de las lenguas está aún afianzándose en torno a unas normas gráficas y ortográficas. Por ejemplo, al inicio de la carta, en la cifra está escrito <pasó> con una sola <s> mientras que en el texto en claro aparece <passó> con dos.

Hay, sin embargo, un fragmento en que el claro se desvía semánticamente de la cifra al cambiar una palabra por otra, con un efecto importante pues el texto descifrado contiene una expresión más vehemente que la que contenía el original cifrado. Se trata de una frase, que en el texto cifrado se encuentra en el vuelto del folio. Si aplicamos la clave de cifra, el texto debe decir «No aviendo de quedar aquí esta señora, se deve mirar que la hazienda que tiene de la casa de Médicis» mientras que, en texto

en claro, esto es, el que leyó el destinatario, se lee «No habiendo de quedar aquí esta señora, se deve dar orden que la hazienda que tiene de la casa de Mediçis». En el claro además la expresión «dar orden» se encuentra en el interlineado, sobre la palabra ‘quitar’ cancelada. Es decir, el secretario que descifró, primero decodificó los signos como ‘quitar’, después corrigió y escribió ‘dar orden’.

A continuación, ofrecemos la edición del documento cifrado⁹:

(AGS, Est. Leg. 1439, doc. 7 y 8)¹⁰

Lope Hurtado de Mendoza a Francisco de los Cobos
Pisa, 24 de abril de 1538

f. 1r

A V.S^a escreví cómo la señora Marquesa de Pescara abía venido aquí y la causa a qué vino. Como el Papa passó por Luca, fue allí a besalle los pies. Su Santidad le dio larga audiçia y de lo que le dixo me inbió a dezir, con este obispo que aquí tiene la señora Duquesa en confesión, que el Papa le havía dicho que tenía conçertado con Su Magestad el casamiento de la Duquesa. Desde allí fue a Florençia y passó la confesión, porque lo dixo a meser Bernardo, y él me ha dicho que lo dixo a la Duquesa de Camarino; y la Duquesa o la Marquesa lo dixieron a su madre, de Cosmo, y ella a él, que los que están cabe él lo saben y están desesperados dello.

Estas santas este offiçio hazen y el Papa, si es verdad, pudiera excusar dezillo a la Marquesa, porque ella y la Duquesa de Camarino han de venir a ver a Madama a Prato. La he prevenido de [lo]¹¹ que la Marquesa ha dicho, diziéndole que si le dixieren algo, diga que en esta cosa no tiene otra voluntad sino la de su padre y que quando la quisiere casar con un negro, holgará.

Tengo por çierto que de lo que Su Magestad mandare será contenta y assí lo ha dicho a doña Margarida y a mí, ahunque como tengo scripto, emos conoçido querría más esto que lo otro. Hablándole en esto me dixo que la Marquesa la havía tentado de lo que desseava más. Véase si será bien que allá o acá se dé

⁹ Los criterios de transcripción y edición se basan en la máxima fidelidad al original, por lo que se respetan las oscilaciones gráficas de las palabras; se ha intervenido solo cuando ha sido necesario para la legibilidad del texto.

¹⁰ El documento 7 contiene el texto con cifra y el 8 el descifrado. Integramos ambos para ofrecer la edición del texto de la carta completa.

¹¹ El original está roto en el margen izquierdo y no se puede ver alguna letra al final de la línea. Por el cifrado podemos reconstruir la palabra.

alguna razón a los de Cosme por parte de Su Magestad, porque él ha de pensar que Su Magestad será avisado de lo que ha passado y, no dándole razón, desesperarse ha más y segund el tiempo y las cosas no querría que se pensasse qualque ruindad, pues esta no es tierra para descubrirse con nada que se ofrezca.//

(f.1v) No haviendo de quedar aquí esta señora, se deve dar orden¹² que la hazienda que tiene de la casa de Mediçis se sanee en alguna manera porque el derecho no es el mejor del mundo ni la hazienda que es vacas, yeguas, bufanos, labranças, sin haver cosa que rente trezientos escudos en dinero que cada vez que se enojare el que tuviere este estado al que le arrendare baldrá poco o nada.

Desto que he dicho¹³, meser Cherubino no save nada por mi parte, si meser Vernardo no se lo ha dicho, y si se lo dixo él no me dize ha[...]¹⁴ y nada.

Con la carta que V.S^a me scrivió de XXX del passato, reçeví mucha merced, después he savido de otros que Su Magestad venía y con pérdida del señor Infante, que ha sido grand dapno y será ell·embarcar con más trabajo.

Nuestro Señor//(f. 2r) guarde lo que queda y traiga y torne con bien a Su Magestad y le dé otros hijos así haga a V. Señoría.

Meser Vernardo espera su despacho, yo me he holgado de la merced que se le ha hecho como si se me hiziera a mí y así espero respuesta de mis cartas y por agora no digo más en esta de suplicar a V.S^a me haga merced de avisarme cómo le ha ydo por la mar y el tiempo que piensa que Su Magestad se detendrá por acá y a dónde quedó mi señora doña María.

Guarde Nuestro Señor y [...] ¹⁵ la muy Illustre persona y estado de V.S^a. De Pisa, a xxiii de abril de 1538.

Beso las manos de Vuestra Señoría
Lope Hurtado

Dorso: Al muy Illustre Señor, mi señor, el comendador mayor de León, adelantado [de Ca]çorla¹⁶.

Nota: Al C.M. Lope Hurtado, xxiii de abril 1538. Lo que dixo del casamiento la Marquesa de Pescara.

¹² Dar orden *sobre* quitar *cancelado*.

¹³ El documento que contiene el texto descifrado acaba aquí.

¹⁴ Un tachón impide leer correctamente tres letras marcadas entre corchetes.

¹⁵ El estado del original no permite leer la palabra.

¹⁶ El hueco dejado al abrir el sello de lacre impide ver las letras marcadas entre corchetes.

4. CONCLUSIONES

A pesar de conocer la clave de cifra y un documento en el que vemos su uso, desconocemos gran cantidad de datos sobre el cifrario. No sabemos, aún, durante cuánto tiempo se usó ni las circunstancias en las que empezó y dejó de usarse; no sabemos si Lope Hurtado de Mendoza y Francisco de los Cobos fueron los únicos usuarios, aunque en ese caso se trataría de una cifra particular; no sabemos si solo se usó para el asunto del matrimonio o se usó durante un tiempo para la comunicación de cuestiones delicadas entre ambos. Y no sabemos nada de esto porque la investigación sobre las cifras en el Renacimiento está apenas despuntando. Es necesario continuar indagando en los archivos para completar los datos que desconocemos y poder tener una comprensión fiable del funcionamiento operativo, logístico, lingüístico y textual de las claves de cifra utilizadas durante el siglo XVI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCOCER MARTÍN, Mariano (1934-1935). «Criptografía española». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº CV y CVI, pp. 336-340; pp. 603-676.
- BENAVENT, Júlia (2017). «Las cartas cifradas en la correspondencia de las mujeres de la Casa de Austria». En A. Gallego Cuiñas, A. López López y A. Pociña (eds.), *La Carta. Reflexiones interdisciplinarias sobre la epistolografía* (pp. 351-359). Granada: Universidad de Granada.
- (2022). «El uso del lenguaje cifrado en el siglo XVI». En V. González Martín y J. M. Azcona Pastor (eds.), *Italia y España: Una historia convergente* (pp. 159-172). Madrid: Sílex.
- BENAVENT, Júlia y BERTOMEU, María José (2016). «El lenguaje secreto del Gran Capitán». En C. F. Blanco Valdés, L. Garosi, G. Marangon y F. J. Rodríguez Mesa (eds.), *El Mediodía italiano: Reflejos e imágenes culturales del sur de Italia* (pp. 581-587). Murcia: Universidad de Murcia.
- BERTOMEU MASIA, María José (2021). «Para una edición de la correspondencia de Margarita de Parma en torno a su matrimonio con Ottavio Farnese». *Hipogrifo*, 9(2) pp. 445-454.
- (2023). «“Non essendo io per vedere se non de malavoglia che tal personi mi si levassino”. Los *no* de Margarita de Parma en su juventud (1538-1540)». En J. Benavent y M. J. Bertomeu (coords.), *El no de las mujeres* (pp. 135-150). Valencia: Tirant Lo Blanch.

- DEVOS, Jérôme-P. (1950). *Les chiffres du Philippe II (1555-1598 et du Despacho Universal durant le XVIIe siècle)*. Bruselas: Academie de l'Histoire de Belgique.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (1992). «La correspondencia cifrada del embajador Lope de Soria». *Hispania*, 52, pp. 493-520.
- (1993-1994). «La escritura cifrada durante el reinado de los Reyes católicos y Carlos V». *Separata de los cuadernos de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, n. 18-19. Universidad de Granada.
- (1995). *Criptografía: historia de la escritura cifrada*. Madrid: Editorial Complutense.
- (2006). Diplomacia cifrada hispánica durante el siglo XVI. *Revista Digital Universitaria*, 7, pp. 1-9. Recuperado de <https://n9.cl/ty4o2> [Fecha de consulta: 12/05/2023].
- GÓMEZ CAMPILLO, Miguel (1951). *De cifras*. Madrid: Maestre.
- LAFFIN, John (1976). *Códigos y cifras. Los mensajes secretos y su historia*. La Coruña: Adara.
- LUO, Wanruo (2021). *El lenguaje cifrado de Isabel de Portugal* [Tesis doctoral]. Universitat de València, Valencia.
- SALAMANCA LÓPEZ, Manuel Joaquín y GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (1999). «El arte de escribir cifrarios en tiempos del emperador Carlos V». En *El emperador Carlos V y su tiempo. Actas IX Jornadas Nacionales de Historia Militar* (pp. 963-978). Sevilla: Deimos.

IL «LINGUAGGIO ORDINARIO»
DI DOMENICO LAFFI, PELLEGRINO
A «SAN GIACOMO DI GALITIA E FINISTERRAE» (1673)¹
THE «ORDINARY LANGUAGE» OF DOMENICO LAFFI,
PILGRIM TO «SAN GIACOMO DI GALITIA E FINISTERRAE» (1673)

Benedict BUONO
Universidad de Santiago de Compostela

Riassunto

L'interesse per la letteratura odeporica si è limitato, per lo più, all'analisi dei contenuti, più che all'aspetto fonomorfologico e sintattico, mentre se ne possono ricavare utili informazioni sul processo di formazione della lingua comune, in particolare se si tratta di diari redatti da persone non appartenenti ai ceti sociali più elevati. In questo articolo si analizzano i tratti fonomorfologici e sintattici della relazione di viaggio a Santiago de Compostela del sacerdote bolognese Domenico Laffi, pubblicata nel 1673. *Parole chiave:* letteratura odeporica, storia della lingua italiana, pellegrinaggio, Santiago de Compostela, letteratura di viaggio.

Abstract

The interest in travel literature has been limited, for the most part, to the analysis of the contents, rather than to the phono-morphological and syntactic aspects, while useful information can be obtained on the process of formation of the common language, in particular if they are diaries written by persons not belonging to the highest social classes. In this article we analyze the phono-morphological and syntactic traits of the travel report to Santiago de Compostela by the Bolognese priest Domenico Laffi, published in 1673.

Keywords: travel literature, history of the Italian language, pilgrimage, Santiago de Compostela, travel literature.

¹ Il presente contributo si inquadra tra le attività realizzate dal Grupo de Referencia Competitiva CALDERÓN (GI-1377) dell' Universidad de Santiago de Compostela finanziato dal Plan Galego IDT della Xunta de Galicia per il periodo 2023-2026, rif. ED431C 2023/06.

Il 16 aprile 1670 il sacerdote bolognese Domenico Laffi intraprendeva, per la seconda volta, il pellegrinaggio che lo avrebbe portato a Santiago de Compostela, attraverso il Cammino Francese, in compagnia del pittore Domenico Codici. Il resoconto di questo viaggio verrà poi dato alle stampe nel 1673 (Ferroni, Bologna)², ottenendo un notevole successo, a tal punto che anche a Domenico Codici, da quel momento in poi, sarà riconosciuta una certa fama come pittore, grazie proprio a quest'opera. In realtà il suo primo viaggio a Compostela risaliva al 1666, quando, in compagnia di altri tre bolognesi: «il Signor Don Morando Conti, il Signor Nicoló Mantuani ed il Signor Francesco Magnani» (Laffi, 1681: 140). Tuttavia il suo innato «talento di viaggiare», come afferma Giovanni Fantuzzi (1786: v, 3), lo porterà a una terzo pellegrinaggio a Santiago, iniziato l'8 settembre 1674, insieme al frate Giuseppe Liparini, Minore Conventuale di San Francesco, poi, da solo, a Gerusalemme (Laffi, 1683b), seguito, nel 1680 dal quarto e ultimo viaggio in Spagna, di cui però non lascia alcuna testimonianza, se non una laconica menzione: «io son stato in questi paesi quattro volte e l'ultima fu nell'anno 1680»³. Nel 1681 viene pubblicato nuovamente il *Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galitia e Finisterrae* (Pisari, Bologna), opera consuntiva di tutti e tre i viaggi, con alcune aggiunte rispetto alle precedenti edizioni (p. 20n). Al Laffi dobbiamo anche una consistente produzione di opere letterarie, con incursioni nella commedia (*Le fortunate disavventure del Principe Aldimiro*, Longhi Bologna, 1670; *Il paggio fortunato*, Barbieri, Bologna, 1680), l'opera morale (*L'ebreo convertito*, Pisari, Bologna, 1683a); e la tragedia (*La fedeltà anche dopo la morte, ovvero il regnar dopo la morte*, Pisari, Bologna, 1689)⁴. Laffi è consapevole del profondo valore

² Questa edizione verrà poi ristampata nel 1676 e nel 1681, senza sostanziali differenze. Per notizie biografiche e bibliografiche su Domenico Laffi, rinvio a Laffi (1989: 15-22).

³ Nella città di Betlemme si fa tatuare, sul braccio sinistro, l'arma di Gerusalemme, anticipando, di vari secoli, l'uso dei pellegrini attuali che, di ritorno da Santiago, si fanno tatuare una conchiglia, spesso sul tallone (Laffi, 1989: 19).

⁴ Si tratta in realtà di una traduzione di Luis Vélez de Guevara, «que escenifica la poética leyenda de los amores de Don Pedro de Portugal, hijo del rey Alfonso IV, e Inés de Castro, asesinada por razón de Estado» (Gambini, 1997: 525).

morale e didattico dell'opera che sta compiendo e lo chiarisce sin dalle prime pagine del suo diario, quando si rivolge al Cortese Lettore (Laffi, 1989: 49-50):

Chi cammina il mondo sparge sudori e raccoglie cognitioni che sono profittevoli a sé e possono essere di giovamento anche ad altri. [...] Simili carte da pellegrinare per terra sono i libri che ci descrivono i viaggi del mondo in cui, a costo dei pericoli di chi vi sicimentò, s'imparano a far con sicurezza. Una tale ne espongo io nel picciol presente volume. Spinto non so se più da naturale inclinazione di genio, piegantemi alla curiosità di veder cose nuove, o da spirito di pietà verso il glorioso apostolo San Giacomo, mi portai già a Galitia per adorare in quelle sagre ceneri, vivi semi d'eternità e raccoglierne copiosa messe di gratie e, col favore del Cielo, restarono consolate le mie speranze che, allettato dal godimento della prima, vi feci ritorno la seconda e terza volta. Tornato poi sano e salvo alla patria e pascendomi l'immaginatione col dolce pensamento d'havere felicemente trascorse tante celebri province, vedute ed ammirate tante famose città, castelli, monti e fiumi, imparate le costumanze di varii popoli, osservati tanti prodigii dell'arte humana e della gratia divina, mi stimai in obbligo dei stenderne un succinto racconto, sia per piacere a chi gode di simil lettura, come per giovare a chi mai si sentisse mosso ad intraprendere simile pellegrinaggio.

Che un letterato con una certa esperienza alle spalle dichiara invece la sua estraneità agli artifici retorici e alle «belle locuzioni» proprio nella sua opera più famosa, desta, dunque, un certo stupore. Così, infatti, esordisce il Laffi nel *Viaggio a Ponente* (Laffi, 1989: 55):

Troverai, o cortese lettore, questo viaggio descritto senza fiori retorici e privo di belle locuzioni, poiché mal si convengono le delitie oratorie a un peregrino che di continuo ha il piede in assiduo moto e e la mente in successivi incomodi. Ho voluto descriverlo in linguaggio ordinario, acciò possa da tutti essere inteso [...].

Qui l'aggettivo *ordinario* assume chiaramente il significato di 'poco elaborato, poco raffinato', caricandosi però di un'accezione positiva, 'con riferimento alla genuinità, alla semplicità', caratterizzato cioè dalla spontaneità e avulso da ogni affettazione

arcaizzante (GDLI, 1966: XII, 33). Per quanto si possa trattare di una stereotipica e velata *diminutio sui*, vale la pena soffermarsi su una programmatica definizione di ciò che per Laffi dovrebbe delineare lo stile delle relazioni di pellegrinaggio, che ci permetterà di gettare luce su un aspetto, quello della *facies* linguistica della letteratura odeporea, scarsamente analizzato dagli esperti del settore⁵. Scopo del mio intervento sarà, quindi, quello di esplorare le scelte linguistiche di Laffi, alla ricerca della sua personale *odorosa pantera*, tanto per ricordare il *De vulgari eloquentia* dantesco, cioè una lingua adatta alla descrizione delle avventure, delle «cose notabili» e di tutte le *mirabilia* riscontrate e poi narrate nel suo diario di viaggio, pur con la consapevolezza che, spesso, quando si parla di un testo a stampa antico, può risultare difficile distinguere fra le scelte dell'autore, del correttore o di chiunque altro partecipasse all'allestimento dell'opera.

L'analisi delle scelte grafiche denuncia la propensione all'arcaismo, come nel caso della conservazione dell'*h* etimologica iniziale (*hora*, *huomini*, *Hentio*, ecc.), accanto alle forme moderne (*ospitale*, *umiltà*, *uomini*, ecc.), o alcune scelte ormai obsolete: si vedano, ad esempio, i tipi che presentano il digramma *ch* (*christallo*, *choro*), o il mantenimento di *-ti-* (*devotioni*, *Venetia*, *nationi* e via dicendo), maggioritario rispetto a *-z-* (*scienza*), con alcuni esempi, pochi a dire il vero, dell'ancora più inattuale *-ci-* (*preciosissime*). Prevedibili le oscillazioni di doppie e scempie (*pistolla*, *rottoli*, *erretta* allato di *mezo*, *mumia*, *mezo*), in cui la grafia si intreccia con la fonetica, che tradisce la provenienza settentrionale dell'autore (Vignali, 1990: 56-62).

Origine bolognese, per la precisione, suggerita anche da altri tratti fonetici, del resto riscontrabili nei testi di *koinè* fin dal Quattrocento, tanto da poter delineare un ideale filo rosso che unisce i testi pratici di origine cortigiana, poetica e cancelleresca, fino alle attestazioni dell'Ottocento. Si prenda, ad esempio, l'assenza di anafonesi, riscontrabile in numerosi casi, in particolare con *lungo* e derivati (*longo*, *longhi*, *longhe*, *longhezza*, *longhezze*, *allongavamo*, sempre maggioritari rispetto al tipo fiorentino, *lungo*

⁵ Fra le eccezioni, vale la pena ricordare il contributo di M^a Teresa Sanmarco Bande (2004) sulla lingua della relazione di Lorenzo Magalotti, autore della cronaca di viaggio di Cosimo III de' Medici a Santiago de Compostela.

o *cappelunghe*), ma anche in *fonghi, spongie, giongemmo, defonta*, ecc. Ugualmente municipale è il mantenimento del nesso *-ar-* rispetto al letterario *-er-* (*maravigliose, artigliaria, hostaria, mascara, diavolaria, chiacchiare, caminaranno, circondarà, abbracciate, dimostrò*) o di *-aro* rispetto ad *-aio* (*acciaro, cocchiario e cucchiari, calamaro ‘calamaio’, molinaro, mortaro, campanaro*). Si tratta, del resto, di fenomeni dialettali che hanno un diffuso riscontro nei manuali di insegnamento dei rudimenti della lingua italiana nelle scuole elementari fin dal Cinquecento, i cosiddetti *babuini*, in cui si registra la sopravvivenza di una koinè sovraregionale divergente dalla lingua letteraria, più affine alle esperienze di mescolanza quattro-cinquecentesca (Buono, 2008).

Di notevole interesse la variegata polimorfia del passato remoto, in cui si intrecciano diverse tradizioni scritte, come testimonia eloquentemente questo passo (il corsivo è mio):

Di qui *andammo* a Colombier, distante da Lionel due leghe, ma avanti d'arrivarvi, *incontrassimo* un italiano della città di parma che veniva dalla Galitia, quale ci *raccontò* che era stato assassinato da molti ladroni che lo *spogliorno*, togliendoli alcune pezze da otto e poi lo mal *trattorno*, lasciandoli solo la vita, ma ancor quella fracassata dalle bastonate. Noi lo *consolassimo*, facendoli la carità e *seguitammo* il nostro viaggio, ma caminati poco più d'un miglio, *c'incontrammo* in due eremiti che parimente venivano di Galitia, questi ci *raccontorno* che ancor essi erano stati assassinati negli confini tra Francia e Spagna, sotto Perpignano⁶.

Convivono, dunque, in perfetta simbiosi, la 1^a persona del plurale in *-assimo* accanto a quella letteraria in *-ammo*. Il perfetto indicativo con ampliamento asigmatico (*andassimo ‘andammo’, arrivassimo arrivammo, procurassimo ‘procurammo’, dormessemo*

⁶ Il problema del brigantaggio e delle aggressioni ai Pellegrini è ampiamente documentato in tutte le relazioni di viaggio, non solo quelle italiane. Ricordiamo, ad esempio, gli attacchi subiti da Nicola Albani, pellegrino napoletano, o il caso estremo di Pandolfo Nassino (1486-1550), il quale attraversa le Alpi passando dal Moncenisio, prosegue per Lionel, ma, dopo aver visto alcuni fuorilegge penzolare dalla forca ed esposti come monito per chiunque avesse voluto aggredire un viaggiatore, decide di interrompere il cammino. Come racconta lo stesso Laffi, l'impiccagione poteva essere anche seguita dallo squartamento dei malfattori (p. 113).

‘dormimmo’) è diffusamente attestato nella koinè poetica e cancelleresca settentrionale a partire dal Quattrocento (Vitale, 1992: 68; Vignali, 1990: 110). Perfetti e condizionali di questo tipo sono frequenti negli scritti dei letterati settentrionali, nelle redazioni manoscritte del *Cortegiano* e nelle lettere del Castiglione; nel *Dialogo del Valeriano* (*sognassemo* ‘sognammo’); nella IV lezione in difesa della *Canace* di Sperone Speroni (Tavoni, 1994: 94). Nel Cinquecento assume anche un certo carattere normativo, in quanto accolta nelle *Regole* del Fortunio in tutti i paradigmi verbali (così *amassimo* I 136; *scrivessimo* I 141; *havessimo* I 143, *leggessimo* II 97, *venissimo* II 97, *vedessimo* II 97 e *fossimo* I 147), presenza che assicurerà a questo tipo di passato remoto una certa longevità, come sembra attestarne l’uso da parte del Laffi⁷. Per la 3^a persona plurale, invece, ci imbattiamo nel tipo in *-orono* (o *-orno*, come *trovorno*, *inviorno* e *sollevorno*), mutuata invece dal fiorentino argenteo, non estranea, comunque, all’*usus scribendi* delle corti e alla lingua comune di stampo non strettamente bembiano. Registrata a Firenze già all’inizio del Trecento –in un documento del 1290-1295– per probabile influenza del toscano occidentale, trae le sue origini dall’incrocio fra l’antico tipo lucchese in *-oro* (da *-aro*) e quello in *-ono* del vicino pisano⁸. Si diffonderà ampiamente negli scritti non letterari quattrocenteschi, meno estesamente in quelli letterari, mentre nel secolo successivo la ritroviamo nell’Equicola e nella prima stesura de *Cortegiano*, corretta solo sistematicamente dal Valerio (Vignali, 1990: 112-113), nonostante le censure di alcuni grammatici come Ruscelli (Serianni, 2001: 194), mentre viene accettata nelle *Regole* del Fortunio come «voce non toscana» (Buono, 2017: 63)⁹.

⁷ Come afferma Fornara: «Il successo editoriale delle *Regole* fu pressoché immediato, non vacillò neppure dopo la pubblicazione delle Prose di Bembo e si protrasse senza interruzioni per quasi tutto il XVI secolo e oltre. Fu un successo che si concretizzò su tre fronti: una corposa serie di ristampe e nuove edizioni; l’inclusione delle *Regole* in raccolte di opere grammaticali; due progetti di rielaborazione dell’opera secondo due diverse modalità (un compendio, portato a termine, e un ampliamento, soltanto progettato)» (2017: 81).

⁸ Su questo fenomeno, apparentemente locale, ma ampliamento diffuso negli scritti non fiorentini, rinvio a Manni (1979).

⁹ «Ma nella terza persona dello perfetto tempo dello indicativo modo, questa vocale vi resta, né si muta in *o* (come nel primo libro dicemmo), dicendosi et

L'asservimento alla rima ne favorirà la sopravvivenza ancora nel Settecento con Metastasio (*mostrorno, giurorno e lasciorno*) e nell'Ottocento con Monti (*ghirlandorno* nella *Mascheroniana*) (Serianni, 2001: 194).

Ugualmente di ascendenza fiorentino-argentea è la forma in *-i* del congiuntivo presente (*si conduchi* 'si conduca', *facci* 'faccia', *habbi* 'abbia'), attestata già negli ultimi anni del secolo XIII, per moltiplicarsi nel corso della prima metà del Trecento (Manni, 1979: 157-158), attestandosi saldamente anche nella koinè cancelleresca settentrionale quattrocentesca e forse ancora più frequente nei testi letterari sia in prosa sia in versi. Nel primo Cinquecento, invece, comincia a entrare in declino, almeno in ambito letterario: il Castiglione, ad esempio, continua ad usarle, in alternativa a *-a* e *-ano*, nel suo epistolario, ma consente che esse vengano corrette già nella prima revisione del *Cortegiano*; sono usuali, fra Cinque e Seicento, nelle lettere di Pomponio Torelli, ma non compaiono nella lingua del romanzo (Vignali, 1990: 127). Le concessioni al fiorentino si possono evincere anche nelle grafie del tipo *incamisciato* o alcuni espliciti riferimenti a Firenze, ad esempio «un piatto di peducci, come dicono li fiorentini» (Laffi, 1989: 120). Sul versante opposto troviamo invece un lessico, per lo più di matrice quotidiana e realistica, influenzato foneticamente dall'elemento municipale: così *gallinazzi, ostreghe, magazeni, sorzi* 'sorci', *pranso, giradina, cappellazzi*, e via dicendo, accanto alla voce prettamente bolognese *Salegata*, cioè 'strada selciata', adattamento di *salgà* «Pavimento. Suolo di pietra o di mattoni, per far più comodo il cammino nelle stanze o nelle strade» (Coronedi Berti, 1872: II, 279).

Il periodo è caratterizzato da un procedere agile e sciolto, con il ricorso a incidentali esplicative, perlopiù relative esplicite, o costrutti impliciti con gerundio o participio passato, che in alcuni casi anticipano la principale, secondo i dettami del periodo tradizionale «sbilanciato a sinistra»: «Caminando tutto il giorno per molte campagne e pianure tutte coltivate e piene di formenti bellissimi, la sera, sul tardi, giungessimo a Carcassona» (Laffi,

scrivendosi *quelli amorono, cantorono et altri tali*; ma *quelli amaro, cantaro* over *amarno* dir si deve» (Fortunio, 1516: II, 18).

1989: 123); «Così risvegliato l'appetito, ma non soddisfatto, partissimo verso Lusignan, dove ci colse un vento terribile» (122).

Di sapore squisitamente letterario ed arcaizzante il ricorso a connettivi quali *indarno*, *poscia*, *primieramente*, ecc., che tradiscono la formazione dell'autore, fortemente improntata alla tradizione, anche per il ricorso a metafore ampiamente diffuse in ambito poetico: «La propria tavola che [...] in ultimo gli servì di nave per uscire dall'oceano così tempestoso di questo mondo» (Laffi, 1989: 145).

Quindi, se scompaiono, o almeno si attenuano di molto, le deviazioni derivanti dall'elemento regionale, è ancora sensibile la presenza di tratti fonomorfolologici sovregionali presenti nell'Italia non toscana: una lingua 'comune', di base letteraria, del resto riscontrabile anche nelle esperienze didattiche dei secoli precedenti, ascrivibili alle pratiche scritte dell'Italia settentrionale fin dal Quattrocento.

Per secoli il pellegrinaggio è stato un atto devozionale, che permetteva allo stesso tempo a persone di ceto diverso di entrare in contatto con il mondo, divenendo così un eccezionale strumento di veicolazione della cultura. Così, il pellegrino manteneva il sacro vincolo con la spiritualità, ma cresceva, si acculturava, apprendeva, raccoglieva notizie e le trasportava. Era veicolo e veicolatore di cultura, al ritorno non era più lo stesso uomo che era partito, ma aveva vissuto tante esperienze e poteva raccontarle (Capponi, 2015: 206). Nel caso di Laffi, inoltre, le esperienze del viaggio possono servire a riappropriarsi di reminescenze letterarie, rivitalizzando il vincolo con la secolare tradizione del petrarchismo, come accade per il racconto del sepolcro di «Donna Laura, tanto amata dal Petrarca», nella chiesa del convento di San Francesco ad Avignone (Laffi, 1989: 107-109):

Raccontano che il Petrarca, saputa la morte della sua cara Laura, venne per le poste da Parigi in Avignone, et intese ch'era stata sepolta in San Francesco, vi andò la mattina seguente, e veduto il sepolcro della sua amata, partissi, e ritornato a casa diede di piglio alla penna, e fece un sonetto sopra la sua già defonta signora, e poscia ritornato al vespero in detta chiesa, dove si stette tanto, che giunse la notte, onde si nascose sotto alli banconi, non osservato da niuno, su la meza notte andò al sepolcro di Donna

Laura, e l'apri, et apertogli il costato, che fresco ancora era, con un coltello, gli pose sopra del cuore una scatola di piombo, con dentro il ritratto di detta signora, improntato parimente in piombo, et il suddetto sonetto, già scritto da lui in carta pergamena, e poi ritornò a chiudere il sepolcro, nascondendosi come prima, e giunta mattina seguente si partì. [...] Passati molti anni, venne da Parigi in Avignone Francesco I re di Francia, che fu dell'anno 1533. Veduta la città, quale li piacque molto, volse vedere il sepolcro di Donna Laura tanto decantata dal Petrarca, si portò alla detta chiesa per vedere il detto sepolcro, lo vidde, lo mirò con grandissimo gusto [...], fece aprire il sepolcro, fissatovi l'occhio dentro, vidde quel corpo [...], e riguardandovi pure fra quelle insterilite ossa, vide fra le costole, nel luogo che fu una volta centro del cuore, una scatola di piombo ben serrata, coperta e circondata da poca polvere [...] lo fece levare et insieme aprire, e vi ritrovò dentro il ritratto, et il sonetto già detto, lo spiegò, lo lesse più e più volte, il tenore del quale l'ho posto qui sotto, copiato da me dal proprio che sta in detta scatola, perché ancora io la volsi per curiosità vedere [...], mirai più colte anco il ritratto, qual è a guisa di medaglia coll'impronto da una banda con le seguenti lettere M.L.M.I, che vogliono dire Madonna Laura Morta Iace, e dall'altra parte non vi è cosa alcuna [...]; il sonetto è il seguente:

Qui riposan la caste e felici ossa
 Di quall'alma gentil e sola in terra
 Aspro, e dur sasso or ben teco hai sotterra,
 e 'l ver onor, la fama e beltà scossa,

Morte ha del verde lauro svelta, e mossa
 Fresca radice, e il premio di mia guerra
 Di quattro lustri, e più s'ancor non erra
 Mio pensier tristo, e 'l chiude in poca fossa.

Felice pianta in borgo d'Avignone,
 nacque e morì: e qui con ella giace
 la penna, e 'l stil, l'inchiostro e la ragione.

O delicati membri, o viva face,
 che ancor mi cuoci e struggi: inginocchioni
 ciascun preghi, il Signor t'accetti in pace.

Il re Francesco I, ispirato dai versi ritrovati, decide di comporre un carne in onore di Laura, riposto poi nella preziosa scatola¹⁰, «et molti altri signori, ad imitazione del re, fecero ancor loro di belle e varie composizioni, ma il raccontarli qui saria troppo lungo, e per questo tralascio» (Laffi, 1989: 107-109). Così, Domenico Laffi, pellegrino a Santiago de Compostela, coglieva l'occasione per ricordare ai suoi lettori il magistero secolare della tradizione poetica italiana.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BUONO, Benedict (2008). «I rudimenti per imparare l'italiano nel Cinquecento: il Salterio, il Babuino e l'Interrogatorio della Dottrina Cristiana». *Verba*, 35, pp. 425-437.
- (2017). «Le Regole grammaticali di Giovan Francesco Fortunio e le grammatiche bilingui italiano-spagnolo nel Cinquecento». *Cuadernos de Filología Italiana*, 24, pp. 59-73.
- CAPPONI, Anna Sulai (2015). «La Torino seicentesca nei diari di viaggio del pellegrino Domenico Laffi». In E. Kanceff (a cura di), *Siamo come eravamo? L'immagine Italia nel tempo* (pp. 201-241). Moncalieri: C.I.R.V.I.
- CORONEDI BERTI, Carolina (1869-1872). *Vocabolario bolognese-italiano*. Bologna: Stabilimento Tipografico di G. Monti.
- DE SADE, Donatien Alphonse François (1993). *I crimini dell'amore*. Roma: Newton Compton.
- FANTUZZI, Giovanni (1786). *Notizie degli scrittori bolognesi*. Bologna: Edizioni San Tommaso d'Aquino.
- FORNARA, Simone (2017). «La tradizione editoriale delle Regole grammaticali della volgar lingua di Fortunio dalla princeps del 1516 ai giorni nostri». *Cuadernos de Filología Italiana*, 24, pp. 75-92.
- GAMBINI, Dianella (1997). «*Reynar después de morir* de Luis Vélez de Guevara y *La fedeltà doppo Morte* de Domenico Laffi». In M. A. Ángel Vega e R. Martín Gaitero, *La Palabra Vertida. Investigaciones en torno a la Traducción* (pp. 525-548). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GDLI (1966). *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET.
- LAFFI, Domenico (1670). *Le fortunate disavventure del Principe Aldimiro*. Bologna: Longhi.
- (1673). *Viaggio in Ponente a S. Giacomo di Galitia, e Finis Terrae, per Francia e Spagna*. Bologna: Ferroni.

¹⁰ Questo episodio è ripreso da chi sostiene che il Marchese de Sade avrebbe avuto, fra i suoi antenati, «la Laura del Petrarca (figlia di Audebert de Noves) [...] morta di peste il 6 aprile 1348, sepolta nella chiesa “des Cordeliers” ad Avignone (nel 1533 Francesco I ne fece aprire la tomba, e trovò fra l'altro un sonetto italiano)» (De Sade, 1993: 26).

- (1680). *Il paggio fortunato*. Bologna: Barbieri.
- (1683a). *L'ebreo convertito*. Bologna: Pisarri.
- (1683b). *Viaggio in Levante al Santo Sepolcro di Nostro Signore Giesù Christo et altri luoghi di Terra Santa*. Pisarri: Bologna.
- (1689). *La fedeltà anche dopo la morte, ovvero il regnar dopo la morte*. Bologna: Pisarri.
- (1989). *Viaggio da Padova a Lisbona. Itinerario portoghese*. Edizione critica, introduzione e note di B. De Cusatis. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- MANNI, Paola (1979). «Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco». *Studi di grammatica italiana*, 8, pp. 115-171.
- SANMARCO BANDE, María Teresa (2004). «Consideraciones en torno a la lengua en las crónicas del segundo viaje de Cosme III de Médicis». In *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis* (pp. 269-285). Santiago de Compostela: Xunta De Galicia.
- SERIANNI, Luca (2001). *Introduzione alla lingua poetica italiana*. Roma: Carocci.
- TAVONI, Mirko (1994). *Il Quattrocento*. Bologna: Il Mulino.
- VIGNALI, Luigi (1990). «La lingua di Iacopo Caviceo nel Peregrino. Parte prima: l'aspetto grafico e fonetico. Parte seconda: l'aspetto morfologico». *Studi e problemi di critica testuale*, 37, pp. 37-147.
- VITALE, Maurizio (1992). «Il dialetto ingrediente intenzionale della poesia non toscana del Quattrocento». In M. Vitale, *Studi di storia della lingua italiana* (pp. 49-94). Milano: LED.

FOTOGRAFIA E MOVIMENTI DI MACCHINA
NEL CINEMA DI PAOLO SORRENTINO.
LA FILOSOFIA DELLA LUCE,
DA LUCA BIGAZZI A DARIA D'ANTONIO
PHOTOGRAPHY AND CAMERA MOVEMENTS
IN THE CINEMA OF PAOLO SORRENTINO.
THE PHILOSOPHY OF LIGHT,
FROM LUCA BIGAZZI TO DARIA D'ANTONIO

Antonio CATOLFI
Università per Stranieri di Perugia
Giacomo NENCIONI
Università per Stranieri di Perugia

Riassunto

Il saggio prende in esame la direzione della fotografia cinematografica e i movimenti di macchina che contraddistinguono in maniera inequivocabile lo stile di regia di Paolo Sorrentino. In particolar modo si analizzerà la lunga collaborazione tra il regista napoletano e il direttore della fotografia e operatore di macchina Luca Bigazzi. Partendo da *Le conseguenze dell'amore* (2004) saranno ricostruite le tappe della loro collaborazione e le caratteristiche delle loro scelte stilistiche, fino ad un confronto con la nuova direzione della fotografia di Daria D'Antonio per il lungometraggio *È stata la mano di Dio* (2021).

Parole chiave: Paolo Sorrentino, Luca Bigazzi, Daria D'Antonio, fotografia, movimenti di macchina, DOP.

Abstract

The essay examines the direction of photography and camera movements that distinguish Paolo Sorrentino's directing style. It will mainly analyze the long collaboration between the Neapolitan director and cinematographer and camera operator Luca Bigazzi. Starting with the film *Le conseguenze dell'amore* (2004), we will go through the stages of their collaboration and the characteristics of their stylistic choices, up to a comparison with Daria D'Antonio's new direction of photography for *È stata la mano di Dio* (2021).

Keywords: Paolo Sorrentino, Luca Bigazzi, Daria D'Antonio, cinematography, camera movements, DOP.

1. INTRODUZIONE

Questo contributo¹ vuole prendere in esame la direzione della fotografia cinematografica e i tipici movimenti di macchina nel cinema di Paolo Sorrentino che contraddistinguono in maniera inequivocabile il suo stile di regia. Non sempre ai direttori della fotografia viene riconosciuto il loro apporto ad un'opera filmica; questo lavoro silenzioso è spesso decisivo per il successo del film. In particolar modo cercheremo di esaminare la lunga collaborazione tra il regista napoletano e il direttore della fotografia-operatore di macchina Luca Bigazzi.

Partendo da *L'uomo in più*, (2001), primo lungometraggio di Sorrentino, passando a *Le conseguenze dell'amore*, vincitore nel 2005 del Nastro d'argento e del David di Donatello, si arriverà a ricostruire le tappe della loro collaborazione attraverso soprattutto cinque film principali² come *Il divo* (2008), *This Must Be the Place* (2011), *La grande bellezza* (2013), *Youth - La giovinezza* (2015), *Loro* (2018) fino a giungere all'ultimo film *E' stata la mano di Dio* (2021) e realizzare un confronto con la nuova direzione della fotografia di Daria D'Antonio. Quindi cercheremo di fare un esame dei DOP che hanno lavorato con Sorrentino in questi anni, da Pasquale Mari, a Luca Bigazzi a Daria D'Antonio nell'ultimo periodo.

2. LUCA BIGAZZI, ALCUNI DATI, LE CARATTERISTICHE

Partiamo nel ragionamento esaminando alcuni dati. Luca Bigazzi ha vinto il David di Donatello come miglior autore della fotografia per ben sette volte e detiene il record delle vittorie tra tutti i direttori della fotografia³ italiani. Ha vinto questi premi con

¹ I due autori hanno redatto l'intero saggio insieme discutendone ogni singola parte, in particolare Antonio Catolfi ha scritto i paragrafi 4, 6, 8, 10, 12, 13 e Giacomo Nencioni i paragrafi 1, 2, 3, 5, 7, 9.

² In questo saggio non vengono considerati *L'amico di Famiglia* (2006), *The Young Pope* (2016), *The New Pope* (2019-2020) perché sarebbe necessaria una trattazione a parte soprattutto per le due serie; pertanto, in questa sede ci limitiamo ad analizzare i film più significativi di questa collaborazione tra Paolo Sorrentino e Luca Bigazzi fino a Daria D'Antonio.

³ D'ora in poi DOP.

registi molto differenti tra loro e in diversi decenni, in film come *Lamerica* (1995) di Gianni Amelio, *Pane e Tulipani* (2000) di Silvio Soldini, *Romanzo Criminale* (2006) di Michele Placido, e con Paolo Sorrentino attraverso *Le conseguenze dell'amore* (2005), *Il Divo* (2009), *This must be the place* (2012), *La grande bellezza* (2014). Significativo il fatto che ben quattro David su sette sono stati proprio con i film di Paolo Sorrentino. Ed è stato vincitore di otto Nastri d'argento anche qui con registi molto diversi tra loro come Gianni Amelio, Silvio Soldini, Leonardo Di Costanzo e Paolo Sorrentino. Infatti conquista i Nastri d'argento con *Lamerica* (1995) di Gianni Amelio, *Brucio nel vento* (2002) di Silvio Soldini, *Le conseguenze dell'amore*, *This must be the place*, *La grande bellezza*, *Youth La giovinezza*, di Paolo Sorrentino, infine ancora con *La tenerezza* di Gianni Amelio (2017) e *Aria ferma* (2022) di Leonardo Di Costanzo⁴. Anche per questo premio vince con quattro film di Paolo Sorrentino. Complessivamente insieme, Paolo Sorrentino e Luca Bigazzi, hanno realizzato ben dieci lungometraggi/serie in 16 anni, dal 2004 al 2020, film che visivamente hanno rivoluzionato l'aspetto fotografico del cinema italiano contemporaneo e sono diventati paradigmatici dal punto di vista delle inquadrature e del tono fotografico. Sono: *Le conseguenze dell'amore* (2004), *L'amico di famiglia* (2006), *Il divo* (2008), *This Must Be the Place* (2011), *La grande bellezza* (2013), *Youth – La giovinezza* (2015), *Loro I e II* (2018), *The Young Pope* (2016), *The New Pope*, (2020).

Partendo da questi dati oggettivi il nostro saggio vuole mettere a fuoco la filosofia della luce, l'autonomia di pensiero e di azione, il rifiuto delle convenzioni, la sperimentazione fotografica di Luca Bigazzi, direttore della fotografia o per meglio dire *cinematographer* a tutto campo all'interno di un rapporto simbiotico con Paolo Sorrentino nel realizzare i suoi film. In questa dimensione lavorativa i movimenti di macchina, come operatore di macchina, in relazione alla direzione della fotografia, diventano fondamentali per la ricerca del giusto sguardo che deve interpretare i luoghi e gli spazi disegnati nelle sceneggiature di Paolo Sorrentino.

⁴ Il Nastro d'argento per la migliore fotografia 2022 è andato a Luca Bigazzi per il film *Aria ferma*, regia di Leonardo Di Costanzo, ex aequo con Daria D'Antonio per il film *È stata la mano di Dio*.

Come è accaduto per i grandi direttori della fotografia italiani –ad esempio Vittorio Storaro con Bernardo Bertolucci (Giuliani, 2002: 51-67), Peppino Rotunno con Federico Fellini, Tonino Delli Colli con Pasolini, Gianni Di Venanzo con Antonioni e con Fellini (per *8 ½* e *Giulietta degli spiriti*)– anche lo stesso Luca Bigazzi non è andato alla ricerca di una sua personale riconoscibilità artistica all'interno dei tanti film realizzati⁵ ma si è messo sempre a disposizione della sceneggiatura e dei pensieri del regista autore del film. Questo anche con tutti i registi con cui ha collaborato, molto diversi tra loro, che rappresentano praticamente l'anima del cinema italiano degli ultimi quaranta anni. Ad esempio Mario Martone⁶, Gianni Amelio⁷, ma anche in simbiosi con Silvio Soldini⁸ e con Carlo Mazzacurati⁹, o con autori particolari come Michele Placido¹⁰, Daniele Segre¹¹, Andrea Segre¹², Cipri e Maresco¹³, Mimmo Calopresti¹⁴, Francesca Archibugi¹⁵, Francesca Comencini¹⁶, Antonio Capuano¹⁷, Paolo Virzì¹⁸, Daniele Luchetti¹⁹. Quindi non solo con Paolo Sorrentino ma Luca Bigazzi si è messo a disposizione del cinema italiano in questi anni portando

⁵ Centoventidue film/serie/corti come cinematographer su *Imdb* (<https://www.imdb.com/name/nm0081723/>), in trentanove anni dal 1983 al 2022.

⁶ Con film importanti come *Morte di un matematico napoletano* (1992) e *L'amore molesto* (1995).

⁷ Attraverso lungometraggi come *Lamerica*, (1994), *Così ridevano* (1998), *Le chiavi di casa* (2004), *La stella che non c'è* (2006), *La tenerezza* (2017).

⁸ Con lungometraggi come *L'aria serena dell'Ovest* (1990), *Un'anima divisa in due* (1993), *Le acrobate* (1997), *Pane e Tulipani* (2000), *Brucio nel vento* (2002).

⁹ Grazie a film come *L'amore ritrovato* (2004), *La giusta distanza* (2007), *La passione* (2010), *La sedia della felicità* (2013).

¹⁰ Per i film *Un eroe borghese* (1995), *Un viaggio chiamato amore* (2002), *Ovunque sei* (2004), *Romanzo criminale* (2005).

¹¹ *Manila Paloma Blanca* (1992).

¹² *Magari le cose cambiano* (2009).

¹³ *Lo zio di Brooklyn* (1995), *Toto che visse due volte* (1998).

¹⁴ *Preferisco il rumore del mare*; 2000.

¹⁵ *Domani* (2001), *Il Colibri* (2022).

¹⁶ *Le parole di mio padre* (2001), *Mi piace lavorare mobbing* (2004), *A casa nostra* (2006), *Lo spazio bianco* (2009), *Carlo Giuliani, ragazzo* (2002).

¹⁷ *La guerra di Mario* (2005).

¹⁸ *Ella & John – The Leisure Seeker* (2017).

¹⁹ *Io sono Tempesta* (2018).

silenziosamente la sua autorità in campo fotografico in tutti i film in cui partecipava come DOP.

3. LUCA BIGAZZI, GIANNI DI VENANZO, I DIRETTORI DELLA FOTOGRAFIA IN ITALIA

L'originalità e il talento visuale del lavoro di Luca Bigazzi come direttore della fotografia consiste soprattutto nell'essere anticonvenzionale, fuori dagli schemi classici su come lavoravano e lavorano normalmente i direttori della fotografia. Questo sin dall'uso delle pellicole in analogico, quando negli anni Novanta sceglieva quelle da 500 asa al posto di quelle convenzionali a 100 asa normalmente usate da tutti. Una sorta di anticonvenzionalità e sperimentalismo che ricorda in parte l'opera di Gianni Di Venanzo, celebre direttore della fotografia, che negli anni Cinquanta e Sessanta sorprende tutti marginalizzando i tradizionali sistemi d'illuminazione come i bruti da 5000 e 10 000 watt preferendo un tipo di luci leggero come le photoflood da 500 watt, facilmente posizionabili, e più adatte all'ambiente in cui si doveva girare (De Vincenti, 1997: 17). Nella sua idea differente di fotografia cinematografica Luca Bigazzi ha imposto una sorta di illuminazione *naturale* che corrispondesse perlopiù alle esigenze del regista e soprattutto alla sensibilità che esprimevano le sceneggiature. Una ricerca delle luci già presenti nell'ambientazione naturale del set o del luogo scelto per privilegiare una sorta di realismo fotografico che si rifà in parte all'opera manuale delle scelte messe in campo, più da operatore alla macchina che invece come DOP. Questo in relazione al rapporto simbiotico che stabilisce chi opera dietro la macchina da presa come intermediario tra il regista e l'attore sulla scena. Una contrarietà naturale dell'autore della fotografia milanese che predilige una sorta di naturalezza della fotografia in contrapposizione agli «artifici illuminotecnici» delle maggiori consuetudini pratiche dei DOP (Tarquini, 2012: 68).

Probabilmente, come nel rapporto tra due grandi autori regia/fotografia del passato –Bernardo Bertolucci e Vittorio Storaro (Consiglio e Ferzetti, 1983: 173-189; Ceraolo, 2012)– le geniali idee di composizione delle inquadrature di Paolo Sorrentino ottengono la loro piena realizzazione solo nella messa in scena dai movimenti di macchina e nella scelta luministica di Luca Bigazzi. Ad esempio tra

luci e ombre fino alle tenebre, in scelte estreme di movimenti di macchina, l'uso smodato di obiettivi grandangolari, fino ad estensioni cromatiche esasperate nella saturazione dei colori, come nel caso esemplare dei tanti luoghi, dei numerosi volti-icone scelti da Paolo Sorrentino, e quindi anche della sua capacità di esplorare i volti, da punti di vista particolari, costruendo dei ritratti memorabili.

Con queste premesse affrontiamo il tema della rappresentazione fotografica e dinamica dello spazio nel cinema di Paolo Sorrentino, attraverso le inquadrature particolari disegnate con la luce dal suo DOP di riferimento Luca Bigazzi, ma anche in relazione alle differenze impercettibili dell'ultimo film *È stata la mano di Dio* (2021) realizzato invece dalla nuova direttrice della fotografia Daria D'Antonio²⁰, già storica collaboratrice di Luca Bigazzi dagli anni Duemila. Luca Bigazzi e Daria D'Antonio hanno infatti lavorato insieme per tredici anni. Si sono incontrati sul set di *Pane e Tulipani* (2000) di Silvio Soldini, film per cui Luca Bigazzi vinse il primo David di Donatello per la migliore fotografia. Successivamente Daria D'Antonio è stata seconda operatrice di macchina (camera «b») nei quattro film di Sorrentino²¹ con Luca Bigazzi sia come operatore di macchina che direttore della fotografia. Poi ha ricoperto anche il ruolo di *cinematographer*-direttrice della fotografia della seconda unità con la completa fiducia di Luca Bigazzi²². Daria D'Antonio nella sua formazione ha seguito in parte le orme di Luca Bigazzi, che considera come suo «vero maestro» (Bianchi e Paternò, 2015: 32), perché ha collaborato anche lei con registi come Silvio Soldini, Carlo Mazzacurati, Gianni Amelio, Francesca Comencini, ma anche con Niccolò Ammaniti, Cristina Comencini e Pietro Marcello oltre ad avere come fonti d'ispirazione fotografi come Gianni Berengo Gardin, Ansel Adams, Bill Brandt, Koudelka che nelle loro immagini privilegiavano un tipo di inquadratura *aperta* soprattutto con obiettivi grandangolari.

²⁰ Daria D'Antonio è la sorella di Daniela D'Antonio Sorrentino, moglie di Paolo Sorrentino.

²¹ *Le conseguenze dell'amore* (2005), *L'amico di famiglia* (2006), *Il divo* (2008), *La grande bellezza* (2013).

²² Si veda anche su https://www.imdb.com/name/nm1065020/?ref=fn_al_nm_1.

4. LUCA BIGAZZI, CARATTERISTICHE E STILE

Luca Bigazzi nasce nel 1958 a Milano. Ha una formazione del tutto particolare, anomala nel panorama classico delle professioni della fotografia. Inizia da giovane, a soli diciannove anni, a lavorare nel mondo della pubblicità milanese²³. È subito aiuto regista e segretario di edizione sui set di pubblicità alla Union Produzioni Cinetelevisive di Milano e al contempo è fotografo dilettante con la camera oscura. Inizia a lavorare lontano da Roma, prima a Milano e poi Torino negli anni Ottanta. Nel 1982 esordisce subito come direttore della fotografia e operatore di macchina con il compagno di liceo Silvio Soldini, che all'epoca lavorava come traduttore, dialoghista di telefilm americani (Spadafora, 2012: 1897) e aspirava alla regia, con cui fonda una piccola società indipendente, la Bilicofilm, che gli permette di realizzare il mediometraggio in bianco e nero *Paesaggio con figure* (1983), un film di debutto per entrambi. Di questo film Bigazzi ricorda: «Lo abbiamo girato in sei mesi, io non sapevo assolutamente nulla, non avevo mai fatto una scuola di cinema né letto un libro di fotografia» (Matteucci, 2022). Un atto di coraggio e di incoscienza di due giovani appassionati cinefili. Segue sempre con Soldini *Giulia in ottobre* (1984) che lo fa apprezzare dalla critica e lo fa notare subito per il gusto fotografico molto innovativo per l'ambiente milanese dei filmmaker indipendenti degli anni Ottanta (Masi, 2007: 104-106). Con *l'Aria serena dell'ovest* (1989), sempre con Silvio Soldini, compie il salto verso la produzione professionale. Poi scavalca Roma e si trova a Napoli con Mario Martone e realizza con lui prima il suo esordio alla regia cinematografica, *Morte di un matematico napoletano*²⁴ (1992) con toni cupi, notturni e antiretorici che lo contraddistinguono subito come un direttore della fotografia innovativo, e successivamente con *L'amore molesto* (1995), entrambi film molto potenti dall'impatto visivo e per le loro inquadrature particolari. Dopo arriva a Palermo

²³ Luca Bigazzi è figlio del regista di caroselli e pubblicità Vieri Bigazzi. Inizia a lavorare nel 1977 a fianco del padre e di altri registi all'interno della Union Produzioni Cinetelevisive (Masi, 2007: 104).

²⁴ In questo film Bigazzi porta indietro nel tempo la pellicola invecchiando le immagini grazie ad un filtro giallo, solitamente usato per il b/n, utilizzato in maniera anticonvenzionale per un film a colori. Il film è anche l'esordio cinematografico di Toni Servillo.

negli anni Novanta e lì ha altre esperienze stimolanti come con Cipri e Maresco con *Lo zio di Brooklyn* (1995), in bianco e nero, *Toto che visse due volte* (1998). Roma rimane una città di passaggio, sullo sfondo, sarà protagonista molto dopo. Anche in questi film quando è possibile Bigazzi valorizza sempre le luci naturali. Film dopo film fa sperimentazione sui corpi illuminanti pensando anche a nuovi tipi di proiettori cinematografici, mai brevettati, come il Kino Flo, che sono dei bank di neon coperti da griglie, e le famose *Chimere*, lampade avvolte da sfere di stoffa che gli permettono, quando necessario, una luce maggiormente diffusa e calda.

Bigazzi è completamente autodidatta e sperimentatore, non ha mai fatto una scuola di fotografia o di cinema. Ha imparato tutto il suo bagaglio di conoscenze fotografiche sperimentando in autonomia, facendo prove tecniche su prove tecniche. Non ha fatto gavetta e soprattutto non ha fatto la solita carriera per diventare direttore della fotografia, quindi prima aiuto operatore (camera second assistant), assistente operatore (camera first assistant o focus puller), operatore alla MDP (camera operator) per poi diventare direttore della fotografia. E cosa molto particolare non è mai stato su un set che non era il suo. Non a caso le sue principali caratteristiche stilistiche sono proprio di essere anticonvenzionale, sperimentatore, libero, passionale, e cinefilo militante. Ha infatti acquisito nel corso degli anni una grandissima autonomia professionale rispetto alle regole del settore. Per questo si considera un artigiano della luce, rimane legato al suo ruolo di operatore alla macchina e al contempo, solo dopo, anche direttore della fotografia. Il suo approccio critico lo ha portato a non iscriversi mai all'associazione nazionale dei direttori della fotografia (AIC) proprio perché si sente fuori dagli schemi consolidati del cinema italiano. Inoltre, dato il suo amore per il cinema italiano, ha deciso di non lavorare all'estero e per scelta ha deciso di lavorare solo con registi italiani, perlopiù in Italia.

Con queste premesse Luca Bigazzi ha come filosofia creativa in primo luogo la naturalezza della luce, è pertanto contro ai grandi artifici illuminotecnici. Ama sistemi di illuminazione leggeri e rapidi, come aveva fatto Gianni Di Venanzo negli anni Cinquanta. Ha un approccio sempre da operatore alla macchina da presa prima che come direttore della fotografia. Non ha mai lasciato la macchina da presa in ogni suo film seppure sia direttore della fotografia da più

di trent'anni, dal 1982. Ama la ripresa filmica con la macchina a mano, ne vediamo un esempio bellissimo in *Manila, Paloma Blanca* di Daniele Segre del 1992 girato praticamente senza luci. Non predilige mai, quando possibile, l'uso dello steadicam. Non ha cercato una propria riconoscibilità sul film e sulla produzione ma ha sempre ritenuto di dover seguire la sceneggiatura e la volontà del regista con cui lavora.

Per Luca Bigazzi la fotografia deve essere pertanto istintiva, deve andare per sottrazione. La fotografia di un film è il frame. Quella fotografia per Bigazzi è la composizione dell'inquadratura, che dovrà poi intendersi come traccia per le riprese di tutto il film. Per questo, per il suo metodo, portare a termine le riprese di un film è sempre una grande impresa. È come se ogni volta iniziasse da capo, spogliandosi di tutte le esperienze precedenti. Ha anche un'ossessione per la velocità e per la realtà. Riesce a fare 40-50 inquadrature al giorno grazie alla velocità e alla dinamica delle sue pratiche di ripresa, rapide, molto veloci e sempre in confronto con la realtà. La centralità dell'inquadratura per Bigazzi è nella fotografia rapida e precisa. Nella perfetta illuminazione degli ambienti in modo naturale dove si possa recuperare quanto più possibile di quello che resta della luce ambientale esistente sul luogo prescelto per le riprese. Un'unica illuminazione per un'ambiente dove muovere attori e macchina da presa, una volta stabilita l'inquadratura con il regista. Per questo Luca Bigazzi crede in una forte empatia tra operatore di macchina/direttore della fotografia con gli attori. Tra di loro ci deve essere sempre uno scambio reciproco, che darà l'opportunità agli attori di interpretare al meglio la sceneggiatura e al direttore della fotografia-operatore di macchina di realizzare la migliore fotografia per quel determinato film. Il terreno d'incontro con il regista, per stabilire un processo empatico di emozioni sul film stesso, devono essere le esperienze di vita, le letture, le visioni di film, le mostre d'arte o altre tipologie di esperienze visive che si possono condividere. Bigazzi non si reputa un'artista ma piuttosto un artigiano della luce che sperimenta curiosità e un minimo di cultura per riuscire ad interpretare una sceneggiatura e i desideri del regista. Secondo lui la figura del direttore della fotografia è spesso sovrastimata. Contano regista e attori. Bigazzi infatti si trova a disagio in studio, preferisce lavorare in esterni dove l'imprevisto sul

set per lui può diventare una forma d'improvvisazione ma soprattutto una fonte d'ispirazione prettamente fotografica.

5. *L'UOMO IN PIÙ* (2001), UN FILM DI PAOLO SORRENTINO CON PASQUALE MARI COME DOP, ANDANDO VERSO LUCA BIGAZZI

Attraverso l'analisi del film *L'uomo in più* (2001), primo lungometraggio di Paolo Sorrentino, la storia di un cantante e un calciatore che portano lo stesso nome (Antonio Pisapia), possiamo scorgere l'inizio e la prima evoluzione del regista napoletano nel costruire inquadrature, sequenze e valutare, confrontando varie parti di *Le conseguenze dell'amore*, l'apporto di Luca Bigazzi che prenderà subito ogni proposta di Sorrentino per farne un metodo preciso di lavoro, per costruire inquadrature e fotografia in modo originale.

La fotografia de *L'uomo in più* è curata da Pasquale Mari, un direttore della fotografia che in quegli anni lavora con Mario Martone²⁵, Marco Bellocchio²⁶, Ferzan Ozpetek²⁷, conosciuto nell'ambito della comunità Teatri riuniti a Napoli dove tra l'altro il produttore Gianluca Curti fa incontrare Toni Servillo con Paolo Sorrentino. I luoghi sono subito importanti per stabilire uno stile di ripresa o formazione di un'inquadratura. In questo film sin dalle prime inquadrature risulta chiaro il collegamento tra lo sport preferito da Paolo Sorrentino, il calcio, e la sofferenza umana dei protagonisti, quando ad esempio già nella seconda sequenza appare evidente come i calciatori vengono rimproverati duramente dall'allenatore per la loro prestazione deludente non tanto in campo ma quanto da un aspetto antisportivo che sarà una delle chiavi interpretative del film (Gallico, 2021: 41). In questo modo la ruvidezza dell'inquadratura e il movimento della macchina a mano restituiscono bene la difficoltà del momento ma soprattutto viene inaugurato subito uno stile di ripresa con una MDP in continuo movimento che segue i protagonisti, come se l'obiettivo fosse sempre attaccato alle spalle o ai piedi degli attori in scena.

²⁵ Ad es. film come *Rasoi* del 1993, *Teatro di guerra* del 1998.

²⁶ *L'ora di religione* (2002), *Buongiorno notte* (2003).

²⁷ *Il bagno turco* (1997), *Harem Suare* (1999), *Le fate ignoranti* (2001).

In una prima inquadratura dentro lo spogliatoio l'allenatore, alias *Il molosso*, ripreso con la camera a mano, si agita per rimproverare i suoi giocatori. Questo uso della macchina a mano ci fornisce subito l'impressione che il regista sia molto attento a rendere veritiere tutte le inquadrature, a collegarle con la realtà. Nello Mascia interpreta l'allenatore Bruno Pesaola, detto il Petisso, una figura storica di allenatore per il Napoli. Sorrentino mette subito in scena questo personaggio per far capire la difficoltà dell'uomo in più, Antonio Pisapia, interpretato da Andrea Renzi, che nonostante la sua bravura non verrà compreso e accettato dagli altri e dal sistema. Anche in altre inquadrature del film l'uso insistente del grandangolo ci avvicina al calciatore talentuoso ma sfortunato, l'allenatore mancato²⁸. Ad esempio mentre gioca solitario con un pallone su un terreno polveroso e viene ripreso dal basso, un po' per aumentarne la statura ma anche la distanza dalla realtà attorno a lui che appare distorta. In una ulteriore inquadratura quando il protagonista gioca a Subbuteo viene adottata la stessa tecnica: ripresa dal basso, obiettivo molto vicino all'attore che ci fa capire la difficoltà del protagonista ad approcciare ogni forma di calcio che sta cambiando, anche quello giocato su un semplice panno verde. Questa apertura delle inquadrature che liberano lo spazio attorno ai protagonisti è una forma di messa in quadro che ritroveremo sempre nei film di Paolo Sorrentino, pratica che da *Le conseguenze dell'amore* (2004) diventerà molto più esplicita grazie alla sapiente capacità interpretativa di Luca Bigazzi, sia nell'uso della MDP che nella costruzione della fotografia cinematografica partendo proprio dall'inquadratura.

6. *LE CONSEGUENZE DELL'AMORE* (2004), INIZIA LA COLLABORAZIONE TRA LUCA BIGAZZI E PAOLO SORRENTINO

Con *Le conseguenze dell'amore* (2004) inizia la collaborazione tra Paolo Sorrentino e Luca Bigazzi che durerà per sedici anni (2004-2020) con ben dieci film. Partendo dall'inizio del film, già dalla prima inquadratura si nota uno stile che diventerà presto inconfondibile nel

²⁸ La vicenda del film è ispirata anche alla figura del calciatore della Roma Agostino Di Bartolomei che morì suicida nel 1994.

formare le inquadrature nel cinema di Paolo Sorrentino. Il film racconta le vicende di un uomo solitario, anonimo, con una valigia, che si muove in uno spazio rarefatto, piatto e asettico. Sorrentino parte nel racconto proprio per la curiosità di scavare nella vita di quest'uomo misterioso che abita uno dei tanti luoghi di passaggio come un albergo, una stazione, un aeroporto, spazi definiti da Marc Augé non-luoghi (Vigni, 2012: 63).

La prima inquadratura del film, è un'immagine potente, qualcosa di che si riverbera per tutto il film e riprende l'idea più volte espressa da Sorrentino sull'importanza delle immagini iniziali, riprendendo alcune influenze di *Viaggio al termine della notte* di Louis-Ferdinand Céline (1932), che poi sarà chiave interpretativa de *La grande bellezza* (Vigni, 2012: 66). Si parte con un campo lungo angolato, con la MDP accanto ad una parete che riprende con una fuga prospettica un interminabile corridoio dove scorre un tapis roulant. Trasporta un fattorino con una valigia. Il senso di vuoto, di assenza viene trasmesso subito da questa prima inquadratura dove prevale la profondità e l'azione che scorre lentamente dentro l'inquadratura stessa. Appena il fattorino arriva al termine del tapis roulant la MDP lo segue nel suo movimento da sinistra verso destra. Il movimento di panoramica della MDP segue in uno stacco (seconda inquadratura) che continua in un carrello rapido ad avvicinarsi ad un primo piano di una ragazza giovane, probabilmente una barista (Sofia Giorgi interpretata da Olivia Magnani) al banco del Bar. Stacco (terza inquadratura) e sempre un movimento di carrello che va a stringere su di un primo piano di un uomo ben vestito con il papillon (Rolando Ravello) che guarda fisso la ragazza al bancone. Stacco (quarta inquadratura) lei ricambia lo sguardo. Stacco (quinta inquadratura) la MDP sempre in carrello va verso un uomo seduto di spalle, immobile che fuma e si guarda allo specchio. È il protagonista del film, il commercialista Titta Di Girolamo, interpretato da Toni Servillo. Con questa serie di inquadrature Sorrentino e Bigazzi ci fanno entrare subito nell'emozione di un film sospeso nel tempo. Altre inquadrature successive risultano importanti per sottolineare lo stile fotografico di questo racconto per immagini. Da sottolineare lo scambio di sguardi tra i due protagonisti, il commercialista Titta di Girolamo (Toni Servillo) e la barista (Olivia Magnani). Primi piani decisivi per capire i personaggi del film. Da notare il taglio delle

inquadrature. Due primissimi piani estremi al limite del bordo superiore dell'inquadratura. Si prosegue con un campo medio che ci fa capire meglio dove ci troviamo, all'interno di un albergo, e un controcampo che mostra un carro funebre che avanza. Una specie di presagio all'interno del racconto.

All'interno del film sono costruite altre serie di inquadrature geometriche che ci danno sempre un senso particolare di ampiezza che potrebbe offrire anche una sensazione di smarrimento, di vuoto, come quella dove vediamo il protagonista, Titta di Girolamo-Toni Servillo, quando si trova al centro di una strada notturna con delle vetrine alle spalle e soprattutto con una dominante verde abbagliante. Segue ancora un'interessante movimento della MDP con una variazione di fuoco che da Toni Servillo passa al primo piano della Magnani. Tutti virtuosismi della MDP che ci danno la dimensione come i dialoghi possano essere perlopiù rarefatti e il senso del racconto viene lasciato al movimento della MDP, in una fotografia del film concentrata sulla composizione dell'inquadratura.

Nelle immagini successive il movimento della MDP individua uno stato d'animo ben preciso del protagonista. Uno smarrimento in un altro mondo quando tutti i mercoledì, Titta di Girolamo-Toni Servillo, con un'abitudine metodica, prende la sua dose di eroina. La MDP a quel punto compie un'evoluzione del tutto particolare, ruota completamente attorno alla testa del protagonista capovolgendosi ed entrando verosimilmente dentro l'anima e i pensieri di Titta di Girolamo oramai sotto l'effetto della droga.

Sempre seguendo il ritmo del racconto ad un certo punto del film, in un momento cruciale, troviamo il confronto di Titta di Girolamo con i boss mafiosi. Questa sequenza è realizzata in modo esemplare, attraverso un lungo piano sequenza di circa sei minuti operato direttamente da Luca Bigazzi con grande maestria. Passando dall'anticipare il cammino dei protagonisti, all'interno dell'ascensore, all'immedesimazione totale della MDP con il protagonista lungo tutta la camminata, fino a vederlo in una inquadratura oggettiva mettendosi accanto ai boss mafiosi stessi in totale controcampo rispetto a prima.

Chiude il film l'accuratezza dei dettagli, dei primissimi piani e l'alternanza con i campi lunghissimi della gru, nella cava, e si nota come nella parte finale il racconto voglia riassumere quanto

espresso fino a quel momento. È il momento cruciale quando il protagonista viene calato dentro il cemento armato con un primo piano strettissimo, girato realmente, peraltro immergendo l'attore in una brodaglia liquida grigiastra, simile al cemento. Questo per dare un'impressione di maggior verità, come poi è stato rivelato nel corto dietro le quinte, con tutte le difficoltà tecniche per liberare lo stesso Toni Servillo da quella situazione.

7. *IL DIVO* (2008), L'APOTEOSI FOTOGRAFICA NEL CHIAROSCURO

Passiamo ora a *Il Divo*, un film del 2008, forse il più interessante dal punto di vista della fotografia perché ci rivela la capacità di Luca Bigazzi di lavorare con i toni del chiaroscuro, nella penombra e nei dettagli anche delle ombre. «In questo film, sotto la direzione di Paolo Sorrentino, [Bigazzi] fonde in maniera iperrealistica studio cromatico e invenzioni di movimenti di camera» (Spadafora, 2012: 140). In una «sulfurea e pirotecnica satira del microcosmo andreottiano» (Iarussi, 2011: 53).

L'idea di lavorare con toni fotografici tendenti verso l'oscurità viene dall'esperienza diretta di Paolo Sorrentino che aveva partecipato ad un'intervista ad Andreotti con un giornalista di Repubblica nel suo studio. Da quell'esperienza Paolo Sorrentino aveva notato che Andreotti viveva sempre con le persiane chiuse in una sorta di semioscurità. Da qui l'idea di Bigazzi di mostrare il protagonista perlopiù in scene notturne sia casalinghe, in esterni, che nel suo studio tenebroso.

L'inizio del film è molto coinvolgente grazie al montaggio, alla voce narrante cinica di Andreotti-Toni Servillo, e all'uso di una musica dal ritmo martellante come il brano «Toop Toop» dei Cassius. La prima inquadratura è un lento avvicinamento della MDP al primo piano del protagonista immerso in una stanza buia. Lo vediamo con tutti aghi per l'agopuntura messi sulla fronte e sulla testa. Ci viene offerta subito la dimensione di un uomo che viene dalla notte, una sorta di Belzebù dalle definizioni più diverse: «il Divo Giulio, la prima lettera dell'alfabeto, La volpe, Il gobbo, il Moloch, Il Papa nero, la Salamandra, l'uomo delle tenebre, Belzebù» tanto da somigliare in modo impressionante alla rappresentazione iconica di *Hellraiser*, il film del 1987 di Clive Barker che ha come protagonista questa creatura demoniaca.

Sempre nel chiaroscuro della fotografia iperrealista di Luca Bigazzi ci vengono indicati i vari fatti di cronaca legati alla vita di Andreotti. Sono cronache di sangue come l'omicidio del giornalista Mino Pecorelli (20 marzo 1979, con una scritta-didasalia rossa) o il ritrovamento del corpo di Roberto Calvi (17 giugno 1982) che ci viene mostrato capovolto con la MDP che fa un'evoluzione per riposizionarsi in modo simile a come l'avevamo trovata nel virtuosismo con Titta di Girolamo mentre si droga con l'iniezione di eroina. Ritroviamo questi elementi anche nella morte di Michele Sindona in carcere (22 marzo 1986, sempre con una scritta rossa), con un rapido carrello che avanza verso l'attore, ma anche nell'uccisione di Carlo Alberto Dalla Chiesa (3 settembre 1982) o di Giorgio Ambrosoli (12 luglio 1979), Aldo Moro (9 maggio 1978), Giovanni Falcone (23 maggio 1992) con una scena muta fino all'esplosione per poi passare al dettaglio di due bicchieri in cui vengono sciolte due aspirine.

Abbiamo poi la camminata notturna di Andreotti in una Roma deserta, scortato da macchine della Polizia, in pieno centro storico, in Via del Corso, per mostrare anche i palazzi del potere. Per poi passare all'arrivo della corrente andreottiana che giunge come un vento improvviso che spalanca le finestre nel Palazzo del potere. Questa è un'altra introduzione al film, memorabile, con la segretaria del senatore Andreotti, Vincenza Enea (interpretata da Piera degli Esposti) che chiude una finestra dicendo: «Presidente sta arrivando una brutta corrente», che corrisponde alla corrente andreottiana della democrazia cristiana composta da vari notabili del partito. Segue una *slow motion* dove si vede l'arrivo dei sei più stretti collaboratori di Giulio Andreotti, parodiati, nel giorno dell'insediamento del VII governo Andreotti. Inizia Paolo Cirino Pomicino, Ministro del Bilancio, interpretato dall'attore comico e caratterista Carlo Buccirosso, ripreso dal basso in modo distorto, accompagnato da ideali giornaliste in erba, Caterina Stagno e Diletta Petronio (all'epoca addette stampa di Cirino Pomicino); segue Franco Evangelisti (interpretato da Flavio Bucci), Giuseppe Ciarrapico (impersonato da Aldo Ralli), Vittorio Sbardella (Deputato DC, alias «Lo squalo», interpretato da un versatile Massimo Popolizio), e per finire Fiorenzo Angelini il Cardinale (Achille Brughini) e Salvo Lima (Giorgio Colangeli). Tutti ripresi

con le stesse modalità, in un'introduzione perfetta della politica di quegli anni, silenziosa ma pervasiva.

Ci sono poi diverse sequenze che potremmo soprannominare *verso le tenebre* perché la figura di Andreotti viene immersa sempre nelle ombre, anche se si tratta, ad esempio, di una festa, ma anche mentre si fa la barba con i suoi collaboratori, nel suo studio, siamo comunque in un ambiente tenebroso (Costa, 2020: 12). Chi lo circonda, come la sua segretaria (Piera Degli Esposti), cade in una penombra mentre fa ritorno a casa in un bus notturno. Interessante è l'incontro di Andreotti con Salvatore Riina²⁹, girate in piena luce, come ad evidenziare un fatto importante del film e della storia italiana, con una *slow motion* prima del bacio e il brano «Conceived» di Beth Orton che sale e accompagna il movimento.

8. *THIS MUST BE THE PLACE* (2011). LA CONQUISTA DELLA MUSICA E DEGLI SPAZI INFINITI

This must be the place è un film particolare. Il titolo prende spunto da un brano dei Talking Heads, gruppo musicale molto amato da Sorrentino. È la prima grande produzione internazionale del regista napoletano con un budget da 28 milioni di euro. Narra la figura di un ex cantante rock cinquantenne, Cheyenne, decaduto, invecchiato, apatico, che ha abbandonato da vent'anni le scene quando era all'apice del successo. Interpretato da Sean Penn, totalmente trasformato con un trucco pesante, diventa una vera icona invecchiata del gothic rock. Il protagonista è ingabbiato nella maschera che a suo tempo lo aveva portato al successo, e ritrova se stesso solo in un viaggio. Un lungo viaggio tra Europa e America, alla ricerca di un ex nazista, Lange, che aveva perseguitato il padre deportato e reduce da Auschwitz.

In questo film, oltre a Penn, trovano spazio attori americani molto noti come Frances McDormand che interpreta Jane, la moglie di Cheyenne, e Harry Dean Stanton, caratterista che ha preso parte a film memorabili dagli anni Sessanta ai Novanta del

²⁹ *Il Divo* (2008), min. 01:05'33".

cinema americano ed europeo³⁰. Gli spazi internazionali dominano il film che parte da Dublino per andare negli Stati Uniti, in Michigan, in Nuovo Messico e anche New York, per poi tornare alla fine a Dublino. Sorrentino considera il viaggio come un momento magico, iniziatore e propiziatore di momenti unici. Non è un caso che l'idea per questo film nasce proprio in un viaggio, mentre Sorrentino era in un volo di ritorno da Udine, dopo aver presentato *Il Divo*. La genesi di un film –ci dice Sorrentino– può nascere in qualsiasi luogo. Ogni luogo può essere adatto ma il viaggio, lo spostarsi da un posto all'altro, diventa il luogo perfetto per concepire un nuovo film. Il viaggio diventa così generatore di altri viaggi. Molte sensazioni vengono amplificate dal viaggio. La curiosità, la malinconia, l'ironia, la tristezza, sono tutte emozioni che vengono amplificate dal viaggio e si trasformano in un percorso per un film. In questo modo Sorrentino e Bigazzi si impossessano del cinema americano con un road movie che ripropone simboli tipici del cinema americano, le grandi distese, gli spazi rarefatti, percorsi interminabili in auto. Elementi che servono a far cambiare il protagonista durante il viaggio e riportarlo ad un ricongiungimento con sé stesso e con il proprio passato. Il protagonista sembra anche ricordare il leader dei Cure, Robert Smith, che colpì Sorrentino proprio perché dopo molti anni vestiva sempre in stile dark, come se il tempo non fosse mai passato. Le musiche per «This must be the place» sono state scritte da David Byrne dei Talking Heads, la grande passione di Paolo Sorrentino che da ragazzo «vivisezionava» i loro brani fino alla patologia. E in questo film riesce nell'impresa di far interpretare se stesso a David Byrne (Vigni, 2012: 155).

Come dicevamo in precedenza i protagonisti del film sono soprattutto i grandi spazi, le grandi distese americane, dai campi di grano, alle distese di ghiaccio, riprese sempre con un grandangolare che allarga l'inquadratura e lo sguardo portandoci dentro questi panorami coinvolgenti. In questo film la fotografia e la capacità di concepire inquadrature caratteristiche da parte di Luca Bigazzi raggiunge vette non ancora toccate con gli altri film.

³⁰ *La calda notte dell'ispettore Tibbs* di Norman Jewison (1967), *Alien* di Ridley Scott (1979), *1997: Fuga da New York* di John Carpenter (1981), *Paris Texas* di Wim Wenders (1984).

Si determinano a volte inquadrature particolari alternando sempre primi piani, sia con grandangolari che con teleobiettivi, a campi lunghissimi, per offrire allo spettatore ritratti dei personaggi che Cheyenne (Sean Penn) incontra nel suo viaggio. Su tutti i primi piani di Henry Dean Stanton, figura iconica in un certo cinema americano degli anni Ottanta come *Alien* di Ridley Scott (1979), o *1997: Fuga da New York* di John Carpenter (1981).

Anche nelle scene notturne sia a Dublino che negli Stati Uniti colpisce la posizione strategica della MDP. Messa sempre al centro, con l'obiettivo grandangolare al limite della distorsione, che ci offre questi personaggi inseriti in luoghi che evidenziano ancora di più la loro presenza scenica, sia in chiaroscuro che in piena luce. Come ad esempio la mamma (Olwen Fouéré) di Mary (la ragazza sedicenne, interpretata da Eve Hewson con cui Cheyenne stabilisce un'amicizia come da padre a figlia), che si mostra sempre con i suoi lunghi capelli bianchi in attesa del figlio Tony sparito misteriosamente da casa da più di tre mesi.

Da notare i bellissimi primi piani e primissimi piani di tutti i protagonisti del film da Sean Penn, a Frances McDormand a Harry Dean Stanton a Olwen Fouéré (madre di Mary), e Eve Hewson (Mary). Immagini spesso sbilanciate a sinistra, inquadratura per permettere un fondo sfuocato o contrasti cromatici con il colore dell'incarnato nel primo piano del protagonista. Vi sono anche inquadrature memorabili del film con la MDP che disegna sempre delle prospettive e delle fughe molto interessanti. Spesso l'occhio dell'obiettivo di Bigazzi e Sorrentino è accanto ad una parete con il grandangolare che permette una fuga prospettica molto descrittiva dei bellissimi luoghi che attraversa il protagonista, dal Grand Canyon agli interminabili campi di grano fino alle distese di ghiaccio delle montagne rocciose. Passando attraverso l'America più profonda, da Bad Axe in Michigan (dove risiede la moglie di Lange), fino ad Alamogordo in New Messico (dove conosce la nipote dell'ex nazista), per poi approdare ad Huntsville nello Utah, fino giungere alle montagne rocciose dove trova finalmente l'aguzzino del padre in una baracca isolata in mezzo ad una distesa ghiacciata. E lì, grazie alla forza dell'inquadratura amplissima dei grandangolari e soprattutto dei luoghi, si compie l'atto risolutivo del finale del film che non è una vendetta ma è soprattutto un'umiliazione. Cheyenne costringe il

vecchio nazista ad uscire nudo nel gelo della neve. Il viaggio ha contribuito a cambiare il protagonista del film, a renderlo un uomo migliore e soprattutto diverso da prima.

9. *LA GRANDE BELLEZZA* (2013). L'IMMAGINE CHE CONQUISTA. VIAGGIO DENTRO ROMA

La grande bellezza riporta Paolo Sorrentino in Italia dopo il viaggio americano, e ci descrivere in modi diversi le contraddizioni della città eterna vista dalla mente del regista napoletano e di Umberto Contarello, lo sceneggiatore con cui Paolo Sorrentino scrive il film. Tra le sue fonti d'ispirazione troviamo che ci siano Federico Fellini, i Talking Heads, Martin Scorsese e Diego Armando Maradona, icone sorrentiniane che ritornano ciclicamente nei suoi film³¹.

Nelle immagini fino a qui descritte, costruite da Sorrentino insieme a Luca Bigazzi, abbiamo visto una tendenza del regista partenopeo alla ricerca sempre più di inquadrature frammentate. Ad un uso dell'ingrandimento, dello zoom e della deformazione e dell'alterazione dell'immagine attraverso l'utilizzo di obiettivi grandangolari ma non solo in senso figurato e concreto dell'immagine ma anche in senso rivelatore del dettaglio che deve darci il senso e il significato del film intero. È significativo vedere come il protagonista del film Jep Gambardella, lo scrittore impersonato da Toni Servillo, interpreta il rapporto che esiste tra il bello e l'istante; infatti, dice che «la dimensione specifica del bello è quella dell'istante, degli sparuti e incostanti sprazzi» (Gallico, 2021: 104). E questa affermazione è rivelatrice di quanto sia importante nella fotografia di Luca Bigazzi il frammento fotografico (Spadafora, 2014).

In questo film, diventato celebre grazie anche all'oscar ottenuto come miglior film straniero nel 2014, come nei precedenti, è molto importante la sequenza iniziale, il prologo che ci introduce subito al tema generale del film: il viaggio dalla vita alla morte e la

³¹ Paolo Sorrentino dopo aver vinto l'Oscar per il miglior film straniero nel 2014, nel discorso che rivolge all'Accademia degli Oscar, cita le sue fonti d'ispirazione che sono: Federico Fellini, i Talking Heads, Martin Scorsese e Diego Armando Maradona (Catolfi, 2021).

considerazione di quale sia la bellezza del mondo. Il film si apre infatti con una citazione di Céline:

Viaggiare è proprio utile, fa lavorare l'immaginazione.
Tutto il resto è delusione e fatica.
Il viaggio che ci è dato è interamente immaginario.
Ecco la sua forza.
Va dalla vita alla morte. Uomini, bestie, città e cose, è tutto inventato.
È un romanzo, nient'altro che una storia fittizia.
Lo dice Littré, lui non si sbaglia mai.
E poi in ogni caso tutti possono fare altrettanto.
Basta chiudere gli occhi.
È dall'altra parte della vita.
(Louis-Ferdinand Céline, *Viaggio al termine della notte*, 1992).

Un viaggio esistenziale che il protagonista del film conduce per arrivare ad un finale di rigenerazione e rinascita. Un po' come avevamo visto con il personaggio di Cheyenne in *This must be the place*. Il prologo del film ci mostra subito diversi aspetti della città eterna. Con due luoghi principali si apre la narrazione di Roma. Il primo è il Gianicolo alla mattina con 33 inquadrature. Il secondo è una festa di sera, in centro, su di una terrazza all'aperto con più di 80 inquadrature. Sono due dimensioni di luce precise: il prologo al Gianicolo di giorno alle ore 12 con un colpo di cannone con la successiva descrizione del Fontanone del Gianicolo (Fontana dell'Acqua Paola) dove si affollano turisti. Il secondo è la festa notturna dove tutto può succedere.

Partiamo subito con la descrizione delle immagini dopo la citazione di Céline su sfondo nero. Un movimento di carrello all'indietro scopre che siamo dentro il cannone del Gianicolo da cui parte un colpo. Sono le 12. La MDP si alza e scopre i turisti che applaudono. Stacco. Ecco che si scopre un monumento, prima dall'alto, poi di lato e successivamente di fronte ad inquadrare la scritta «Roma o morte» mentre un signore barbuto osserva la corona posta sotto la scritta. È il monumento a Giuseppe Garibaldi di Giuseppe Gallori eretto nel 1895. Siamo nel parco del Gianicolo e la MDP si muove rapidamente andando verso le statue, quella di Gustavo Modena e dopo verso persone che sono accanto alle statue. Una donna che fuma di spalle, e che vediamo

subito anche da davanti dove appaiono subito tre simboli che identificano Roma: la statua che indica la Roma monumentale, la signora che fuma, quindi il popolo-popolino, e il giornale sportivo che tiene in mano la signora con il titolo «Allarme per Totti», l'essenza passionale dei romani per il calcio (che vale anche per Sorrentino). Seguono le inquadrature di un barbone che dorme su di una panchina (anche qui un carrello veloce ad avvicinarsi), e un altro signore corpulento in canottiera che si lava con l'acqua della fontana Paola. Senza stacco la MDP corre sull'acqua, ci mostra la bellissima Fontana dell'Acqua Paola mentre inizia lievemente un canto di un coro che vediamo dal basso verso l'alto. Cantano *I lie* di David Lang. Stacco e troviamo una guida turistica con le mani in alto che spiega in giapponese le caratteristiche del monumento. Ecco ancora la MDP che corre velocemente attaccata alla fiancata del bus. Esce improvvisamente l'autista del bus turistico che sta parlando al telefono ed esclama: «Mi hai veramente rotto il cazzo, eh». Stacco sempre sulla guida che parla in giapponese. Stacco sui turisti e si vede uno di loro allontanarsi dal gruppo per fotografare. La MDP lo segue con un carrello sopra il pelo dell'acqua della Fontana Paola. Stacco e ci troviamo di fronte al Coro che canta sul primo terrazzo della Fontana. Stacco sul PPP di profilo della direttrice del coro. Primo piano di un giapponese che si muove e si sta per togliere gli occhiali. Primo piano di una delle cantanti del Coro. Segue uno stacco e il totale del gruppo che canta ripreso da dietro. Stacco nuovamente sul giapponese che fotografa Roma, sorride, scatta e la MDP da presa gli gira attorno. Suda ad un certo punto, si passa la mano sulla fronte e poco dopo cade stramazando a terra mentre sta guardando il panorama della città. Ecco la morte che fa irruzione. La MDP in piano sequenza lo inquadra a terra mentre sta per essere soccorso dalla guida turistica. Stacco su una delle cantanti del coro accanto ad una finestra su Roma e il suo panorama. La MDP avanza verso la finestra e stacco con un campo lungo della fontana ripresa da davanti, si vedono i turisti andare via. A quel punto primo piano di una delle cantanti del coro seguito da un stacco e la MDP scavalca il coro e si dirige verso il bacino della Fontana dell'acqua Paola riempiendo tutto lo schermo con l'acqua della fontana mentre sullo sfondo, in lontananza, si vede un gruppo di persone attorno al turista morto.

Stacco e inizia la seconda parte del prologo con una donna che urla all'improvviso, una musica ritmata, è il brano di Raffaella Carrà «A far l'amore comincia tu» nella versione remixata da Bob Sinclair, *Far l'amore*, che accompagna la visione di diversi movimenti di macchina veloci che ci illustrano una festa. È la festa di compleanno del protagonista del film, Jep Gambardella, che compie 65 anni. Stacco e vediamo una ballerina vestita di nero ripresa dal basso verso l'alto. Si sente una voce in napoletano sottovoce: «Te chiavass'... te chiavass...». Stacco su di un signore con i baffi, è Carlo Buccirosso, che sta ballando ripreso dall'alto verso il basso mentre guarda la ballerina. Stacco sulla ballerina che danza sullo sfondo della scritta pubblicitaria «Martini». Si alternano tre campi lunghi, da tre diverse angolazioni che riprendono gruppi di persone che ballano. Siamo su di un terrazzo romano, in centro, tra via Bissolati e via Sallustiana, durante una festa colma di personaggi della Roma di Jep Gambardella. C'è un po' di tutto. Un crogiolo umano, lo specchio di Roma ma anche della società italiana. Dalle ballerine anoressiche che ballano in continuazione, anziani politici, giovani mezzi nudi dai muscoli scolpiti che si abbracciano a signore con i seni rifatti e le labbra gonfie, cinquantenni in cerca di fortuna nel mondo dello spettacolo, giovani arrampicatori sociali (D'Orazio, 2014: 12). Questa è la Roma che si appresta a descrivere Paolo Sorrentino grazie anche alla capacità di Luca Bigazzi nel dominare il florilegio di inquadrature che compongono questo film capolavoro.

10. *YOUTH – LA GIOVINEZZA* (2015). LA RAREFAZIONE DELL'IMMAGINE

Dopo aver girato *La grande bellezza*, e prima di ricevere tutti i premi e gli onori per questo film, Paolo Sorrentino sente l'esigenza di realizzare un film più personale, semplice e immediato, senza le complicazioni produttive che aveva portato un film come *La grande bellezza*. Il film ideato e scritto prima dell'Oscar è ispirato ad un fatto vero. Un direttore d'orchestra italiano che rifiuta un concerto richiesto dalla Regina Elisabetta. L'idea base del film è riflettere sulla prospettiva che hanno le

persone anziane³². Gli interpreti, come nel caso di *This must be the place* sono attori importanti del panorama hollywoodiano come Michael Caine, Rachel Weisz, Harvey Keitel, Paul Dano e Jane Fonda, infatti *Youth* è il secondo film di Sorrentino girato in lingua inglese dopo *This must be the place*. Tratta un argomento complesso come la vecchiaia, il significato della vita e il rapporto tra genitori e figli. L'impatto visivo del film è notevole con la consueta cura delle inquadrature da parte di Luca Bigazzi che privilegia sempre di più l'aspetto simmetrico e geometrico delle immagini che colpiscono lo spettatore per il loro senso estetico. *Youth* è ambientato in un albergo svizzero, sulle Alpi. È molto antico e frequentato da persone di una certa classe sociale. Un luogo che permette una maggiore riflessione perché si amplifica il tempo libero e permette ai protagonisti di ragionare sul passato e sui ricordi che si accumulano. I protagonisti sono soprattutto due anziani in vacanza, Fred Ballinger (Michael Caine), un compositore ottantenne in pensione, e il suo amico regista e coetaneo Mick Boyle (Harvey Keitel) che ancora lavora, insieme alla figlia di Fred, Lena (Rachel Weisz). Il film dal punto di vista delle immagini sembra un mosaico di inquadrature quasi statiche, l'incipit ci conduce lentamente attraverso una serie di montaggi alternati nelle vite dei diversi protagonisti (Salvestroni, 2017: 54). Anche in questo film l'aspetto musicale è un fattore importante, il protagonista è un musicista come nel caso di *This must be the place*, che ha perso in parte la voglia di comporre musica e che ha un atteggiamento indifferente alla vita che scorre lentamente, noiosamente, data l'età. Anche in questo caso è necessario un viaggio interiore del protagonista per arrivare ad un cambiamento, ad una consapevolezza dei propri rapporti umani. Il film si apre in un esterno notte con un gruppo rock, le Retrosettes Sister Band, che cantano il brano «You got the love» su di una pedana girevole all'interno dell'Hotel montano³³. La cantante del gruppo è ripresa

³² Intervista a Paolo Sorrentino presente nei contenuti speciali del DVD *Youth – la giovinezza*, Warnes Bros, 2015 (durata min. 00:10'22").

³³ L'Hotel esiste realmente e si tratta del Berghotel Schatzalp a Davos, in Svizzera. È un ex sanatorio trasformato in un hotel di lusso nel 1953, dove anche Thomas Mann ha soggiornato tra il maggio e il giugno del 1912 con la moglie sofferente di una malattia polmonare. Questo soggiorno servì a T. Mann per ambientare il primo capitolo (*L'arrivo*) del suo famoso romanzo *La montagna*

in primo piano mentre la pedana gira. Sullo sfondo si vedono con toni saturati tendenti al verde, il batterista che si muove insieme alla cantante, e persone sfuocate che ballano sullo sfondo. Siamo in una festa e il brano è un inno all'amore:

Sometimes I feel like
Throwing my hands up in the air
I know I can count on you
Sometimes I feel like saying
Lord I just don't care
But you've got the love I need
To see me through

Sometimes it seems that
The going is just too rough
And things go wrong
Now and then I feel
That life is just too much
You've got the love
I need to see me through

You've got the love
You've got the love
You've got the love
I need to see me through
Oh You've got the love
You've got the love
You've got the love
I need to see me through

Things go wrong
And you are my daily deal
I know –
I know my saviour's love is real³⁴.

incantata (1924). Non c'è comunque nessuna attinenza con il film come sottolinea Paolo Sorrentino in un'intervista all'interno dei contenuti speciali nel DVD del film (*Youth – La giovinezza*, DVD, 122', Warner Bros-Medusa-Indigo Film, 2015).

³⁴ *You got the love* (A. Stephens / A. Harris / D. Rush) performed by The Retrosettes Sister Band (1997), Tri She Kieta Publisher.

La pedana continua a girare e rimane sempre inquadrata la cantante illuminata dal basso con un raggio di luce sullo sfondo scuro e saturato della serata. Alle immagini della cantante si contrappone subito un'inquadratura diversa, decontestualizzata rispetto alla precedente, di una ragazza giovane che sembra una escort sconsolata e trasandata che cammina mano nella mano con la madre. Due persone che sembrano non amate, in netto contrasto con quanto dice il testo del brano cantato dal gruppo Retrosheetes Sister Band. Un'immagine triste che sta osservando uno dei protagonisti del film, il regista Mick Boyle (Harvey Keitel), inquadrato in primo piano con un carrello in avanti stringendo sul suo volto, che ha un'espressione malinconica per quanto ha visto. Stacco in un esterno giorno, in una mattinata dal cielo velato, mentre il brano finisce, su di un giovane in giacca e cravatta che tenta di fumare e che viene redarguito da un signore anziano (Fred Ballinger-Michael Caine) mentre ha lo sguardo assorto su di un giornale. Sta leggendo un articolo sull'incoronazione dell'ultima Miss Universo. Sembra non importargli più di tanto della conversazione che sta per avere con il giovane in giacca e cravatta. È un emissario della Regina Elisabetta e chiede a Fred Ballinger di dirigere a Londra la sua *Canzone semplice n.3*. Il maestro rifiuta l'offerta dicendo che non dirige più, è in pensione, e considera la monarchia con tenerezza «perché è vulnerabile. Basta eliminarla una sola persona e all'improvviso ecco che il mondo cambia di colpo. Come in un matrimonio». In questo modo il protagonista annuncia una parte del suo passato e fa riferimento ad un suo lato debole, il matrimonio. E dopo uno scambio di primi piani tra i due appare un altro primo piano di un giovane con i baffi, occhiali da sole e un cappuccio in testa che sembra ascoltare la conversazione. Sapremo dopo che è Jimmy Tree, un giovane e famoso attore amaericano, interpretato da Paul Dano. Fred Ballinger per tagliare la conversazione prende in mano la carta rossa di una caramella ed inizia a produrre dei suoni sfregandola tra le dita. Subito dopo abbiamo un campo lungo che ci mostra meglio dove siamo e chi realmente è attorno a quel tavolo mentre l'emissario della regina si congeda dal Maestro Ballinger. A quel punto abbiamo un primo piano dell'attore Jimmy Tree (Paul Dano) e un cenno di saluto scambiato con Fred Ballinger (Michael Caine) che ha ancora in mano la carta rossa della caramella. Mentre l'emissario della

Regina sta andando via intravede in lontananza un signore immerso nell'acqua che sembra essere Diego Armando Maradona. Ha grande difficoltà ad uscire dall'acqua per la sua stazza e subito dopo si sdraia aiutato con un respiratore. In questi primi sette minuti del film ritroviamo le fonti d'ispirazione di Sorrentino citate al ritiro dell'Oscar per la grande bellezza. Abbiamo la musica rock, la musica classica, una professione della musica con il direttore d'orchestra, un calciatore come Diego Armando Maradona che rappresenta se stesso ma anche lo sport del calcio e la figura del regista, non a caso interpretata da Harvey Keitel, uno degli attori preferiti da Martin Scorsese. Il tipo di inquadrature utilizzate da Paolo Sorrentino fin da *L'uomo in più* e *Le conseguenze dell'amore* hanno una caratteristica stilistica che film dopo film si rende sempre più evidente, grazie probabilmente all'aiuto di Luca Bigazzi. È come se in *Youth* lo stile fotografico di Sorrentino e Bigazzi diventasse un marchio di fabbrica noto a tutti. I movimenti geometrici e le architetture variabili, secondo il contesto e il luogo dell'azione, hanno tutte una cifra riconoscibile e in *Youth*, dopo l'apoteosi de *La Grande bellezza*, diventano un elemento inconfondibile, uno stile anche troppo ridondante che nelle serie *The young Pope* e *The new Pope* sarà ancora visibile ma in una forma diversa, forse più barocca.

11. *LORO*³⁵ (2018) – L'APOTEOSI DEL KITSCH TELEVISIVO

Paolo Sorrentino, dopo il paradigmatico *Il Divo* (2008), con *Loro* rientra dopo dieci anni dentro la politica italiana per parlare di Berlusconi e del suo mondo che gli ruota attorno. Descrive *Loro*, che sono tutti coloro che contano e che stanno attorno a Berlusconi e per fare questo parte da una figura di un giovane arrampicatore senza scrupoli che viene dal Sud e sembra ricordare Gianpaolo Tarantini.

La prima immagine del film, accompagnata dal brano napoletano «Scetate» di Sergio Bruni, è lasciata ad un primo piano di una pecora che in una bellissima giornata di sole, con dei prati in lontananza e il mare sullo sfondo, entra in una villa sfarzosa in

³⁵ Per l'analisi di *Loro* (2018) è stata presa in considerazione la versione unica del film in DVD da 153 minuti edita da Curzon Film World Limited.

Sardegna. Sembra fissare prima un programma televisivo con Mike Bongiorno, interpretato da Ugo Pagliai; subito dopo si accende un condizionatore alla temperatura di tre gradi e la pecora tremante dal freddo sembra fissare il condizionatore che scende di temperatura fino ad arrivare ad un grado. Dopo uno stacco sul programma televisivo di Mike Bongiorno e pubblicità che si susseguono la pecora tremante dal freddo stramazza a terra e muore. Sembra ricordare il turista giapponese de *La grande bellezza*. Campo lungo del salone dove muore la pecora seguito da un dettaglio del condizionare che si spegne e chiude le alette con il segnale off di spegnimento. Una parte del prologo del film è finita.

Stacco e ci troviamo in una barca, in Puglia, il mare è calmo, ci sono due uomini a tavola, da soli. Sono Sergio Morra (Riccardo Scamarcio che interpreta Gianpaolo Tarantini) e Rocco, un funzionario statale. Aspettano l'arrivo di un gommone con a bordo due ragazze. Moira che guida il gommone e Candida una ex ballerina. Non appena a bordo Candida viene spinta da Sergio a fare delle evoluzioni con le gambe per mostrarsi a Rocco. Sergio la fa smettere e a quel punto Rocco esplode e dice «No, perché?». In quel momento sulla battuta di Rocco abbiamo uno zoom rapidissimo a stringere sul primo piano di Sergio. Stacco sul primo piano di Sergio da un altro punto di vista. Stacco di nuovo su Moira che butta fuori dell'acqua dal gommone. Nuovo stacco su Rocco e Candida che fanno sesso dentro la barca. Sembra di essere nel film di Martin Scorsese *The wolf of wall street* perché poco dopo ritroviamo Sergio e Candida che fanno sesso mentre sniffano della cocaina. Parte il brano molto ritmato «Down on the street» dei The Stooges mentre la MDP stringe verso un tatuaggio che Candida ha sul fondo schiena. È il ritratto di Silvio Berlusconi. A quel punto, accanto al primo piano di Riccardo Scamarcio appare il titolo del film. *Loro*.

Il brano «Down on the street» ci accompagna anche dentro una casa dove una mamma, Tamara (Euridice Axen) compagna di Sergio, è molto agitata a preparare la cena ai figli con un microonde. Nel tempo di trenta secondi mentre il forno riscalda i sofficini, Tamara sniffa una dose di cocaina. Anche qui sembra di essere esteticamente dentro alcune parti di *The wolf of wall street* (2013) di Martin Scorsese tanto che in una delle sequenze successive in un caleidoscopio di immagini diverse, frammenti fotografici che si

susseguono, Sorrentino utilizza il brano «Jump in to the fire» dei LCD Soundsystem che ricorda senza ombra di dubbio «Jump in to the fire» di Harry Nilsson usata da Scorsese in *Goodfellas* (1990), nella sequenza memorabile mentre Ray Liotta sniffa della cocaina e si appresta ad uscire di casa con un elicottero che volteggia sopra la sua testa. I primi 40 minuti³⁶ del film sono un susseguirsi di immagini frenetiche, di frammenti di un mondo dedito allo sballo che ruota attorno alla politica e si rifà in parte allo stile lento de *La grande bellezza* e di *Youth* ma anche alla sensualità e al mondo frenetico della borsa che Martin Scorsese mette in scena in *The wolf of wall street* (2013)³⁷. Solo nel film successivo *È stata la mano di Dio* (2021) riprenderà in parte i sogni felliniani in un film del tutto personale che lo fa tornare al passato dell'infanzia nella sua Napoli dove domineranno perlopiù figure femminili, anche nella direzione della fotografia.

12. È STATA LA MANO DI DIO (2021). RITORNO A CASA E LE FIGURE FEMMINILI

Paolo Sorrentino è molto legato al suo passato e in alcune forme ha avuto la possibilità di portarlo sullo schermo, come nel suo ultimo lungometraggio *È stata la mano di Dio*, film italiano candidato ai premi Oscar 2022, che ha vinto alla Mostra del Cinema di Venezia 78 del 2021 il Leone d'Argento Gran Premio della Giuria³⁸. Il titolo del film evoca il primo goal di Maradona contro l'Inghilterra ai quarti di finale nel Mondiale di calcio del 1986, ma narra principalmente gli anni Ottanta a Napoli, l'arrivo di Maradona in città, e tutto quello che è successo all'autore partenopeo in quel periodo, in un intreccio familiare e molto personale (Catolfi, 2021).

³⁶ Berlusconi (Toni Servillo) appare per la prima volta nel film al minuto 00:40'33".

³⁷ Anche la bellissima sequenza della festa in piscina, realizzata perlopiù in *slow motion* (00:32'16"-00:38'55"), che vede Sergio Morra (Riccardo Scamarcio) camminare e salutare tutti gli invitati, accompagnata con i brani «Caje» di Niconé e Sascha Braemer e «Le Goudron» dei Yacht, ricorda molto *The wolf of wall street* (2013) di M. Scorsese quando in una festa in piscina il protagonista Jordan Belfort (Leonardo Di Caprio) incontra per la prima volta la futura moglie Naomi La Paglia (Margot Robbie).

³⁸ Questo paragrafo riprende e rielabora in buona parte Catolfi (2023).

Il film ripropone nello stesso modo l'argomento dei ricordi familiari. Un viaggio a ritroso nel tempo degli eterni contrasti e della narrazione a due livelli. Temi che quando sono messi in scena in un certo modo possono costituire le basi per un capolavoro. Siamo negli anni Ottanta a Napoli e il film parte da un sogno familiare, un sogno della Zia Patrizia (Luisa Ranieri) per poi giungere alla realtà familiare, nella gioia e nel dolore, del nipote Fabietto Schisa (Filippo Scotti) che crede nel potere semidivino di Maradona. È la storia di un ragazzo di 16 anni, contornato da molte figure femminili, che non è vittima del proprio passato come i protagonisti maschili precedenti di Sorrentino ma subisce lo svolgersi degli eventi. *È stata la mano di Dio* è quindi un film autobiografico ma romanizzato, fa tornare alle origini l'autore che compie in questo modo un recupero di tanti progetti sulla città di Napoli mai andati in porto nella prima fase della sua carriera.

In *È stata la mano di Dio*, l'immagine simbolo del film è la famiglia sorridente su di una Vespa. In questa descrizione dei caratteri della famiglia la fotografia di Daria D'Antonio segue il lascito importante di Luca Bigazzi. Il padre del giovane protagonista, Saverio Schisa-Toni Servillo, la madre Maria Schisa-Teresa Saponangelo e Fabietto Schisa-Filippo Scotti, il figlio più piccolo. In tre sul mezzo, di corsa verso la casa della zia. A differenza de *L'uomo in più* (2001), dove Toni Servillo è già figura centrale e protagonista del cinema di Sorrentino, in *È stata la mano di Dio* (2021) la sua interpretazione diventa residuale. Lascia spazio alle figure femminili. Va per sottrazione, rispetto ai tanti ruoli interpretati per Sorrentino in vent'anni di collaborazione. Se solo pensiamo al ruolo di Jep Gambardella ne *La grande bellezza* (2013), in questo film autobiografico collegato a Napoli il ruolo maschile di Toni Servillo è totalmente al servizio della narrazione. Un po' come la direzione della fotografia di Daria d'Antonio che eredita la non invasività di Luca Bigazzi. Servillo lascia quindi lo spazio alle tante figure femminili del film. Si mette a disposizione del racconto che ci narra l'importanza di una famiglia unita soprattutto per la forza delle donne. La figura della madre Maria, interpretata da Teresa Saponangelo, è ad esempio un carattere centrale del film. La Saponangelo è un'attrice poliedrica che interpreta in un modo sensibile i panni di una madre attenta ai figli, al contempo simpatica,

burlona con i suoi scherzi ma anche disperata per i tradimenti del marito Saverio.

Le figure femminili principali dell'ultimo film di Paolo Sorrentino arrivano subito all'attenzione dello spettatore, dall'inizio del film; soprattutto in alcune loro espressioni vengono caratterizzate e sottolineate da una fotografia puntuale di Daria D'Antonio che mette in scena in modo opportuno l'idea dei personaggi di Sorrentino attraverso dei primi piani anche distorti dall'uso del grandangolo.

Patrizia, interpretata da Luisa Ranieri, è la musa ispiratrice di Fabietto, alias un giovane Paolo Sorrentino, che racconta in fondo se stesso e la sua vita da adolescente che sta per cambiare profondamente. Nella sua bellezza e irrequietezza Patrizia è subito protagonista del racconto.

Abbiamo poi la signora Gentile, interpretata da Dora Romano, una donna anziana, surreale, cinica, tutt'altro che gentile ed educata, come indicherebbe il suo nome. Sorrentino ce la mostra sempre con una pelliccia, simbolo di una ricchezza raggiunta e fortemente esibita. La vediamo, inquadrata dal basso in modo distorto, in un'altra immagine icona del film, mentre mangia a morsi una mozzarella di bufala. Abbiamo in seguito Nenella, interpretata da Mimma Lovoi, un'altra zia della famiglia, del tutto particolare. Una donna schietta, franca e libera nell'esprimere il suo pensiero. Sono tutte figure caratteristiche di una Napoli immaginaria ma in fondo reale, che escono fuori nella loro spontaneità grazie ad una fotografia essenziale, rarefatta, che lascia molto spazio allo sfondo di Napoli attraverso l'uso spesso di grandangolari anche per i primi piani degli attori coinvolti nella ripresa.

Nelle immagini casalinghe vediamo poi in diverse inquadrature la cucina, e soprattutto donne al lavoro che preparano le conserve. Il film si alterna così tra ricordi e simboli di un'Italia degli anni Ottanta ma che sa di qualcosa di più antico. Forse uno stereotipo di un'Italia che non c'è più, ma che sta all'interno dei ricordi del protagonista Fabietto. Una cucina grande, quasi moltiplicata nei suoi spazi che diventa gigantesca. Appare come un salone delle feste grazie al tipo d'inquadratura disegnata da Daria D'Antonio sotto la supervisione di Sorrentino, un luogo dove si preparano le conserve per l'inverno, che sembra essere quasi il centro del mondo, la vera faccia della famiglia tradizionale dove le donne sono il pilastro fondamentale.

13. PER CONCLUDERE, PAOLO SORRENTINO DA LUCA BIGAZZI A DARIA D'ANTONIO

Ad un certo punto del film *È stata la mano di Dio* (2021) il fratello di Fabetto, Marchino Schisa (Marlon Joubert), va a fare un provino per un film di Fellini³⁹. Il grande maestro è presente, non si vede ma si sente la sua voce. Deve scegliere degli attori e nel visionare Marchino gli attribuisce una «faccia tradizionale». Questo siparietto serve a Paolo Sorrentino per evocare un'assonanza con una delle sue fonti ispiratrici che è Federico Fellini. E non è un caso che nel film venga richiamato, oltre ad alcune donne presenti che vanno a fare il provino, le donne scelte attraverso le fotografie del film di Fellini, *La città delle donne*, realizzato proprio negli anni Ottanta (1980).

Altro momento femminile della famiglia Schisa è lo scherzo che compie Maria ai danni di una signora straniera sua vicina di casa, appassionata del mondo del cinema, che vorrebbe fare un film con Franco Zeffirelli. Il marito Saverio-Toni Servillo, comunista nell'animo, la costringe a confessare il suo scherzo e tutta la famiglia si ritrova a dover ammettere la terribile burla davanti alla povera malcapitata che risulta un'altra figura femminile posta all'attenzione dello spettatore.

Le situazioni nel film continuano ad esporci figure femminili. Geppino (Roberto De Francesco), il figlio della signora Gentile (Dora Romano), durante la partita dell'Argentina di Maradona contro Inghilterra (la celebre partita del 22 giugno 1986) viene arrestato perché aveva commesso delle frodi. Tra le donne a casa si scatena una lite, questo dopo una frase accusatrice della Signora Gentile nei confronti delle donne della famiglia Schisa. Soprattutto scoppia un litigio tra Nenella (Mimma Lovoi) che scaglia una bicicletta addosso alla signora Gentile (Dora Romano), mentre Silvana (Monica Nappo), la moglie di Geppino, era andata a comprare «i tartufi Algida» da mangiare durante la partita Argentina Inghilterra. Questo episodio accade proprio quando Maradona segna il gol di vantaggio con una mano, la famosa mano di Dio, ma anche il secondo gol, forse quello che

³⁹ Questo paragrafo riprende e rielabora il saggio Catolfi (2023).

molti reputano come il più bello di tutta la storia del calcio mondiale.

Il film si divide poi in due momenti. La prima parte è una commedia, il racconto di una famiglia normale, e la seconda parte è l'elaborazione del lutto, della tragedia, della morte dei genitori di Fabietto. L'evento drammatico cambia la prospettiva, trasforma la vita del giovane di sedici anni in una esistenza caratterizzata dalla solitudine. E da questa solitudine forse si può fuggire solo andando via dalla città che si ama.

L'elaborazione del lutto inizia con il funerale e anche in questa occasione triste le figure femminili sono dominatrici della scena. Tre delle donne protagoniste come Luisella Schisa (Viviana Cangiano), la signora Gentile (Dora Romano) e Silvana (Monica Nappi) mettono in ombra con i loro dialoghi il co-protagonista, l'Avv. Alfredo Cacace, interpretato dal bravissimo Renato Carpentieri. È lo zio filosofo che fornisce un'interpretazione divina alla partecipazione di Fabietto ad una partita del Napoli. «È stata la mano di Dio a salvarti...».

L'altra figura femminile, sempre sullo sfondo sin dall'inizio del film, che mette in evidenza Paolo Sorrentino nel suo film, è la città di Napoli. L'altra musa ispiratrice di Fabietto è questa bellissima città che nelle parole di Antonio Capuano (Ciro Capano), altro traghettatore di Fabietto verso la vita adulta, gli fa capire che se deve raccontare qualcosa, deve partire dalla verità della città e da se stesso. Deve liberarsi, attraverso qualcosa da raccontare, senza «disunirsi» come si sottolinea in una delle frasi simbolo del film.

Nel momento in cui Fabietto decide di andare via da Napoli iniziano gli addii. I commiati, prima di partire, sono soprattutto dalle figure femminili. Dalla bellezza della città, dalla casa della famiglia, dal suo quartiere, dalla zia Patrizia che sta ormai in un manicomio, anche dalla sorella chiusa in bagno per tutto il film che non riesce più a vedere. Questi quattro commiati di Sorrentino che vediamo ne *È stato la mano di Dio* ci ricordano quattro abbandoni in un film del 1953, *I vitelloni*, dove le figure invece sono tutte maschili, quelle di quattro amici particolari: Alberto, Fausto, Leopoldo e Riccardo (Alberto Sordi, Franco Fabrizi, Leopoldo Trieste e Riccardo Fellini).

Il viaggio è cambiamento, una trasformazione necessaria, una catarsi, abbandonare Napoli, una delle figure femminili più forti,

ma forse tutte le figure femminili evocate nel film, dalla zia Patrizia, la mamma Maria, le zie Nenella, Luisella, Silvana, la Baronessa Focale. La partenza in treno è forse il momento risolutivo del film che collega in modo onirico Sorrentino a Federico Fellini che ugualmente giovanissimo nel 1938, a 18 anni abbandona Rimini per Roma per non farci più ritorno. Non a caso vediamo l'apparizione del Monacello e questa volta lo vediamo in faccia come Moraldo (Franco Interlenghi) ne *I vitelloni* (1953) che saluta Guido, il fattorino della stazione suo amico, dal treno. Nel saluto estremo di Moraldo, Fellini cambia la voce di Interlenghi e la sostituisce con la sua in una modalità totalmente autobiografica come forse ha fatto Sorrentino con Fabietto che va via dalla città natale sul brano «Napule è» di Pino Daniele.

Il film quindi si chiude con Fabietto sul treno che guarda il bambino Monacello che lo saluta, in modo molto simile come chiudeva *I Vitelloni* di Fellini nel 1953. Come espresso in un classico sull'interpretazione delle forme visive:

in un'opera d'arte la «forma» non può essere disgiunta dal «contenuto»: la disposizione delle linee e del colore, della luce e dell'ombra, dei volumi e dei piani, per quanto incantevole come spettacolo, dev'essere anche intesa come portatrice di un significato che va al di là del valore visivo (Panofski, 2010: 168)

e attraverso questa modalità Paolo Sorrentino, nel suo ultimo film, vuole probabilmente lasciare un linguaggio cinematografico stilizzato da tempo (Kilbourn, 2020) per approdare, forse proprio attraverso i caratteri femminili, ad una nuova forma di racconto più congeniale ad una fase più matura della sua regia (Ciccioni, 2021) che si realizza fotograficamente e per la composizione delle inquadrature anche grazie alla collaborazione della nuova direttrice della fotografia Daria D'Antonio che porta avanti la filosofia della luce inaugurata a suo tempo da Luca Bigazzi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BIANCHI, Nicole e PATERNÒ, Cristina (2015). «Narratori per immagini». *8½*, 23, pp. 24-36.
- CATOLFI, Antonio (2021). «La sottile linea rossa che lega Paolo Sorrentino a Fellini, Scorsese e Maradona». V. Gallico (pref.), *L'opera di Paolo Sorrentino tra le immagini di Federico Fellini e di Martin Scorsese. Affinità e dissonanze nell'intreccio delle influenze* (pp. 11-16). Udine: Mimesis.
- (2023). «Le figure femminili nel cinema di Paolo Sorrentino. È stata la mano di Dio». In E. González De Sande, M. González De Sande e A. J. Marques Salgado (a cura di), *La misoginia en la cultura, la literatura y la sociedad: manifestaciones y voces críticas del pasado y del presente* (pp. 297-212). Valencia: Tirant Lo Blanch.
- CÉLINE, Louis Ferdinand (1992). *Viaggio al termine della notte*. Milano: Corbaccio.
- CERAOLO, Francesco (2012). *L'immagine cinematografica come forma di mediazione. Conversazione con Vittorio Storaro*. Udine: Mimesis.
- CICCONI, Luca (21 dicembre 2021). «È Stata la Mano di Dio: la spiegazione di un film che per Paolo Sorrentino cambia tutto». *Anonima cinefili*. Recuperato da <https://www.anonimacinefili.it/2021/12/21/e-stata-la-mano-di-dio-sorrentino-storia-vera-spiegazione-significato-finale-storia-vera/> [Data di consultazione: 10/07/2023].
- CONSIGLIO, Stefano e FERZETTI, Fabio (1983). *La bottega della luce. I direttori della fotografia*. Milano: Ubulibri.
- COSTA, Antonio (2020). *Il richiamo dell'ombra. Il cinema e l'altro volto del visibile*. Torino: Einaudi.
- DE SANCTIS, Pierpaolo; MONETTI, Domenico e PALLANCH, Luca (2010). *Divi e antidivi. Il cinema di Paolo Sorrentino*. Roma: Laboratorio Gutenberg.
- DE VINCENTI, Giorgio (1997). «Gianni Di Venanzo nel cinema italiano del dopoguerra». In D. Bosi (a cura di), *Esterno giorno. Vita e cinema di Gianni Di Venanzo operatore* (pp. 15-42). Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia.
- D'ORAZIO, Costantino (2014). *La Roma segreta del film La grande bellezza*. Milano: Sperling & Kupfer.
- GALLICO, Vittoriano (2021). *L'opera di Paolo Sorrentino tra le immagini di Federico Fellini e di Martin Scorsese. Affinità e dissonanze nell'intreccio delle influenze*. Udine: Mimesis.
- GIULIANI, Luca (2002). «Note sulla luce». *La Valle dell'Eden*, 10-11, pp. 51-68.
- IARUSSI, Oscar (2011). *C'era una volta il futuro. L'Italia della Dolce Vita*. Bologna: Il Mulino.

- KILBOURN, Russel (2020). *The Cinema of Paolo Sorrentino. Commitment to Style*. New York: Columbia University Press.
- MASI, Stefano (2007). *Dizionario mondiale dei direttori della fotografia*, vol. I. Genova: Le Mani.
- MATTEUCCI, Cristina (22 maggio 2022). «Intervista a Luca Bigazzi». *Cinematografo*. Recuperato da <https://www.cinematografo.it/news/la-luce-di-luca-bigazzi-hs43uofm> [Data di consultazione: 10/07/2023].
- PANOFSKY, Erwin (2010). *Il significato delle arti visive*. Torino: Einaudi.
- SALVESTRONI, Simonetta (2017). *La grande bellezza e il cinema di Paolo Sorrentino*. Bologna: Clueb.
- SPADAFORA, Alberto (a cura di) (2012). *La luce necessaria. Conversazione con Luca Bigazzi* [eBook]. Dublino: Artdigiland.
- (a cura di) (2014). *The Great Beauty. Told by Director of Photography Luca Bigazzi*. Dublino: Artdigiland.
- TARQUINI, Silvia (2012). *Prefazione. Pieno di merito, eppure poeticamente l'uomo abita la terra*. In A. Spadafora (a cura di), *La luce necessaria. Conversazione con Luca Bigazzi* [eBook]. Dublino: Artdigiland.
- VIGNI, Franco (2012). *La maschera, il potere, la solitudine. Il cinema di Paolo Sorrentino*. Firenze: Aska.

LAS CONFESIONES LITERARIAS DE BORGES BORGES' LITERARY CONFESSIONS

Adriana Cristina CROLLA
Universidad Nacional del Litoral

Resumen

Abordar una lectura sobre Borges a partir del concepto de «Confesión» puede generar una interpretación equivocada si se supone una mirada sesgada desde lo religioso. En primer lugar, porque iría contra el declarado agnosticismo del escritor argentino. En verdad nos apropiamos del término desde un atajo metafórico abordando la cuestión a partir de sus «confesiones» literarias, acompañando dichas declaraciones con citas y comentarios que él mismo se ocupó de brindar en diferentes oportunidades. Si para Borges la lectura es una forma de felicidad, para nosotros, sus cultores, la lectura que hace de sus lecturas, el viaje que nos propone por los laberintos de su matriz intelectual y compositiva permite experimentar un doble efecto de emoción estética. Posibilita encontrar en el hilo de sus fábulas, la mera y sencilla felicidad que declaradamente nos invitó a buscar.
Palabras clave: Jorge Luis Borges, recepción, comparatismo.

Abstract

Approaching a reading of Borges from the concept of «Confession» can generate a mistaken interpretation if a biased view from the religious point of view is assumed. Firstly, because it would go against the declared agnosticism of the Argentinean writer. Actually, we appropriated the term from a metaphorical shortcut, approaching the question from his literary «confessions», accompanying these statements with quotations and comments that he himself took care of providing on different occasions. If for Borges reading is a form of happiness, for us, his followers, the reading of his readings, the journey he proposes to us through the labyrinths of his intellectual and compositional matrix, allows us to experience a double effect of aesthetic emotion. It enables us to find in the thread of his fables, the simple happiness that he declaredly invited us to seek.
Keywords: Jorge Luis Borges, reception, comparatism.

Leer a Jorge Luis Borges desde el tópico de la confesión en tanto práctica usual de lo religioso, puede provocar cierta perplejidad por su declarado agnosticismo.

Sin embargo, supo contar que a raíz de la preocupación que provocaba en su madre el que no creyera en Dios, le prometió rezar todas las noches el Ave María. Y que siguió haciéndolo después de su muerte. Confesó a un amigo sacerdote que un día su madre le preguntó: «Hijo, ¿qué es eso que he oído por ahí?» «¿Eres agnóstico?» «¿En verdad dudas de la existencia de Dios?». Tratando de no molestarla en su profunda fe, le confesó: «Lo que pasa, madre, es que el Infierno y el Paraíso me parecen desproporcionados. Los actos de los hombres no merecen tanto». Entonces Doña Leonor le imploró: «Prometeme que recitarás un Ave María todas las noches, cuando te retires a dormir. Hacerlo, aunque yo no esté físicamente a tu lado, como si me dieras el beso de las buenas noches». Borges intentó una defensa: «Sabe, madre..., creo que es mejor pensar que Dios no acepta sobornos». A lo que ella respondió con el ingenio y picardía que supo heredarle al hijo: «Entonces tengo que admitir que me sobornaste muchas veces, cuando me dabas un beso antes de pedirme algo».

Para esta instancia entonces, preferimos correrlos tomando un atajo metafórico y abordar la cuestión de sus «confesiones» literarias, ilustrándolas además con citas y comentarios.

1. CONFESIONES DIALÓGICAS

Borges es un escritor y pensador que, si en algo creyó, fue en el valor de la palabra y de los efectos que la palabra (sea conversacional o literaria), provoca. Y a partir de allí trató de tomar una postura ética y hacer un culto de su verdad.

Borges fue esencialmente un *opinador* que nunca se negó al diálogo. Podríamos afirmar que se caracterizó por ser un conversador nato, que hizo un culto de la expresión y de la ironía y que supo adaptarlas a la intencionalidad del interlocutor y la razón o importancia de la materia en discusión.

Al concluir una entrevista que el destacado presentador y periodista argentino Antonio Carrizo le realizara por la televisión pública en enero de 1981, el entrevistador le confiesa:

Ud. consigue un efecto con sus conversaciones, parecido al que logró Withman cuando se convirtió él mismo en el lector de su libro. Usted nos hace creer a todos que somos inteligentes, cuando conversamos. Yo le agradezco ese don, esa conquista, que lamentablemente termina cuando acabe la conversación.

Y con inteligente condescendencia, Borges acota: «Si yo he sido inteligente ha sido por estar conversando con usted»¹.

Es que Borges aprendió, como supo confesar, el arte de la conversación que le permitió superar el pánico a la exposición pública y al tartamudeo que esa experiencia la provocaba, generando en sus numerosas entrevistas, un volumen descomunal de *lecturas* marginales o mejor diríamos, paralelas, a la escritura de ficción y a lo publicado. Materiales que enriquecen y potencian el acercamiento a su inteligencia y figura.

Las confesiones literarias de Borges aparecen diseminadas en cada uno de sus escritos, a veces camufladas en discurso crítico o en prosa narrativa. Es que Borges, como ya se hemos analizado en otras sedes, creó un sistema y un estilo basado en formulaciones que encabalgan los géneros, creando una trama verbal con datos autobiográficos que pueden ser corroborados con su vida, datos pseudoautobiográficos que los críticos no cejan de escarbar para descubrir si pueden sancionarlos como ocurridos. Invenciones apócrifas, libros y autores existentes pero marginales o silenciados, que él colaboró en canonizar: Evaristo Carriego y Macedonio Fernández en la literatura argentina, Carlyle, el Chesterton no aventurero, el Withman provocador de lecturas y no solo adalid de la democracia.

O en su combinatorio sistema de revisiones y entrame de hitos filosóficos o teológicos, novedosos no solo por la novedad del conjunto sino también porque los recupera no como productos de una razón especulativa, sino de la imaginación, entendida con Coleridge, como el poder y primer agente de toda percepción humana.

Así, de sus lecturas y recuperaciones se configura un conjunto coherente cohabitado por la dialéctica de Zenón, la teoría

¹ Antonio Carrizo entrevista a Jorge Luis Borges en el programa «Y esto no es cultura». Véase <https://www.youtube.com/watch?v=du16mNCsWCA>.

platónica de los arquetipos ideales, doctrinas orientales de la trasmigración de las almas, el panteísmo, el eterno retorno, la esfera infinita de Pascal y el universo como un sistema de espejos de De Quincey.

Todos, en esencia, se relacionan con la epifanía de una iluminación lectora o de una revelación conquistada con el tiempo y la sabiduría.

Por ejemplo, en «Nota de un mal lector», escrito en enero de ese 1956, confiesa su imposibilidad de leer a Ortega y Gasset por su estilo ampuloso y cargado de «inconvincentes y superficiales metáforas» (Borges, 2003: 12). Si bien en el párrafo final reconoce que, a pesar de no haberlo leído, por secreta simpatía, deba algo a Ortega, porque «Cuarenta años de experiencia me han enseñado que, en general, los otros tienen razón» (2003: 12)

Otro dato emerge de «El mapa secreto» donde, según su metodología de citas (reales y apócrifas) recurre a confesiones de «otros» notables (De Quincey, Milton, Goethe, Macedonio) para llegar a la conclusión de que como afirmara éste último «la realidad trabaja en abierto misterio» (Borges, 2003: 26).

Borges transfiere este oxímoron esencial a la *lectura* de Buenos Aires y a la confesión de sus personales relaciones con su ciudad natal. Luego de su regreso de Europa en 1918, se afanó por descubrir una definición poética de Buenos Aires y creyó enunciarla en sus primeros libros de poesía: *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*. Pero sin lograrlo.

Un día desistió del propósito poético y escribió un cuento fantástico policial: «La muerte y la brújula». Y si bien por la temática y la presencia de personajes irlandeses o escandinavos, parece que no tiene nada que ver con nuestra realidad, Borges confiesa:

Nada dije yo a mis amigos sobre el propósito esencial de aquel cuento, pero algunos descubrieron en él, por primera vez el sabor de Buenos Aires, la entonación que yo busqué en vano hasta entonces. Así me fue dado entender que hay algo –una reserva central, un pudor– en Buenos Aires que no quiere que la describamos abiertamente, sino por obra de alusiones y símbolos. Claro está que para entenderlos hay que estar en el secreto (Borges, 2003: 28).

Buenos Aires es incomunicable porque los espacios entrañables (y Buenos Aires lo es para él) son

menos una categoría geográfica que sentimental, menos una categoría de los mapas que de nuestra emoción... Buenos Aires es lo que ha sido, lo que ahora es y lo que mañana será; quizás nada sabemos de ese mañana, que se desdoblará en muchos otros, pero todos estamos trabajando para su advenimiento (Borges, 2003: 31).

Por otra parte, la idea «de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local» y de que, según Gibbon, en el libro más árabe de Arabia, *Alcorán*, no aparecen los camellos, la había ya explicado en «El escritor argentino y la tradición» (*Discusión*, 1932).

En este lúcido planteo, encontramos también otra confesión:

Séame permitido aquí una confidencia, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; y luego, hará un año, escribí una historia que se llama «La muerte y la brújula», que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano (Borges, 1974: 270-271).

Borges plantea en ambos textos, separados por treinta años, una misma teoría sobre la literatura, lo nacional y el derecho a la imaginación. Pero en la del '32 enfatiza la polémica porque estaba intentando construir/se una plataforma teórica y un espacio estético en el seno de las arenas virulentas de la época entre nacionalistas e invencionistas:

Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo (Borges, 1974: 271).

Treinta años después, acalladas las disputas y vencedor de la lid con una fama ya extendidamente asegurada como lector *argentino* de la *literatura universal*, demuestra con un soneto de Banchs sobre los ruseñores y los tejados, que es precisamente a través de eufemismos o «por estos errores que tienen su raíz en la modestia, por estos no creíbles tejados (y) que este soneto es obra de un poeta de Buenos Aires, es decir, de un hombre pudoroso» (Borges, 2003: 28).

Se podría decir que el afán poético de Borges se centró en orquestrar un pudoroso escondrijo verbal en lento y minucioso laberinto para alcanzar la extrema claridad en la más compleja sencillez.

Complejidad buceada y cincelada en lo profundo de la palabra y de una ética incorruptible, que se tradujo en una elección para nosotros de suprema felicidad: la del castellano. Porque si empezó sus balbuceos y despertar al mundo del lenguaje de la mano de la abuela paterna inglesa: Francis Haslam, prefirió para su literatura ser un poeta «del y en español». Y así confesó sus «Límites» en el texto final de una plaqueta homónima de 1958:

El idioma no sólo es un instrumento sino una tradición y un destino... pronto cumpliré sesenta años; quede para otros la empresa (acaso no imposible) de trasladar al castellano la música de Inglaterra, como Garcilaso pudo trasladar la de Italia o Rubens la de Francia (Borges, 2003: 48).

Algunos años después, luego de confesar lamentables exabruptos juveniles ante una crítica que acertaba en ver su tendencia a repetirse (lo que ahora reconoce y agradece), fruto de modales deplorables y soberbia poética injustificada, característica de otras épocas, repite, con otras o mismas palabras, la idea de los límites ya enunciada, en el Prólogo a *El otro, el mismo* (1964). Palabras que pondrían ser consideradas su *Manifiesto poético*.

Convicción que no variará en sustancia en los veinte años de producción posterior:

Los idiomas del hombre son tradiciones que entrañan algo de fatal... Alguna vez me atrajo la tentación de trasladar al castellano la música del inglés o del alemán; si hubiera ejecutado esa aventura, acaso imposible, yo sería un gran poeta como aquel Garcilaso que nos dio la música de Italia o aquel anónimo sevillano que nos dio la de Roma o como Darío que nos dio la de Francia. No pasé de algún borrador urdido con palabras de pocas sílabas que juiciosamente destruí. Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad (Borges, 1974: 858).

Al iniciar ese mismo Prólogo había confesado:

De los muchos libros de versos que mi resignación, mi descuido y a veces mi pasión fueron borroneando, *El otro, el mismo* es el que prefiero. Ahí están el «Otro poema de los dones», el «Poema Conjetural», «Una rosa y Milton» y «Junín», que, si la parcialidad no me engaña, no me deshonran. Ahí están asimismo mis hábitos: Buenos Aires, el culto de los mayores, la germanística, la contradicción del tiempo que pasa y la identidad que perdura, mi estupor de que el tiempo, nuestra sustancia, pueda ser compartido... Menos que las escuelas, me ha educado una biblioteca –la de mi padre–; pese a las vicisitudes del tiempo y de las geografías, creo no haber leído en vano aquellos queridos volúmenes (Borges, 1974: 857-858).

Y como también tuvo tempranamente la certeza de que era vano inventar nuevas metáforas porque las esenciales son pocas y han sido creadas hace siglos, lo más genuino para un poeta, certifié, es intentar repetirlas, con ligeras variaciones, al infinito:

Más expresiva que la metáfora o que el vocabulario es la entonación de los versos, la justa adecuación de la frase íntima a la pasión del tema. En una o dos estrofas de «Límites» o de «El tango» creo haberla encontrado (Borges, 2003: 49).

De estas calles que ahondan el poniente,
una habrá (no sé cuál) que he recorrido
ya por última vez, indiferente,
y sin adivinarlo, sometido

[...]

Para siempre cerraste alguna puerta
y hay un espejo que te aguarda en vano;
la encrucijada te parece abierta
y la vigila, cuadrifronte, Jano.

Hay, entre tus memorias, una
que se ha perdido irreparablemente;
No te verán bajar a aquella fuente
ni el blanco sol ni la amarilla luna.

[...]

Creo en el alba oír un atareado rumor
de multitudes que se alejan;

son lo que me ha querido y olvidado;

espacio y tiempo y Borges ya me dejan («Límites», 1974: 879-880).

En este diálogo íntimo entre los dos Borges, el juego de las voces en contrapunto, la cadencia y la entonación que remeda en los juegos de encabalgamiento de la lengua y del tango, también se refleja en las metáforas cromáticas que trastruecan los colores sabidos de los astros: el sol es blanco y la luna amarilla.

Borges, en su cuento *La busca de Averroes*, confiesa:

Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito (Borges, 1974: 588).

El otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario geográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del s. XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil: yo vivo,

yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica... Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar... Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy) pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora, y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.
No sé cuál de los dos escribe esta página (Borges, 1974: 808).

2. UNA PARTICULAR CONFESIÓN LITERARIA: LA DIMENSIÓN DANTESCA

En el libro de Bioy, en la cena del 30 de agosto de 1953, Borges opina que Shakespeare «en literatura fue un *amateur*, *the divine amateur*» y lo compara con Dante, verdadero literato.

Recuerda que las piezas de teatro en tiempos del bardo inglés, no se consideraban literatura pues se escribían de cualquier modo, con argumentos ajenos y hasta muy confusos. Y cita como ejemplo de debilidad o anticlímax la exclamación «O my prophetic soul! *My uncle!*» (*Hamlet*, 1, 5). Borges critica la repetición del posesivo «*my*» porque «no queda muy bien» y reniega de la utilización de la palabra «*uncle*: tío» porque derriba la elevación poética de la primera expresión, Lo que no hubiera pasado si hubiera escrito «*his brother*», cuya carga metafórica es superior al mero y preciso lazo de parentesco de «tío» (Borges citado en Bioy, 2006: 86-87).

Como analizamos en otra sede (Crolla, 2006) el 20 de mayo de 1958, Borges, por entonces Director de la Biblioteca Nacional, fue invitado por las autoridades del *Istituto italiano di Cultura* de Buenos Aires para que diera inicio a una serie de conferencias y actividades culturales que destacaran las relaciones existentes entre ambos países.

Borges tituló su conferencia «Mi primer encuentro con Dante». Luego, en 1961, una versión de la misma fue publicada en el primer volumen de *Quaderni Italiani di Buenos Aires*, en la sección «Incontri Italiani».

El propósito de la publicación era conmemorar la visita oficial del por entonces Presidente de la República Italiana, Giovanni

Gronchi, quien en esa oportunidad condecoró a Borges con la orden de *Comendatore*.

En sus reflexiones, Borges elige una mirada decididamente autobiográfica y confesional. Reconoce haber llegado «tarde» a la lectura de la *Comedia*. Pero lo interesante de su historia no tiene que ver tanto con su progresivo aprendizaje del florentino dantesco, sino con el recuerdo hedonista de una lectura, que fue, como corresponde en Borges, laberíntica y comparada.

Teniendo ya treinta años de edad, para entretenerse en los largos y aburridos viajes en tranvía hacia su puesto de director de la biblioteca de Almagro empezó a leer una edición bilingüe italiano-inglés de la obra dantesca que había comprado en una librería de viejos de la calle Corrientes. Poco a poco fue aprendiendo a gozar los versos en su lengua original y así, por motivaciones absolutamente literarias y dantescas aprendió el italiano. Lengua de la que solía afirmar solo conocía el florentino dantesco.

Con Dante, Borges elaboró un diálogo incesante y lo inventó como un *precursor* destacado, cuya obra y figura reelaboró hasta el fin de su vida.

El párrafo con que cierra dicha conferencia es, a mi criterio, el homenaje más hermoso y poético que se brindara a la *Opera Summa* del Alighieri:

Hay una primera lectura de la *Comedia*; no hay una última, ya que el poema, una vez descubierto, sigue acompañándonos hasta el fin. Como el lenguaje de Shakespeare, como el álgebra o como nuestro propio pasado, la *Divina Comedia* es una ciudad que nunca habremos explorado del todo; el más gastado y repetido de los tercetos puede, una tarde, revelar me quién soy o qué cosa es el universo (Borges, 1961: 164).

Si bien el contacto de Borges con la literatura italiana no se cerró en Dante (Crolla, 2015), pues notable fue su amor por Ariosto (basta solo recordar el hermoso poema «Ariosto y los árabes» de *El Hacedor*), nunca dejará de reconocer la primacía literaria del florentino.

En la conferencia que dicta en *Siete noches* sobre la *Divina Comedia*, dirá:

De mí sé decir que soy lector hedónico; nunca he leído un libro porque fuera antiguo. He leído libros por la emoción estética que me deparan y he postergado los comentarios y las críticas. Cuando leí por primera vez la *Comedia*, me dejé llevar por la lectura. He leído la *Comedia* como he leído otros libros menos famosos. Quiero confiarles, ya que estamos entre amigos, y ya que no estoy hablando con todos ustedes sino con cada uno de ustedes la historia de mi comercio personal con la *Comedia* (Borges, 1994: 208).

Un procedimiento metatextual es destacado junto al hallazgo dantesco de mostrar cómo «cada uno se define para siempre en un solo instante de su vida, un momento en el que un hombre se encuentra para siempre consigo mismo» (Borges, 1994: 216).

Un gesto que define y justifica toda una existencia y en el que cada hombre reconoce su clave secreta, como Laprida descubre en el «Poema Conjetural» que a esa «ruinosa tarde» de 1829 es a dónde lo «llevaba el laberinto múltiple de pasos que mis días tejieron desde un día de la niñez».

Borges se apropia y hará suyo este procedimiento de la vida cifrada en una palabra y en un acto inventado por Dante, para delinear sus personajes. Pero también para inventarse él mismo como personaje de otros (Crolla, 2011; 2009).

Pero también en esta lectura rescata como pasión argentina la de la amistad. Y en la enumeración de las muchas amistades en la literatura «que está tejida de amistades» (Borges, 1994: 213), reconoce la peculiaridad de la relación pudorosa que el discípulo establece con el maestro que sabe y se sabe condenado, Y que al mismo tiempo ensalza con las magníficas palabras de «Tu, duca, tu, signore, tu, maestro...» para consolarlo de la ignorancia terrible pero inocente, de no poder llegar a conocer jamás las palabras de Cristo.

3. CONFESIONES TANGUERAS

Cada tanto siguen apareciendo manifestaciones todavía desconocidas o perdidas. Tal el caso de lo que hace unos pocos años se tuvo noticias en España: unas charlas sobre el tango realizadas en octubre de 1965 durante cuatro tardes, en un lugar no identificado de Buenos Aires (Friera, 2013). En 2002, el

escritor español Bernardo Atxaga recibió las grabaciones de manos de un amigo al que un gallego ya fallecido, que había vivido en la Argentina de niño y que luego había trabajado de productor musical en Alemania, de nombre Manuel Román Rivas, había traído de Buenos Aires y se las había regalado.

La autenticidad de la voz de Borges fue certificada por Kodama y por un estudioso inglés que afirmó que se trataba de las conferencias publicadas, resumidas, en el diario *La Nación* el 30 de septiembre de 1965. Diez años después de haberlas recibido y con esta autenticación, Atxaga las donó a la *Casa del Lector* de Madrid, donde se comenzaron a editar y adquirieron forma de libro en 2016. Durante las cinco horas de grabación Borges desliza anécdotas, chistes, recuerdos y narra su lento acercamiento al estudio sobre el tango y su transposición literaria. Recuerda que, en 1934, en un viaje por Uruguay presencia un asesinato en una pulpería y conoce la última frontera gaucha y que al año siguiente publica su primer libro de cuentos, *Historia universal de la infamia* donde incluyó la versión original y definitiva de *Hombre de la esquina rosada*, cuento que consideró el más injustamente famoso pero que valora porque es un tango en sí mismo.

La idea «de juntar el tango y la muerte fue el germen, pero lo escribí porque también había muerto hacía poco Nicolás Paredes y pensé que todos los cuentos que me habían contado él y un tío mío podían perderse». Y para dejar que esa alma de tango aflorara, había trabajado para recuperar la entonación, la fonética y el argot del orillero criollo. «Yo escribía una frase», confiesa a su audiencia. «La leía con la voz de mi amigo Paredes. Si la frase no le iba bien a su voz me daba cuenta de que me había portado como un literato en el peor sentido y lo borraba». Borges bromea sobre sí, sobre el proceso creativo: «Quizás la única manera de hacer una obra de arte perdurable sea no tomándola demasiado en serio, distrayéndola» y sobre el alma argentina, que abrazó el tango el día que triunfó en París (Frieria, 2013).

4. BORGES EN BIOY

Otro modo de acercarse a las confesiones borgeanas, desde un costado más íntimo, personal y polémico, es el contenido de lo dialogado durante cuatro décadas: desde el 12 de enero de 1948

en que se enuncia por primera vez una frase que se repetirá por cientos: «Come en casa Borges», hasta el 22 de junio de 1985, con su amigo Adolfo Bioy Casares. Quien se ocupó de anotarlos luego de que cada visita a su casa.

Frases, comentarios y diálogos que Bioy fue transcribiendo en una especie de diario *alterbiográfico*.

Luis Gregorich (2013) afirma que en sus 1660 páginas el texto manifiesta su doble pertenencia a la auto y a la biografía, lo que lo transforma un gran aporte argentino para este campo en lo que va del siglo. El libro fue publicado en 2006, siete años después de la muerte de Bioy Casares y al cuidado de Daniel Martino.

Cuando el sacerdote argentino Jorge Bergoglio fue ungido Papa, me intereso indagar su paso por el Colegio Inmaculada de los jesuitas en Santa Fe. En el año 1965 (el mismo, casualidad borgeana, de las entrevistas sobre el tango) Bergoglio ofició de Maestrillo de Literatura y Psicología en el 5° año del Bachillerato. Y con sagaz intuición, invitó a Borges a venir a Santa Fe a dictar unas clases. Borges a su vez ofreció enviar a las jóvenes escritoras que formaban parte de su grupo de estudios: María Esther Vázquez y María Esther de Miguel, quienes también vinieron durante ese año a esta ciudad del interior, a ilustrar a tan privilegiados alumnos.

En el libro de Bioy podemos informarnos de algunas circunstancias particulares que el Borges hombre empezaba a manifestar. Por la trastienda de estos diálogos entablados en la intimidad de la cena, Borges certifica su viaje a nuestra ciudad. Y del relato de Bioy tomamos conciencia de las tribulaciones de una ceguera ya manifiesta y la traumática experiencia de tener que viajar a Santa Fe en tren, solo, por estar su madre impedida a acompañarlo por una indisposición².

² Información que nos ha servido en varias circunstancias y sobre todo en las numerosas conferencias brindadas durante el presente año para homenajear a María Kodama y resaltar y agradecer el papel capital de cicerone que le cupo. Entrega que posibilitó la movilidad del escritor por numerosas partes del mundo los últimos veinte años de su vida. Viajes que supieron disfrutar juntos, dejaron constancia en libros y configuraron la imagen mundial del escritor argentino. Pero también, su incondicional compañía, nos permite leer al Borges de esas últimas dos décadas, y que las obras que creara durante el *sueño* y que dictara a su compañera en los momentos inmediatos de su despertar, no permanecieran fatalmente clausuradas en los meandros de su mente. Porque los lectores

Pero antes, como siempre, una confesión literaria con respecto a Poe y el género que tanto, amó: el policial.

Miércoles 25 de agosto. Come en casa Borges. Recuerda el crítico norteamericano que dijo de Poe: «Descubrió el género policial. *La belle* Borges: Lo cierto es que hoy el último *practitioner* supera al maestro... Que Poe engañara a tal punto a Baudelaire comporta un argumento contra Baudelaire».

Mañana, un poco asustado, viaja a Santa Fe. Cinco horas de soledad en el tren; cambio de trenes en el Rosario, con la improbable ayuda de la gente de la Cultural Inglesa: tres horas más de viaje y, en Santa Fe, soledad en el hotel. Después de dos días allá, el trayecto inverso. Borges tiene que resolver infinidad de dificultades: manejo de boletos, cédula de identidad, dinero, vestirse, arreglar la valija. Dice: «Yo veo cada día menos. Antes podía cruzar la calle, si no era una avenida. Ahora no veo casi nada. Estoy seguro de que dentro de un año estaré completamente ciego» (Bioy, 2006: 1075).

En otro momento del diario, con fecha 26 de octubre de 1952 Bioy anota: «[Borges] me asegura que es indispensable destruir todos los papeles porque el día menos pensado uno desaparece y los amigos le publican esas grietas y esos estigmas». (2006: 70) El diario de Bioy constituye el mejor ejemplo de la póstuma voluntad kafkiana incumplida. Aunque seguro Borges no sospechó que los papeles que tenía que haber destruido eran los que cada día y con paciencia de ¿escriba?, el amigo pergeñó con los restos de confesiones y opiniones vertidas en la intimidad de la conversación.

5. LA TUMBA: SU ÚLTIMA CONFESIÓN BIO-LITERARIA

Como hemos venido afirmando, en su prolífica obra literaria, nuestro escritor no dejó jamás de dar a conocer sus pensamientos y ponderaciones, en los distintos espacios donde publicó. Muchos

dantescos tendemos a olvidar que Borges nunca usó un grabador ni aprendió el sistema Braille. Hizo, como también supo confesarlo, un arte de la memorización. Pero sin la intermediación transcritora de Kodama, sus espléndidas invenciones de los setenta y ochenta, no hubieran llegado a la imprenta.

de ellos periodísticos, en revistas, algunas de las cuales contribuyó a fundar y sostuvo. Si bien sus libros son numerosos, lo cierto es que en general solía publicar (sobre todo en los primeros años) en publicaciones periódicas y por ello muchos poemas, prosa poética, narraciones, artículos periodísticos, reseñas, traducciones, prólogos, cartas (algunos de ellos también inéditos) quedaron fuera del alcance de sus crecientes lectores y es después de su muerte que pudieron ser disfrutados al comenzar a ser recopilados por su esposa y albacea María Kodama.

Una parte sustancial de este vasto material se condensó en los tres volúmenes que Emecé publicó con la anuencia y supervisión de Kodama como *Textos recobrados (1919-1929)*; *(1931-1955)* y *(1956-1986)*. Aunque en los tres prólogos se nos informa que no todo ha sido incluido y se prometen nuevas ediciones de conjunto, o se nos informa que algo ha sido dejado de lado por la cantidad de materiales tenidos en consideración.

Y detrás de todo ello se entrevé la cuidadosa y reverencial devoción de Kodama a la que respetamos por ello y por haberse encargado desde la muerte del escritor hasta la suya propia, de custodiar dicho legado.

Un ejemplo de «confesión literaria» muy particular, es la tumba de Borges. Para nosotros un libro, un remedo de las cruces rúnicas que informaban a través de sus incisiones, veladamente, un universo a descifrar.

Kodama certificó que este «libro de piedra» es una historia cifrada en los grabados y en los versos anglosajones e islandeses. Resultado de largos años de lecturas y estudios conjunto de esas lenguas y textos arcaicos, rescatados a través de sus traducciones e interpretaciones. Consideramos que la tumba es un texto homenaje a esa amistad literaria que los unió y que se condensa en la dedicatoria final: «De Ulrica a Javier Otálora».

En el epílogo de *El libro de arena*, fechado un tres de febrero de 1975, Borges confiesa que: «El tema del amor es harto común en mis versos; no así en mi prosa, que no guarda otro ejemplo que “Ulrica”. Los lectores advertirán su afinidad formal con “El otro”» (Borges, 1994: 72).

El nombre que da título a este maravilloso relato donde desarrolla su convicción de que cada momento contiene el pasado y el futuro y que es el único cuento de amor que escribió, fue

relacionado con el recuerdo de una enamorada alemana que se sabe, existió en su vida.

Pero muchos años después, tuvimos la oportunidad de preguntarle a Kodama la verdadera intencionalidad que se velaba en el nombre y ella me explicó que ése era uno de los tantos nombres que Borges solía darle en la intimidad.

Cinco años después de la muerte de Borges, luego de visitar por primera vez su tumba en Ginebra, la 735 del Cimetière du Rois, iniciamos en un artículo publicado en el periódico local (Crolla, 1991) una paráfrasis traductora y explicativa, y por aquellos años, intuitiva, de los símbolos y cifras que pueblan el verso y reverso de ese epitafio pétreo a cielo abierto. En el artículo dimos cuenta de otras muchas confluencias entre las lecturas y escrituras borgeanas y el legado que contiene su tallado.

Desde entonces tuvimos la convicción de que indudablemente lo fueron *escribiendo* y *diseñando* juntos en los meses previos a una muerte ya cierta e inminente, en su alojamiento en Ginebra. Y que Kodama ciertamente cumplió con el mandato de hacer tallar esa lápida/escultura (que según me contó años después, la encomendó a un tallador cordobés argentino, haciéndola trasladar luego a Suiza) y en donde, amorosamente, atendió todos los detalles para que la tumba tuviera esa deseada resolución.

En un número impreso especial de la revista de estudios comparados *El hilo de la fábula* (en homenaje a Borges, por supuesto) que desde hace veinte años dirigimos en la Universidad del Litoral, y que en momentos de la escritura de este artículo se encuentra en proceso de edición, hemos incluido un Convivio para homenajear a la esposa, valquiria, desaparecida hace unos meses y que merece ser recordada por la valiente y abnegada labor de protección y custodia de la obra de su esposo.

En las conferencias que brindamos durante el presente año, propusimos un recorrido por las numerosas dedicatorias que Borges le brindara. Serie que se inicia en 1976, en el poema «La luna», incluido en el libro *La moneda de hierro*:

La luna

A María Kodama

Hay tanta soledad en ese oro

La luna de las noches no es la luna
que vio el primer Adán. Los largos siglos
de la vigilia humana la han colmado
de antiguo llanto. Mírala. Es tu espejo.

En el laberinto de renitencias que la lectura borgeana exige, y en la culminación de la serie, encontramos una confesión que no se refiere a libros y a fervores literarios, sino que constituye una confesión de amor, expresada al final de su vida. Es la dedicatoria de su último libro: *Los conjurados* (1985). Un amoroso agradecimiento y reconocimiento a la compañera de vida y de literatura:

De usted es este libro, María Kodama. ¿Será preciso que le diga que esta inscripción comprende los crepúsculos, los ciervos de Nara, la noche que está sola y las populosas mañanas, las islas compartidas, los mares, los desiertos y los jardines lo que pierde el olvido y lo que la memoria transforma, la voz del mucécín, la muerte de Hawkwood, los libros y las láminas?
Sólo podemos dar lo que ya hemos dado. Sólo podemos dar lo que ya es de otro. En este libro están las cosas que siempre fueron suyas. ¡Qué misterio es una dedicatoria, una entrega de símbolos!
J.L.B. (Borges, 1994: 453).

En esta última metáfora: «entrega de símbolos», se cuele el sentido justo y la finalidad de la dedicatoria: confesar y agradecer un amor hecho de complicidades verbales y literarias, de diálogos, saberes, viajes y espacios compartidos, invisibles a su ceguera, pero que Kodama supo traducir en imágenes y conceptos para que se les volvieran asequibles y gozosos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIOY CASARES, Adolfo (2006). *Borges*. Buenos Aires: Ediciones Destino.
- BORGES, Jorge Luis (1961). «Mi primer encuentro con Dante». *Quaderni italiani di Buenos Aires. Rivista dell'Istituto Italiano di Cultura*, vol. 1, pp. 91-94. Buenos Aires: Talleres Gráficos Buschi.
- (1974). «Borges y yo». *El Hacedor. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- (1994). *Obras Completas III*. Buenos Aires: Emecé.
- (2003). *Textos recuperados (1956-1986)*. Buenos Aires: Emecé.
- (2010). *Essai d'autobiographie*. París: Gallimard.

- (2016). *El tango: cuatro conferencias*. Madrid: Lumen.
- CROLLA, Adriana (14 de junio de 1991). «Borges y las claves de su epitafio». Diario *El Litoral*, p. 4.
- (2006). «La dimensión dantesca en Borges». *El hilo de la fábula*, 6, pp. 109-122. Santa Fe: Ediciones UNL.
- (2011). «Borges precursor. Estribaciones entre literatura comparada e hipertextualidad». En J. L. Pereira Ourique, J. M. dos Santos Cunha y G. R. Neumann (eds.), *Literatura: crítica comparada*. Brasil: Editora e Gráfica da UFPE.
- (2009). «Borges paradigme, dans la constitution de nouveaux paradigmes de fictionnalisation littéraire». En E. Coutinho (ed.), *Beyond binarisms. Identities in Process. Studies in Comparative Literature* (pp. 377-385). Rio de Janeiro: Aeroplano.
- (2015). «Procedimientos de “extrañamiento” en y desde la constelación literaria borgeana». En *Literatura e Sociedade*, 20, pp. 98-106. Sao Paulo: Portal de Revistas da USP.
- (2024[en prensa]). «Convivio para Rodolfo Alonso, Rolando Costa Picazo y María Kodama». *El Hilo de la fábula*, 25-26. Santa Fe: Ediciones UNL.
- FRIERA, Silvina (6 de noviembre de 2013). *Otra bienvenida rareza póstuma de Borges*, p. 12. Buenos Aires. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-30428-2013-11-06.html> [Fecha de consulta: 15/06/2022].
- GREGORICH, Luis (2 de enero de 2013). «Borges, Bioy, y unos diarios que siguen despertando polémicas». En *La Nación*.

LOS PRIMEROS VIAJES
DE LEONARDO SCIASCIA A ESPAÑA:
INTERESES CULTURALES Y LAZOS DE AMISTAD
LEONARDO SCIASCIA'S FIRST TRIPS TO SPAIN:
CULTURAL INTERESTS AND BONDS OF FRIENDSHIP

Estela GONZÁLEZ DE SANDE
Universidad de Oviedo

Resumen

Leonardo Sciascia viajó a España en diversas ocasiones, primero por placer en los años cincuenta y sesenta y, posteriormente, por distintos compromisos en los setenta y los ochenta. La reconstrucción de los primeros pasos del siciliano por el territorio español contribuye, por una parte, al discernimiento de lo real y lo ficticio de su conocimiento del escenario español, por otra, nos ofrece valiosas informaciones sobre las redes de amistad y sus contactos con las instituciones y los lectores españoles. Este estudio analiza los viajes que realizó el escritor desde 1956 hasta 1982, de los cuales ha quedado testimonio en sus escritos y en la prensa española, evidenciando sus intereses y su relación con profesores e intelectuales españoles.

Palabras clave: Leonardo Sciascia, viaje, España, literatura italiana.

Abstract

Leonardo Sciascia travelled to Spain on several occasions, first for pleasure in the 1950s and 1960s, and then for various commitments in the 1970s and 1980s. The reconstruction of the writer's first steps through Spanish territory contributes, on the one hand, to the discernment of the real and the fictitious in his knowledge of the Spanish scene, and on the other, it offers us valuable information about his friendship networks and his contacts with Spanish institutions and readers. This study analyses the trips made by the writer from 1956 to 1982, which have been recorded in his writings and in the Spanish press, showing his interests and his relationship with Spanish professors and intellectuals.

Keywords: Leonardo Sciascia, travel, Spain, Italian literature.

España fue musa literaria, base ideológica e inagotable fuente de inspiración de Leonardo Sciascia. El escritor se acercó a nuestro país «con enamoramiento» (González Martín, 2000: 733)

y en este halló no sólo un espejo de su tierra natal, sino también los cimientos de su formación intelectual. Esta pasión española que transluce en cada uno de sus textos, en cada una de sus declaraciones, en sus entrevistas, en sus artículos o en su correspondencia epistolar, es un hecho constatable y, hoy en día, ampliamente abordado por la crítica: desde Natale Tedesco a Vicente González Martín, pasando por mí misma, el amor que Sciascia sintió por España ha suscitado libros, artículos e, incluso, congresos, tanto en la península ibérica como en el país transalpino. Su relación con España se ha afrontado de forma general¹, pero también individualizando ciertas temáticas recurrentes en su producción como son la guerra civil española, la Inquisición o el Quijote. Sin embargo, existen aún lagunas en lo referente a su acercamiento físico a la cultura española, es decir, al conocimiento real y no ficcional de nuestro país. De algunos de los viajes que el autor realizó a España dejó huella en sus escritos, especialmente, en textos periodísticos que más tarde conformarían su libro *Ore di Spagna*, publicado ya al final de sus días, quizá como premonición de la inminente despedida de una tierra tan amada como su Sicilia. Sus narraciones de viaje son, sin duda, un buen testimonio de su andadura hispánica, pero no son exhaustivos, pues hay viajes de los que no quedó rastro ni en su literatura ni en sus artículos *odepóricos*. La reconstrucción de los pasos del siciliano por el territorio español contribuye, por una parte, al discernimiento de lo real y lo ficticio de su conocimiento del escenario español, por otra, nos ofrece valiosas informaciones sobre las redes de amistad y sus contactos con las instituciones y los lectores españoles.

El primer viaje de Leonardo Sciascia a España se produce en el año 1956, el mismo año que ve la luz *Le parrocchie di*

¹ Véase, González Martín (2000: 733-756) y su traducción al italiano en González Martín (2001-2002: 257-288). Véase también González Martín (2008: 135-141), González de Sande (2009), Marci (2015: 5-16), Pioli (2019a: 427-441), Macaluso (2022: 41-54); y sobre el argumento merece una mención especial el primer congreso que abordó esta temática, promovido por la Associazione Amici di Leonardo Sciascia, celebrado en Nápoles los días 15 y 16 de octubre de 1999, cuyas intervenciones fueron publicadas en un volumen coordinado por Natale Tedesco con el título *Avevo la Spagna nel cuore. Atti del Convegno Internazionale* (2001).

Regalpetra, obra que recoge su afamada declaración de amor a nuestro país². En este primer viaje Sciascia es un desconocido para el público hispano y puede visitar el país con total libertad, sin compromisos ni ocupaciones. Se trata de un viaje de diez días, realizado por placer, como turista, acompañado, como siempre, por su mujer, Maria Andronico. De este primer acercamiento físico queda constancia en pocos escritos del siciliano, entre ellos, las cartas que envía al amigo hispanista Vittorio Bodini³. En una de ellas afirma haberse encontrado con Dámaso Alonso para entregarle la obra de Bodini: «Carissimo Bodini, sono arrivato l'altro ieri a Madrid. Tramite una signora che dirige la scuola italiana, ieri ero riuscito a combinare per un incontro con Dámaso Alonso (volevo consegnargli personalmente il tuo libro)» (Bodini y Sciascia, 2011: 125). La carta está enviada desde la capital española en junio de 1956.

Además de Madrid, sabemos que el autor visitó Barcelona, como se constata en un escrito publicado en 1966 en *L'Ora* de Palermo, en el que, a propósito de Gaudí, afirma:

Dieci anni fa, quando sono venuto per la prima volta a Barcellona, non ne conoscevo nemmeno il nome: camminavo per il paseo de Gracia, e improvvisamente mi sono trovato di fronte alla casa Milà. Ne ho avuto una impressione così forte che i due giorni che mi restavano li ho passati cercando tutte le cose di Gaudí [...] Dieci anni fa ho avuto soltanto il piacere della scoperta, il senso di trovarmi di fronte all'opera di un genio (Sciascia, 1991: 174).

Así afronta Sciascia este primer viaje a España, con «el placer del descubrimiento», sin los compromisos oficiales que marcarán casi todos sus viajes posteriores. Esta libertad propia del «giusto viaggiare», le brindará la ocasión de visitar librerías y conseguir

² El escritor rememora en *Le parrocchie di Regalpetra* cómo los nombres de las ciudades españolas, campo de batalla de la guerra civil, se impregnaban de pasión y cómo, desde edad muy temprana, tenía «la Spagna nel cuore» (Sciascia, 2000: 43).

³ La correspondencia con Vittorio Bodini, publicada por Fabio Moliterni en 2011, constituye un valioso testimonio de los primeros contactos de Sciascia con la cultura española. Véase Bodini y Sciascia (2011).

algunos libros en español, entre ellos, una versión española del *Quijote*, concretamente la edición de Ángel Valbuena Prat. Sabemos por la pluma del autor que será en 1956, gracias a esta adquisición, cuando lea por primera vez el libro en su versión original:

Pero yo he leído el *Quijote*, con años de intervalo, en las traducciones italianas de Giannini, Carlesi y Bodini (y la que más me gusta es la de Carlesi), y lo leí una vez en español, en la edición de Ángel Valbuena Prat. En 1956, año en el que, en mi primer viaje a España, compré el libro (Sciascia, 1987).

Ya en Italia, desde Racalmuto, informa al amigo Bodini de la duración de este primer viaje (diez días) y anuncia una próxima visita a España al año siguiente: «Sono contento che tu abbia fatto un lungo viaggio in Spagna. Io ci son rimasto dieci giorni, ma ci tornerò: in primavera, e andrò in Andalusia» (Bodini y Sciascia, 2011: 135).

Esta misiva está fechada el 2 de octubre de 1956, así pues, Sciascia tendría intención de visitar nuestro país en la primavera de 1957. Cabe señalar que, hasta la fecha, no se ha encontrado ningún testimonio de este viaje y es muy probable que no llegara a realizarse. En primer lugar, el propio Sciascia no lo menciona en ninguno de sus escritos, en segundo lugar, la hija del escritor habla de un único viaje realizado por su padre en los años cincuenta (Luque, 2013).

Pasará una década hasta que tengamos noticias de un segundo viaje a España. Este se llevará a cabo en julio de 1966, acompañado por su mujer y sus dos hijas. Llegaron a España en un crucero Costa que partió de Italia el 5 de julio. Conocieron Palma de Mallorca y, después, Barcelona, donde permanecerán una semana, hospedados en el hotel Colón. De Barcelona fueron a Madrid en tren, donde transcurrirán otra semana, aprovechando la cercanía con Toledo para visitar también esta ciudad. Fue un viaje familiar, que la hija del escritor recuerda como «un viaggio meraviglioso e molto emozionante», quince días en España que

Anna Maria Sciascia aún conserva en su memoria⁴. La crítica conocía este viaje por los escritos del siciliano. El propio Sciascia indica en el prefacio de la reedición de *Le Parrocchie*⁵, publicada por Laterza en 1967, que había estado en España el año anterior:

L'anno scorso, in Spagna, cercando nelle librerie antiquarie opere di Azaña e opere sull'Inquisizione notavo che i librai non battevano ciglio alla mia richiesta di libri dell'ultimo presidente della Repubblica, ma si irrigidivano a sentirsi domandare libri sull'Inquisizione. A Barcelona, un libraio si abbandonò a confidarmi che ormai non c'era pericolo a tenere e vendere libri sulla Repubblica o di personalità come Azaña (e del resto in tutte le vetrine delle librerie si vedeva *Il capitale* e la traduzione delle lettere di Gramsci), ma in quanto all'Inquisizione bisognava andar cauti (Sciascia, 1967: 7).

Así pues, sabíamos que estuvo en Barcelona y también que su viaje tuvo lugar antes de agosto, mes en el que *L'Ora* de Palermo publica el reportaje sobre su visita a la ciudad condal. El 20 de agosto de 1966 Sciascia dedica la rúbrica «Quaderno», dirigida por él, a la crónica de su visita a España bajo el título «Com'era la Spagna». Su texto comprende cuatro apartados: «Qui 30 anni fa morivano a grappoli», «Ora Donna Maria si riprende le terre», «C'è un boom... all'italiana» y «Meraviglioso architetto Gaudi»⁶. En la primera parte de su narración se aprecia uno de los intereses de su viaje: recorrer los escenarios de la guerra civil que ha conocido a través de los libros. Pronto la imagen ficcional de sus lecturas sobre la guerra da paso a una realidad bien distinta. La España de 1966 no es, sin duda, la misma de hace treinta años:

[...] risalendo la via Layetana, dislargandosi questa nella piazza di Catalogna, ecco che le pagine di Malraux mi si aprono nette nella memoria: è questa la scena della battaglia, la grande piazza di Catalogna coi giardinetti sopraelevati, coi vialoni che vi

⁴ Información brindada por la propia hija del escritor, Anna Maria Sciascia, para la realización de este estudio.

⁵ En esta nueva edición de *Le Parrocchie* se incluye el relato *Morte dell'Inquisitore*.

⁶ Estos escritos fueron reeditados en el volumen *Quaderno*. Véase Sciascia (1991).

sfociano a V. L'albergo Colon non c'è più, non c'è più la centrale telefonica; la piazza è circondata di banche, di grandi magazzini; forse non c'è più nemmeno l'Eldorado (Sciascia, 1991: 170).

A Sciascia le sorprende no encontrar rastro de los duros combates que se vivieron en el entorno de la plaza de Cataluña, ni en el paisaje ni en la memoria de los habitantes de la ciudad.

Davvero qui, trent'anni fa, in questo giorno, la gente è morta a grappoli, a festoni, avventandosi verso quel lato della piazza che è ora il più cieco, il più chiuso? Sembra che nessuno ne sappia niente, che nessuno ricordi; nemmeno gli anziani, nemmeno quegli stessi (e ce ne saranno tra coloro che stanno qui, davanti al bicchiere di «orchata», davanti al boccale di birra) che vissero quelle ore (Sciascia, 1991: 170).

En este párrafo el autor nos informa de la fecha de su visita. Sostiene que «hace treinta años, el mismo día», lo cual indica que se encontraba en Barcelona el día 19 de julio, fecha en que tuvo lugar el mayor enfrentamiento entre los sublevados y los defensores de la República, tomando protagonismo los lugares que Sciascia rememora en su artículo: el hotel Colón, el edificio de telefónica, Plaza Cataluña, etc. La hija del escritor señala como fecha de regreso a Italia el 25 de julio, así que es muy probable que el mismo día 19 salieran de Barcelona rumbo a Madrid.

Los textos publicados en el periódico palermitano son de gran interés para el estudio del acercamiento físico del autor a nuestro país, pues suponen un primer testimonio de sus andaduras por España, dando inicio, además, a sus relatos sobre los viajes españoles⁷. En estas fechas Sciascia todavía es un autor desconocido para el público español, por ello, no hay noticias en la prensa española que puedan aportar información adicional a lo relatado por el propio escritor.

Leonardo Sciascia regresó a Barcelona justo una década después, en 1976, tal y como recoge el *Diario de Mallorca* el 10 de octubre de ese año, así como un artículo del periódico *La Vanguardia* el 21, y una nota de prensa, en la sección de Sociedad

⁷ Sobre este argumento se señalan los estudios de Marco Pioli (2019b: 453-466; 2020: 119-135).

del periódico *El País*, el día 24. Su visita respondía a varios motivos: por una parte, se había publicado recientemente la primera traducción al español de *Il contesto*, por la editorial Noguer de Barcelona, por otra parte, la adaptación cinematográfica de la novela, *Cadáveres excelentes*, se había visionado en el festival de Cannes y se presentaba en ese momento en la Semana Internacional de Cine de Barcelona. De hecho, en el periódico *La Vanguardia* podemos leer que Sciascia llegó «del brazo del realizador Francesco Rosi» (Monegal, 1976: 33). Justo al día siguiente de la clausura de la Semana de Cine, Leonardo Sciascia impartió una conferencia en el Instituto Italiano de Cultura, invitado por su director, Ferdinando Caruso, con el título «El compromiso del escritor».

Este viaje ha permanecido oculto para la crítica⁸, pues no quedó retratado en ningún escrito del siciliano. En este caso, la prensa española se convierte en la única fuente de información de la que disponemos. El artículo de *La Vanguardia* ofrece, además, una visión de Sciascia distinta a la que conocíamos, que contrasta con la que ofrecerán los periódicos en años posteriores. Ya desde el inicio, el periodista que firma la noticia, Ferrán Monegal, introduce la figura y la obra de este autor con cierto sarcasmo y un tono crítico que no cesará hasta el final de su texto. Afirma que su llegada ha levantado revuelo entre los italianos que viven en Barcelona y que el lleno del salón del Instituto de Cultura responde a la polémica que rodea su obra y su persona:

La estancia en Barcelona del escritor Leonardo Sciascia [...] ha levantado un cierto revuelo en la colonia italiana de la ciudad. Los libros de Sciascia han estado siempre acompañados del escándalo público, dado que, si en uno atacaba a la intocable «mafia», en otro se metía con la democracia cristiana, y en aquel de más allá ponía de vuelta y media a los partidarios de la izquierda. La ejecutoria literaria de Sciascia ha llevado tras de sí el apasionado comentario público [...]. En cierto modo el lleno de la otra tarde en el salón de actos del Instituto Italiano era pues previsible, aunque el coloquio que se suscitó inmediatamente

⁸ Se hace mención de este viaje por primera vez en 2023, en el artículo de Alejandro Luque, publicado en *La Vanguardia*, con el título: «La Barcelona de Leonardo Sciascia».

después de los parlamentos podía haber discurrido por cauces mucho más interesantes (Monegal, 1976: 33).

La mirada indulgente del periodista se ratifica justo a continuación de esta presentación, cuando suscribe las palabras del crítico literario Juan Ramón Masoliver, presente en el acto, el cual, según cuenta el periodista, le confesó: «este siciliano nos ha resultado muy poca cosa. Hubiese preferido seguir leyendo sus novelas, y no haberle conocido» (Monegal, 1976: 33).

Es interesante el elenco de asistentes que cita en el artículo: junto a Masoliver, se encontraban en la sala la novelista María Aurelia Capmany, el poeta Enrique Badosa, el autor chileno José Donoso, la artista Guillermina Motta y el escritor José Luis Giménez-Frontín.

Exceptuando un par de párrafos que dedica al contenido de la conferencia y a las palabras del autor⁹, Monegal se centra en una anécdota protagonizada por un compaisano de Sciascia que se encontraba en el auditorio. Relata que cuando Sciascia mencionó su *Favole della dittatura* y el tema del fascismo, un «señor bajito y con bigote de las filas de atrás, que se confesó pugliese» le interrumpió, espetándole:

A propósito del fascio, sé que usted ha escrito que los italianos que vinimos a España a hacer la guerra éramos unos muertos de hambre, y yo desde aquí se lo desmiento, porque soy uno de ellos y vine como un cruzado para defender el cristianismo y luchar contra el anticristo y los comunistas. Otro caballero se levantó como un rayo y le gritó al pugliese: «¡Fascista!»; aquel replicó «¡Marxista!»; y en un santiamén la reunión se transformó en un «caldo italiano» que daba gusto verla (Monegal, 1976: 33)¹⁰.

En el artículo se echa en falta la respuesta del escritor a la interpelación del pugliese. Monegal salda el tema con un

⁹ Una de las cuestiones propuestas por Sciascia sirve de título para el artículo de Monegal. Hablando de su origen siciliano, el autor afirma: «Sicilia es una especie de metáfora del mundo. El panorama italiano sin Sicilia sería de lo más aburrido» (Monegal, 1976: 33). Monegal utiliza esta idea como titular de su artículo: «Italia sin Sicilia sería muy aburrida».

¹⁰ El periódico *El País* recoge esta misma anécdota el 24 de octubre de 1976 (Sección Sociedad, p. 18).

«Sciascia ebrió el coloquio» (Monegal, 1976: 33) para, acto seguido, centrarse en la pregunta sobre su «posible o imposible» relación con la mafia.

Este viaje de 1976 preanuncia el cariz que tomarán sus viajes posteriores a la península ibérica, marcados por innumerables compromisos y documentados ampliamente en las hemerotecas españolas.

En estos años y, en particular a partir de la segunda mitad de los años setenta, Sciascia comienza a ser un escritor conocido en nuestro país. Sin duda, las traducciones de sus obras al español, que se sucederán a partir de 1976¹¹, contribuyen a la popularidad que empieza a adquirir en estos años y que se consolidará en los años ochenta. Prueba de esta fama es su continua aparición en los medios de comunicación españoles, comenzando en el año 1980, fecha en que es entrevistado en el programa Encuentro con las Letras de RTVE, en una edición titulada «Independientes, disidentes... ¡Personas!».

La entrevista, realizada en Italia, se emitió en dos partes: la primera el 4 de diciembre de 1980 y la segunda el 1 de agosto de 1981¹². En la emisión de la segunda parte, acompañan al presentador dos traductoras de Sciascia al castellano, Ana Goldar¹³ y Esther Benítez¹⁴.

¹¹ Este año ven la luz en castellano sus novelas *El contexto* (Noguer, 1976) y *Todo modo* (Noguer, 1976). Anteriormente solo se había publicado la traducción de *Il giorno della civetta* y *A ciascuno il suo* en el volumen *Dueto siciliano* (Plaza & Janés, 1968) y en catalán *A cadascú el que és seu* (Edicions 62, 1968), así como el libro *Antonello de Mesina* (Noguer, 1974). El final de los años setenta supone un verdadero boom de las traducciones de sus obras en castellano. Sobre sus traducciones en España se propone el estudio de Assumpta Camps (2003: 21-27).

¹² La entrevista se realiza en Roma en octubre de 1980. Hasta allí se desplazaron los periodistas Carlos Vélez (director del programa), Fernando Sánchez Dragó y Antonio Castro. La primera parte de la entrevista la realiza Sánchez Dragó y se centra, principalmente, en la ideología política de Sciascia. La segunda parte, dirigida por Antonio Castro, aborda cuestiones literarias de su obra. Ambos programas están disponibles en el repositorio de RTVE. Véase Castellón y Vélez (1980) para la primera parte y Castellón y Vélez (1981) para la segunda parte.

¹³ Ana Goldar tradujo a finales de los años setenta y principios de los ochenta las obras *El mar de color de vino*, *El archivo de Egipto*, *Privilegio y poder* y *Candido o un sueño siciliano*.

¹⁴ En el año de emisión del programa, Esther Benítez era conocida por sus traducciones del italiano al castellano. De la obra de Sciascia se ocupa en los

Con anterioridad a la grabación del programa, a Sciascia le habían llegado distintas invitaciones para acudir a la península ibérica. Entre ellas, una para las jornadas literarias «Narradores de hoy», organizadas por la editorial Bruguera los días 16, 17 y 18 de abril de 1980 y otra para los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, celebrados en Santander durante los meses de julio, agosto y septiembre de 1980. Sin embargo, la información presente en la prensa española confirma la ausencia del siciliano en las Jornadas de Bruguera y, por otra parte, no ofrece ninguna noticia relativa a su participación real en los cursos de la Menéndez Pelayo.

En cambio, no hay duda del viaje de 1982, ampliamente seguido por la prensa y testimoniado por el propio autor en sus artículos para el *Corriere della Sera* de 1983, publicados en el transcurso de un mes: del 5 de marzo al 8 de abril. El titular del periódico italiano reza: «Viaggio di uno scrittore attraverso i luoghi e la cultura spagnola», evidenciando que se trata del relato de su último viaje a España¹⁵. Los artículos del *Corriere* llevan por título: «A Salamanca, nell'Università di Unamuno» (5 de marzo de 1983), «Da Murillo ai volti dell'Inquisizione» (13 de marzo de 1983), «Un gagliengo al governo» (26 de marzo de 1983) y «Qui un siciliano ritrova i viceré» (8 de abril de 1983).

Este viaje a España en el mes de noviembre de 1982 fue, desde el inicio, uno de esos viajes que no gustaban a nuestro autor, pues se caracterizó por un apretado programa, con intervenciones en varias universidades e instituciones de Valencia, Alicante, Barcelona, Salamanca y Madrid. Un viaje profesional, de esos que realizaba con poco placer, como confiesa en su artículo «Da Murillo ai volti dell'Inquisizione»:

Trent'anni fa viaggiavo con molta libertà e con grande piacere; oggi nella trama degli incontri e degli impegni, con poca libertà e minimo piacere. Il programma delle cose da vedere, preparato prima della partenza o lungamente vagheggiato, quasi sempre

años noventa, con las traducciones de *El día de la lechuga* (1990), *Sucesos de historia literaria y civil* (1991) y *A cada cual lo suyo* (1992).

¹⁵ Los titulares posteriores resaltan nuevamente el carácter odepórico de los artículos: «I viaggi degli scrittori del "Corriere": Sciascia rivisita la Spagna» e «I viaggi degli scrittori: Sciascia in Spagna».

viene vistosamente mutilato o sconvolto dagli impegni che vengono fuori uno dall'altro, imprevedibilmente¹⁶ (Sciascia, 1988: 21).

La primera actividad que realizó, documentada en los medios de comunicación, fue la participación en las I Jornadas Internacionales sobre Libertad de Expresión e Información, celebradas del 18 al 21 de noviembre en la Lonja de Valencia, a las que acudió invitado por la Unión de Periodistas del País Valenciano. El tema de las Jornadas giró en torno a la incidencia de los diferentes gobiernos en el campo de la información, con especial atención a la verticalización, monopolización y control sobre la libertad de prensa y el derecho a la información. El escritor siciliano participó como ponente, tal y como recoge la prensa española¹⁷, compartiendo espacio con personalidades del mundo de la política y los medios de comunicación, entre ellos el periodista Iñaki Gabilondo, director de RTV-16, Pedro J. Ramírez, director de *Diario 16*, Martín Prieto, subdirector de *El País*, y diferentes figuras del panorama internacional, como Claude Julien, director de *Le Monde Diplomatique*, el sociólogo belga Armand Mattelart, la periodista polaca Joanna Wegrzy Nowiczal y la directora de *Il Manifesto*, Rosanna Rossanda. Los periodistas de *El País*, Juan Millás y Manuel Muñoz, recogen la noticia, transcribiendo algunos fragmentos de la intervención de Sciascia (Millás y Muñoz, 1982).

El día 22 de noviembre el racalmutese se desplaza de Valencia a Alicante¹⁸. Acude invitado por Carlos Mateo, director del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, en colaboración con el director del Instituto Italiano de Cultura de Barcelona, Ferdinando Caruso; y tras la propuesta de la Comisión de Literatura del Aula de Cultura, liderada por José Carlos Rovira.

¹⁶ Esta afirmación se lee en el artículo «Da Murillo ai volti dell'Inquisizione» (Sciascia, 1983b: 3), un texto que, posteriormente, formará parte del volumen *Ore di Spagna*. Véase Sciascia (1988: 21).

¹⁷ Véase Millás (1982), Millás y Muñoz (1982), Anónimo (1982a), *Diario 16* (17 de noviembre de 1982, p. 32).

¹⁸ Sobre el viaje de Sciascia a Alicante en 1982 me he ocupado en el estudio «Un viaggio di Sciascia in Spagna nel 1982» (González de Sande, 2023: 67-72).

En este espacio cultural, que años después acogería a escritores como Umberto Eco, Franco Ferrarotti, Franco Basaglia o Guido Aristarco, entre otros, Leonardo Sciascia impartió los días 22, 23 y 24 de noviembre, un curso titulado «La narrativa siciliana», en el que abordó los siguientes argumentos: «Panorama histórico de Sicilia», «El modo de ser siciliano» y «Narrativa y narradores. El verismo: Verga, Capuana y De Roberto. Pirandello y las vanguardias estéticas de comienzos de siglo. La narrativa realista de la posguerra: Elio Vittorini. Tendencias y autores actuales»¹⁹. La estancia en Alicante se prolongó hasta el día 25 de noviembre y le permitió conocer algunos lugares emblemáticos de la provincia, como Guadalest. Le acompañó el profesor Rovira, quien, además, hizo de intérprete y guía durante toda su permanencia en la ciudad. Quedó constancia de su actividad en Alicante y de las relaciones de amistad que entabló en dos entrevistas, la primera realizada por José Carlos Rovira y publicada en el suplemento cultural del diario *Información*, el 2 de diciembre de 1982, con el título «Leonardo Sciascia: la libertad como razón»; y la otra, publicada en la revista *Campus* de la Universidad de Alicante, en 1983, con el título «Un coloquio con Leonardo Sciascia»²⁰.

El día 26 de noviembre desde Alicante viajó a Barcelona, invitado por el Instituto Italiano de Cultura, para participar en un ciclo de cine sobre la mafia, cuya celebración se extendió desde el día 20 de noviembre hasta el 2 de diciembre²¹. Este evento del Instituto Italiano de Cultura incluía la proyección de varias películas italianas, entre ellas, *Cadaveri eccellenti*. Así mismo,

¹⁹ El periódico *Información* de Alicante se hará eco de la llegada del escritor a Alicante y, una vez en la ciudad, seguirá muy de cerca sus pasos. Véase periódico *Información*: 8 de octubre de 1982, p. 3; 19 de noviembre de 1982, p. 5; 21 de noviembre de 1982, p. 4; 23 de noviembre de 1982, p. 8; 24 de noviembre de 1982, p. 5.

²⁰ Se trata de la transcripción realizada por José Carlos Rovira Soler de una mesa redonda que tuvo lugar en el Aula de Cultura de la CAM y en la que participaron, además del profesor Rovira, los profesores de la Universidad de Alicante Benjamín Oltra, Enrique Giménez López, José María Tortosa Blasco y Juan Rico Giménez. El texto ha sido traducido al italiano y publicado en la revista *Todomodo*, XIII (2023).

²¹ El periódico *ABC* recoge la noticia el día 20 de noviembre de 1982. Véase <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19821120-80.html>.

contó con una mesa redonda en torno al tema de la mafia, que tuvo lugar el día 29 de noviembre y en la que participó nuestro autor junto al cineasta español Ricardo Muñoz Suay y el escritor Domenico Novacco. No obstante, como en todas sus intervenciones, aparte de la mafia –que asemejó al fascismo–, hubo espacio para la literatura, en especial la de los autores de Sicilia, en cuya escritura se notan siempre las raíces sicilianas (cfr. Casals, 1982: 40). En esta visita a Barcelona no solo se codeó con intelectuales, también lo hizo con políticos, ya que, en aquella época, el interés de muchos españoles por Sciascia era más de tipo político que literario, recuérdese que en el momento de este viaje a España Leonardo Sciascia era diputado parlamentario del Partido Radical. Posiblemente por este hecho, compartió almuerzo con el presidente de la Generalitat, Jordi Pujol, como informa *El Periódico de Catalunya*²². Y también por ello la entrevista que le realiza Josep Ramoneda para el periódico *La Vanguardia*, parte de la política y del caso Aldo Moro, para afrontar el tema de la verdad, que, para el autor, reside en la literatura (Ramoneda, 1982: 45). En esta entrevista se afirma, además, que el siciliano está aprovechando su estancia en España para conseguir información sobre dos personajes de la cultura española: Ignacio Sánchez Mejías y Pío Cabanillas.

El 30 de noviembre se despidió de la ciudad condal con una rueda de prensa, tras la cual partió rumbo Madrid, donde le esperaba una intervención en el Instituto Italiano de Cultura de Madrid, rodeado de docentes y periodistas. El seguimiento de Sciascia en la capital fue máximo, como testimonia la prensa nacional. La noche de su llegada, como relata Juan Cruz, preguntó a sus acompañantes por las obras de algún joven escritor, quizá, como opina el periodista, para comprar sus libros y «apilarlos en una biblioteca heterogénea en la que el pensamiento español ocupa un puesto vertebral» (Cruz, 1982). En mi opinión, para actualizar su conocimiento sobre la literatura española actual y, llegado el caso, dar a conocer en Italia el talento de algún nuevo escritor, como buen difusor de las letras españolas. Sea como fuere, tras esa pregunta se le reveló el nombre de Fernando Savater. Este

²² La noticia se muestra en la edición impresa del 30 de noviembre de 1982, p. 26.

dato es relevante, pues muestra el momento en el que Sciascia supo por primera vez del por aquel entonces joven filósofo español.

En Madrid tendrá varios actos, entre ellos, destaca el encuentro con estudiantes de italiano en la Universidad Autónoma de Madrid el día 3 de diciembre, donde realiza declaraciones polémicas sobre la política de nuestro país, abordando temas como el terrorismo, la mafia y ETA, sosteniendo que existen relaciones y conexiones personales entre las Brigadas Rojas y la organización terrorista abertzale. Sus palabras resonarán en todos los puntos de la geografía española²³.

Durante su estancia en Madrid realiza un viaje de ida y vuelta a Salamanca, concretamente la mañana del 1 de diciembre de 1982, acompañado por su mujer y el director del Instituto Italiano de Cultura de Madrid, Marco Miele. En la ciudad de «pietre d'oro [...] serena e dotta» (Sciascia, 1983a: 3), le espera el profesorado del área de Filología Italiana, entre ellos, Vicente González Martín y Félix Fernández Murga. Los medios de comunicación locales se hacen eco de la visita de Sciascia, poniendo el acento en su actividad política. *La Gaceta de Salamanca* publica una entrevista el 2 de diciembre de 1982, donde la primera cuestión que plantea es si se considera «escritor o político». A pesar de la respuesta rotunda de Sciascia, afirmando que la política es una «incidencia» y que él se considera «fundamentalmente escritor», el periodista insiste en las cuestiones políticas, interrogándolo sobre el atentado fallido al Papa Juan Pablo II, los principios ideológicos del Partido Radical, la mafia siciliana y las conexiones de esta con la de Estados Unidos, para concluir con una pregunta sobre su opinión acerca de la situación política española. Una breve referencia a la admiración de Sciascia por Unamuno en el subtítulo y al inicio de la entrevista es la única referencia a su actividad literaria. En esta misma línea, se plantea la noticia publicada por *El Adelanto*, también el 2 de diciembre. El diario incluye la información en una página dedicada a la política,

²³ La intervención de Sciascia no solo es recogida por los periódicos nacionales de mayor tirada, sino también por algunos regionales. Entre otros, véase: *Faro de Vigo*, 4 de diciembre de 1982, p. 6; *Diario de Mallorca*, 4 de diciembre de 1982, p. 5; *La Nueva España*, 4 de diciembre de 1982, p. 5; *La Provincia*, 4 de diciembre de 1982, p. 19.

con el título «Sciascia expresó en Salamanca sus simpatías por el gobierno socialista» (A.L.H., 1982: 6), abordando las mismas cuestiones que *La Gaceta*. Ambos periódicos recogen la declaración de amor de Sciascia hacia Unamuno, que se fundamenta, principalmente, en su carácter paradójico y en su espíritu lleno de contradicciones, como él mismo afirmó en la conferencia sobre literatura italiana contemporánea, dirigida a estudiantes de Filología Italiana e impartida en el aula Unamuno del edificio histórico de la Universidad. El recuerdo que nos legó el siciliano de este primer y único viaje a Salamanca difiere mucho de la visión de los periodistas salmantinos. En su artículo del *Corriere della Sera*, titulado «A Salamanca, nell'Università di Unamuno», el escritor evoca el encuentro con los alumnos de italiano de la Universidad de Salamanca, sorprendido y agradecido por el interés mostrado por la literatura italiana:

Ho incontrato altri studenti d'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 [...]. Come alleggiasse ancora, in quest'aula, lo spirito italianizzante di don Miguel de Unamuno (Sciascia, 1983a: 3).

El espíritu italianizante de Unamuno, aún latente en la Universidad de Salamanca, se materializa en el libro *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, que el siciliano recibe de manos de su autor, el catedrático Vicente González Martín. Un libro que leerá con gran interés, como se desprende de sus comentarios en el artículo del *Corriere* y cuya imagen de portada, un dibujo de Unamuno, cierra su crónica en el diario italiano. Será Vicente González Martín, además, uno de sus acompañantes por las calles de la ciudad, en busca de la agonía unamuniana tras su enfrentamiento con el gobierno sublevado²⁴, una agonía entendida como «parola-chiave del suo mondo, il continuo cercarsi e lottare dentro e fuori di sé» (Sciascia, 1983a: 3). A pesar del descubrimiento del letargo de tal agonía, la mañana

²⁴ A propósito de la oposición de Unamuno a los militares franquistas y su enfrentamiento con el general Millán Astray, véase Sciascia (1964).

transcurrida en Salamanca llenó de felicidad al escritor, que pasó «de una actitud un tanto recelosa y silenciosa [...] al deseo de gustar y comunicar a los que lo acompañaban o requerían su opinión» (González Martín, 2008: 137), así lo recuerda González Martín en su artículo «Leonardo Sciascia», publicado en 2008 en *Salamanca. Revista de Estudios*, donde rememora la visita del siciliano a la ciudad, incluyendo, en versión española, el artículo que el siciliano publicó para el *Corriere della Sera*.

Recorrer las huellas del escritor español que tanto admiró, su Universidad, su casa o sus calles justificaron un viaje de apenas unas horas, que se produce en medio de otros múltiples compromisos y en la recta final de su estancia española. Conoció Salamanca al término de su periplo español, pero, sin embargo, quiso iniciar sus recuerdos en el *Corriere della Sera* por esta ciudad, quizá porque, como sostiene Vicente González Martín, «de los numerosos lugares que visitó en esta ocasión, probablemente fue Salamanca donde nuestro autor se sintió más gratificado» (González Martín, 2000: 735). Y gratificante fue también para su acompañante, el profesor González Martín, quien, años después, se convertiría en impulsor y figura de referencia en el ámbito de la Filología Italiana del estudio de la obra de Sciascia y sus relaciones con España. Quizá el taciturno escritor lo intuyó y, por ello, de todas las personas que encontró en su viaje del 82, fue al profesor González al único que mencionó expresamente en su crónica para el *Corriere della Sera*.

El 4 de diciembre de 1982 Leonardo Sciascia puso fin a su gira española. Le seguirán al menos otros dos viajes a nuestro país, uno en 1983 y otro en 1984. De ellos dará cuenta en su libro *Ore di Spagna*, un verdadero homenaje a la España que conoció, aquella que siempre llevó en el corazón.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.L.H. (2 de diciembre de 1982). «Sciascia expresó en Salamanca sus simpatías por el gobierno socialista». *El Adelanto*, p. 6.
- AA. VV. (1983). «Un coloquio con Leonardo Sciascia». *Campus*, 2, pp. 25-34.
- ANÓNIMO (22 de noviembre de 1982a). «Gente: Eduardo de Guzmán». *El País*.
- ANÓNIMO (2 de diciembre de 1982b). «La entrevista del día: Leonardo Sciascia». *La Gaceta de Salamanca*, p. 14.

- BODINI, Vittorio y SCIASCIA, Leonardo (2011). *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*. F. Moliterni (ed.). Nardò: Besa.
- CAMPS, Assumpta (2003). «Una fortuna contrastata: Leonardo Sciascia in Spagna». *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 1-2, pp. 21-27.
- CASALS, Montserrat (30 de noviembre de 1982). «Leonardo Sciascia explica en Barcelona que fascismo y Mafia son lo mismo». *El País*, p. 40.
- CASTELLÓN, Alfredo y VÉLEZ, Carlos (dirs.) (4 de diciembre de 1980). «Leonardo Sciascia». *RTVE Play. Encuentros con las letras*. Recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/encuentros-con-las-letras/leonardo-sciascia/5830796/> [Fecha de consulta: 12/07/2023].
- CASTELLÓN, Alfredo y VÉLEZ, Carlos (dirs.) (1 de agosto de 1981). «Leonardo Sciascia». *RTVE Play. Encuentros con las letras*. Recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/encuentros-con-las-letras/leonardo-sciascia/6298436/> [Fecha de consulta: 12/07/2023].
- CRUZ, Juan (1 de diciembre de 1982). «Tarea de melancólicos». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1982/12/01/cultura/407545204_850215.html [Fecha de consulta: 12/08/2023].
- GONZÁLEZ DE SANDE, Estela (2009). *Leonardo Sciascia e la cultura spagnola*. Catania: La Cantinella.
- (2023). «Un viaggio di Sciascia in Spagna nel 1982». *Todomodo*, XIII, pp. 67-72.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (2000). «España en la obra de Leonardo Sciascia». *Cuadernos de Filología Italiana*. Número extraordinario, pp. 733-756.
- (2001-2002). «La Spagna nell'opera di Leonardo Sciascia». *Memorie e Rendiconti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici di Acireale*, pp. 257-288.
- (2008). «Leonardo Sciascia». *Salamanca. Revista de Estudios*, 56, pp. 135-141.
- LUQUE, Alejandro (9 de abril de 2013). «Anna Maria Sciascia. Entrevista». *M'Sur*.
- (15 de abril de 2023). «La Barcelona de Leonardo Sciascia». *La Vanguardia*. Recuperado de <https://n9.cl/t2nso> [Fecha de consulta: 14/06/2023].
- MACALUSO, Sarina (2022). «La Spagna nel cuore di Leonardo Sciascia». *Quaderns d'Italia*, 27, pp. 41-54.
- MARCI, Giuseppe (2015). «Sicilia e Spagna nel racconto di Leonardo Sciascia». En G. Caprara (coord.), *Tendencias culturales en Italia: entre literatura, arte y traducción* (pp. 5-16). Granada: Comares.
- MILLÁS, Jaime (15 de noviembre de 1982). «Jornadas Internacionales sobre la Libertad de Expresión». *El País*.
- MILLÁS, Jaime y MUÑOZ, Manuel (21 de noviembre de 1982). «Sciascia: Las libertades se pierden cuando se comienza a querer perderlas». *El País*.
- PIOLI, Marco (2019a). «L'immaginario spagnolo di Leonardo Sciascia: genealogie mediterranee». *Italian Studies*, 74(4), pp. 427-441.

- (2019b). «La guerra civil española en los viajes reales e imaginarios de Leonardo Sciascia». En M. Iturmendi Coppel y O. Fernández Poza (coords.), *La aventura de viajar y sus representaciones literarias y artísticas* (pp. 453-466). Santiago de Compostela: Andavira.
- (2020). «Dalla Sicilia alla Spagna, dalla Spagna alla Sicilia: Leonardo Sciascia scrittore di viaggio». *Italica Wratislaviensia*, 11(2), pp. 119-135.
- RAMONEDA, Josep (30 de noviembre de 1982). «Sciascia: La verdad está en la literatura». *La Vanguardia*, p. 45.
- ROVIRA, José Carlos (2 de diciembre de 1982). «Leonardo Sciascia: la libertad como razón». *Información*, pp. I-III.
- SCIASCIA, Leonardo (24 de octubre de 1964). «Unamuno e il generale». *L'ora di Palermo*.
- (1967). *Le parrocchie di Regalpetra. Morte dell'inquisitore*. Roma: Laterza.
- (5 de marzo de 1983a). «A Salamanca, nell'Università di Unamuno». *Corriere della Sera*, p. 3.
- (13 de marzo de 1983b). «Da Murillo ai volti dell'Inquisizione». *Corriere della Sera*, p. 3.
- (26 de marzo de 1983c). «Un gagliengo al governo». *Corriere della Sera*.
- (1 de abril de 1983d). «La fotografia, decima Musa». *Corriere della Sera*.
- (8 de abril de 1983e). «Qui un siciliano ritrova i viceré». *Corriere della Sera*.
- (8 de marzo de 1987). «Aquí está el “busilis”». *El País*.
- (1988). *Ore di Spagna*. Marina di Patti: Pungitopo.
- (1991). *Quaderno*. V. Consolo (intr.), M. Farinella (nota). Palermo: Nuova Editrice meridionale.
- (2000). *Opere 1956-1971*. C. Ambroise (ed.). Milán: Bompiani.
- TEDESCO, Natale (2001). *Avevo la Spagna nel cuore. Atti del Convegno Internazionale*. Milán: La Vita Felice.

LA PRESENCIA DE DRAMATURGOS
ESPAÑOLES EN LA REVISTA *IL DRAMMA*:
UN PUENTE CULTURAL ENTRE ITALIA Y ESPAÑA
THE PRESENCE OF SPANISH PLAYWRIGHTS
IN THE MAGAZINE *IL DRAMMA*:
A CULTURAL BRIDGE BETWEEN ITALY AND SPAIN

Manuel HERAS GARCÍA
Universidad de Salamanca

Resumen

Il Dramma es una revista teatral italiana que desde 1925 y hasta 1992 y como dice su primer título es una: *rivista mensile di commedie di grande successo* publica una ingente cantidad de obras de teatro del panorama teatral internacional. En este estudio se pretende hacer un primer acercamiento a la revista, así como a la presencia y la relevancia de los dramaturgos españoles en dicha revista dentro de un análisis más amplio y extenso tanto cuantitativa como cualitativamente, estudiando elementos como la temática, el estilo, el género y la estructura de las obras o la presencia de dramaturgos del resto de nacionalidades, así como el estudio desde el punto de vista comparado del género teatral en Italia y España.

Palabras clave: teatro, *Il Dramma*, revista literaria, teatro español.

Abstract

Il Dramma is an Italian theatrical magazine that from 1925 to 1992, and as its first title states: *rivista mensile di commedie di grande successo* (monthly magazine of highly successful comedies), publishes a vast amount of plays from the global theatrical scene. This study aims to make a preliminary approach to the magazine, as well as to the presence and significance of Spanish playwrights in this magazine within a broader and more extensive analysis both quantitatively and qualitatively, studying elements such as theme, style, genre, and structure of the works or the presence of playwrights from other nationalities, as well as the study from a comparative perspective of the theatrical genre in Italy and Spain.

Keywords: theater *Il Dramma*, literary magazine, Spanish theater.

1. MARCO HISTÓRICO Y CONTEXTO DE *IL DRAMMA*

La revista *Il Dramma*, aparece en el panorama cultural italiano en diciembre de 1925, y acabará convirtiéndose en un hito dentro del espectro teatral europeo del siglo XX. Fundada en Turín por la editorial Le Grandi Firme y bajo la dirección inicial de Pitigrilli (seudónimo de Daniele Segre), *Il Dramma* se convirtió rápidamente en un referente insoslayable para el estudio y la difusión del teatro contemporáneo.

En sus orígenes respondía a la necesidad de una plataforma que no solo divulgase obras teatrales de calidad, sino que también fomentara el debate crítico y teórico sobre las artes escénicas. Esta revista mensual de comedias, que pronto pasaría a una periodicidad quincenal, abarcó un amplio espectro de géneros y estilos, reflejando el dinamismo y la complejidad del teatro de su época.

La dirección de Lucio Ridenti desde agosto de 1926 marcó una fase de consolidación editorial en la que la revista amplió su visión para incluir no solo el teatro italiano sino también las obras y autores de relevancia internacional. Este enfoque cosmopolita permitió a *Il Dramma* desempeñar un papel fundamental en el intercambio cultural entre Italia y el resto de Europa, convirtiéndose en una ventana a las tendencias teatrales más innovadoras y a las voces más significativas del momento.

La revista se dividió en varias series a lo largo de su historia. La primera serie abarcó desde el primer número en diciembre de 1925 con el subtítulo: *rivista mensile di commedie di grande successo* hasta el número 428-430 en junio y julio de 1944, bajo la dirección tanto de Pitigrilli, de Lucio Ridenti y de Cipiano Giachetti, este último se ocupó de algunos de los últimos números de la serie. Durante esta serie, la periodicidad pasó de mensual a quincenal a partir del número 19 en junio de 1927 *quindicinale di commedie di grande successo*, reflejando su importancia y la demanda del público.

La segunda serie, que dio comienzo en noviembre de 1945 y se extendió hasta mayo y junio de 1968, fue dirigida exclusivamente por Lucio Ridenti. Durante esta época, la revista amplió su enfoque, convirtiéndose en un quincenal de comedias de gran interés. También experimentó cambios editoriales, pasando de ser

publicada por la editorial Grandi Firme a la SET (Società Editrice Torinese) y luego a ILTE (Industria Libreria Tipografica Editrice).

La tercera serie, que se inició en octubre de 1968, se vio interrumpida por la trágica muerte de Lucio Ridenti en enero de 1973. Durante esta serie, dirigida por Maurizio Liverani, la revista expandió su alcance para incluir temas relacionados con el teatro, el cine, la literatura, las artes y los medios de comunicación, se subtituló primero *Teatro, cinema, tv, musica, radio* y más tarde *Teatro, letteratura, cinema, arte, musica, radio, tv* reflejando así la evolución del panorama cultural.

La cuarta serie se prolongará desde diciembre de 1973 y llegará hasta enero y febrero de 1983 y marcó una nueva fase en la historia de *Il Dramma*. Dirigida por Maurizio Liverani, Diego Fabbri y Carlo Fuscagni en diferentes momentos, esta serie vio un conjunto de cambios en la dirección editorial y la sede de la revista, que finalmente se estableció en Roma.

La quinta serie, subtitulada *Teatro & spettacolo, Spettacolo festa* o *La festa dello spettacolo*, inició en abril de 1983 concluyendo en septiembre del mismo año y representó un capítulo más de *Il Dramma*. Dirigida por Giorgio Bàrberi Squarotti, Federico Doglio y Stefano Jacomuzzi, esta serie fue publicada por la Cooperativa Cregis di Rivalta di Reggio Emilia. A partir de aquí la periodicidad pasó a ser anual hasta su último número en 1992.

La estructura de *Il Dramma* en series editoriales refleja su evolución y adaptación a los cambios sociopolíticos y culturales a lo largo de su existencia. Desde la primera serie, marcada por la dirección de Pitigrilli y Ridenti, hasta la quinta serie bajo la batuta de figuras como Giorgio Bàrberi Squarotti demostró una gran capacidad para reinventarse, abordando temas cada vez más amplios que incluían el cine, la literatura, el arte, la radio o la televisión además del teatro.

Su importancia como plataforma de difusión para el teatro y las artes escénicas radica no solo en la calidad y diversidad de las obras publicadas sino también en su papel como foro de debate y reflexión crítica. *Il Dramma* ofreció a académicos, críticos y aficionados un espacio de encuentro e intercambio intelectual, donde las nuevas ideas y perspectivas sobre el teatro podían ser exploradas y discutidas.

El gran número de críticos teatrales que colaboran en la revista se distinguen por su rigor analítico y su capacidad para contextualizar las obras dentro de un marco más amplio, reflexionando sobre su relación con las tendencias estéticas contemporáneas, así como su resonancia en el imaginario colectivo. Estos críticos, cuyas contribuciones son fundamentales para el prestigio y la relevancia de la revista, incluyen a figuras destacadas del ámbito teatral italiano, español y europeo en general.

En el ámbito de los estudios filológicos, también se presenta como materia de estudio indispensable para comprender las dinámicas de interacción cultural y literaria en la Europa del. La revista no solo da fe de las transformaciones estéticas y temáticas del teatro europeo, sino que también refleja las corrientes filosóficas, sociales y políticas que moldearon el continente en un periodo marcado por la inestabilidad y el cambio.

En conclusión, la trayectoria de *Il Dramma* supone una inestimable contribución al panorama cultural y teatral no solo italiano sino europeo. Su estudio ofrece perspectivas únicas sobre la evolución del teatro contemporáneo, la interacción entre diversas tradiciones literarias y la función del arte como espejo y crítico de la sociedad.

2. LA PRESENCIA ESPAÑOLA EN *IL DRAMMA*

La presencia española en *Il Dramma* representa un capítulo fascinante de intercambio cultural entre España e Italia, revelando la profunda interconexión y el aprecio mutuo entre las tradiciones teatrales de ambos países. La revista, a lo largo de su historia, se convirtió en un escaparate privilegiado para la dramaturgia española, reflejando la relevancia y el dinamismo del teatro español fundamentalmente del siglo XX.

2.1. PRINCIPALES AUTORES ESPAÑOLES Y SUS CONTRIBUCIONES

Desde los inicios de la revista, autores como E. García Álvarez y P. Muñoz Seca con *Il boia di Siviglia* publicada en 1926, y G. Martínez Sierra y H. Maura con *Giulietta compra un figlio* en 1927, marcan el comienzo de una prolífica presencia española en la revista sobre todo en la primera serie hasta 1944. Esta tendencia continúa con la inclusión de los Hermanos Álvarez Quintero

(Serafín 1871-1938 y Joaquín 1873-1944), con obras como *Le nozze di Quinita* (*La boda de Quinita Flores*) que fue publicada en 1927 y *Senza parole* (*Sin palabras*) en 1929. A estas dos primeras le siguieron: *Mattina di sole* (*Mañana de sol*) en 1929, *Quando l'amore brucia* en 1930, *Fiammellina* 1931, *Tamburo e sonaglio* (*Tambor y cascabel*) en 1931, *Il centenario* (*El centenario*) en 1931, *La bella Lucerito* (*La bella Lucerito*) en 1933, *Rosa e Rosina* (*Rosa y Rosita*) en 1933, *Cuore alla mano* 1933, *Il fiore nel libro* (*La flor en el libro*) en 1934 que ponen de relieve la versatilidad y el encanto del teatro costumbrista español. La característica principal de sus obras es que se dedican a retratar la vida cotidiana, las costumbres y el habla del Andalucía de su época, con un enfoque particular en Sevilla, su ciudad natal. Sus obras ofrecen una visión de la vida diaria de la región, con un rico uso del dialecto andaluz. Su habilidad para capturar el lenguaje coloquial de su región es notable y utilizan el diálogo como principal herramienta para el desarrollo de sus personajes y tramas.

Sus obras, generalmente de carácter optimista y ligero, contrastan con las de dramaturgos como Valle-Inclán o Federico García Lorca –también presentes en la revista– cuyas obras a menudo exploran los entresijos de la condición humana, abordan la crítica social y política y la tragedia.

El principal traductor de las obras de los hermanos Quintero, así como de otros muchos escritores que aparecen en la revista, fue Gilberto Beccari y un estudio interesante, al margen de otros, sería comprobar cómo Beccari resolvió el problema del habla andaluza en sus traducciones tan presente en estas obras.

Gregorio Martínez Sierra, 1881-1947 publicó por primera vez junto a Honorio Maura la obra *Giulietta compra un figlio* (*Julieta compra un hijo*) en 1927 a la que seguirán otras como: *L'innamorato* (*El enamorado*) en 1930, *Dobbiamo esser felici* (*Seamos felices*) en 1930, *Noi tre* (*Tiángulo*) en 1931. La mayoría de la producción de Martínez Sierra fue escrita en coautoría junto con su esposa la escritora María de la O Lejárraga o, como se ha venido proponiendo, basándose en diversos documentos, exclusivamente por esta última.

Su obra dramática se distingue, siempre cercano a la órbita de J. Benavente, por una cierta finura psicológica y una delicadeza poética que roza el sentimentalismo.

De Jacinto Benavente (1866-1954) nos encontramos con *Il cameriere di Don Giovanni* (*El criado de Don Juan*) en 1929 y *La señora ama* en 1932 que curiosamente mantiene el título en español ambas traducidas por Gilberto Beccari.

Su estilo se caracteriza fundamentalmente por sus ágiles diálogos, sus argumentos sencillos y la exploración psicológica de los personajes, especialmente los femeninos. En algunas ocasiones también pasa revista con un cierto realismo a la sociedad burguesa española de la época. La intención de su teatro no es otra que entretener, no sin una cierta carga de crítica de las costumbres sociales del momento recurriendo a la sátira, pero sin que el público se sienta aludido en exceso. En la primera de las obras, *El criado de don Juan*, reflexiona sobre la propia creación literaria. En la segunda, un melodrama en el que la auténtica protagonista es la mujer (Dominica) a la que retrata de forma magistral.

Por lo que se refiere a Federico García Lorca (1898-1936), cuya obra ha sido siempre un referente del teatro español del siglo XX, encuentra en *Il Dramma* un espacio recurrente para la difusión de su teatro poético y socialmente comprometido. Desde *Nozze di sangue* (*Bodas de sangre*) en 1943 hasta *La casa de Bernarda Alba* en 1946, pasando por *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa*, *Amore de Don Perlinpin con Belisa nel suo giardino* (*Amor de don Perlinplin con Belisa en su jardín*), *Quadretto di Don Cristobal* (*Retablillo de Don Cristobal*) todas ellas publicadas también en 1946 en diversos números Lorca traspasa fronteras, ofreciendo al público italiano la intensidad y profundidad de su dramaturgia. La espléndida recepción de las obras de Lorca en Italia es de sobra conocida, pero se pone aún más de manifiesto en la revista por la aparición en estos mismos números (uno de ellos casi se trata de un monográfico) de artículos sobre el escritor y su obra a cargo de reputados críticos y escritores como Elio Vittorini, Sivio d'Amico o Vito Pandolfi. Como puede verse por los títulos publicados, la revista se hizo eco de lo más representativo de Federico: obras de títeres, dramas y tragedias omitiendo aquellas otras de carácter más vanguardista escritas tras su estancia en Nueva York.

La publicación de *Le corna de Don Friolera* (*Los cuernos de Don Friolera*) en 1941 de R. M. del Valle-Inclán, uno de los principales exponentes del Modernismo y la Generación del 98

en España y que destacó por su innovación literaria y por su peculiar estilo, conocido como esperpento, que utilizó para criticar la sociedad española de su época pone de relieve una vez más el interés por la diversidad del teatro español por parte de la revista. *Los cuernos de Don Friolera* es precisamente un ejemplo del uso del esperpento por parte de Valle-Inclán. Esta obra forma parte de la trilogía *Martes de Carnaval* y fue escrita en 1921. A través de una historia que mezcla lo trágico con lo cómico, Valle-Inclán ofrece una crítica mordaz a la moralidad, el honor y la hipocresía de la sociedad española, especialmente en lo referente a las instituciones como el matrimonio y el ejército.

Con la publicación en 1970 del drama *Cronache romane* (*Crónicas romanas*) y el *Omaggio a Sean O'Casey* de Alfonso Sastre la revista no solo amplía la diversidad temática y estilística de la presencia española, sino que también refleja su apertura hacia propuestas teatrales más experimentales y críticas. Sastre, con su enfoque innovador y su capacidad para dialogar con las inquietudes de su tiempo, contribuye a enriquecer el debate cultural y artístico en las páginas de la revista, ofreciendo al público italiano una perspectiva única sobre el teatro español contemporáneo. Conocido por su teatro crítico y comprometido, Sastre representa una voz renovadora y contestataria dentro del panorama teatral español de posguerra. Su obra, con una fuerte carga ideológica y una búsqueda constante de justicia social, encontró eco en *Il Dramma* durante los años setenta, un periodo caracterizado por cambios sociales y culturales profundos tanto en Italia como en España. La inclusión de Alfonso Sastre en *Il Dramma* subraya el compromiso de la revista con la difusión de un teatro que no solo entretiene, sino que también interpela y reflexiona sobre la realidad social y política. Sastre, como exponente del teatro social en España, trasciende las barreras lingüísticas y culturales, mostrando el poder del teatro como herramienta de crítica y transformación social.

No acaba aquí el elenco de obras de escritores que aparecen en las páginas de la revista, no podemos dejar de mencionar a escritores como Lope de Vega con *L'indemoniata* (*La endemoniada*) publicada en 1941, Tirso de Molina con *Don Gil dalle calza verdi* (*Don Gil de las calzas verdes*) en 1943, Pedro de Alarcón con una reducción de *Il capello a tre punte* (*El*

sombrero de tres picos) en 1943, Fernando de Rojas con *La Celestina* en 1962, Rafael Alberti con *Gli otto nomi di Picasso* (*Los ocho nombres de Picasso*, poesía escénica) en 1969 o Miguel de Cervantes con *Il giudice dei divorzi* (*El juez de los divorcios*) también en 1969.

Si nos centramos en los años de publicación se ve claramente que la mayoría de las obras de escritores españoles publicadas en *Il Dramma* lo hacen entre la primera y segunda series con clara ventaja de la primera sobre la segunda bajo la dirección fundamentalmente de Lucio Ridenti, con lo que demostró un gran afecto hacia los escritores y la literatura producida en España. En las siguientes series dirigidas por Maurizio Liberani, Diego Fabbri o Giorgio Barberi Squarotti, ente otros, si bien siguieron apareciendo obras españolas la frecuencia de las mismas fue mucho menor.

Entre los autores españoles cuyas obras fueron seleccionadas para su publicación en *Il Dramma*, figuras como Federico García Lorca, Jacinto Benavente y los Hermanos Quintero sobresalen por la regularidad con que sus trabajos encontraron espacio en las páginas de la revista. García Lorca, con obras emblemáticas como *Bodas de Sangre* y *La Casa de Bernarda Alba*, se destaca no solo por la frecuencia de sus apariciones sino también por la profundidad y universalidad de sus temas, que resonaron profundamente con el público italiano. Valle-Inclán, por otro lado, aportó una visión única del teatro a través de su estética del esperpento, mientras que los Hermanos Quintero ofrecieron una mirada costumbrista y humorística de la sociedad española.

La presencia recurrente de todos los autores en *Il Dramma* señala no solo la apreciación de su arte sino también el interés de la revista en presentar un espectro amplio y representativo del teatro español, considerando tanto su calidad artística como su capacidad para dialogar con los temas sociales y culturales de la época. La aparición de todos ellos ha servido no solo como ejemplos claros de la diversidad teatral española sino también como vehículos para explorar y cuestionar aspectos universales de la condición humana. Esta interacción entre España e Italia, facilitada por *Il Dramma*, celebra el teatro como un espacio de encuentro, reflexión y cambio, evidenciando la capacidad única

del arte dramático para conectar, desafiar y enriquecer nuestras percepciones del mundo.

La elección de incluir a estos autores en la revista no fue arbitraria, sino que reflejaba un reconocimiento de su significativa contribución al teatro español y, por extensión, al patrimonio cultural europeo. La inclusión de estos dramaturgos españoles en la revista italiana subraya el deseo de *Il Dramma* de actuar como un puente entre las culturas, facilitando un intercambio que enriqueció tanto a los lectores italianos como a los participantes españoles. Este intercambio no solo elevó la apreciación del teatro español en Italia, sino que también contribuyó a un diálogo cultural más amplio, permitiendo que las obras teatrales trascendieran su contexto original y resonaran con temas y preocupaciones universales.

3. CONCLUSIÓN

La revista *Il Dramma*, fundada en Turín por la editorial Le Grandi Firme y bajo la dirección inicial de Pitigrilli (seudónimo de Daniele Segre), ocupó un lugar destacado en el mundo de las artes escénicas y de la literatura en general, convirtiéndose en un punto de referencia indispensable para dramaturgos, críticos y aficionados al teatro en todo el mundo. Su misión era doble: por un lado, buscaba revitalizar y promover el teatro italiano en el periodo de posguerra, una época de intensa reconstrucción cultural y social; por otro, aspiraba a ser un puente entre Italia y el teatro internacional, ofreciendo a sus lectores una amplia panorámica de las tendencias, obras y figuras más relevantes de la escena mundial. Además, sus páginas fueron un espacio para la crítica rigurosa y el análisis profundo, no solo de las obras teatrales sino también de las tendencias en dirección, actuación y diseño escénico, lo que ayudó a elevar el nivel de la discusión teatral en Italia y fuera de ella. La importancia de *Il Dramma* también se refleja en su papel como archivo histórico del teatro del siglo XX, documentando las transformaciones artísticas y sociales a través del prisma del teatro. Fue testigo y partícipe de los movimientos vanguardistas, de la evolución de la dramaturgia y de los cambios en la percepción y valoración del teatro en la sociedad.

La presencia española en la revista es testimonio de la rica interacción cultural que definió el panorama teatral europeo del siglo XX. La elección de destacar a estos autores españoles refleja no solo su estatus dentro del teatro español sino también su capacidad para comunicar más allá de las fronteras, enfatizando el papel del teatro como una forma de arte universal que trasciende las diferencias culturales y promueve un entendimiento compartido. En este contexto, *Il Dramma* no solo documentó la evolución del teatro contemporáneo, sino que también participó activamente en la formación de un espacio cultural europeo más integrado y diverso.

Como ya mencionamos antes, con el acceso al archivo de *Il Dramma*, podremos examinar en detalle las contribuciones de escritores tanto italianos como no italianos a lo largo de la existencia de la revista.

Al revisar los números de la revista, podemos identificar patrones y tendencias en la publicación de obras tanto italianas como extranjeras, así como la recepción de estas contribuciones por parte del público italiano. Tampoco podemos olvidarnos de otro aspecto relevante de la revista y es su vertiente de revisión crítica, revisar la ingente cantidad de artículos y revisiones críticas que aparecen en sus páginas de escritores y estudiosos italianos como no italianos sobre los temas más variados del ámbito de las obras de creación como del de las artes escénicas en general nos ponen delante un completísimo panorama del mundo del teatro a nivel internacional.

No podemos olvidarnos de otro componente fundamental de la revista, las portadas, un estudio sobre el diseño de las portadas de la revista desde 1925 hasta 1992 representaría un fascinante viaje a través de la evolución del arte y el diseño gráfico en el contexto de las artes escénicas del siglo XX. Las portadas no solo sirven como una primera impresión visual de lo que los lectores pueden esperar encontrar en sus páginas, sino que también actúan como un reflejo de las tendencias artísticas, los movimientos culturales y los cambios sociopolíticos de su tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, Andrés y Díez BORQUE, José María (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.
- DIETERICH, Genoveva (2007). *Diccionario del teatro*. Madrid: Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis (2019). *Literatura y escena. Una historia del teatro español*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- HUERTA Javier; PERAL Emilio, URZAIZ Héctor (2005), *Teatro español de la A a la Z*. Madrid: Espasa-Calpe
- Il Dramma* (s. f.). Recuperado de <https://n9.cl/d0hcf> [Fecha de consulta 18/09/2023].
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco (2002). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- OLIVA, César (1989). *El teatro español desde 1936*. Madrid: Ediciones Alhambra.
- (2003). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Ed. Síntesis.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2003). «Las ideas teatrales de 1900 a 1939». En *Historia del teatro español*, Vol. II (pp. 2239-2270). Madrid: Gredos.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2005⁸). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- TORO, Alfonso de y FLOECK, Wilfried (coords.) (1995). *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*. Kassel: Edition Reichenberger.

VISITAS DE JORGE GUILLÉN A GÉNOVA, MILÁN,
VENECIA Y OTRAS CIUDADES ITALIANAS
CONTADAS A SU HIJA TERESA
JORGE GUILLEN'S VISITS TO GENOA, MILAN, VENICE
AND OTHER ITALIAN CITIES TOLD TO HIS DAUGHTER TERESA

Pedro Luis LADRÓN DE GUEVARA MELLADO
Universidad de Murcia

Resumen

Se trata de recoger la visión que tiene de Italia Jorge Guillén desde una óptica privada y familiar, pues el poeta le escribe primero a su esposa Germaine Cahen y, tras el fallecimiento de ésta, a su hija Teresa desde 1948. Teresa es la gran confidente de su experiencia vital, y en consecuencia de su estancia en el país trasalpino, receptora de lo que observa y acontece que lógicamente Guillén no cuenta a los amigos con los que comparte dichas actividades. En estas cartas aparecen nuevos matices sobre la visión que tiene de sus ciudades. *Palabras clave:* Guillén, poesía, Italia, viaje, epistolario.

Abstract

The scoop of this paper is to collect the vision that Italy has of Jorge Guillén from a private and familiar perspective. The poet first writes to his wife Germaine Cahen and, after her passing, to his daughter Teresa since 1948. Teresa is the greatest confidant of his living experience. Because of her staying in the transalpine country, she is the recipient of his experiences that he doesn't tell the friends with whom he shares said activities. In these letters, it appears the vision that he has of his two cities.

Keywords: Guillén, poetry, Italy, travel, epistolary.

1. INTRODUCCIÓN

Es de todos conocida la amplia permanencia de Jorge Guillén en Italia, estudiada por Laura Dolfi y por mí (especialmente la correspondencia), entre otros. Sin embargo, estos estudios se centran especialmente en Florencia. En este trabajo nos vamos a centrar en el Norte de Italia, y más en las ciudades que en las

personas, dejando para otra ocasión los encuentros personales y las zonas del Lacio, Campania y Sicilia.

Aunque Guillén no escribió un diario como tal, es verdad que de las cartas a su esposa Germaine y, tras la muerte de ésta en 1947, a su hija Teresa (la mayoría inéditas), extraemos una visión «privada y familiar» de la Italia que ve.

En su texto «Jorge Guillén habla de Italia a los italianos», escrito en Cambridge el 13-15 de agosto de 1972¹, cuenta como la lectura del libro de Pedro Antonio de Alarcón *De Madrid a Nápoles* hizo que comenzara «a soñar con aquel país maravilloso. No era un cuento de hadas» (Guillén, 1999: 729).

Visitó Italia por primera vez en 1910, durante su internado en Suiza, en Friburgo, al que le había mandado su padre en 1909 (AA. VV., 2001: 52). Posteriormente cruzaría el norte en 1934: «Ya en 1910 pasé por Milán y Génova, volví a cruzar el Norte en el 34; visité en el 51 Roma» para luego añadir: «He recorrido Italia de punta a cabo, desde Venecia hasta Salerno, hasta Palermo. Me encantó la primera “pequeña ciudad” que conocí: Luca». Y luego añade: «He vivido en Venecia, en Roma, en Nápoles» a la que podríamos añadir Recanati donde «La devoción por Leopardi me condujo a Recanati. Allí me quedé, encantado, dos meses» (Guillén, 1999: 729-730).

2. CARTAS A GERMAINE

Guillén vuelve Italia el primero de mayo de 1934 y permanece hasta el seis. Va camino de Bucarest como conferenciante del Ministerio Español de la II República. Pasa por Ventimiglia, Génova, Milán, Pavía... Se detiene en Verona el 2 de mayo, en Venecia del 3 al 5, pasa la mañana del 6 en Trieste. Aquella misma tarde parte para Bucarest donde llegaría día y medio más tarde, el 8 de mayo.

El viaje se lo cuenta por carta a su esposa Germaine, siendo el epistolario casi un diario (Guillén, 2010: 1177-1184). Lleva pasaporte diplomático, lo que le ahorra molestias en la aduana. Llega

¹ Apareció en italiano en «J.G. parla dell'Italia agli Italiani» en «Jorge Guillén: un classico del nostro secolo», *Uomini e libri*, VIII, 40, Milán octubre 1972, pp.12-13. Publicado en: Jorge Guillén, 1999: 729-731, según el texto original en español que se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid.

a Ventimiglia en tren, litera de segunda clase, allí compra *Les Superbes* y *L'Idée fixe* de Paul Valery. A las tres llega a Génova, baja del vagón para coger otro tren, pero le indican que siga en el mismo que va a Milán. Lee *Les Superbes* que le parece «Interesante, pero no tanto». Su mirada se turna entre la lectura y las vistas: «El paisaje muy bonito. Todo él, estilo de *villeggiature*, muy poblado, muy placentero, entre el mar y las colinas: todo en desniveles y perspectivas numerosas» (Guillén, 2010: 1178). Pasa por Pavía a las cinco y cuarto: «Todo lo que voy viendo de Italia parece fértil, rico -más rico que España en general-» y llega a Verona a las ocho de la noche. Cogió un hotel en un antiguo palacio con vistas al río Adigio (Adige). Sobre la ciudad opina: «La primera impresión nocturna de Verona fue exquisita».

Al día siguiente, dos de mayo, se dedica a pasear por la ciudad: tres horas por la mañana. Por la tarde vuelve a caminar entusiasmado, hasta el punto de llegar tarde para la visita al Museo de Castelvecchio:

Yo creí visitar una pequeña ciudad al margen, y es una ciudad magnífica, riquísima, con grandes iglesias muy buenas y, sobre todo, con palacios, muchos palacios –y de todas las épocas, hasta hoy. De suerte que mi impresión no es sólo la de una historia estupenda sino la de un país continuadamente poderoso, de primer orden. Plazas preciosas, calles señoriales, magnificencia, profusiones de gran ciudad (Guillén, 2010: 117).

Lo único que le duele es no poder visitar la ciudad que tanto le gusta con su esposa e hijos. Por otro lado, desconoce si la fascinación por Verona es extensible a todo el país:

¿Será Verona una de tantas ciudades italianas, o una de las mejores ciudades de Italia? No sé cómo situarla en relación con el país. Desde luego, se me recrudece con violencia mi antigua ilusión -que debo a la madre- de su Italia (Guillén, 2010: 1180).

A la mañana siguiente coge un tren para Venecia. Llega a las nueve y cuarto de la mañana del tres de mayo. Al salir de la estación le espera un mozo del Hotel Panada, situado en las proximidades de la Torre del Orologio en la céntrica plaza de San Marco. Italia le parece cara.

Con él entré en un barco de vapor. ¡Canal Grande! ¿Pero es posible? La primera impresión es casi humorística. Parece una broma que Venecia pueda existir de veras, y que todo, el agua, la góndola, los palacios, todo sea de verdad, y no de poesía, un cuadro, una ópera, una irrealidad. ¡Pues Venecia es verdad! Y mucho más verdadera que sus representaciones acromadas (Guillén, 2010: 1180-1181).

Tiene un recuerdo para su madre qué tanto le había hablado de la ciudad: «Ella fue quien primero me habló de Venecia, y me enseñó grabados, y me hizo soñar con estas cosas -que ella no había de ver». Al día siguiente visita San Marcos y el Palacio Ducal y escribe en sus cartas: «Lo más suntuoso, lo más fastuoso, lo más lujoso del mundo. El mayor capricho del mundo -pero construido maravillosamente: eso es Venecia» (Guillén, 2010: 1181).

Aquella tarde, jueves tres de mayo, coge un *vaporetto* para visitar las islas de la Laguna. La compañía de parejas enamoradas a su alrededor le lleva a la omnipresencia de Germaine:

Te hablo de todo ello, porque también eso es Venecia –la única posible para nosotros-. ¡Cuántas parejas por todas partes! Esta mañana veía a una en una góndola, en el Canal Grande. (Yo, en mi vapor-tranvía.) Y pensaba: ¡Cuánto sufriría aquí Hall!² ¿Se atrevería a afrontar el lugar común, y a ir en Góndola con Trinita? (Guillén, 2010: 1182).

La mañana del viernes la dedica a ver pintura, Tiépolo, en la Academia. Luego una sucesión de iglesias y de contemplación artística: «cansado de tanto mirar obras de arte, esto es lo terrible del viaje por Italia, la enorme cantidad, por lo tanto, superflua para el espectador de Arte». Decide ir al Lido y busca una librería para adquirir obras de Ungaretti, desconocido «igual que si se pregunta en librerías españolas» (Guillén, 2010: 1182). Por la noche va a un cine con *varietés*, intrascendente. Antes de marcharse decide visitar Ca d'Oro y el *ghetto*, donde le confundieron con un judío, lo cual, casado él con una judía, se lo toma a broma. Por la tarde decide seguir viendo iglesias y subir al Campanile.

² Christopher Hall, pintor inglés, residente en Murcia, amigo del poeta.

A la siete de la tarde sale para Trieste, donde llega a las doce. Apenas unas horas del domingo 6 de mayo para visitar el viejo puerto del imperio austrohúngaro, pues su tren para Bucarest sale a las dos de la tarde.

Tras dormir en Trieste, comete lo que el mismo considera un pequeño error, coge un «coche de un caballo+taxímetro» para dar una vuelta. El cochero le pregunta si van al castillo de Miramar y él dice que sí. La lejanía de la ciudad, con un coche de caballo que trota lento, hace que el precio suba y, tras ver desde fuera el castillo, le pide que vuelva. El alto coste, treinta liras, del carruaje, para no ver nada con calma, le creó un cierto malestar. Sobra la ciudad escribe:

Trieste es una ciudad hermosa, moderna, amplia –cuyo interés proviene exclusivamente de su posición. Desparramada en un valle, y sobre las colinas circundantes, en el fondo de una gran bahía [...] Miramar es un palacio real moderno –que se encuentra bastante lejos; se le divisa blanco, en los salientes de la costa [...] Subí a la iglesia que está en lo alto, San Justo (Guillén, 2010: 1183).

Este viaje de turista, solitario, sin nadie querido con quien compartir la experiencia, le cansa. Quizá pensando en Goethe, Pedro Antonio de Alarcón, etc., opina que «el Viaje por Italia, durante seis meses seguidos, debe ser algo abrumador», (Guillén, 2010: 1183) hasta el punto de que Bucarest, próxima meta con sus conferencias y personas que le esperan, se asemeja a un destino familiar.

3.CARTAS A SU HIJA TERESA³

Tras la muerte de Germaine en 1947, Jorge vuelca en su hija Teresa la correspondencia, escribiendo con asiduidad. Casado con Stephen Gilman, al que llama Steve, hispanista y discípulo de Américo Castro, y madre de tres niños, Antó, Isabel y la pequeña

³ *Cartas a Teresa*. Digitalización, contextualización y análisis en red de las cartas de Jorge Guillén a su hija (1948-1984) PID 2019-105015RB. Investigadoras Principales: Rosa Fernández y Guadalupe Arbona. Equipo de investigación: Pedro Luis Ladrón de Guevara, Antonio Martínez Illán, María Pilar Saiz Cerredá, Margarita Garbisu Buesa, Ana María Gómez-Elegido Centeno y José Manuel Mora Fandos. Véase <https://guillen.linhd.uned.es/>.

Ana. A Teresa le cuenta el citado viaje a Roma de 1951 y en septiembre de 1952 es la familia Gilman la que está en Italia y don Jorge lamenta no poder acompañarlos: «¡Cuánto lamento no haber visto con vosotros San Gimignano y Volterra! ».

El 22 y 23 de octubre de 1953 Guillén le comenta a Teresa que ha hablado con la presidenta y que se le concederá un año sabático, pero en dos años académicos diferentes, de febrero de 1954 a enero de 1955, por tanto «Iremos, pues a Italia». Italia con la familia, incluido el nieto Antó que muestra predisposición por el mundo antiguo, se presenta como una verdadera arcadia.

Aquel otoño de 1953 don Jorge prepara el viaje. Para ello se pone en contacto con Juana Granados, profesora de la Bocconi de Milán y su antologuista, que le aconseja la zona de Génova, y con Oreste Macrí que prefiere la Toscana, eligiendo esta última.

El 1 de julio de 1954 se encuentran en Génova y será desde esta ciudad, el 13 de septiembre, desde donde escribe antes de embarcarse para volver a América:

Logré sentarme junto a la portezuela del vagón y el viaje no fue del todo desagradable. Encontré un hotel a dos pasos del muelle en que voy a embarcarme. Hotel bastante bueno: ¡con agua fría y caliente! Paseé, me cansé, descansé en el Duomo, cené en un restorán «acreditado», con camareros viejos y atentos, busqué un cine, no encontré más que películas americanas conocidas y, por fin, entré a ver un film francés de asunto penoso (*Les enfants de l'amour*). Volví —¡sin perderme— al hotel. Génova próspera, muy siglo XIX rico; muchos palacios, calles en desnivel, escalinatas, farolillos, callejones... ¡Italia inagotable!

En el trayecto en la nave *Constitution*, lee el libro del amigo Olschki *L'Italia e il suo genio* (1953): «He venido leyendo el libro de Olschki sobre Italia, muy bueno. ¡Italia, Italia! Y he hecho —lo terminé ayer— un poema relativamente largo: “Tren con sol naciente”».

Italia se va perfilando como uno de los países en los que vivir en el futuro. El 23 agosto de 1955 confiesa a su nieta Isabel que espera poder felicitarla diez años más tarde desde una ciudad italiana: «Me acordaré más el día 29 que cumplirás esos 7 años.

¡Ojalá pueda escribirte, por lo menos, cuando cumplas 17 y quién sabe si desde una ciudad de Italia!».

El 25 de agosto escribe a la familia sobre su estancia en la casa de Juana Granados, hija de un tenor cordobés y una italiana, casada con un noble italiano y primera antologista en Italia de un volumen de Guillén. Escribe en la Piazza della Vittoria, en el Café Imperia de Brescia:

Me raptó, pues, doña Juana y por una carretera de muchas curvas – las curvas ya cerca del Lago Maggiore – llegamos a mediodía del domingo, a Maccagno. Abajo, la familia: arriba, en lo alto de un montecillo, la torre. Torre medieval, almenada, pequeñita, construida antes del año mil por Otón I: Vista bellísima. Casa de tono discretamente antiguo en sordina... [El hijo] Me llevó a su casa, a varias partes en su coche y me dejó en el autobús de Brescia a las cuatro y media. Acabo de llegar. Estoy en un modesto «Albergo centrale» con una casi magnífica habitación.

El 13 de octubre 1955 le escribe a Steve Gilman desde Florencia: «Yo lo pasé muy bien en Venecia; Italia se ajusta a mis gustos cada día más. Aquí, en Florencia seguiré hasta fin de mes».

Camino de Urbino, la Universidad de Carlo Bo donde va a impartir una conferencia, los amigos le aconsejan que visite Rimini. Así lo cuenta a Teresa el 4 de noviembre: «por consejo de los amigos he venido a Rimini de paso para Urbino».

Desde Asís escribe al nieto Antó, gran compañero de viaje, recordándole los sitios donde estuvieron juntos:

Me acuerdo especialmente de ti porque estuvimos juntos en una plaza de Rimini. He visto a lo lejos San Marino. En Rimini donde gobernaban los Malatesta hay un «Templo malatestiano», lo más pagano de todo el Renacimiento. Dedicado a Dios... y a Ysotta, el amor de Sigismundo Malatesta. (con figuras paganas preciosas de Duccio.)

Tras Urbino realiza un pequeño periplo por Umbria (Perusa, Asís), de las que habla al nieto con la toponimia en italiano. Acaba en Roma. Compara diferentes lugares de Italia, Perusa con Arezzo, los Giotto de Asís con los de la Capilla de los Scrovegni en Pádova. Le escribe a Antó el 7 de noviembre:

Ayer en Perugia. Desde esta mañana en Assisi. Acabo de cerrar el balcón que desde lo alto de este recinto afronta el valle. En italiano se diría: «Tramonto in Umbria» (Algunos transeúntes me preguntan si soy italiano ¡ilusión que no puede durar más de un minuto!) Estoy cansadito: el turismo -doblado de alpinismo – exige una disciplina. Ayer no hice más que subir y bajar cuestras en Perugia, tan pintoresca, en tantos rincones, callecitas estrechas, arcos, calles-escaleras. Más popular, menos señoril que Arezzo. Me levanté esta mañana a las seis y media para completar mi visita a la ciudad; tuve que andar bastante. (Mi autobús para Assisi salía a las nueve y media por eso madrugué.) Pero me sobró tiempo. Esperando el autobús fue posible aún visitar el «Collegio del Cambio», cerrado ayer domingo y abierto hoy a las nueve. Y vi los frescos del Perugino. ¡Italia: Unos frescos de este pre-Rafael de Perugia a mano, mientras se hace tiempo en el momento de la partida! Y pude ver también la Sala de los Notarios en el *Comune*. Allí está el Museo –que recorrí ayer– el mejor organizado, el más lujoso, acorde al lujo de hoy (se ha inaugurado hace un mes) que he visto en Italia. (El peor organizado el de la Galería Pitti en Florencia: ¡Absurdo amontonamiento!) Aquí, en Assisi, no hay más remedio que tomar un taxi para visitar los lugares franciscanos. La joya –o las joyas–, los frescos del Giotto, estupendos. Más elocuentes y brillantes que los de Padua. Pero no sé, si me gustan más éstos: los de la capilla de los Scrovegni.

En julio de 1958 viaja a Grecia con su nieto Antó y luego pasa por Roma antes de ir a Barcelona e Ibiza. Al final de aquel verano marchó a Milán y de allí en tren a Venecia, desde donde escribe el 13 de septiembre de 1958:

El viaje fue suave. Pero la llegada a Milán me salió pesadísima. No había reservado habitación. Y estuve recorriendo en taxi (eran las doce de la noche) Más de 14 o 16 hoteles. Y tuve que dar al chofer 2000 liras. Al día siguiente, todo salió bien. Y llegué a Venecia a las tres de la tarde. Con Bruna Cinti vine a esta pensión. Un antiguo palacio con una gran entrada, un comedor inmenso que en la fachada corresponde a siete balcones -o mejor, un solo balcón corrido-. Y siguiendo varios corredores se llega a este cuarto, que da al jardín de un patio. Delante de mi ventana no veo más que las ramas de un gran sauce ¡Silencio perfecto! Comida limpia pero frugal. Estuve anoche en el cine. Esta noche voy a la Fenice. Ya os

contaré. Me acuerdo mucho de todos vosotros y andando solo por Venecia (¡ya me extravié!) de Antó.

Cinco días más tarde, el 18 de septiembre de 1958, vuelve a escribirle a su acompañante virtual y deseado:

Estos días de septiembre son todavía estivales, y es muy grato pasearse por estas «calles» de Venecia o de la Giudecca a San Marcos, en *vaporetto* o *motoscafo*. La pensión es amable con su ambiente de gran palacio venido a menos. Desde los balcones de la fachada se ve San Marcos, y exactamente enfrente la Salute (de espaldas) [...]. Por las mañanas trabajo. No salgo todas las noches. He llegado demasiado tarde para el Festival de Cine, y no hay películas interesantes. Aún se desarrolla el Festival de Música. Estuve ya en la Fenice, teatro rococó «precioso» y vi los muñecos de Podrecca. Mañana asistiré al primer concierto de Stravinsky *diretto dall'autore*.

Esta noche iré, si encuentro billete, a un concierto Vivaldi en Santo Stefano.

Sigue en Venecia hasta el 3 de octubre. Va a la Biennale aunque reconoce que no le gustan las grandes exposiciones por considerarlas «confusas». Confiesa que «Al segundo concierto de Stravinsky no asistí porque el único posto costaba 10,000 liras. ». El 29 de septiembre de 1958 cuenta su actividad frenética en Venecia, donde encuentra al poeta Diego Valeri, al pintor murciano y amigo Ramón Gaya («Tomamos café en el Café Florián. Estuvo cordial, simpático. Es un enamorado de Venecia. Aquí pasa los inviernos»).

Cuenta el 27 de octubre que el 24 fue a Viterbo y Orvieto:

El viernes dormí en Viterbo, pequeña ciudad en gran parte medieval, preciosa. Y el sábado me trasladé a Orvieto, con un Duomo de gran calidad y una capilla pintada por Fray Angélico y sobre todo por Signorelli estupendo. Pedro [Salinas] me dijo que fuese a Orvieto. Ayer tarde regresé a esta *pensione* como si fuese ya mi casa y encontré carta tuya y carta, por fin, de mi señor hijo.

Las referencias a ciudades de Italia se suceden en sus cartas; el 15 de febrero de 1959 va a Catania para el Premio Taormina,

visita el Etna y Taormina, pero el 16 reconoce que es imposible visitar Sicilia sin organizarse: «Hay tantas cosas que ver en Sicilia que no se pueden precipitar las excursiones en pocas jornadas». El libro de ensayos que ha de entregar en inglés para Harvard le obliga a aplazar su visita a Cerdeña y al Norte. En mayo va a dar una conferencia a Urbino. El viaje resultó perfecto:

visitamos el Palazzo Ducale, maravilloso, exquisito hasta en el último pormenor de una puerta, de una chimenea. (¡Y son 280 chimeneas en 280 habitaciones!). ¡Gran Duque aquel Federico! Esa coincidencia entre el Poder y el Gusto, tan extraordinaria en las pequeñas cortes italianas, desapareció pronto.

El 25 de junio de 1960 deciden ir a Recanati donde permanecieron hasta el 24 de agosto:

Tierra sagrada: no creo que se sienta más que en Recanati el culto al Poeta Ilustre. Su sombra, sus recuerdos, sus palabras están en todas partes hasta un extremo conmovedor.

La temperatura, hasta ahora, es más bien otoñal. El mar está muy cerca. Recanati se halla en una colina. Desde la ventana vemos el paisaje que Leopardi evoca en «L'infinito». Irene me ayuda mucho en la lectura y relectura del poeta.

La ciudad está indisolublemente unida a Giacomo Leopardi, poeta que él ya citaba a su esposa Germaine el 11 de junio de 1928 y el 17 de mayo de 1934 (Guillén, 2010: 689, 1195), sobre cuya «santidad» ironiza el 30 de junio:

Ayer, 29 se conmemoró con inusitada solemnidad, como si se tratara del Santo del pueblo –¡San Giacomo Leopardi! – el 162º aniversario del nacimiento del Poeta. ¡Increíble! Toda la pequeña ciudad engalanada; conferencia excelente –por un profesor de Florencia– con asistencia de autoridades y de la familia Leopardi; música de una banda; gran retrato del Poeta en la plaza, donde ya figura su estatua melancólica; lectura por la noche ante el pueblo... Y hacía frío.

El 6 de Julio le envía, desde el «Hotel La Ginestra (con G de Guillén)» fotografías desplegadas de la ciudad para su nieta Anita y les habla de Loreto y su Virgen:

todo relacionado con Leopardi. El poeta es aquí, lo que la Virgen es en Loreto, donde estuvimos ayer. Está muy cerca la Basílica, estupenda. ¡Qué impresión tan penosa! Llegaban enfermos como en Lourdes. Los enfermos atraviesan la habitación, o mejor dicho, la casa donde a la Virgen se le apareció el Ángel. Casa hoy en medio de la iglesia ¡Increíble! Algo hay verdadero: las dolorosas miserias del hombre. Extraordinaria combinación de sufrimiento, esperanza y superchería...

La tranquilidad de Recanati le sirve para escribir y repasar las pruebas de *Clamor*, tal y como cuenta el 20 de julio. Además, Irene y él visitan Spoleto para ver la representación de *Yerma* en su Festival, de ahí la coincidencia con Concha García Lorca. Van en autobús también a Fano, en el Adriático:

La escritura y la lectura alternan, pues, mañana, tarde y noche con los paseos por Recanati. La vista de estos montes, en panorama hasta el mar es preciosa. El tiempo nunca es *trop pure*. Irene se encuentra aquí muy a gusto. Yo, también y conste que os echo mucho, muchísimo de menos.

Estuvimos en Spoleto el 10, domingo. Comimos con Concha García Lorca, Florit, Alfonso de Sayons aquel muchacho argentino y otros españoles. Hermosa, la representación de *Yerma*. Me emocionó, claro.

El 5 de agosto se detiene en sus atardeceres: «Desde esta colina de Recanati, vemos puestas de sol preciosas [...] Todas estas pequeñas ciudades, son siempre más bonitas». Marchan a Urbino para ver una representación de *Don Gil de las Calzas Verdes*. El 7 escribe:

Por la noche, en el gran patio del Palacio, -Palacio estupendo, exquisitísimo -se dio la obra de Tirso- empalidecida en la prosa italiana -pero con la vivacidad y la agilidad del texto español. En un entreacto visitamos el Palacio. ¡Qué Piero de la Francesca, el de la flagelación de Cristo! Lo vimos muchas veces Anita y yo en el libro de *The Stones of Florence*.

Tras el Ferragosto, el jueves 18 debía dar la conferencia en italiano, leyendo fragmentos de *Federico en Persona* y la lectura de sus poesías traducidas por Montale, pero tuvo que posponerse por cuestiones médicas para el sábado 20 en que leyó también el profesor Cinti de Bolonia. Le regalaron libros y una mascarilla de Leopardi.

El 15 de enero de 1961 llega a Turín para dar una serie de conferencias en Turín y Pavía.

A Turín llegué el domingo. Bertini es un cura castizo y eficaz. Visité la ciudad -barroca y *ottocentista*- el Palazzo Madama interesante; estupendo el Museo Egipcio. Comimos en *Cambio*, el restaurant de Cavour y aún con aquella atmósfera. Di lectura de versos «explicados» ligeramente. Mucha gente, y cordial.

De Pavía y su Cartuja escribe el 26: «Ciudad preciosa. Y la Cartuja, una maravilla. Me alojé en el Colegio Borromeo, tal vez el Colegio más bonito que yo conozco. Allí leí en italiano mi conferencia».

A primeros de mayo de 1961 vuelve a Venecia, el 7 escribe:

Cada vez que se vuelve a esta ciudad, Venecia vuelve a ser extraordinaria [...]. Sábado: presencié la llegada de la reina de Inglaterra y de su esposo desde los balcones de la Biblioteca Marciana (estupenda biblioteca) Piazza San Marcos. [...] luego regresamos a San Giorgio, y presenciamos una estupenda sesión de fuegos artificiales en honor de la reina.

Con el paso de los años la descripción de los lugares le parece más innecesaria y se centra en las personas que ve. En 1964 va a Verona, a la Stamperia Valdondega, pero ya está más interesado en su proyecto editorial que no en describir ciudades que la familia ya conoce.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (2001). *Jorge Guillén. Mis memorias son mi poesía. Catálogo*. Alfredo Mateos Paramio (coord.). Valladolid: Fundación Municipal de Cultura y Fundación Jorge Guillén.
- DÍEZ DE REVENGA, Javier, (2007): *Las traducciones del 27: estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

- GUILLÉN, Jorge y DÍEZ DE REVENGA, Javier, (2007): *Las traducciones del 27: estudio y antología* (2004). *Carta inéditas (1953-1983)*.
- DOLFI, Laura (2004). «Estudio preliminar. Jorge Guillén e Italia». En J. Guillén y O. Macrí, *Carta inéditas (1953-1983)* (pp. XIII-XLIII). Valencia: Pretextos.
- GUILLÉN, Jorge (1999): *Obra en prosa*. Francisco J. Díaz de Castro (ed.). Barcelona: Tusquets.
- GUILLÉN, Jorge y MACRÌ, Oreste (2004). *Carta inéditas (1953-1983)*. Laura Dolfi (intr. y ed.). Valencia: Pretextos.
- GUILLÉN, Jorge (2010). *Cartas a Germaine*. Margarita Ramírez (ed.) y Guillermo Camero (pról.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- LADRÓN DE GUEVARA, Pedro Luis (1999a). «Jorge Guillén y los poetas italianos: epistolario inédito». En P. L. Ladrón de Guevara Mellado, G. Mascali y P. Zamora Muñoz (coords.), *Homenaje al Profesor Trigueros Cano*, vol. II (pp. 343-363). Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- (21 de diciembre de 1999b). «Affinità elettive Spagna-Sicilia firmato Guillén». *Stilos*, quindicinale di lettere e arte de *La Sicilia*, pp.6-12.
- (2000a): «Cartas de Jorge Guillén a Leonardo Sciascia». *Cuadernos de Filología italiana. Homenaje a Ángel Chiclana Cardona*, vol. II (núm. extraordinario), pp.661-683.
- (2000b): «Jorge Guillén y Piero Bigongiari: epistolario de una amistad». *Anales de filología francesa. Homenaje al prof. D. Francisco Martín Más*, 9, pp. 149-183.
- (2001): «Jorge Guillén y Benedetto Croce». En S. Porras (ed.), *Lengua y Lenguaje poético (Actas del IX Congreso de Italianistas)* (pp.399-408). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- (2021). «Italia en los textos de Ramón Gaya: epistolario y escritos». *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (26), pp. 137-159. Recuperado de <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/472751> [Fecha de consulta: 18/09/2023].
- (enero-marzo 2023): «Jorge Guillén e il rapporto con Firenze attraverso le lettere alla figlia: i primi tempi». *Nuova Antologia*, año 158 fasc. 2305, pp.317-326.
- (de mayo de 2023), «Jorge Guillén y el mundo editorial y crítico italiano». *Congreso Internacional Cartas de poetas y redes intelectuales. El epistolario de Jorge Guillén a su hija Teresa (1948-1984)*, Universidad Complutense, Universidad de Navarra y Ministerio de Ciencia e Innovación, Madrid.
- MORELLI, Gabriele (1994): «Jorge Guillén e Italia». En F. J. Díez de Revenga (ed.). *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén* (pp.225-241). Murcia: Caja Murcia Obra Cultural.
- SALINAS, Pedro y GUILLÉN, Jorge (1992). *Correspondencia (1923-1951)*. A. Soria Olmedo (ed., intr. y notas). Barcelona: Tusquets editores.

ANÁLISIS DE *TRIO* DE DACIA MARAINI:
SORORIDAD Y OTROS TIPOS DE AMOR
ANALYSIS OF *TRIO* BY DACIA MARAINI:
SORORITY AND OTHER TYPES OF LOVE

Clara LLAMERO ILLÁN
Universidad de Salamanca

Resumen

El amor es un sentimiento universal que a lo largo de nuestra vida todos, de una manera u otra, llegamos a experimentar. Sin embargo, esas maneras que existen de vivirlo son infinitas, como nos lo ilustra magistralmente Dacia Maraini en su obra *Trio. Storia di due amiche, un uomo e la peste a Messina*. Recorriendo las palabras de esta creación literaria podemos observar las diferentes formas de amar, de reaccionar ante el amor y de afrontarlo, encarnadas en los diferentes personajes que configuran una narrativa repleta de pasión, amistad y sororidad.

Palabras clave: amor, sororidad, italiano, mujer, literatura femenina.

Abstract

Love is a universal feeling that we all, throughout our lives, in one way or another, get to experience. However, there are infinite ways of experiencing it, as Dacia Maraini masterfully illustrates in her work *Trio. Storia di due amiche, un uomo e la peste a Messina*. Going through the words of this literary creation we can observe the different ways of loving, of reacting to love and of facing it, embodied in the different characters that make up a narrative full of passion, friendship, and sorority.

Keywords: love, sorority, Italian, woman, women's literature.

1. DACIA MARAINI

Si nos fijamos en la literatura italiana contemporánea escrita a manos de mujeres podemos destacar grandes autoras como Natalia Ginzburg, Elsa Morante o Grazia Deledda, entre muchas otras. Pero, sin duda alguna, dentro de esta clasificación no podemos omitir el nombre de Dacia Maraini.

Dacia Maraini, quien ha trabajado como poeta, escritora, ensayista, dramaturga e incluso guionista, podría ser considerada una de las autoras más relevantes de la literatura contemporánea.

Nacida en Fiesole en 1936 no tuvo una vida fácil. La autora pasó su infancia en Japón, donde estuvo recluida con su familia en un campo de concentración durante un par de años. Cuando regresaron a Italia, se instalaron en Sicilia. Sus padres se separaron y a los dieciocho años se marchó con su padre a Roma. En 1959 se casó, pero tras cuatro años de matrimonio se divorció y, seguidamente, fue compañera durante un largo periodo de Alberto Moravia, quien, a su vez, fue un gran literato italiano.

Su estilo de vida nómada y cambiante también ha dejado huella en sus obras, como podemos ver, por ejemplo, en su ensayo *La nave per Kobe*, donde relata sus experiencias viviendo en Japón, o *Bagheria*, una novela ambientada en Sicilia. La ganadora del premio Strega sigue escribiendo en la actualidad, siendo *Trio: Storia di due amiche, un uomo e la peste a Messina* su última novela.

Por lo que concierne a su escritura, desde el aspecto formal observamos un estilo fluido y muy sugestivo para los lectores, de modo que capta su atención desde la primera página. En lo que se refiere al contenido, es conocida por su transparencia describiendo la realidad y reflejando una sociedad cruel en sus obras: «I viaggi dell'immaginazione della Maraini rivelano pertanto una fedele aderenza al reale, una capacità di denuncia sempre più consapevole della subalternità della donna al potere maschile» (Cruciata, 2003: 79).

1.1. EL MUNDO FEMENINO EN DACIA MARAINI

Si hablamos de la obra de Dacia Maraini hablamos de una literatura comprometida que en su gran mayoría trata diferentes temas enmarcados en una perspectiva femenina, feminista y que denuncia la violencia de género.

En una entrevista concedida a Paolo Ruffilli (1975), a propósito de su novela *Donne in guerra* declara:

Ho sempre parlato di donne nei miei romanzi. Ma i problemi di queste donne li vedevo come fatti individuali, esistenziali. La coscienza femminista consiste nel riconoscere ciò che vi è di comune nei mali che affliggono le donne, consiste nel capire la

natura política dei rapporti fra donna e uomo, fra donna e istituzioni, fra donna e cultura.

Obras como *Isolina*, *Voci*, *L'amore rubato* o *La lunga vita di Marianna Ucrìa* son ejemplos perfectos de todo un trabajo de investigación en el campo junto con su posterior reelaboración para la creación de un imaginario significativo sobre el tema.

La misma autora hablando de su poética durante otra entrevista, en lo que respecta a los temas escogidos, afirma que:

Non è un contenuto. È un modo di guardare il mondo. Appartiene al mio giudizio, alla mia interpretazione delle cose. Non si tratta di un'ideologia ma di una sensibilità. Credo di essere particolarmente sensibile alle ingiustizie, lo sono sempre stata da quando ero piccola (Cruciata, 2003: 143).

Del mismo modo, la autora reivindica la necesidad de abordar dichas temáticas debido a la ausencia de una literatura que nos acerque a ellas. Marini denuncia que: «fra tutte le memorie c'è anche una memoria di genere, che è stata negata per tanto tempo. È questa memoria che mi ha fatto scavare nel passato per ritrovare figure di donne forti, originali, creative» (Maraini, 2010: 384).

Por consiguiente, el punto de vista femenino dentro de las relaciones interpersonales y en relación con el lugar que ocupan en la sociedad será un tema central de la obra de nuestra autora.

A través de su recorrido literario, Dacia Maraini pone sobre la mesa una vieja batalla que continúa siendo actual en nuestra sociedad como es la violencia y la desigualdad de género. En sus libros se aprecia una dura crítica a la persistencia de actitudes retrógradas que llevan a que las mujeres sufran episodios violentos a diario, a través de la exposición de situaciones cotidianas de violencia.

En la historia del *racconto* que nos atañe, sin embargo, no veremos tanto una denuncia de la violencia de género, como un caso extraordinario de hermanamiento, de sororidad. Dos mujeres que se apoyan mutuamente frente a las adversidades dentro de una relación que tradicionalmente las llevaría a enfrentarse y hacerse daño. Nos muestra, como siempre, mujeres fuertes que en este caso se alían en la búsqueda en común de la felicidad y la serenidad.

2. *TRIO. STORIA DI DUE AMICHE, UN UOMO E LA PESTE A MESSINA*

El relato escogido narra la historia de dos mujeres y un hombre que viven en Messina, Sicilia, alrededor del año 1743. Se trata de una época convulsa en la que la peste azota a la población siciliana, reduciéndola enormemente y provocando el éxodo de muchos ciudadanos a espacios rurales alejados de los núcleos urbanos.

En este contexto, a través de una escritura que sigue el sistema epistolar, se nos presenta la vida de Agata y Annuzza, dos sicilianas jóvenes, de entre veinte y treinta años, que se encuentran atrapadas sentimentalmente en un triángulo amoroso con Girolamo, marido de la primera y amante de la segunda.

Ambas mujeres son conscientes de la situación, pero anteponiendo la larga amistad que siempre han tenido entre ellas, deciden continuar con el engaño buscando en esa difícil situación algún resquicio de felicidad.

Es una breve novela que expone a través de dos voces femeninas una gran cantidad de problemáticas que hoy en día siguen siendo actuales en nuestra sociedad: el rol de la mujer en la familia o en la pareja, la dependencia de la mujer frente al hombre, los privilegios sociales de los que gozan los hombres tradicionalmente y la lucha contra la tradición patriarcal y las convenciones impuestas.

Se trata, en definitiva, de una historia de amor que, a su vez, narra muchas formas diferentes de amar: el amor sumiso y fiel de Agata hacia su marido, el amor pasional entre los amantes o el amor puro y fraternal entre las dos amigas, la sororidad.

3. EL TRIÁNGULO AMOROSO: TIPOLOGÍAS DE AMOR

Utilizar como punto de partida un triángulo amoroso en la literatura no resulta una novedad. Ya autores como Cervantes con «El Curioso impertinente» comenzaban a explotar este recurso como punto de partida de una trama llena de enredos sentimentales. No obstante, Dacia Maraini dará un giro inesperado para el lector, acostumbrado a dichos enredos y conflictos generados por el triángulo amoroso, exponiendo una suerte de *ménage à trois* consentido y pacífico.

Si bien es cierto que la situación creará conflictos internos, malestar y desdicha en los individuos implicados, no será una típica lucha entre dos mujeres por un mismo hombre, sino una unión ante la adversidad con la intención de poder hallar un equilibrio entre todos. Así lo expresa la propia Agata cuando le pide a Annuzza que no abandone a su marido: «mi viene spontaneo chiederti di continuare ad amare Girolamo, per mantenere in vita questo equilibrio che sì, mi fa soffrire, però è migliore del rapporto basato sull'obbligo che instaurerebbe con me» (Maraini, 2020: 140).

Por consiguiente, veremos a lo largo de esta obra diferentes tipologías de amor, diferentes formas de amar, mejores o peores, pero que entre todas ellas han conseguido crear un equilibrio apacible dentro de este vertiginoso triángulo amoroso. En primer lugar, observaremos una relación tradicional y, por desgracia, tóxica entre un marido que engaña a su mujer y esta, que depende económica y, sobre todo, emocionalmente de él. En segundo lugar, observaremos el frenesí de una relación prohibida, una relación extramatrimonial que empezó siendo secreta y que, a pesar de haber sido descubierta por la mujer, continúa llevándose a cabo: la relación entre los amantes. En tercer lugar y, por último, veremos la relación de amor que sustenta las dos anteriores. Un amor que se apoya en los dos vértices más importantes del triángulo, los que sientan las bases y permiten al tercero jugar con sus vértices adyacentes despreocupadamente: la sororidad entre las protagonistas.

3.1. EL AMOR TÓXICO EN LA PAREJA

La trama de esta historia parte del matrimonio entre Agata y Girolamo. Nos encontramos en el siglo XVIII y, por lo tanto, sabemos que la institución familiar de la época está regida por un sistema patriarcal. Girolamo es el padre de familia, quien sustenta y cuida a su mujer y a sus hijos, mientras Agata es la mujer sumisa y dependiente que necesita de su marido, en todos los sentidos, para poder vivir, para poder sobrevivir. De esta manera, la mujer a su vez tiene como función proteger y preservar a su marido para poder conservar a su familia.

En esta época «a través del contrato matrimonial, se forjaban, sobre todo en los estamentos privilegiados, las alianzas de poder, la acreción y transmisión del patrimonio y las estrategias de

patronazgo o clientelismo» (Chacón Jiménez y Méndez Vázquez, 2007: 62). Así se refleja en nuestro *racconto* cuando Annuzza narra una ocasión en la que su madre quiso que contrajera matrimonio con un hombre rico y bien situado en la sociedad: «Suo padre dispone di grandi proprietà nella zona di Bagheria, è primogenito e ciò vuol dire che alla morte del padre erediterà tutto lui, lo sai, nonostante i cinque fratelli, cosa aspetti a dirgli di sì?» (Maraini, 2020: 66).

De igual manera, el papel de la mujer como protectora interna de la familia lo podemos observar en muchas de las intervenciones de Agata cuando habla con su amiga Annuzza de su marido. Siendo ambas mujeres conocedoras de la situación comparten dudas y preocupaciones sobre su amado y comentan cómo actuar para no causarle ningún daño mayor:

Ogni tanto lo vedo perso e capisco che pensa a te. Non gli chiedo niente per non costringerlo a mentire. Mi dispiace quando è così assorto e lontano. Ma si tratta solo di momenti perché poi la stessa sera mi ha riempito di baci e di carezze (Maraini, 2020: 20).

En este fragmento podemos observar cómo la mujer acepta la situación de que su marido la engañe, asume que sus pensamientos no van dirigidos a ella y, aun así, se preocupa por no ponerlo en una situación difícil, no herirlo más de lo que ya está herido.

Por otro lado, vemos como la suegra de Agata, madre del marido, se entera de una de las visitas que hace a la amante y, consecuentemente, regaña a Agata por no saber conservar a su propio marido, exponiendo a su hijo como víctima de su propia fragilidad:

Non so come sia venuta a sapere che Girolamo è stato a Casteldaccia da te, e ora non fa che rimproverarmi nelle lettere che mi manda: «Che razza di moglie babba sei che non riesci a tenere vicino un marito come Girolamo? Sappiamo bene che la sua bellezza lo rende fragile e conteso [...] ma tu sei la sposa e tu devi legarlo con una catena stretta se necessario, altrimenti, finirai col perderlo» (Maraini, 2020: 135).

Girolamo se nos presenta, a través de las voces afligidas de su mujer y su amante, como un hombre que sufre, torturado por su conciencia y azotado por su propia moral. Agata comenta: «In questi giorni lo vedo ombroso, anche se con me è sempre affettuoso e gentile. Credo che l'amore per te lo strugga» (Maraini, 2020: 34).

Aun así, este mismo hombre cuando tiene ocasión, escapa de su familia para encontrarse con su amante Annuzza y ambas mujeres lo ven como algo positivo, pues Agata afirma: «ero in ansia per Girolamo che non dava notizie. Ora so che sta da te e sono più serena» (Maraini, 2020: 112).

Además, ante una larga ausencia de Girolamo, Annuzza comparte la preocupación que le embarga con su amiga, pues en otras ocasiones esas largas ausencias sin noticias del amado significaban que había visitado algún prostíbulo, en la búsqueda de aplacar sus deseos más primitivos:

Ho paura che sia andato al bordello come ha già fatto altre volte. Ce n'è uno nel paese vicino che chiamano «Casa del belvedere», ma non so cosa vedono di bello... [...] Alcune sono quasi delle bambine e mi chiedo come abbiano fatto a finire in quella casa che alcuni chiamano «del piacere». Ma che piacere c'è ad accoppiarsi con una sconosciuta che ti accetta solo per i soldi? (Maraini, 2020: 73-74).

Por lo tanto, nos encontramos ante un clásico caso de un hombre que no respeta el acuerdo más básico de una relación monogámica, como es la fidelidad, y que, a pesar de ser defendido por su propia mujer y su amante principal, observamos que ninguna de las dos es suficiente para él. Las mujeres se muestran dependientes emocionalmente del amado y, de esta manera, lo defienden y lo protegen, dejando que él mantenga su *status* de libertad y su actividad de libertinaje frente a la opresión sumisa de las mujeres.

3.2. EL AMOR PASIONAL ENTRE AMANTES

Dejando a un lado la relación conyugal entre Agata y Girolamo, pasamos a observar las dinámicas entre los amantes de este triángulo amoroso: la mejor amiga de Agata, Annuzza, y su marido.

No sabemos exactamente en qué momento comienza la relación entre los amantes, pero Agata nos confirma que ella lo supo desde el primer momento: «Io l'ho capito immediatamente che si era innamorato. Lo conosco troppo bene. Non pensavo però che si fosse innamorato della mia migliore amica, questo no. Ma niente e nessuno potrà rovinare la nostra amicizia» (Maraini, 2020: 34).

Asimismo, Annuzza habla de su amor hacia Girolamo abiertamente con su esposa, pues es su propia amiga y comparten sus impresiones con respecto a su amado y a la situación en la que se ven envueltas: «Girolamo lo sai, è incerto fra te e me. La moglie da una parte, la migliore amica della moglie dall'altra. Sa che ci scriviamo e che conosciamo i suoi sentimenti, ma sembra non credere alla sincerità della nostra amicizia» (Maraini, 2020: 22).

La relación entre los amantes es una relación clandestina, llevada a escondidas, pues, a pesar de que Agata es consciente de todo, a ojos de la sociedad sería un escándalo de lujuria que afectaría tanto a la familia que ha formado el matrimonio como a la reputación de Annuzza, pues aún está soltera y está en edad de comprometerse.

Como bien exponen Francisco Chacón Jiménez y Josefina Méndez Vázquez (2007), en esta época la Iglesia describe: «el amor conyugal entendido como una regulación de las relaciones sexuales, consideradas como un mal tolerable en orden a perpetuar la especie». Es por ello por lo que una relación extramatrimonial sería considerada un pecado y, por consiguiente, debería ser castigada.

Y es que, en relación con este hecho, Annuzza llega a plantearse el dejar a Girolamo y buscar algún pretendiente: «Sento tanto la mancanza del bellissimo Girolamo. Ma sto cominciando a guardarmi intorno perché ho capito quanto il mio amore per lui sia stupido, inopportuno e fuori luogo. Credi che troverò un altro uomo che mi possa amare?» (Maraini, 2020: 136). Pero será la misma Agata la que le pida continuar con su relación con Girolamo para poder mantener el equilibrio al que tortuosamente han conseguido llegar.

Por otro lado, es importante resaltar como cambia el humor del hombre estando con su mujer o con su amante. Mientras que Agata lo describe *ombroso, perso, infelice...* cuando está con su amante parece recobrar la felicidad. Annuzza afirma: «Girolamo sembra felice di stare con me in questa torre spartana dove si

dorme per terra e si mangia su un tavolaccio da caserma» (Maraini, 2020: 114).

Y es que, como afirma Camacho (2014) los motivos que llevan a los hombres a cometer actos de infidelidad son muy diversos, partiendo desde el simple apetito sexual, hasta la búsqueda de nuevas emociones, la necesidad de reafirmación o la búsqueda de validación en sus parejas ocasionales, entre muchos otros.

De esta manera, podemos observar cómo Girolamo tal vez busque ese sentimiento de adrenalina, de nuevas experiencias que le aporta mantener una relación clandestina con la mejor amiga de su mujer, un factor cuanto menos importante en la historia.

3.3. EL AMOR DE HERMANAMIENTO, LA SORORIDAD

Una vez establecidas las relaciones amoroso que entabla Girolamo con ambas mujeres, queda por exponer la relación que sobresale, sin lugar a duda, en este pequeño relato que nos ofrece la escritora Dacia Maraini: la relación de amistad entre las dos mujeres protagonistas.

Agata y Annuzza desempeñan una labor epistolar incansable, escribiéndose la una a la otra durante el asedio de la Peste en Sicilia, encontrando así un remanso de paz. Del mismo modo lo expresa la propia Annuzza al final de una de sus cartas diciendo: «In questi tempi di morte e di dolore, Agata mia, sento che il solo rifugio della mente, la sola certezza del futuro è la nostra amicizia» (Maraini, 2020: 70).

Sin embargo, la relación entre ambas mujeres destaca no por el gran afecto o simpatía que se profesan, sino porque lo imponen y priorizan dentro de una situación tan compleja como la que ellas viven; ambas enamoradas de un mismo hombre que no es capaz de decidirse por ninguna, pero que necesita a las dos.

Es a este tipo de sentimiento y comportamiento al que se denomina *sororidad*. Pero, para poder entenderlo en toda su totalidad y comprender qué tipo de sororidad se quiere subrayar en esta historia, es conveniente hablar de lo que implica un término como este y cómo nace.

La *sororidad* es una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo. Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza

existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y al empoderamiento vital de cada mujer (Lagarde, 2006: 126).

Así pues, como bien expone Lagarde (2006), la sororidad es un movimiento que impulsa a las mujeres a crear una coalición que promueva sus propias vidas, una unión que haga la fuerza y les ayude a luchar contra una tradición opresiva y patriarcal.

Si nos fijamos en nuestro relato, cabría esperar que las dos mujeres enamoradas de un mismo hombre se enfrentasen la una con la otra, que sintiesen rabia o celos ante la situación. Y es que el sistema patriarcal al que ha estado sometida la mujer usaba tradicionalmente como herramienta la manipulación hacia el conflicto entre las mujeres, para que el hombre preserve así su estatus en todo momento: «Nos llenaron de discursos desde el momento de nuestro nacimiento, intentando enfrentarnos, creando conflicto, supuestas envidias que lo único que hacían era agrandar la brecha en beneficio de quienes seguían perpetuando su poder» (Di Stefano, 2020: 48).

De hecho, este razonamiento lo vemos reflejado en el personaje de Girolamo, incapaz de comprender que nuestras protagonistas mantengan su amistad frente a las vicisitudes que implica un amor compartido:

Per lui due donne che amano lo stesso uomo non possono che pensare al veleno e al coltello. Come spiegargli che l'amicizia, quella vera, supera la gelosia e fiorisce anche sulle pietre con la forza di una bella e robusta piantina, magari storterella ma con radici lunghissime? (Maraini, 2020: 22).

A pesar de todo, estas mujeres muestran una actitud de comprensión y crean unos lazos de apoyo inquebrantables que les permitirán, en gran medida, ser dueñas de su propio destino. Ellas son plenamente conscientes de su situación y dialogan buscando un punto de encuentro, sin enfrentamientos.

Per niente al mondo vorrei che ne soffrisse la nostra amicizia, Annuzza, per questo ti chiedo di continuare ad amarlo, perché in

questo triangolo si è creata una certa armonia che andrebbe persa se tu smettessi di cercarlo (Maraini, 2020: 142).

Y es que el amor que se profesan Annuzza y Agata es un amor puro y desinteresado, cultivado desde la infancia y trabajado arduamente durante su madurez. Como se puede simplemente observar en el intercambio de cartas, la una se preocupa por la otra, se sirven de apoyo, de confidente, de amiga y de hermana. Es, en definitiva, esta relación la que buscan preservar y proteger a toda costa.

Annuzza describe el amor puro que siente hacia a su marido y hacia su amiga de una forma simple y certera. Se trata de una búsqueda del bien del prójimo, sin esperar nada a cambio y a pesar del propio sufrimiento:

Quando si ama, si desidera il bene dell'amato, non è così? Io desidero il suo bene, ma anche il tuo. Perciò non protesto e non mi agito. Troverò un modo di adattarmi a questo triangolo singolare, anche se a momenti doloroso (Maraini, 2020: 22).

Es, en conclusión, como subrayábamos anteriormente, esta relación de comprensión y afecto entre dos mujeres fuertes, la que sienta las bases del triángulo amoroso, la que lo sustenta y permite que exista un cierto equilibrio.

4. CONCLUSIÓN

El amor es un sentimiento complejo, vastamente estudiado y explotado en el panorama literario global de todos los tiempos. No obstante, Dacia Maraini nos ofrece una perspectiva innovadora frente al amor, mostrándonos a dos mujeres que buscan establecer relaciones sentimentales no dañinas dentro de un entramado de interrelaciones complejas. Observamos una historia de esperanza en la que prevalece un amor sororo, una unión de hermandad, frente a un posible conflicto y superando, asimismo, el amor pasional y tóxico de las otras relaciones involucradas.

Agata y Annuzza, amigas desde la infancia, luchan por mantener esa amistad y conservar el amor puro que se profesan ante lo sentimientos cruzados que ambas padecen por Girolamo,

marido de la primera y amante de la segunda. Viéndose enzarzadas en un triángulo amoroso deciden valientemente optar por unir sus fuerzas y buscar juntas una solución ventajosa para todos, donde nadie salga herido, al menos no más de la cuenta, y donde el amor prevalezca.

La genialidad de Dacia Maraini reside en la denuncia intrínseca y oculta de grandes problemáticas como los privilegios del hombre en el actual entramado social, obtenidos de una tradición patriarcal subyacente, y el rayo de luz y de esperanza que representa la sororidad entre las víctimas de un engranaje social opresivo.

En definitiva, el *racconto* de Dacia Maraini nos muestra la sororidad como antídoto contra el veneno de una batalla inminente, evitando así cualquier tipo de enfrentamiento que pudiese derivar de ello y aunando a dos mujeres con un objetivo común: encontrar una armonía en la disonancia de un conflicto en ciernes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMACHO, Javier Martín (2004). *Fidelidad e infidelidad en las relaciones de pareja*. Buenos Aires: Dunken Ediciones.
- CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco y MÉNDEZ VÁZQUEZ, Josefina (2007). «Miradas sobre el matrimonio en la España del último tercio del siglo XVIII». *Cuadernos de historia moderna*, 32, pp.61-85. Recuperado de <https://n9.cl/qu8iq> [Fecha de consulta: 06/09/2023].
- CRUCIATA, Maria Antonietta (2003). *Dacia Maraini*. Florencia: Cadmo.
- DI STEFANO, Ornela (2020). «El pacto de sororidad como estructura fundamental en la construcción de una comunidad solidaria». *Heterocronías. Feminismos y Epistemologías del Sur*, 2(2), pp.44-61. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterocronias/article/view/31637> [Fecha de consulta: 18/09/2023].
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2006). «Pacto entre mujeres. Sororidad». *Aportes para el debate*, 18, pp.123-135. Recuperado de <https://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf> [Fecha de consulta: 29/09/2023].
- LEE, John Alan (1988). «Love-styles». En R. J. Sternberg y M. L. Barnes (eds.), *The psychology of love* (pp. 38-67). New Haven: Yale University Press.
- MARAINI, Dacia (2020). *Trio: Storia di due amiche, un uomo e la peste a Messina*. Milán: Rizzoli.
- RUFFILLI, Paolo (18 de noviembre de 1975). «Tre domande a Dacia Maraini», *Il Resto del Carlino*.

LA CIFRA DE MARGARITA DE PARMA
Y SU SECRETARIO MACHIAVELLI
THE CIPHER OF MARGARET OF PARMA
AND HER SECRETARY MACHIAVELLI

Maria MUÑOZ BENAVENT
Universidad Miguel Hernández de Elche

Resumen

Margarita de Parma, hija ilegítima de Carlos V, queda viuda en 1537 tras la muerte de su primer marido, Alessandro de Médicis. Carlos V concertó este matrimonio para cerrar el tratado de paz con Clemente VII tras el «Saco de Roma». Margarita de Parma tuvo que defender su derecho sobre las tierras que le correspondían por este matrimonio y gestionarlas desde Países Bajos, región que gobernaba desde 1559. En este capítulo mostramos cómo administraba sus posesiones a través de su secretario, Tommaso Machiavelli, y el sistema de cifra que usaban para comunicarse la información más sensible.

Palabras clave: cifras, lenguaje cifrado, combinaciones numéricas, Tommaso Machiavelli, Margarita de Parma.

Abstract

Margaret de Parma, illegitimate daughter of Charles V, was widowed in 1537 after the death of her first husband, Alessandro de' Medici. Charles V arranged this marriage to close the peace treaty with Clement VII after the «Sack of Rome». Margaret of Parma had to defend her right to the lands that corresponded to her through this marriage and manage them from the Netherlands, a region she had governed since 1559. In this chapter we show how she administered her possessions through her secretary, Tommaso Machiavelli, and the ciphered system they used to communicate the most sensitive information.

Keywords: cyphers, cyphered language, numerical combinations, Tommaso Machiavelli, Margaret of Parma.

1. EL PATRIMONIO DE MARGARITA DE PARMA

Carlos V pactó el matrimonio de su hija ilegítima Margarita de Austria (1522-1586), conocida como Margarita de Parma, con el ilegítimo Alessandro de Médicis (1510-1537), como conclusión a los enfrentamientos entre Clemente VII y el rey Carlos V que se escenificaron en el Saco de Roma. El tratado de paz se firmó en Barcelona el 23 de junio de 1529. En febrero de 1530, Clemente VII coronó emperador en Bolonia a Carlos V. En 1532 Alessandro de Médicis fue nombrado Duque de Florencia. Un año más tarde, Margarita abandonó los Países Bajos, donde se había formado bajo la protección de Margarita de Austria, tía de Carlos V y, hasta su muerte en 1530, y posteriormente bajo María de Hungría, hermana del emperador. El destino de Margarita era Italia, adonde llegó acompañada del cardenal Innocenzio Cibo y de Alessandro Vitelli en tres etapas: en abril llegó a Florencia, desde donde se encaminó a Roma para saludar al Papa y dirigirse después a Nápoles. Allí transcurrieron los tres siguientes años, bajo la protección de Carlos Lannoy y Francesca de Montebello, y allí se celebró su matrimonio y la victoria de Carlos V sobre Túnez en febrero de 1536. El 31 de mayo Margarita entraba en Florencia, con el título de Duquesa de Florencia. El matrimonio duró poco, ya que, durante la noche de 5 al 6 de enero de 1537, Lorenzino de Médicis asesinó a su primo Alessandro (Dall'Aglio, 2015), esposo de Margarita. La reacción del emperador fue inmediata para dar respuesta en todos los frentes, y entre ellos escribió a su hija desde Valladolid el último día de febrero de 1537, en la carta que ofrecemos en apéndice. Como se verá, el emperador Carlos V proveyó inmediatamente a la honra y a los intereses de Margarita, con la ayuda del cardenal Cibo, Alessandro Vitello, el Marqués de Aguilar y el conde de Cifuentes. Ella contaba también con la lealtad de su secretario Cherubino Buonanni. Los intereses de Margarita eran la preservación de las capitulaciones matrimoniales que ella defendió durante toda su vida.

El motivo de este artículo es precisamente la perseverante insistencia que siempre tuvo Margarita en proteger el patrimonio pactado en su primer matrimonio con la Casa Médicis. La herencia que dejaba Alessandro, padre de dos niños no legitimados, era

abrumadora, ya que recibía en tierras y feudos en el Reino de Nápoles una renta anual de 20 000 escudos. Tenía Alessandro de Médicis una deuda de 400 000 escudos con el emperador, que era lo que había costado la restitución de Alessandro como Duque de Toscana. Carlos V y Margarita se empeñaron durante el resto de sus vidas en reivindicar la destitución de la dote y de la contradote de Margarita, protestada por Cosimo de Médicis y por Catalina de Médicis, Reina de Francia, herederos de Cosimo il Vecchio. El papa Farnese Paolo III y Carlos V iniciaron, después del asesinato de Alessandro, las conversaciones que conducirían al matrimonio de Margarita con Ottavio Farnese, hijo de Pier Luigi Farnese, y nieto de papa Paolo III. Esta negociación contemplaba también la herencia de la viuda Margarita. La solución que propuso el emperador a Cosimo de Médicis, nuevo Duque de Toscana, fue un contrato trianual de los bienes toscanos de Margarita por 7500 escudos al año, revisable. El matrimonio con Ottavio Farnese, pese a la negativa tenaz de Margarita, se celebró en 1538 (Belardini, 2003).

1.1. LA GESTIÓN DE LAS TIERRAS DE MARGARITA EN ITALIA: LOS VIAJES DE TOMMASO MACHIAVELLI

Margarita fue nombrada por su hermano Felipe II gobernadora de los Países Bajos en 1559. Lejos de Italia, tenía agentes, notarios y secretarios que se ocupaban bajo su vigilancia de la administración de sus tierras y bienes, cuya documentación se ha conservado en el Archivio di Stato di Napoli, en el fondo de los Archivi farnesiani¹.

En marzo de 1562, Margarita envió a su secretario Tommaso Machiavelli² a Italia con la misión de revisar y poner al día el estado de la administración de sus tierras. Machiavelli entró por

¹ En ASN, *Archivi farnesiani*, se conserva la abundante documentación de estos alquileres. Cfr. Busta 288, fascia 1, en las que se hallan los recibos de los alquileres trimestrales por parte de Ottaviano de Médicis. En estos documentos se menciona a Gio Battista Pucini, a su tesorero Juan Ortega de Carrión y al secretario Lippi.

² No son muchas las noticias que se tienen de este secretario. Lo que se conoce es a través de la correspondencia de Margarita de Parma (Gachard, 1867-1881: I, XXII, XXIV, 204; III, XXII; Theissen y van Gelder, 1925-1942: I, 426, 431; Pouillet, 1877-1896: II, 613; III, 22, 35, 81, 108, 109, 131, 140, 324, 334, 643; Gachard, 1848-1879: I, 213, 571, 601, 603).

Lombardía. El 22 de marzo de 1562 Machiavelli llega a Trento y visita a los cardenales Luigi Ercole Gonzaga, cardenal de Mantova, el cardenal Lodovico Simoneta y el cardenal Cristoforo Madruzzo. Parte entonces hacia Mantova y Parma, donde llega el 1 de abril, Jueves Santo.

Hoggi con la gratia di Dio, et con la benedetta oliva, son giunto in Trento et, conforme a gli ordini di V. Altezza, ho visitato tutti questi reverendissimi Cardinali, i quali generalmente hanno mostrato d'haver molto grato questo amorevole ufficio et massimamente l'Illustrissimo di Mantova, il Simoneta et il Madruccio. Fui prima dal dett Illustrissimo di Mantova, il quale havendo lette le lettere di V. Altezza, disse: «Passeggiamo, et perché ho impedita l'orecchia destra, andarete di quest'altra parte». Et così, domandatomi del buono stato di Quella et de le fatiche di quel governo, gliene diedi conto. Venendo poi S. S. Illustrissima al particular de le cose della religione in coteste parti, mi estesi in darlene partitamente ragguaglio, così delle sollevationi de molti mali humori, come delle provisioni fatte da V. Altezza con severa giustitia [...] Qui si vive con qualche carestía et oltra questi sei cardenali, ci sono da 140 vescovi, et si fa conto che si spendono tra tutti da 500 scudi il dì, che sarà gran profitto a questi paesani (ASN Archivi farnesiani, b. 268, fasc. 1, f.13r).

El siguiente destino era Boloña, desde donde anunciaba su siguiente viaje a Florencia el 6 de abril.

Di Parma scrissi avant'hieri lungamente a V. Altezza. Aspetto con Desiderio entender nuova del ricapito. Con questa si manda il velo che Ella si degnò commettermi. Mi sarà charissimo che sia a sodisfattion sua. Se le piacerà di volerne di più, aspettarò il suo comandamento. Ho visitato la signora Isabella Riaria in nome di V. Altezza. La ringratia humilmente di tanta humanità, come sua devotissima serva (ASN Archivi farnesiani, b. 268, fasc. 1, f.22r).

En Florencia visitó al duque Cosimo y mantuvo a Margarita al día de las otras visitas en la ciudad y de los negocios que gestiona en su nombre. En una de sus cartas, datada del 8 de abril, incluye unas líneas cifradas en las que informa a Margarita que en Florencia se alegrarían de que se la liberaran de sus gobiernos en estas tierras,

refiriéndose a la familia Médicis: «Parmi comprendere che vederiano volentieri vostra altezza libera da quei governi», en clara alusión a las desavenencias de Margarita con los Médicis.

Hoggi súbito giunto in Fiorenza andai al Banco de Caponi et intesi come a di passati il signor Duca, per la instantia che essi haveano fatto a nome di V. Altezza gli havea ricerchi che facessero pagare a Quella in Anversa duo milla scudi d'oro. Et oltra di ciò ha fatto poi anco depositare S. Eccellenza qui sul Banco di detti Caponi altre tre milla scudi d'oro da non si moveré senon si veda mandato suficiente da poter riscuotere in nome di Quella, onde si potrà far tal rimessa. [...] A messer Lelio Torelli ho dato la sua lettera et si offre di far sempre per V. Altezza quanto potranno le forze sue. [...]. Ho visitato il signor Paulo Giordano Orsino che se n' esta in letto grasso a maraviglia et si purga per ismagrare. Dopo alcune parole d'amorevolezza, gli presentai la sua lettera. Lettra che l'hebbe cominciò a dire come Castel Santo Agnolo era suo chiaramente, che n'havea instrumenti et scritture non pur in Roma, ma havutone qui molte da Casa Medici. Et poiché non havea veduto altra risposta di quanto scrisse a V. Altezza era deliberato cominciar la lite (ASN Archivi farnesiani, b. 268, fasc. 1, f.28v).

Abandona Florencia con dirección a Roma, a la que llega el 13 de abril. En su carta del 15 de abril cuenta su llegada a Roma, después de un desvío a Caprarola para visitar al Cardenal Farnese y las obras de Vignola.

Lunedì será che fu allí XIII giunsi in Roma. Et perché in Viterbo seppi che Monsignor Illustrissimo Farnese era a Caprarola, presi quella via, et trovato S. S. Illustrissima sulla fabrica le presentai la lettera di V. Altezza la quale veduta volentieri domandò del suo buon essere, del termine in che si trovano questi stati et laudò V. Altezza del haver mandato chi sia presente a queste vendite et investiture, ancorché con dispiacer veda alienar cosa alcuna. [...] Al fine con sua buona gratia mi licentiai, data prima un'occhiata alla fabrica dove lo raggiunse il Vignola, et spera S. Illustrissima mandarlo a Piacenza anchor che esso Vignola aspiri alla fabrica

di S. Piero, pensando che Michelagnolo debba tosto morire³ (ASN Archivi farnesiani, b. 268, fasc. 1, f.32r).

Jacopo Barozzi de Vignola, discípulo de Michelangelo (1475-1564), era uno de los arquitectos más importantes de su tiempo. La familia Farnese le encargó el proyecto de la Villa Farnesio, en Caprarola, que empezó en 1559. Las obras acabaron, finalmente, en 1575. El mismo año que Machiavelli visita las obras de Villa Farnesio, 1562, Vignola publica la que es hoy en día considerada una de las obras más importante sobre arquitectura, *Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola* (Vignola, 1562). Este tratado, de una belleza exquisita, contiene dibujos muy detallados de decenas de columnas y capiteles, junto con descripciones de sus tamaños y proporciones. Esta obra fue innovadora debido al uso de un lenguaje propio, *vignolesco*, en el que introduce los conceptos de módulos y minutos (un módulo se divide en doce minutos en el caso de la columna dórica y toscana) para describir las proporciones de los órdenes clásicos (toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto), lo que facilitaba mucho su comprensión.

Durante su visita a Roma, Machiavelli da cuenta de la visita al Papa Pío IV:

Lunedì che fu alli XX andai con il signor ambasciatore Vargas per l'udienza da N. S. S. Signoria entrò et come Quella ch'havea molti negotii da trattare et cose piutosto fastidiose che altramente, come n'è avisato Monsignore Illustrissimo Granvela, trattene per più d'un hora et mezza con qualche alteratione S. Santità. Alfine fui introdotto et baciatole il piede in nome di V. Altezza, et fatti I primi complimenti, le presentai la sua lettera, la qual letta mi adimandò del suo buono stato et mostrò d'haver molto caro d'intenderne bene. Et disse: «Madama è nostra figliuola, siamo amici vecchi, siamo amici vecchi». Poi soggiunse: «Madama si rimette nella sua lettera alla relatione che ci farete di molte cose, et per ascoltarvi più commodamente potrete tornar domani o

³ La conversación mantenida por Tommaso Machiavelli en Caprarola con Vignola anticipó dos grandes proyectos del arquitecto, la sucesión del gran Michaelagnolo en la fábrica de San Pedro y en la construcción de Palazzo Farnese en Piacenza (Adorni, 2003).

l'altro». Così, data la sua benedittione il signor ambasciatore et io ci licentiassimo. Et benché fussero già 24 ore et l'aere incrudito S. santità nondimeno s'aviò alla volta di Belvedere (ASN Archivi farnesiani, b. 268, fasc. 1, f.36r).

Posteriormente viaja a Nápoles durante el mes de mayo para gestionar sus posesiones en el Reino de Nápoles. Vuelve a Roma aún dos veces más, en una carta del 16 de mayo a Margarita le cuenta sobre el matrimonio de Beatriz, la hermana del conde de Sulmona, con el conde de Potenza y le habla sobre posibles damas casaderas para el príncipe Alessandro Farnese. Durante el verano vuelve al Reino de Nápoles para visitar Penne, Campli, Montereale, Cittaducale y Leonessa y gestionar las tierras de Madama Margarita. En sus cartas le cuenta a Margarita su mediación para la gestión de la paz en Campli, lo mal gestionada que está Montereale y la buena acogida que se le brindó en Cittaducale.

Durante su ya tercera visita a Roma, a la que llega el 28 de septiembre de 1562, Machiavelli descubre que el secretario Giovanni Lippi había muerto tres días antes, el 25 de septiembre. En una carta dirigida a Margarita del 29 de septiembre, Machiavelli detalla cómo, por orden del Cardenal Farnese, se están protegiendo los documentos que se encontraban en posesión de Lippi.

2. NOTICIAS CIFRADAS SOBRE EL PAPA

En la carta (ASN Archivi farnesiani, b. 268, fasc. 1, f.165r), fechada en Roma del 17 de octubre de 1562, encontramos un fragmento cifrado sobre el Papa.

La cifra es alfabética porque solo ofrece signos del abecedario y está construida con signos numéricos. Además de ello, hemos podido localizar los siguientes dos conceptos:



Dichos conceptos aparecen codificados con signos esteganográficos, con el significado de *Sua Santità* el primero y *Cardinale* el segundo. El plural de cardenal se representa con dos signos, uno encima del otro:



2.1. LA CIFRA DE MARGARITA Y MACHIAVELLI

Veamos la correspondencia de los signos con cada letra del alfabeto (ASN Archivi farnesiasi, b. 268, fasc. 1, f.169r):

a	b	c	d	e	f	g	h	i	l
9	10	11	12	13	14	15	16	17	
18	20	22	24	26	28	30	32	34	36

m	n	o	p	q	r	s	t	v
19	40	50	60	70	80	90	92	94
38	45	55	65	75	85	95	96	97

En lo que respecta al abecedario, está formado por diecinueve letras, en las que faltan la k, x, y, y la z. Falta también el grafema para gn. Cada letra del abecedario tiene dos signos que debían alternarse para evitar que la cifra fuera vulnerable. Este cifrario está compuesto de la siguiente manera: De la a a la m los dos signos que tienen son, por una parte, los números correlativos desde el 9 al 19, excepto la l, de la que solo conocemos un signo. Para formar el segundo signo, el secretario multiplicó por dos la primera opción, es decir, del 9 será el 18, del 10 el 20, y así sucesivamente hasta la m, que será el 38, doble del 19. La segunda parte del abecedario, que comprende de la letra n hasta la v, sigue un criterio de composición semejante, pero parte del número 40, en la n, y aumenta en decenas hasta el 90, que corresponde a la s. La segunda opción es añadir sumar 5 a estos dígitos, es decir, la n es el 40 y 45. Quedan con un comportamiento imprevisible la t y la v, a los que asigna el número 96 para el primero y el 97 para el segundo, y los dígitos 92 y 94, respectivamente.

Al tratarse de una cifra particular, no debía temerse por su vulnerabilidad en exceso, ya que cada número va acompañado de un punto en la parte superior que indica que se trata de una letra específica, lo que facilita el descifrado enormemente. Además, uno de los códigos, el 8, se usa para indicar nulidad.

2.2. LA SALUD DEL PAPA

El fragmento que se encontraba cifrado habla del estado de salud del Papa. Machiavelli cuenta cómo la noche anterior (16 de octubre) el Papa había sufrido una intensa fiebre, así como esa misma mañana, y que se sospechaba que estas fiebres podían ser graves al encontrarse el Papa en su año del climatérico (ASN Archivi farnesiani, b. 268, fasc. 1, f.68r).

Los años climatéricos se consideraban peligrosos porque cerraban un «ciclo fisiológico» y se empezaba uno nuevo. Esta superstición estaba fuertemente arraigada en las esferas más altas de la sociedad, como podemos ver por su uso en la carta de Machiavelli:


Hier di notte il Papa hebbe un gran termine di febre, et hier mattina un altro simile, hoggi è stato manco male, alcun dubita di peggio per esser nell'anno climaterico (ASN Archivi farnesiani, b. 268, fasc. 1, f.168r).

El climatérico viene del griego *klikmakter*, escalón o peldaño, que deriva del griego *clímax* (escala) y es un término ligado a la astrología que se usaba para indicar aquellos años en que la salud era especialmente frágil y que podían suceder graves desgracias. Se consideraban climatéricos los años de vida múltiples de 7 (7, 14, 21, 28, 35, 42, 49, 56, 63, 70, 77...), aunque en algunos lugares se consideraban climatéricos los múltiples de 9 (9, 18, 27, 36, 45, 54, 63, 72...) como había establecido Plinio el viejo en su *Historia Natural* (Sol Mora, 2010). En cualquier caso, tanto si tomamos la referencia de los 7 como la de los 9 años, el año 63 se consideraba especialmente peligroso, ya que coincide en estas dos interpretaciones de los años climatéricos. Pío IV tiene en 1562 exactamente esta edad, 63 años, por lo que no es de extrañar que Machiavelli incluyera esta observación en su carta a Margarita.

A partir del siglo XVIII el término climatérico va perdiendo autoridad. Se recoge en el *Diccionario de autoridades* (1729) como aquellos años en que «concurren o el número 7 con el 9, que es el de 63, o de dos veces nueve, que es el de 81», lo que reduce significativamente la cantidad de años en los que es más fácil morir. El descrédito del concepto hace que mute su significado, progresivamente, y viene a significar los años de peor salud, entre los cincuenta y setenta y cinco, tanto en hombres

como en mujeres (Stolberg, 2005). Durante el siglo XIX se acuña el concepto menopausia en Francia (*ménopause*) por el médico francés Charles de Gardanne, con la intención de describir el cese de las mensualidades (de *men*, mes, y *pausis*, pausa o cese). Por su similitud con climatérico en cuanto al cierre y comienzo de nuevas fases o peldaños, se fusionan durante el siglo XIX. Adquiere así climaterio su significado actual, que es sinónimo de menopausia.

A continuación, incluimos una tabla con la cifra en la parte superior de cada recuadro, y a letra a la que corresponde en la parte inferior. Como puede observarse, es común hacer caso omiso de la gramática a la hora de cifrar para dificultar que pueda descifrarse por parte del enemigo.

8	16	34	13	80	12	17	40	55	92
	h	i	e	r	d	i	n	o	t
16		32	13	20	26	97	45	15	80
e	Sua santità	h	e	b	e	v	n	g	r
9	92	13	85	19	17	45	26	8	12
a	t	e	r	m	i	n	e		d
34	14	13	20	85	26	8	13	92	16
i	f	e	b	r	e		e	t	h
17	13	80	19	18	96	34	4x	97	40
i	e	r	m	a	t	i	n	v	n
9	36	92	85	50	95	17	19	34	36
a	l	t	r	o	s	i	m	i	l
26	8	16	50	15	17	26	90	92	9
e		h	o	g	i	e	s	t	a
96	50	19	18	4x	11	50	38	9	36
t	o	m	a	n	c	o	m	a	l
11	94	40	8	12	97	20	17	96	18
c	v	n		d	v	b	i	t	a
8	12	17	60	13	15	34	50	65	26
	d	i	p	e	g	i	o	p	e
85	8	13	90	26	80	8	45	13	36
r		e	s	e	r		n	e	l
8	9	40	55	8	11	36	17	38	9
	a	n	o		c	l	i	m	a
92	13	80	24	11	55				
t	e	r	i	c	o				

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNI, Bruno (2003). «Il ruolo di Margherita d’Austria nella costruzione del Palazzo farnese di Piacenza». En S. Mantini (ed.), *Margherita d’Austria. Costruzioni politiche e diplomazia, tra corte Farnese e monarchia spagnola* (pp. 107-125). Roma: Bulzoni Editore.
- BELARDINI, Manuela (2003). «Margherita d’Austria, sposa e vedova del duca Alessandro de’ Medici». En S. Mantini (ed.), *Margherita d’Austria. Costruzioni politiche e diplomazia tra corte Farnese e Monarchia spagnola* (pp. 25-54). Roma: Bulzoni Editore.
- DALL’AGLIO, Stefano (2015). *The Duke’s Assassin: Exile and Death of Lorenzino de’ Medici*. New Haven/Londres: Yale University Press.
- Diccionario de autoridades (1729). «Climatérico». Recuperado de <https://apps2.rae.es/DA.html> [Fecha de consulta: 09/06/2023].
- GACHARD, Louis Prosper (ed.) (1848-1879). *Correspondance de Philippe II sur les affaire des Pays-Bas*. Bruselas: Muquardt.
- (1867-1881). *Correspondance de Marguerite d’Autriche, duchesse de Parme, avec Philippe II*. Bruselas: C. Muquardt.
- POULLET, Edmond y PIOT, M. Charles (eds.) (1877-1896). *Correspondance du cardinal de Granvelle, 1565-1586*. Bruselas: Hayez.
- SOL MORA, Pablo (2010). «El año climatérico, fortuna de una idea en las letras españolas del Renacimiento al siglo XVIII». En P. Civil y F. Crémoux (coords.), *Nuevos caminos del hispanismo...: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2 (pp. 219-226). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- STOLBERG, Michael (2005). «From “anni climacterici” to “menopause”. The historical roots of the concept of “climateric”». *Würzburger mesizinhistorische Mitteilungen*, 24, pp. 41-50.
- THEISSEN, Johan Samuel y ENNO VAN GELDER, Herman Arend (eds.) (1925-1942). *Correspondance française de Marguerite d’Autriche, duchesse de Parme, avec Philippe II*. Utrecht: Kemik en zoon.
- VIGNOLA, Giacomo Barozio (1562). *Regola delli cinque ordini d’architettura di M. Iacomo Barozio da Vignola*. Roma.

APÉNDICE

A continuación, incluimos la edición de la carta que Carlos V envía a Margarita de Parma sobre la muerte de Alessandro de Médicis y en quiénes serán sus aliados en la situación que queda frente a la familia Médicis.

AGS PTR, Leg. 45, doc. 110, f.601r

Minuta de Carlos V a Margarita, Duquesa de Florencia
Valladolid, 28 de febrero de 1537

Sobre la situación que se ha creado con la muerte de Alessandro de Médicis y la ayuda que le darán las personas que ha mandado para que la asistan y la ayuden.

f.601r A la Duquesa de Florencia. De Valladolid a último de hebrero de M. D. XXXVII

El acaesçimiento y pérdida del ilustre duque vuestro marido havemos sentido quanto es razón más pues N. S. lo permitió assí y no puede dexar de ser hecho, no ay que dezir çerca desto, sino conformarnos con su voluntad y rogaros que aunque el caso os sea acerbo lo sufráis y moderéis con prudencia para passarlo como se deve. Por vuestra carta y por la relación de Cherubino havemos entendido todo lo que allá se hizo hasta su partida y el Reverendíssimo cardenal Çibo y el magnífico Alexandro Vitello se han havido en ello como de tales personas se sperava y assí confiamos enteramente dellos y del magnífico Cosme de Médicis que lo continuarán adelante y Nos no faltaremos a reconocer con buena voluntad y obras la afflictión que nos han mostrado y muestran y a hazer lo que conviniere en beneçio de la seguridad, tranquilidad y buen gobierno desse estado. En lo de vuestra estada en el castillo fue muy bien seguir el consejo y paresçer de los dichos Cardenal y Alexandro Vitello a vuestra persona y negocios, como a la quietud y estableçimiento del buen gobierno desse estado. Escrivimos al Marqués de Aguilar y al Conde de Cifuentes para que el uno o el otro dellos que más a propósito se hallaren lo tracten, como se ha dicho a Cherubino para que os lo refiera y lo entenderéis de los dichos Marqués [de Aguilar] o Conde [de Cifuentes], a quien daréis entera fe y crédito a todo lo que de nuestra parte os dirán, quedando segura que de vuestra honra y de todo lo que os tocara y conviniere havemos de tener el cuidado que es razón.

LA VISIÓN DE ESPAÑA EN EL TRATADO
DE CARLO DENINA *DELLE RIVOLUZIONI D'ITALIA*
THE VISION OF SPAIN IN CARLO DENINA'S TREATISE
DELLE RIVOLUZIONI D'ITALIA

Laureano NÚÑEZ GARCÍA
Universidad de Salamanca

Resumen

El presente estudio analiza los comentarios dedicados a España en el tratado de Carlo Denina *Delle rivoluzioni d'Italia* (1769-1770 y 1792). Las referencias del ilustrado piemontés a España son significativas especialmente durante el periodo del Antiguo Régimen, debido fundamentalmente a la existencia de la llamada *Italia española*, es decir, los territorios que a partir de las Guerras de Italia pasaron a depender de la Monarquía hispánica.

Palabras clave: Carlo Denina, *Delle rivoluzioni d'Italia*, España, Italia, historia.

Abstract

This paper analyses the comments dedicated to Spain in Carlo Denina's treatise *Delle rivoluzioni d'Italia* (1769-1770 and 1792). The references to Spain made by the Piedmontese enlightened author are significant especially during the Ancien Régime, mainly due to the existence of the so-called *Spanish Italy*, that is, the territories that became dependent on the Spanish Monarchy after the Italian Wars.

Keywords: Carlo Denina, *Delle rivoluzioni d'Italia*, Spain, Italy, history.

En los últimos decenios los estudios académicos y la crítica especializada han puesto de manifiesto como el siglo XVIII constituye uno de los periodos más fructíferos y apasionantes en las relaciones entre España e Italia. Un momento en el que los acontecimientos históricos y los contactos e influencias culturales alcanzaron un notable protagonismo, siendo especialmente intensos, como sostiene Franco Quinziano, en el último tercio de la centuria, coincidiendo con los años del reformismo borbónico de Carlos III (2008: 22).

En este escenario de densa historia compartida entre ambos países la figura del abate piemontés Carlo Denina (1731-1812)¹ jugó un papel relevante en el ámbito cultural. Como ilustrado reformista y decididamente europeísta, Denina mostró un notable interés por España y especialmente por el valor de la literatura española y su aportación al conjunto de la cultura literaria europea².

El objetivo de este trabajo, sin embargo, se distancia del más conocido interés de Denina por la literatura y busca reflexionar sobre los comentarios dedicados a España en su obra más prestigiosa: *Delle rivoluzioni d'Italia* (1769-70 y 1792)³. Un tratado de historia ambicioso, en el que el término *rivoluzioni* está empleado en su acepción de cambios, es decir, de todo aquello que fue determinando el devenir de unos territorios que a pesar de

¹ Una vida y un carácter singular la de este escritor e historiador italiano, nacido en Revello (Cúneo) en 1731 y figura destacada de la cultura piemontesa del setecientos, convencido defensor de la existencia de una identidad italiana al menos como realidad cultural y geolingüística. Clérigo ilustrado y reformista moderado, muy ligado a la monarquía de la Casa Saboya, su curiosidad, perseverancia en el trabajo y espíritu cosmopolita dieron lugar a una profusa obra escrita, en la que no siempre fue capaz de mantener la misma calidad. Compaginó la labor de literato con la de profesor en distintos centros, mostrando interés y conocimientos en distintos campos del saber, de la historia a la literatura, y de la lingüística a la retórica. Desde 1782 residió en la Prusia de Federico II como historiador al servicio del rey, y en 1804, por invitación directa de Napoleón, se trasladó a París para hacerse cargo de la biblioteca personal del Emperador francés.

² Este interés quedó patente cuando emprendió una defensa de la literatura española ante los ataques del enciclopedista francés Masson de Morvilliers. Denina redactó entonces su célebre *Réponse à la question: Que doit-on à l'Espagne?* que restituía el honor de la tradición cultural española hasta el punto de que Juan Pablo Forner hizo acompañar su célebre *Oración apologética por la España y su mérito literario* (1786) de la traducción del texto deniniano. También es importante el espacio que concedió Denina a la literatura española en su tratado de historia universal de la literatura *Discorso sopra le vicende della letteratura* (1760 y 1784-1785), tratado que ha situado a Denina como un precursor de los estudios literarios comparados en Italia (Sinopoli, 1996; Recuperati, 2001 y Danna, 2015).

³ El tratado *Delle rivoluzioni d'Italia* vio publicado su primer volumen en Turín en 1769. A finales de 1769 y en 1770 se imprimen el segundo y el tercer volumen, que suman un total de veinticuatro libros. Finalmente, en 1792 se completó la obra con el libro veinticinco que abarcaba el periodo de 1713 a 1792. Para este trabajo hemos manejado la edición milanesa de 1819.

su secular fragmentación se reconocían como Italia, una nación aun sin Estado, o quizás mejor, una nación que incluía un conglomerado de naciones. *Delle rivoluzioni d'Italia* comenzaba analizando las poblaciones prerromanas, los etruscos y la historia de Roma, concedía una gran importancia a la Edad Media (de la que se estimaba de manera positiva el papel jugado por los longobardos), se elogiaba la civilización y la economía propia del Humanismo y proseguía hasta llegar al siglo XVIII. Más de dos mil quinientos años en los que los acontecimientos políticos y militares iban acompañados del análisis de otros factores como el económico, el geográfico o el cultural.

Las referencias a España en el tratado varían en función del periodo histórico analizado. En ocasiones pueden no ser excesivamente significativas (Sorella, 2006: 231), pero sí eran inevitables dado los vínculos existentes entre las dos penínsulas que se habían iniciado con la expansión aragonesa por el mediterráneo y que se prolongaron durante todo el Antiguo Régimen, y sobre todo por la existencia de eso que se ha llamado la *Italia española* (Musì, 1994), es decir, el conjunto de territorios (especialmente la Italia meridional) que a partir del periodo de las Guerras de Italia y el tratado de Cateau-Cambresis pasaron a depender de la Monarquía hispánica. Pero el momento en el que Denina escribió el tratado era singular dado que la historiografía italiana dieciochesca había mantenido un prudente silencio sobre España desde que, a principios de ese siglo, con la muerte de Carlos II y la posterior Guerra de Sucesión, la nación española y su gobierno habían entrado en una etapa de profunda crisis.

Conviene recordar que la historiografía italiana, que se había fundado a partir de los tratados del Humanismo y del Renacimiento, experimentó una transformación sustancial hacia finales del siglo XVII con la obra de dos grandes pensadores: Giambattista Vico y Ludovico Antonio Muratori. Ya en las dos primeras décadas del siglo XVIII estos dos autores, al que se sumó el del partenopeo Pietro Giannone, plantearon sobre nuevas bases el problema de la metodología en la investigación histórica. La novedad fundamental de esta nueva historiografía dieciochesca, que de manera ejemplar encarnó Muratori, estaba en el rechazo de la retórica y la erudición tradicional en favor de la fiabilidad y credibilidad de las fuentes y de los hechos.

En la segunda mitad del setecientos la historiografía italiana no alcanzó el nivel de innovación ni los resultados de la primera mitad, pero igualmente encontramos un conjunto de obras y autores intelectualmente valiosos entre los que destacan los hermanos Pietro y Alessandro Verri, Saverio Bettinelli y el propio Carlo Denina, al tiempo que apareció también, y es necesario recalcarlo, un público y un mercado interesado por este género (Recuperati 1997: 743). Ahora bien, el sentimiento común por parte de estos literatos de que existía un vínculo que hermanaba a todos los territorios de la península itálica, que los hacía partícipes de un origen, un desarrollo y un destino común en la historia de la vieja Europa, no conseguía plasmarse en la escritura de una obra que abordara efectivamente una visión global, integradora, completa de una Italia aún inexistente como Estado-nación.

Carlo Denina intentó precisamente emprender, confrontándose con los frutos más maduros de la historiografía ilustrada, una articulada reconstrucción de la historia de la civilización italiana que superara los particularismos de la erudición municipal (Sorella, 2015: 46). Lejos aún de pensar en términos unitarios, el empeño de Denina se centró en reconstruir los acontecimientos sucedidos en los territorios italianos para narrar de esta manera una historia de la civilización italiana que, como ya he señalado, iniciaba en las poblaciones prerromanas y llegaba hasta el siglo XVIII. El resultado final quizás no estuvo a la altura de sus aspiraciones originales, pero no se puede negar ni la capacidad de observación ni el ingente trabajo de recopilación de datos y hechos de distinta naturaleza que Denina reagrupó y supo asociar y de los que a menudo extraía interpretaciones filosóficas, sociológicas o económicas de interés.

El paradigma histórico de Denina, nos lo recuerda Vincenzo Sorella, el estudioso que junto con Giuseppe Ricuperati con más empeño ha estudiado la dimensión historiográfica de la obra deniniana, lo expuso ya con claridad en la obra *Istoria politica e letteraria della Grecia (1781-1782)* planteando su idea de cuál debía ser la finalidad de la praxis historiográfica y en qué debía consistir:

Del resto il genio osservatore e la critica del presente secolo ha molto guistamente avvertito, che il semplice racconto sì di guerre, che di altri avvenimenti, riesce poco istruttivo, se non si fissa l'occhio ai costumi, alle leggi, agli studi, alle arti, al

carattere delle nazioni. Però buona parte degli storici moderni si sono anche a questa parte applicati, e molti altri eruditi scrissero libri interi sopra i riti, i costumi, le scienze, le pratiche de' Greci [...] Le storie riescono profittevoli, quando distinguono le varie epoche, quando ci guidano passo a passo a conoscere le cagioni delle cose; la semplicità della coltura, il lusso, la corruzione de' costumi, i principii, la grandezza e i motivi della decadenza delle repubbliche o de' principati; il progresso, la perfezione, lo scandimento, le variazioni, le vicissitudini delle arti (citado por Sorella, 2015: 40).

Sorella acierta al afirmar que el saber histórico adquiere para Denina un papel cognoscitivo central, pues le permitía entender y poner en relación los elementos de continuidad entre el pasado y el presente, gracias a lo cual era posible plantear acciones de gobierno que para Denina, un ilustrado moderado, posibilitaban el progreso de la sociedad y la felicidad de los ciudadanos (2015: 37). Este era el compromiso civil que Denina asumía. El conocimiento de la historia, su interpretación y las implicaciones que esta interpretación podía tener en la praxis política⁴.

Las fuentes de las que se sirvió Denina para su tratado fueron variadas y de distintas procedencias. Consciente de que la narración de la historia en muchos autores del pasado se había llevado a cabo, para decirlo con sus mismas palabras, con más elocuencia que verdad (1819: 140), Denina hace explícita su deuda con las obras y autores de los que se sirvió, como es el caso del Montesquieu de *Consideraciones sobre las causas de la grandeza y decadencia de los romanos* (1734) o David Hume autor de *Historia de Inglaterra* (1754-1762). También de historiadores españoles o sardo-hispánicos, como es el caso de Vicente Bacallar y Sanna, autor de *Comentarios de la guerra de España e historia de su Rey Phelipe V el animoso desde el principio de su reynado hasta la paz general del año 1725* (1725?).

⁴ En este sentido, la historiadora Fausta Gallo, reflexionando sobre las luchas políticas entre franceses, españoles y austriacos en Nápoles a caballo entre el seiscientos y el setecientos, sostiene que nunca como en este momento la historia desempeñó un papel capaz de incidir en la lucha política que se estaba jugando en Europa, ya que de ella dependía las reivindicaciones de los diversos candidatos, la redacción de los tratados de paz y de los pactos de repartición; es decir, que la historia no era solo *exempla e magister vitae*, sino que tenía un valor político muy preciso (2017: 120).

Centrándonos ahora en el propósito fundamental de nuestro estudio, la presencia de España en *Delle rivoluzioni d'Italia*, me detendré forzosamente solo en algunas referencias historiográficas particularmente significativas y limitaré mi estudio a los cuatro últimos libros de la obra de Denina, del libro veintidós al veinticinco. Cuatro libros que abarcan el periodo que va del tratado de Cambresis hasta finales del siglo XVIII, ya que en estos cuatro libros se encuentran algunas de las reflexiones más relevantes sobre España y su monarquía.

El libro vigesimosegundo empieza precisamente con el tratado de Cateau-Cambresis de 1559 que consolidó la hegemonía española sobre buena parte de los territorios italianos, al tiempo que ponía freno a las ambiciones de Francia sobre la península, devolviendo Saboya y Piamonte a la Casa Saboya e implantando un periodo de relativa paz y tranquilidad en la península italiana. Denina atribuía en gran medida este periodo de calma y prosperidad al reinado de Emmanuele Filiberto (1819: 9) y afirmaba que únicamente la Casa Saboya estaba en condiciones de equilibrar la potencia de las dos grandes dinastías europeas, los Borbones y los Habsburgo, haciendo coincidir los intereses de Italia con los de Piamonte⁵.

Hay que recordar que, desde el reinado de Carlos V, la presencia española en tierras italianas había sido incuestionable, abarcando casi la mitad del territorio italiano⁶ y constituyendo uno de los dominios más relevantes de la Monarquía hispánica. Estos territorios eran independientes institucionalmente unos de otros (conservando su legislación, fiscalidad, y órganos de gobierno independientes, es decir, virreyes, gobernadores, etc.) pero eran administrados y gobernados de forma centralizada desde el

⁵ Así lo expresa en relación al difícil periodo de las guerras de sucesión europeas a principios del siglo XVIII: «Per questi riguardi l'interesse generale d'Italia, ch'era di vedere giustamente equilibrata la potenza de' Borboni e degli Austriaci, non era in niente distinto dall'interesse particolare della casa Savoia, la qual sola per la grandezza e per la situazione degli stati poteva efficacemente impedire che nè l'una nè l'altra delle due potenze, francese ed austriaca, mettesse il giogo all'Italia» (1819: 225).

⁶ En la época de mayor presencia española en Italia, los principales territorios que controlaba fueron los reinos de Nápoles, Sicilia y Cerdeña, el Ducado de Milán, los Presidios de Toscana y el Marquesado de Finale (en Liguria).

Consejo de Italia, un órgano colegiado de la Corona creado específicamente para tratar y encargarse de los asuntos italianos.

Denina va recorriendo los distintos momentos de este periodo de hegemonía española sobre territorios italianos hasta el final del reinado de Felipe II. En este momento la Monarquía hispánica todavía gozaba de un enorme prestigio europeo, pero Denina advierte que «sotto l'apparenza di tanta felicità già i sagaci politici scorgevano quella vasta molle andar barcollando sull'orlo d'inevitabile precipicio» (1819: 59).

Denina recuerda que los gastos de la política imperial española en tiempos de Felipe II, con un ejército en permanente conflicto con otros ejércitos europeos, una maquinaria burocrática gigantesca y el despilfarro de la corte y la aristocracia, llevó a la Hacienda Real a la quiebra. No eran suficiente, recuerda Denina, ni las remesas de metales preciosos procedente de América, ni los impuestos que gravaban los territorios italianos. Muy al contrario, todo ello no hacía más, opinaba Denina, que favorecer la corrupción y el carácter rentista de las clases altas y la poca productividad de las clases populares:

L'oro che dal Messico colava in Ispagna [...] faceva credere il re Cattolico fortunatissimo e onnipotente, non arricchiva il suo erario, come il mondo stimava; perocchè si seppe, che non più di cinquecentomila scudi ogni anno ne toccavano al re. I grandi del regno, che a sè ne tiravano la maggior parte, siccome facevano de' tributi, de' donativi, e di tutte le altre gravanze che si mettevano in Napoli ed in Milano, non solamente non recavano alcun reale vantaggio allo stato, ma coll'accrescervi in lusso de' loro uguali, e intrattener la pigrizia del popolo, l'indevolvano fuor di modo (1819: 59).

Denina, hace en cierta medida suya la idea, muy extendida en la historiografía de los siglos XVIII y XIX⁷, de un Monarquía hispánica

⁷ Sobre el éxito de una visión extraordinariamente negativa de la Monarquía española de los siglos XVI y XVII en la historiografía italiana y europea, vista como una fuerza onnipotente que oprimía y empobrecía cualquier territorio que cayera bajo su control, una especie de *imperio del mal*, y cómo esta percepción ha ido cambiando y matizándose en la historiografía a partir del siglo XX, véase la esclarecedora introducción de Giuseppe Galasso en *Nel sistema imperiale: l'Italia spagnola* (1994a).

arrogante y no consciente de su propia debilidad estructural. Pero al abate piemontés le interesaba muy especialmente las implicaciones económicas de este momento de crisis. En opinión de Denina, se desaprovechó la oportunidad de canalizar los capitales que, procedentes de los vastos territorios de la Corona española, habrían debido promover el desarrollo de una economía productiva y ello, entre otras razones, por la dejación de responsabilidad de los reyes que delegaban la acción política en unos validos avariciosos e ineptos:

La politica spagnuola [...] non si curò intendere che le tante ricchezze e le contribuzioni delle soggette provincia dovessero menar seco lo scandimento della monarchia. E il re, attorniato, accecato e deluso da persone interessate, che sotto l'ombra e 'l nome suo procacciavano i comodi loro privati, non cercava e non trovava spedito da mantenere l'industria viva ne' propri sudditi, nè la popolazione che le va sempre unita: le quali due cose mancando, è impossibile che fiorisca e si mantenga in credito qualsivoglia regno o repubblica (1819: 60).

El tratado de Denina continua en el libro vigesimotercero con el detallado relato de la rivalidad de la Francia del Cardenal Richelieu con la Monarquía hispánica. La débil tranquilidad en que se encontraba Italia se vio interrumpida, recuerda el abate piemontés, por el conflicto creado por la Guerra de Sucesión de Mantua y el Monferrato (1628-1631) que enfrentó al Sacro Imperio Romano Germánico, España y Carlo Emanuele de Saboya contra Francia, La República de Venecia y el Papa Urbano VIII. Un conflicto que hay que situar, junto a otros muchos, en el contexto de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648).

Un capítulo interesante de este libro vigesimotercero es el dedicado al levantamiento popular que tuvo lugar en Nápoles en 1647 bajo el reinado de Felipe IV. Denina observa como en la primera mitad de la centuria fue la Italia septentrional el campo de batalla donde se enfrentaron las dos grandes dinastías europeas, Borbones y Habsburgo. Pero esto no significaba que las consecuencias de aquellos enfrentamientos dejasen de repercutir negativamente en la Italia meridional, en el reino de Nápoles. Denina lo expone con gran claridad:

Unendosi alla circostanza di quelle guerre il pessimo sistema di governo a cui soggiacevano [los napolitanos], il paese s'andò lentamente consumando [...] Le levate, che tratto tratto si facevano di milizie [...] per mandare nelle guerre di Lombardia, di Fiandra, di Catalogna, dov'era sempre grande il bisogno che aveva la corte di Spagna di rifornire le sue armate, o per difendersi da' nemici esterni, o per domare i popoli ribellati, ne scemavano la popolazione e toglievano alla campagna e alle arti un numero notabile di coltivatori. Ma quello che maggiormente desolava le province [...] era l'enormità delle imposizioni che sotto nome di donativi si esigevano con fierezza e rigore estremo dai vicerè, ch'estraevano dal regno senz'alcun compenso d'interna circolazione somme grandissime che perpetuamente colavano in Ispagna (1819: 127-128).

Denina detalla las perniciosas repercusiones que sobre los territorios italianos trajo consigo la crisis de la Monarquía hispánica de los Austrias desde 1640. Las guerras continuas en las que estaba implicado Felipe IV en toda Europa, la crisis de Castilla, la disminución de los ingresos procedentes de América y la deuda pública que condujo a sucesivas quiebras, empujaron al Conde-Duque de Olivares a presentar un proyecto innovador, la «Unión de Armas», con el que pretendía que todos los reinos y estados que formaban parte de la Monarquía, en proporción con su población y riquezas, contribuyeran con dinero y hombres a sostener la Hacienda y los ejércitos⁸.

Involucrar de esta manera a los territorios italianos en la política general y en los conflictos europeos de la Monarquía (especialmente entre los años veinte y cincuenta del siglo XVII) obligó a Nápoles y Sicilia, como apunta Luis A. Ribot García, a hacer un enorme esfuerzo financiero y humano que tuvo importantes y duraderos efectos económicos y sociales (1994: 88). Las consecuencias más graves de todo ello fueron las revueltas antiespañolas que en 1647 se desencadenaron en el sur de Italia. Muy especialmente la de Nápoles, un levantamiento popular originado por el aumento de la presión fiscal sobre los

⁸ Sirva como ejemplo que según el plan del Conde-duque, el Reino de Nápoles debía contribuir con 16 000 hombres, el Ducado de Milán con 8000 y el Reino de Sicilia con 6000.

productos alimenticios y que lideró el pescador Masaniello. Denina describe perfectamente cómo lo que se había iniciado como una revuelta popular dirigida exclusivamente contra los impuestos y el mal gobierno del virrey español se fue convirtiendo en una sublevación más seria contra la dominación española, aspirando a lograr el autogobierno de la ciudad. La insurrección se extendió por todo el sur de Italia. Enrico di Guisa, duque de Lorena, viajó a Nápoles y se proclamó señor del reino invocando su pertenencia al linaje de los Anjou. Sin embargo, la Francia de Mazzarino no tenía mucho interés en abrir otro conflicto bélico y, no prestándole ayuda, la aventura fracasó. Pero de octubre de 1647 a abril de 1648, Nápoles tuvo un gobierno republicano que no fructificó por diversas razones, algunas de carácter militar y otras debido a las tensiones y a los distintos intereses de los grupos sociales existentes en la ciudad. En 1648 los españoles recuperaron el control de los territorios.

Una parte de la historiografía posterior ha considerado que esta fallida independencia del sur de Italia de la Corona española en el siglo XVII fue una gran oportunidad fallida, pero para otros historiadores, como Giuseppe Galasso, en realidad estas revueltas populares de mediados del seiscientos en Nápoles y en el sur de Italia no hicieron más que consolidar la monarquía absoluta y su connivencia con las clases privilegiadas, que se vieron reforzadas (1994b: 62).

En definitiva, pese al inicial apoyo de algunos sectores de la nobleza, esta rápidamente comprendió que las tropas españolas y la Corte madrileña era quien mejor podía garantizar la continuidad de sus privilegios. Denina no lo ignoraba:

L'esperienza di molti secoli ha fatto conoscere che le città ricche e le fertili provincie mal possono adattarsi a quella tale uguaglià che può stabilire un libero governo, per molto più chiara prova si doveva credere che assai meno d'ogni altro paese d'Europa il regno di Napoli potesse reggersi a comune, massimamente trovandosi in que' movimenti la nobiltà assai mal soddisfatta del popolo, e il popolo della nobiltà (1819: 133).

Con todo, el progresivo ocaso de la Monarquía hispánica y su declive militar era ya una realidad incuestionable. El tratado de

paz de los Pirineos (1659) firmado por las monarquías española y francesa supuso el reconocimiento definitivo del final de la hegemonía española en Europa y el inicio de la hegemonía francesa.

El libro vigesimocuarto está enteramente dedicado a la Guerra de Sucesión Española (1701-1713) que se desencadenó tras la muerte sin descendencia de Carlos II (1700) y a su repercusión en Italia. Denina comienza reconociendo la inmensa cantidad de tratados dedicados al tema y la ingente documentación que conservan los archivos de las cortes europeas, por lo que él se limitaría a recoger solo los hechos más ciertos y probados (1819: 191-192)⁹.

Denina expone con mucha claridad y detalle el origen y los antecedentes del conflicto, partiendo del testamento de Carlos II, la prepotencia y ambición de Luis XIV que situó en el trono español a su nieto Felipe de Anjou y la reacción de Inglaterra y las Provincias Unidas, que decidieron apoyar al archiduque Carlos, hijo del emperador Leopoldo I de Austria. El conflicto dividió a Europa en dos bandos antagónicos desembocando en un conflicto bélico en Europa y dentro de los territorios de la península Ibérica. Denina relata el impacto de esta Guerra de Sucesión en Italia, empezando por la llegada del ejército francés al Milanesado y, posteriormente, al reino de Nápoles al mando del príncipe Eugenio de Saboya. Denina, siempre orgulloso de su condición de piemontés, traza un elogio del militar saboyano, dado que en este primer momento de la guerra el duque Vittorio Amadeo se había decantado por la alianza franco-española, y a ello debía los iniciales triunfos de Felipe d'Anjou, hasta que Vittorio Amadeo decide cambiar de bando, uniéndose al bando aliado pues «principe di grande animo, e accortissimo sopra ogni

⁹ Para la narración del complejo conflicto de intereses de las distintas potencias europeas que intervinieron en este conflicto dinástico que terminó por asentar la dinastía borbónica en el reino de España y para comprender la difícil transición del dominio español al gobierno austriaco en los territorios italianos, Denina toma como fuente principal la obra del padre jesuita Agostino Umicalia (Jacopo Sanvitale) *Memorie istoriche della guerra tra l'Imperiale Casa d'Austria e la Reale Casa di Borbone per gli Stati della Monarchia di Spagna dopo la morte di Carlo II re Austriaco dall'anno 1701 fino all'anno 1713*, publicado en Venecia en 1736.

altro dell'età sua, non era per lasciare che altri si mettesse al possesso dell'eredità spagnuola senza ottenere anche per sè qualche accrescimento di stato» (1819: 204).

La derrota que el príncipe Eugenio había infligido a los franceses en Turín (1706) debilitó la presencia militar francesa en Italia. La guerra fue desgastando a las naciones europeas implicadas.

La derrota del bando borbónico significó la fragmentación de los territorios de la monarquía que había heredado Carlos II de sus antepasados. Con las paces de Utrech (1713) y Rastadt (1714), Felipe de Borbón fue reconocido (excepto por el emperador) como legítimo rey de España. A cambio el nuevo monarca perdía los territorios europeos que hasta entonces habían pertenecido a la Monarquía hispánica pasando casi en su totalidad a Austria, y que en el caso de Italia eran el ducado de Milán, los Presidios de Toscana, el reino de Nápoles y Cerdeña.

Para Denina, una vez finalizada la guerra, solo la Casa Saboya y Piamonte estaban en condiciones de asegurar la paz y la libertad de Italia, ante el presumible resentimiento de Francia y la desconfianza que inspiraba Austria¹⁰.

Un capítulo interesante de este vigesimocuarto libro de *Delle rivoluzioni d'Italia* es el que se dedica a las reflexiones sobre el estado de Italia después de la paz de Utrech. Denina expone dos observaciones interesantes sobre el tema que estamos tratando. La primera es que durante el periodo en el que Nápoles estuvo bajo dominio austríaco no hubo diferencias notables respecto al periodo en el que estuvo sometida a la Monarquía hispánica. Y añade que solo desde que ese territorio tuvo un soberano propio que residía en Nápoles y estaba acompañado de ministros eficaces, el reino prosperó, en clara alusión, aunque sin nombrarlo, al reinado de Carlos I de Borbón (1819: 237). La segunda es considerar que la parte de Lombardía que fue posesión española sí salió beneficiada al cambiar la dependencia de la Corte de Madrid por la de Viena ya que, afirma Denina, «di provincia lontana e

¹⁰ A este respecto puntualiza Denina: «Per questi riguardi l'interesse generale d'Italia, ch'era di veder giustamente equilibrata la potenza de' Borboni e degli Austriaci, non era in questo distinto dall'interesse particolare della casa di Savoia, la qual sola per la grandezza e per la situazione degli stati poteva efficacemente impedire che nè l'una nè l'altra delle due potenze, francese ed austriaca, mettesse il giogo all'Italia» (1819: 225).

segregata, com'era sotto gli spagnuoli, divenne per la vicinanza e per la maggior conformità di costumi, quasi parte d'uno stato contiguo e unito» (1819: 238).

El último libro del tratado es un texto añadido en 1792, y que Dedina titula *La Italia moderna o sia libro XXV ed ultimo*, en el que recoge cronológicamente los principales acontecimientos que tuvieron lugar en Italia desde 1713 a 1792.

El libro comienza con la muerte de Gabriela de Saboya, primera mujer de Felipe V y los intentos de Elisabetta Farnese, su segunda mujer, por recuperar, con la ayuda del primer ministro Giulio Alberoni, los territorios italianos en poder de los Habsburgo de Viena. Con la derrota de Cabo Passaro en 1718 ante una alianza de estados europeos, las aspiraciones de volver a instaurar a los borbones en el reino de Nápoles quedaron frustradas. Denina relata también minuciosamente la Guerra de Sucesión polaca de 1734 y las consecuencias que tuvieron en Italia, entre ellas, que Carlos de Borbón, hijo de Felipe V, instalado ya en el ducado de Parma y Piacenza, recuperó con la ayuda de España las posesiones del sur de Italia para la dinastía borbónica, aunque fuera como estado independiente de la monarquía española. Denina elogía el gobierno de Carlo III en su periodo napolitano y a su primer ministro Tanucci (1819: 307). Atento siempre, el abate piemontés, al progreso de las artes y las ciencias, reconoce el momento de extraordinario esplendor de la cultura napolitana durante los años del gobierno del que luego sería rey de España, esa ilustración napolitana que aportó a la cultura italiana nombres como los de Pietro Giannone, Gaetano Filangieri o Antonio Genovesi.

A modo de conclusión hay que decir que el tratado de Denina alcanzó un éxito enorme y durante décadas fue la historia de Italia más leída y conocida en el extranjero, con numerosas traducciones y reediciones¹¹. Ciertamente, las ambiciosas pretensiones iniciales del autor de escribir una gran historia de Italia no alcanzaron el nivel de otros tratados históricos de la mejor ilustración europea, al estilo de Voltaire o Hume. Pero ya emprender un relato de la historia de Italia que fuera más allá de una sucesión de batallas y reyes, introduciendo otras reflexiones importantes como las que se

¹¹ Sobre el éxito de *Delle rivoluzioni d'Italia* en Europa, véase el estudio de Alessia Castagnino (2017: 113-145).

referían a la economía, la población, las polémicas sobre el ocio y el lujo, el celibato, etc., era digno de tomar en consideración.

Por lo que respecta a la atención que presta a España en la obra, esta no es muy significativa excepto en los libros a los que hemos hecho referencia en este estudio. El periodo de la hegemonía española y las consecuencias que tuvo en los territorios italianos, especialmente en la llamada *Italia española*, están muy presentes en esta parte de la obra. Es verdad que Denina no se aparta mucho de una tendencia muy asentada en la historiografía italiana de siglo XVIII (y que continuara durante todo el siglo XIX) que juzgaba la larga presencia de la Monarquía hispánica en Italia como un lento e inexorable proceso de decadencia. Una monarquía con un enorme contraste entre su dimensión externa, territorial y su capacidad de gestión, incapaz de impulsar el desarrollo de los territorios que gobernaba y solo con una presencia relevante desde un punto de vista militar y fiscal¹². A pesar de lo cual, Denina tiende a explicar con objetividad las causas y efectos de la historia, ayudándose de unas fuentes igualmente objetivas y fiables, como el tratado sobre la Guerra de Sucesión española de V. Bacallar y Sanna, sin dejarse influenciar por un discurso antiespañol muy presente en el imaginario italiano desde los dos siglos anteriores, consciente, quizás, de que durante todo el siglo en que le tocó vivir, para el resto de las naciones europeas, España e Italia compartían una misma categoría crítica de decadencia, en lo político, en lo cultural y en lo literario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTAGNINO, Alessia (2017). «La circolazione europea delle “Rivoluzioni d’Italia”». En A. Castagnino y F. Ivrea (eds.), *Per una storia moderna e cosmopolita: studi in onore di Giuseppe Ricuperati nel suo ottantesimo clompeanno* (pp. 113-145). Roma: Aracne Editrice.

¹² Este juicio excesivamente negativo de la presencia española en Italia ha ido cambiando desde el siglo XX. La relación de la Monarquía española con los territorios italianos no se contempla exclusiva o prioritariamente ya como un poder opresor y despótico, sino más bien como una relación con una autonomía amplia respecto a ese poder, hasta pensar la Corona no como una Monarquía absoluta, sino más bien como una federación o confederación de territorios vinculados entre ellos por compartir un mismo soberano (Galasso, 1994: 10).

- DENINA, Carlo (1819). *Delle rivoluzioni d'Italia* [1769-1770]. Milán: Silvestrini.
- FAUSTO GALLA, Francesca (2017). «Tra francesi, spagnoli e austriaci. Uso della storia e lotta politica a Napoli (1680-1707)». *Magallánica. Revista de Historia Moderna*, 3(6), pp. 116-143.
- GALASSO, Giuseppe (1994a). «Introduzione». En A. Musi (ed.), *Nel sistema imperiale: l'Italia spagnola*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane.
- (1994b). *Alla periferia dell'imperio. Il regno di Napoli nel periodo spagnolo (secolo XVI-XVII)*. Turín: Einaudi.
- GUASTI, Niccolò (2010). «La Guerra di Successione spagnola: un bilancio storiografico». En N. Guasti y S. Russo (eds.), *Il Viceregno austriaco (1707-1734). Tra capitale e province* (pp. 17-42). Roma: Carocci.
- MUSI, Aurelio (ed.) (1994). *Nel sistema imperiale: l'Italia spagnola*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane.
- QUINZIANO, Franco (2008). *España e Italia en el siglo XVIII: presencias, influjos y recepciones. Estudios de literatura comparada*. Pamplona: Eunsa.
- RIBOT GARCÍA, Luis A. (1994). «Las provincias italianas, en *Nel sistema imperiale: l'Italia spagnola*». En A. Musi (ed.), *Nel sistema imperiale: l'Italia spagnola*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane.
- RICUPERATI, Giuseppe (1995). *La storiografia, en manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problema* (pp.739-751), voll. 3. Turín: Bollati Boringhieri.
- (2003). «L'immagine della Spagna a Napoli nel primo Settecento: Vico, Carafa, Doria e Giannone». En A. Musi (ed.), *Alle origini di una nazione. Antispagnolismo e identità italiana*. Milán: Guerrini e Associati.
- SAAVEDRA VÁZQUEZ, M.^a del Carmen (ed.) (2016). *La decadencia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII: Viejas imágenes y nuevas aportaciones*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- SESTAN, Ernesto (1985). ««In margine alle Rivoluzioni d'Italia» di Carlo Denina». En R. Ajello et al. (eds.), *L'età dei Lumi. Studi storici sul Settecento europeo in onore di Franco Venturi*, vol. II (pp. 1045-1091). Nápoles: Jovene.
- SORELLA, Vincenzo (2015). «Denina storico». En G. Ricuperati y E. Borgi (eds.), *Un piemontese in Europa. Carlo Denina (1731-1813)*. Bologna: Il Mulino.
- VERGA, M. (2003). «La Spagna e il paradigma della decadenza italiana tra Seicento e Settecento». En A. Musi (ed.), *Alle origini di una nazione. Antispagnolismo e identità italiana*. Milán: Guerrini e Associati.

IL SORRISO DELL'IGNOTO FRANCESCO VITALE:
STORIA E MITO DI UN VESCOVO UMANISTA
TRA ITALIA E SPAGNA
THE SMILE OF THE UNKNOWN FRANCESCO VITALE:
HISTORY AND MYTH OF A HUMANIST BISHOP
BETWEEN ITALY AND SPAIN

Sebastiano VALERIO
Università degli Studi di Foggia

Riassunto

Francesco Vitale da Noja, vescovo di Cefalù, deceduto tra il 1494 e il 1495, si segnala per essere stato uno dei più importanti e ascoltati dignitari della corte di Ferdinando il Cattolico. Agli interessi filosofici (commentò l'opera di Duns Scoto), affiancò quelli storici, come primo traduttore spagnolo di Sallustio, e un'attività poetica che merita ulteriori approfondimenti. Il saggio ricostruisce lo stato degli studi e, alla luce delle più recenti acquisizioni storico-critiche, legge la figura del Vitale nel quadro degli scambi tra Italia e Spagna nell'età dell'Umanesimo.

Parole chiave: Francesco Vitale, Ferdinando il Cattolico, Umanesimo, Rinascimento.

Abstract

Francesco Vitale da Noya, bishop of Cefalù, who died between 1494 and 1495, is notable as one of the most important dignitaries of the court of Ferdinand the Catholic. To his philosophical interests (he commented on the work of Duns Scotus), he joined the historical ones, as the first Spanish translator of Sallustius, and a poetic activity that deserves further study. The essay reconstructs the state of studies and, in the light of the most recent historical-critical acquisitions, reads the figure of Vitale in the context of exchanges between Italy and Spain in the age of Humanism.

Keywords: Francesco Vitale, Ferdinand the Catholic, Humanism, Renaissance.

S'accostò al leggio e, nel silenzio generale, tolse il panno che copriva il dipinto. Apparve la figura d'un uomo a mezzo busto. Da un fondo verde cupo, notturno, di lunga notte di paura e incomprendione, balzava avanti il viso luminoso. Un indumento scuro staccava il chiaro del forte collo dal busto e un copricapo a calotta, del colore del vestito, tagliava

a mezzo la fronte. L'uomo era in quella giusta età in cui la ragione, uscita salva dal naufragio della giovinezza, s'era fatta lama d'acciaio, che diverrà sempre più lucida e tagliente nell'uso ininterrotto. L'ombra sul volto di una barba di due giorni faceva risaltare gli zigomi larghi, la perfetta, snella linea del naso terminante a punta, le labbra, lo sguardo. Le piccole, nere pupille scrutavano dagli angoli degli occhi e le labbra appena si stendevano in un sorriso (Consolo, 2021: 22).

Con queste parole Vincenzo Consolo descriveva il cosiddetto «Ritratto di ignoto marinaio», un olio su tavola che rappresenta uno dei capolavori di Antonello da Messina nel romanzo *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976). Si tratta di uno dei dipinti più misteriosi del Rinascimento italiano per storia e interpretazione, come in qualche modo misterioso, tanto da essere paragonato a quello della Gioconda di Leonardo, è il sorriso del personaggio ritratto. In *Fuga dall'Etna*, Consolo ricorda come avesse mandato copia del romanzo al critico d'arte Roberto Longhi, il quale, incontratolo, gli aveva risposto seccamente: «Non discuto il valore letterario, però questa storia del ritratto di Antonello che rappresenta un marinaio deve finire!» (Consolo, 1993: 38). Da tempo Longhi aveva, infatti, sostenuto che non era plausibile, per la committenza dell'epoca, che Antonello avesse potuto dipingere un soggetto casuale, ma che si trattava evidentemente di un ritratto su commissione e dunque che dietro quel sorriso si dovesse nascondere un personaggio di primo piano (Longhi, 1953: 42)¹.

Si deve allo studio di Salvatore e Sandro Varzi e di Alessandro Dell'Aira se si è potuto accostare il personaggio ritratto da Antonello al vescovo di Cefalù, Francesco Vitale da Noja, vissuto nel pieno del Quattrocento. La tavola, appartenuta al barone di Mandralisca, Enrico Pirajno, nel corso dell'800, sarebbe venuta dalla bottega di uno speziale sull'isola di Lipari, secondo una tradizione orale. In verità, gli studi realizzati negli ultimi anni hanno dimostrato come il dipinto fosse proprietà dei baroni di Mandralisca già alla metà del XVIII secolo per via di un antenato vicario vescovile, escludendo così la romanzata storia della provenienza da Lipari². La critica d'arte ha

¹ Longhi scrive: «Antonello non ritraeva pescatori, ma baroni, sebbene amasse valersi di tipi siciliani nei suoi quadri di religione» (Longhi, 1953: 42).

² La ricorrenza del medesimo sigillo sul retro della tavola dipinta da Antonello da Messina e in calce al testamento di monsignor Giuseppe Pirajno, del 1738, lo dimostra in modo inequivocabile. Cfr. Varzi e Dell'Aira (2017: 23-31).

datato il dipinto di Antonello ad un periodo che va dal 1465 al 1475, senza fondamenti documentaristici, e il fatto che provenga non da avventurosi viaggi per mare ma dal patrimonio della chiesa di Cefalù apre all'ipotesi, suffragata anche da altri elementi, che l'ignoto ritratto da Antonello fosse proprio Francesco Vitale da Noja, un vescovo umanista che Antonello avrebbe potuto conoscere in quegli anni a Venezia e che qualche tempo dopo avrebbe retto proprio la diocesi di Cefalù³, «un umanista di fama, di cui si è disintegrata la memoria» (Varzi e Dell'Aira, 2017: 35).

A dire il vero, la memoria di questo personaggio si era persa anzitutto in Italia, più che in quella Spagna dove aveva prevalentemente operato e che si avviava all'unione delle corone di Castiglia e di Aragona nella seconda metà del Quattrocento. Non mi riferisco solo ai numerosi studi a lui riservati, ma anche a scritti come il romanzo storico di Ángel Toranzo Fernandez (*El preceptor de Fernando el Católico*), un corposo racconto che ripercorre, in modo originale, le vicende biografiche note di questo personaggio, incrociandole con la storia della nascente Spagna unita, in cui il Vitale recitò una parte non proprio secondaria.

Le notizie biografiche sul suo conto sono piuttosto scarse e contraddittorie, nonostante importanti e ben riusciti tentativi di illuminarne le vicende alla luce dei documenti superstiti⁴. In Italia, ne parlò ai primi dell'Ottocento lo storico e medico Vitangelo Morea, che riprese le notizie fondamentali dalla *Sicilia sacra* di Pirri che già nella prima metà del XVII secolo aveva scritto che il Vitale era «*celeberrimus Theologiae et artium doctor Parisiensis in sacri doctrina, cuius libros doctissimis esornavit apostillis*» (Pirri, 1753: II, 814)⁵.

³ L'ipotesi avanzata è che il pittore messinese e il vescovo pugliese potessero essersi incontrati in Veneto, forse proprio a Venezia, tra il 1475 e il 1476. Cfr. Varzi e Dell'Aira (2017: 41).

⁴ Mi riferisco in modo particolare, oltre che a Varzi e Dell'Aira (2017), a Piraino (2022), per limitarmi agli interventi in lingua italiana, a cui si aggiunge il mio (Valerio, 2015). Notevolmente più ampia la letteratura critica in spagnolo, di cui si darà conto nelle note successive e nella bibliografia.

⁵ L'opera risale per composizione al 1638-1641. Pirri mette in evidenza come il Vitale fosse anzitutto un commentatore e uno studioso di teologia, elemento messo in ulteriore luce dagli ultimi studi.

Francesco Vitale, de' minori osservanti di S. Francesco, nominato vescovo di Cefalù in Sicilia nel 1484, insigne teologo e dottore delle arti in Parigi. Di questo prelato esiste presso l'arciprete di Noja una moneta di rame con la sua effigie⁶, e con la leggenda *Franciscus Vitale* da una parte, e dall'altra lo stemma della sua famiglia con l'epigrafe *Regum praeceptor* (Morea, 1817: XXIX).

Altri studiosi in anni recenti hanno ricordato come, dopo essere stato maestro del re Ferdinando e suo segretario, fosse morto a Valencia il 18 aprile 1492 (Settanni, 2001: 51), una data di morte riportata dalla *Cronotassi dei vescovi di Cefalù*, oggi invece fissata con certezza tra il 1494 e i primissimi giorni del 1495⁷. Qualche dubbio c'è anche sulla professione francescana a lungo a lui attribuita, che sembra poter essere messa in dubbio per mancanza di documentazione certa, mentre a farlo riconoscere come francescano forse ci furono proprio gli interessi che riservò all'opera di Duns Scoto (Piraino, 2021: 124-125). Le fonti pugliesi, per intenderci, non mettono mai in dubbio l'italianità del Vitale e la sua provenienza dalla città di Noja nel barese, oggi denominata Noicàttaro. Vivace, invece, era stata la discussione tra chi aveva voluto che Francisco Vidal (come si fece poi chiamare, spagnolizzando il nome) fosse spagnolo di Noja in Galizia o proveniente da Anoja, in Calabria⁸.

L'accurata ricerca di fonti archivistiche condotta da Pietro Piraino ha permesso di risalire alle prime notizie certe sul Vitale a partire dal 1458, quando il cardinale Antonio Cerdà y Llocos

⁶ Sono numerose le medaglie, almeno sette, che ritraggono Francesco Vitale, a dimostrazione dell'importanza che ebbe nel corso del XV secolo. Cfr. Varzi e Dell'Aira (2017: 69-70).

⁷ «Noster presul, apud Valentiam urbem agnes, paralyti affectus, 18 april. Anno 1492 moritur» (Pirri, 1753: II, 814). Il rogito di alcuni documenti invece stabilisce inequivocabilmente che la morte del Vitale tra l'aprile del 1494 e il gennaio del 1495 (Piraino, 2021: 123, 127-128).

⁸ Si veda Quaranta (2005), Taccone-Gallucci (1881: 126), Barillaro (1976: III, 25-26). Per una più puntuale disamina delle diverse fonti biografiche rimando a Valerio (2015: 53-55) e al più recente Piraino (2021: 113-116), oltre che a Varzi e Dell'Aira (2017: 36-40). Per altro Varzi e Dell'Aira concordano con la mia ipotesi che la data di nascita, tradizionalmente fissata al 1415, possa essere postposta di qualche anno, in ragione del *curriculum studiorum* del nostro (Valerio, 2015: 56).

concede la prima tonsura a «*dilecto nobis in Christo Francisco Vitali scolari Barenis diocesis*» (Piraino, 2021: 114). A partire dagli anni Sessanta entrò al servizio del principe Ferdinando, di cui divenne precettore. Ne restano alcune significative testimonianze, di cui daremo conto tra breve. La carriera ecclesiastica lo vede diventare notaio apostolico nel 1472, quando era già arcidiacono di Siracusa, e quindi è arcidiacono a Saragozza nel 1473 e nel 1476 abate di S. Andrea de Spinareda. Nel 1479 è priore di Tortosa e poi nel 1480 lo troviamo a Toledo. Di particolare rilievo il privilegio (pubblicato in Piraino, 2021: 115) in cui Francesco Del Balzo nel 1480 concede l'uso delle insegne nobiliari dei Del Balzo al Vitale. In questo prezioso documento Francesco II Del Balzo afferma: «*nos certe numquam poenitebit quod te septemnem et defuncto parente tuo omni fortune vulneri expositum suscepimus, fovimus, aluimus licterisque pro etate imbutum Alfonso regi (qui ita exegit) condonavimus: sapienterque nobis egisse prudentissimum ille rex videtur*». Dunque, ancora bambino, Francesco Del Balzo, che era feudatario della Noja in Puglia dove Francesco era nato, aveva affidato il giovane Vitale ad Alfonso d'Aragona, quando probabilmente questi era appena giunto a Napoli: la strada che di lì l'avrebbe portato in Spagna diventa così più chiara. Vengono quindi ricordati gli studi teologici a Parigi e quindi la sua opera di precettore di colui che sarebbe divenuto il più importante monarca d'Europa, Ferdinando il Cattolico. Pare, dunque, probabile che il Vitale sia giunto nella penisola iberica proprio inviato dal ramo aragonese di Napoli come maestro e precettore del futuro re di Spagna. Si spiega così anche perché abbia emendato una copia oggi conservata a Londra del *De dictis et factis Alfonsi regis* di Antonio Beccadelli, detto il Panormita, nel 1462, quando era a Barcellona. Infatti, nel cod. manoscritto Add. 15192 della British Library, che conserva le opere storiche e poetiche del Panormita dedicate agli Aragonesi di Napoli, a partire proprio dal *De dictis et factis Alfonsi regis*, si legge: «*Franciscus Vitalis Noianus doctor artium Alfonsique regis alumnus hunc librum emendavit Barchinone nono kl. Augusti 1462*». Sappiamo dunque che alla data del 1462 Francesco Vitale era a Barcellona e per altro sappiamo che in quello stesso periodo Ferdinando, che all'epoca aveva dieci anni, e la madre Giovanna si trovavano in Catalogna, dove proprio quell'anno era scoppiata la guerra civile catalana. È dunque

proponibile l'ipotesi che evidentemente, già a quell'epoca, Francesco Vitale gravitasse nell'orbita del futuro re cattolico, ma è pure significativo che fosse lui ad incaricarsi di emendare l'opera che Antonio Panormita⁹ aveva dedicato all'affermazione degli Aragonesi di Napoli, proprio nei giorni in cui, con la battaglia di Troia, la conquista aragonese del Mezzogiorno segnava una svolta decisiva. Il fatto che si definisse *alumnus* proprio del re Aragonese è la conferma del rapporto che egli aveva avuto con gli Aragona di Napoli, testimoniato e certificato dal privilegio del 1480. Dopo essere diventato diacono della Basilica di Santa Maria in Ara Coeli a Roma, nel 1483 viene nominato ambasciatore spagnolo in Italia e Francia e nelle credenziali presentate da Ferdinando II d'Aragona al papa si parla del Vitale come di un maestro e di uomo dotato di erudizione letteraria, ben noto anche al papa che conosceva come fosse «*dignum... omni honore et benignitate*» (Piraino, 2021: 117)¹⁰. Entrato in rapporto con Rodrigo Borgia, il futuro Alessandro VI, svolse un ruolo attivo presso la curia romana come messo della corona di Spagna, ruolo che ricoprì affiancato anche da Juan Margarit, che si segnalò anche come valente umanista. Il 26 novembre 1486 Innocenzo VIII lo nominò vescovo di Cefalù, su richiesta del re di Spagna, che continuò a servire a lungo con ambasciate e incarichi diplomatici (Piraino, 2021: 120-122). Il declino inizia nel 1491, quando a Valencia viene colpito da paralisi, ma segno della sua attività resta fino alla prima metà del 1494, mentre sappiamo che era già deceduto il 13 gennaio 1495 (Piraino, 2021: 123). Queste le tappe principali di una vita che i documenti studiati da Pietro Piraino hanno permesso di ricostruire in modo molto dettagliato.

È noto che l'attività di maestro di Francesco Vitale si esercitò in maniera pressoché esclusiva al servizio della famiglia reale spagnola e, nel complesso, ancora piuttosto difficile da definire resta il suo profilo di studioso e letterato. Studi recenti hanno

⁹ Sulla fortuna spagnola del testo del Panormita, cfr. Panormita (1990) in modo particolare la prefazione di E. Duran.

¹⁰ Tali credenziali vennero inviate anche a Raffaele Riario, allora Cardinale di San Giorgio al Velabro, ad altri presuli, a Ferdinando I re di Napoli e al Duca di Calabria, al Doge di Venezia, al Consiglio degli anziani di Genova, ai priori della Arti di Firenze, ad Ercole d'Este, Carlo I di Savoia, Federico di Montefeltro, Luigi Gonzaga (Piraino, 2021: 117).

analizzato l'opera di postillatore degli scritti di Duns Scoto che il Vitale esercitò in anni compresi tra il 1490 e il 1492 (Piraino, 2021: 121-122): si tratta di note apposte all'incunabolo *Questiones in quattuor libris sententiarum* di Duns Scoto, curato da Thomas Penketh e oggi conservato a Ragusa, nella collezione «Giorgio Ottaviano» (Inc. 3)¹¹. Sappiamo proprio da una nota apposta al colophon di questo volume che era stato colpito da paralisi, cosa che non gli aveva impedito di terminare il lavoro di commento del testo di Duns Scoto: in quella nota, redatta *manu propria* egli stesso si definisce «*Franciscus Vitalis apulus noianus artium liberalium et theologie magister ac christianissimi Ferdinandi Hispanie et Sicilie regis preceptor et secretarius*» (Varzi e Dell'Aira, 2017: 52; Catalano *et al.*, 2019: 70). Rispetto a questa autodefinizione, tuttavia, è lecito immaginare come gli interessi culturali del Vitale fossero più ampi e articolati. Ne restano significative testimonianze, anche se occasionali, che ci dimostrano come praticò la traduzione dei classici in quella che resta la sua opera più nota, la traduzione di Sallustio e la lirica in lingua spagnola, di cui rimangono alcune prove, mentre delle liriche latine e volgari pare che, ad oggi, non sia sopravvissuto nulla.

Se nel 2000 Oscar Perea Rodríguez, definendolo «un maestro misterioso», si chiedeva se fosse aragonese o catalano (Madrid Souto e Perea Rodríguez, 2003: 746), già precedentemente Salvador Claramunt aveva riportato che, assieme al più celebre Joan Margarit, il Vitale era una delle personalità che avevano esercitato maggiore influenza sulla carriera politica di Ferdinando il Cattolico (Claramunt, 1996) e poi Raquel Madrid Souto aveva concluso, anche sulla base di quanto in Italia si era appurato, che il Vitale doveva essere italiano e originario della Noja pugliese (Madrid Souto, 2006: 450 e poi Perea Rodríguez, 2003: 237).

È però importante la traccia lasciata nell'opera di Antonio Geraldini, scrittore e poeta che fu nipote di Angelo Geraldini e

¹¹ Alla c. 125v si legge l'*ex libris* «Franciscus episcopus Cephaludensis» e quindi alla c. 178r ancora una nota del Vitale che risale al 1490, in cui è contenuto anche il luogo in cui aveva lavorato, Astorga. «Numerosissime postille, di elegante fattura, manoscritte a margine, segni di paragrafo e sottolineature in inchiostro rosso» sono i segni lasciati dall'attività emendatoria del Vitale (Catalano *et al.*, 2019: 169-170). Sul Vitale si veda anche Catalano *et al.* (2019: 69-71), pagine in cui viene ricostruita una breve ed essenziale biografia.

che accompagnò lo zio (1469-1470) in Tarragona, partendo da Napoli. Tra le sue liriche si legge un carme latino *Ad Franciscum Vitalem Noianum pontificum logothetam exhoratio ad secessum et studium philosophiae* (Früh, 2005: 236-238):

*Iamdudum mihi tertium
Lustrum, quarta tibi currit Olimpias
Ex quo nos Italis sati
Terris, Umber ego, tu tamen Appulus
Hispanos colimus Lares,
Hispana cerere et cultibus utimur* (vv. 1-6).

Se, come è stato ipotizzato per la mancanza del titolo, questa lirica risale ad un periodo precedente alla nomina del 1484 a vescovo di Cefalù del Vitale, forse tra il febbraio 1483 e il novembre 1484 (Früh, 2005: 112), è una conferma dell'arrivo del Vitale in Spagna nei primi anni Sessanta. Dalla lirica di Geraldini emerge in maniera inoppugnabile l'origine italiana e pugliese di Francesco Vitale, che, a quanto pare, percorse un *cursus honorum* assai simile a quello del Geraldini ed è probabile che molti degli incontri intellettuali che ebbe siano da attribuire a questa funzione che lo portò a frequentare molte corti. Ad ogni modo, nel 1466 Vidal de Noya viene ricordato in ottobre come «maestre del legir e de arts» del giovane principe Ferdinando¹² e quindi, in dicembre, come segretario del principe stesso¹³. In molti altri documenti la definizione che Ferdinando il Cattolico dà del Vitale è «venerabile prothonotario, amado consejero, secretario y preceptor nuestro» (ad esempio in De La Torre, 1950: II 76). Oscar Perea Rodriguez fa notare come il profilo del Vitale rispondesse pienamente a quello dei vescovi che i re cattolici cercarono di imporre nelle zone da loro controllate, a cui venivano affidati anche incarichi diplomatici. La maggiore fama del Vitale viene dall'essere stato traduttore in spagnolo delle opere di Sallustio, edite nel 1493 a Zaragoza, presso l'editore Pablo Hurus de Constancia e poi ristampate molte volte

¹² Mi rifaccio ai documenti dell'Archivio della Corona di Aragona (ACA), riportati da Vives (1962: 573-659) e citati quindi nel profilo del Vitale tracciato in Madrid Souto e Perea Rodríguez (2003: 748, nn. 27-30). Nello specifico vedi ACA, *Maestre Racional* 939, f. 40r: qui si parla di un suo servizio dal 20 ottobre del '66.

¹³ ACA, *Maestre Racional* 939, f. 39v.

nel corso del XVI secolo¹⁴. Il titolo riporta: *Este libro se llama Salustio Cathilinario el qual fue traduzido de latin en romançe castellano por maestre Francisco Vidal de Noya, en stylo assaz alto e muy elegante segund se sigue*. Il colophon lascia il dubbio che esista una precedente edizione o che, in alternativa, il Vitale abbia utilizzato un lavoro precedentemente edito, forse da Vasco de Guzmán¹⁵: *Fue la presente obra acabada e de novo emendada por industria e expensa de Paulo Hurus de Constancia alamán. En la insigne ciudad de Saragoça, año mill. quatrocientos e lxxxiiij*. Sappiamo anche che il manoscritto di dedica, arricchito da miniature, era conservato presso la Biblioteca dei Duchi di Villahermosa a Pedrola, come riportato da testimonianze manoscritte¹⁶. Nell'opera risultano tradotte in castigliano tanto il *De coniuratione Catilinae* quanto *Bellum Iugurthinum*¹⁷. A dire il vero la sottoscrizione di paternità della traduzione del Vitale riguarda solo il *De coniuratione Catilinae*, mentre per il *Bellum Iugurthinum* non viene specificato il nome del traduttore. Questa circostanza ha fatto anche pensare che il Vitale si fosse *impossessato* della traduzione di Vasco Ramírez de Guzmán (realizzata tra il 1423 e il 1438), per quanto qualche critico abbia ipotizzato che in verità il Vitale abbia solo conosciuto e tenuto ben presente l'opera del Guzmán, specie nella versione conservata nel cod. ms. G.III.11 della Biblioteca dell'Escorial, ma che avesse

¹⁴ Si ricordano le edizioni di Valladolid del 1500 e del 1519, di Logroño del 1529, di Medina del Campo del 1548, di Amberes del 1554. Cfr. Lucía Megías e Alvar Ezquerro (2002: 1-40; 38-39).

¹⁵ Questa è un'ipotesi avanzata, tra le altre, in Lucía Megías e Alvar Ezquerro (2002: 39).

¹⁶ Andrés de Ustároz, *Biblioteca de escritores del Reino de Aragón*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9391, f. 266r: «Salustio traducido de latín en español por el Maestro Francisco Vidal de Noya, escrito en vitelacon illuminaciones artificiosas en 4 folios». Cfr. le notizie presenti nell'archivio digitalizzato www.laramendi.es, nella sezione relativa alla «Bibliografía hispano-latina clásica» (sez. VIII, Salustio, p. 20), dove si riporta il testo M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid 1902, vol. VIII, p. 20: «El manuscrito original de la traducción de Vidal de Noya, ilustrado con iluminaciones artificiosas, estaba en la biblioteca de los Duques de Villahermosa en Pedrola, según testifica el cronista Andrés en sus apuntes para una Biblioteca de escritores aragoneses (Ms. de la Nacional)».

¹⁷ Vitale (1493). Il *De coniuratione Catilinae* è ai ff. (non numerati) 1r-20v, il *Bellum Iugurthinum* è ai ff. 21r-61v.

comunque realizzato su quella base una nuova traduzione, più vicina all'originale¹⁸. In modo particolare si è occupata recentemente della questione Gemma Avenozza Vera, la quale giunge alla conclusione che il traduttore italiano tenne presente il lavoro di Vasco Ramírez de Guzmán, ma che il suo testo risulti fortemente latinizzato, rispetto a quello del primo traduttore spagnolo, al fine di mantenere un grado alto di eleganza che rispondesse «al modelo retórico y sintáctico de su fuente» (Avenozza Vera, 2010: 47). La studiosa si spinge quindi ad ipotizzare una circolazione ristretta agli ambienti della corte della traduzione di Sallustio del Vitale fino almeno alla sua pubblicazione a stampa del 1493. Pare però certo che la considerazione che il Vitale ebbe presso la corte, il fatto che fece dono di questa traduzione al re stesso, come dimostra il ricordo del manoscritto di dedica precedentemente ricordato, siano il segno che anche la sua opera di traduttore fosse stata particolarmente apprezzata, cosa che icasticamente rappresenta l'incisione che apre l'*editio princeps* dell'opera, che ritrae Francesco Vitale porgere il volume a re Ferdinando. La traduzione del Vitale è stata per altro messa in relazione al codice O III 6 della Biblioteca dell'Escorial¹⁹, che contiene le opere latine di Sallustio, copiate sempre nella cerchia dei segretari reali e che potrebbe condurci a retrodatare la traduzione appunto alla fine degli anni '60 o ai primi anni '70 del XV secolo.

È anche emerso come Francesco Vitale si sia anche interessato all'opera di Lucrezio, tanto che alcune sue annotazioni sarebbero sul cod. Plut. 35.31 della Biblioteca Medicea Laurenziana e nel cod. in. 2.40 della Cambridge University Library (Palmer, 2014: 339). Il Vitale venne anche in contatto a Roma con Angelo Poliziano, come testimonia l'epistolario del fiorentino, in una lettera del 1485 da cui traspare grande rispetto e un apprezzamento per quella che viene definita la sua «*humanitas cognita et explorata facilitas*» (Poliziano, 1971: I, 110) e da cui emerge pure una frequentazione

¹⁸ Cfr. Menéndez Pelayo (1952-1953: II, 206): «El maestro del Rey Católico tuvo a la vista el trabajo de su antecesor, pero hizo una traducción nueva y casi siempre más fiel y ajustada al texto latino». Pabón y Suárez de Urbina (1952), propende per attribuire al Vitale solo il *De coniuratione*.

¹⁹ Cfr. Rubió (1955: 22), Perea Rodríguez (2007: 144), Madrid Souto e Perea Rodríguez (2003: 754).

diretta con Lorenzo il Magnifico²⁰. Alcune fonti riportano che Vitale fu *poeta laureatus*²¹, per quanto di una sua produzione lirica non rimangano che poche testimonianze in lingua spagnola.

La presenza di due sue liriche è attestata nel *Cancionero general*, raccolta realizzata nel 1511 da Hernando del Castillo e comprendente 964 poesie di circa duecento autori²². La prima, piuttosto interessante per le implicazioni culturali che comporta, è una risposta ad una questione posta da Sancho de Rojas, un nobile e importante esponente della corte dei re Cattolici, e rappresenterebbe «uno de los primeros intentos de definición del Amor en la lírica cuatrocentista» (Beltrán, 2002: II, 586). La lirica presenta il titolo di *Respuesta de un Aragonés* ed è stato possibile attribuirlo alla mano del presule nojano sulla base della tradizione manoscritta, che ne conserva diversi esemplari (Madrid Souto e Perea Rodríguez, 2003: 755). Infatti, nel canzoniere ospitato nel cod. Add. 10431 della British Library²³, ai ff. 106r, col. a-b, si incontrano i medesimi testi del *Cancionero general*, ma qui lo scambio poetico non è attribuito anonimamente al Rojas e ad un aragonese, ma in maniera più circostanziata si legge: «Pregunta de Sancho de Rojas a[] maestre Françisco [106ra] – Repuesta de maestre Françisco [106rb]». Si specifica così l'identità dell'aragonese e forse la mancanza di quel titolo vescovile che invece incontreremo nel secondo scambio poetico sta ad offrirci un possibile termine di datazione. Il dittico poetico consta di una *pregunta* e una *respuesta* sulla natura d'amore, in cui il nobile spagnolo chiede «que cosa es Amor amar» (v. 10), invocando «toda ciencia en vos» (v. 7). Afferma quindi (vv. 11-20):

Amor nasce de Holgura,
que de Esperança se cría:
es deleite que procura

²⁰ Poliziano (1971: I, 110-111) scrive, riferendosi a Lorenzo: «*De te vero apud illum statim ut huc pervenimus, multum sumus diligentissime locuti; speramusque nos in illius in te amori*». Cfr. Früh (2005: 110).

²¹ Rubió (1963: 235), Madrid Souto e Perea Rodríguez (2003: 747).

²² Le liriche sono edite ai ff. 153rv e sono state pubblicate in appendice a Madrid Souto e Perea Rodríguez (2003). Cfr. Perea Rodríguez (2007: 133-154). Citerò secondo questa edizione.

²³ Cfr. Rennert (1985), Moreno (2012).

el Deseo, que figura
 la Vista en la fantasía
 Sospecha lleva detrás,
 Temor le sale al través,
 Celos no l dexan jamás.
 ¡Mira, Amor, qué gloria das
 a quien se humilla a tus pies!

L'amore nasce dunque e si sviluppa grazie alla speranza, è un diletto che il desiderio produce e che la vista presenta alle facoltà interiori dell'uomo, in primo luogo alla fantasia, che è quella parte dell'anima che produce le immagini. Porta con sé il sospetto e la paura e genera gelosia ed è un signore che chiede che chi ama si umili ai suoi piedi. Si tratta, forse, di una rappresentazione inedita per la letteratura spagnola, ma l'italiano Vitale doveva ben conoscerla, perché sembra riprendere in maniera palmare temi e toni che erano stati ben presenti nella scuola poetica siciliana, a cominciare da quello scambio poetico che aveva cercato di definire la natura d'amore, chiamando a confrontarsi Iacopo Mostacci, Pier delle Vigne e Giacomo da Lentini. In modo specifico, la definizione d'amore ricalca quella che è presente in Giacomo da Lentini, *Amore è un disio che ven da core*, in cui la fenomenologia amorosa è letta nel suo percorso che dalla vista porta al cuore e nel sonetto anonimo *Amor discende e nasce da piacere*, che lega ancora il tema di speranza e paura, come conseguenze dell'amore, e che afferma che «notricasi in paura e in speranza, / nasce di gioia forte a mantenere; / amore a nulla cosa à simiglianza; / e poi si fa[ce] a l'omo sì temire, / c'amore è piena cosa di dottanza». Il concetto di amore legato al binomio speranza/desiderio ci riconduce a Pier delle Vigne che in *Amore in cui disio ed ò speranza*, ai vv. 17-18 scrive: «Vostro amor è che mi tene in disio / e donami speranza con gran gioia».

Il secondo componimento pare inserirsi anch'esso in una discussione che coinvolge più letterati e in cui il Vitale viene chiamato in causa da Gómez Manrique, a conferma del coinvolgimento del nostro nel contesto culturale del tempo²⁴. Di

²⁴ Questo secondo componimento viene tramandato dai due principali codici che conservano la lirica di Gómez Manrique, il cod. 7817 della Biblioteca Nazionale di Madrid e il cod. II/1250 della Biblioteca de Palacio (MP3). Cfr. Manrique

particolare rilievo è invece l'ipotesi, a cui giungono i biografisti spagnoli del Vitale²⁵, che la conoscenza tra il Vitale e il poeta castigliano Gomez Manrique possa e, anzi, debba risalire a quell'unica circostanza che in quegli anni può aver portato i due a conoscersi direttamente: le nozze, celebrate a Valladolid, in Castiglia, nel 1469, tra Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia, che avrebbero sancito l'unificazione della Spagna sotto un'unica corona. È noto, infatti, che il futuro re cattolico si circondò di un piccolo manipolo di dignitari, i cui nomi sono solo parzialmente noti. In questa direzione va anche il tema, questa volta politico, del testo del Manrique, a cui risponde il Vitale. In primo luogo c'è da notare che, nel tessere le lodi del maestro italiano, Manrique lo definisce «maestro muy elegante / digno de veneración, / más que Virgilio ni Dante» (vv. 14-16), esaltando così anche la provenienza italiana dell'interlocutore e ricorrendo a quella medesima espressione che campeggiava nel titolo della traduzione sallustiana («alto e muy elegante»), cosa che mi porta personalmente a ritenere che probabilmente alla data dello scambio poetico col castigliano, la traduzione del letterato pugliese fosse già in circolazione. La questione posta è se ci furono re, prima che vi fossero cavalieri («si hovo Reyes primero / que cavalleros hoviesse», vv. 31-32), se un re potesse fare in nome del suo potere nobile un uomo qualunque: dunque la questione verteva non solo sulla natura della nobiltà, ma su una più pratica questione di stretta attualità, quale sarebbe stata la politica delle investiture del futuro re, che giungeva in Castiglia tra molte diffidenze²⁶. Il fatto che in

(1885-1886). In questi codici la *pregunta* è così introdotta: «Pregunta de Gomez Manriquea maestre Françisco de Noya maestro del muy exçelente Prinçepede Castilla Rey de Seçilia». Questo ha consentito di fissare un terminus *post quem* e un terminus *ante quem* piuttosto chiari: il testo deve datare tra il 1468, quando Ferdinando era diventato re di Sicilia, e il 1474, quando diventò poi re di Spagna, riportandoci ai medesimi anni ai quali pare dover risalire anche la traduzione di Sallustio. Si segnala inoltre una lirica in lingua catalana, *Si-ls trebals que dona amor*, attribuita a Francesc Vidal de Voyo (erronea lettura di Noya), e ora leggibile nel Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana (Rialc) <http://www.rialc.unina.it/195.1.htm>. Cfr. Perea Rodríguez (2007: 136), il testo fa parte del Canzoniere del Marchese di Barbera.

²⁵ Madrid Souto e Perea Rodríguez (2003: 757), Perea Rodríguez (2007: 151), Moreno Hernández (1989: 71).

²⁶ Cfr. Rodríguez Velasco (1996: 412).

tale discussione, di taglio politico, fosse coinvolto direttamente il Vitale è un altro segno evidente del suo ruolo di alto dignitario, e la risposta che egli dette lo dimostra, avendo qui esercitata tutta quella *prudenza* diplomatica che gli valse la nomina a legato.

Il Vitale risponde anche in questo caso facendo ricorso alla sua cultura teologica e risalendo alla creazione dell'uomo e alla sua caduta, che aveva determinato anche la perdita del suo sapere e in generale il suo indebolimento. I nobili furono coloro che riguadagnarono un'alta dignità umana, grazie alla virtù, mentre i più deboli vennero difesi dai re: l'intelligenza, la bontà e la forza sono le virtù che rendono nobili. Nel dare una risposta alla questione posta, Vitale ritiene siano sorti tra la gente prima «nobleza, virtud, potencia» (v. 46) e che i cavalieri preesistano ai re, cosa che porta Perea Rodriguez a sintetizzare la posizione del letterato pugliese a questo modo: il re non può rendere nobile chiunque, a meno che non mostri tali qualità, che poi riflettevano, *grosso modo*, la visione tradizionale della nobiltà castigliana (Madrid Souto e Perea Rodríguez, 2003: 758). Dunque, una risposta rassicurante, da perfetto diplomatico, che dimostra le qualità del Vitale, ma anche la funzione che ebbe nell'appoggiare l'ascesa al potere del re aragonese.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANTONELLI, Roberto; DI GIROLAMO, Costanzo e COLUCCIA, Rosario (a cura di) (2008). *I poeti della scuola siciliana. Giacomo da Lentini, Poeti della corte di Federico II, Poeti siculo-toscani*. Milano: Mondadori.
- AVENOZA VERA, Gemma (2010). «Traducciones, público y mecenazgo en Castilla (siglo XV)». *Romania*, CXXVIII, pp. 452-500.
- BARILLARO, Emilio (1976). *Dizionario bibliografico e toponomastico della Calabria*. Cosenza: Ed. Pellegrini.
- BELTRÁN, Vicenc (2002). *Poesia española*. Barcellona: Crítica.
- Cancionero general de muchos y diversos autores* (1511). Valencia: Cristóbal Cofman [rist. an. A. Rodríguez Moñino (1958). «Introducción, bibliografía, índices y apéndices». *Cancionero General, recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*. Madrid: Real Academia Española].
- CATALANO, Lucia; GIORDANO, Claudia Rosalia; PALMA, Marco; SCALA, Anna; TERRANOVA, Salvatrice e TRIPOLI, Rosalba (2019). *Incunaboli a Ragusa*. Roma: Viella.
- CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1996). «La politica universitaria de Fernando II». *Fernando de Aragón el Rey Católico* (pp. 73-85). Saragozza: Institución «Fernando el Católico».

- CONSOLO, Vincenzo (1993). *Fuga dall'Etna*. Roma: Donzelli.
- (2021[1976]). *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Milano: Mondadori.
- DE LA TORRE, Antonio (1950). *Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, vol. II. Barcellona: CSIC.
- FRÜH, Martin (2005). *Antonio Geraldini (1488)*. Münster: Lit.
- LONGHI, Roberto (1953). «Frammento siciliano». *Paragone*, 47, pp. 3-44.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel y ALVAR EZQUERRA, Carlos (2002). *Diccionario filológico de literatura medieval española*. Madrid: Castalia.
- MADRID SOUTO, Raquel (2006). «Francisco Vidal de Noya, embajador del Rey Católico». In M. González Jiménez e M. I. Montes Romero-Camacho (a cura di), *La Península Ibérica entre el Mediterráneo y el Atlántico. Siglos XIII-XV* (pp. 449-456). Cadice/Siviglia: SEEM.
- MADRID SOUTO, Raquel e PEREA RODRÍGUEZ, Oscar (2003). «Francisco Vidal de Noya, Obispo de Cefalù: clérigo, humanista y poeta al servicio del Rey católico». In S. Claramunt Rodríguez (a cura di), *El Món Urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als decrets de la nova Planta*, vol. II (pp. 745-768). Barcellona: Universitat de Barcelona.
- MANRIQUE, Gómez (1885-1886). *Cancionero*. A. Paz y Mèlia (a cura di). Madrid: Imprenta Dubrull.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1952-1953), *Biblioteca de traductores españoles*. Santander: CSIC.
- MOREA, Vitangelo (1817). *Storia della peste di Noja*. Napoli: Angelo Trani.
- MORENO, Manuel (2012). *Descripción codicológica LBI: CSXVI: 131-275. Ms. Additional 10.431*, Biblioteca British Library de Londres. Recuperato da https://cancioneros.org/sites/default/files/2022-07/LBI_0.pdf [Data di consultazione: 08/04/2023].
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (1989). *Pero Guillen de Segovia. Obra poética*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- PALMER, Ada (2014). «Lucretius Carus, Titus, Addenda et Corrigenda». *Catalogus translationum et commentariorum*, X, pp. 331-356.
- PANORMITA, Antonio (1990). *Dels fets e dits del gran rey Alfonso*. J. de Centelles (trad.), E. Duran (a cura di). Barcellona: Barcino.
- PABÓN Y SUÁREZ DE URBINA, José Manuel (1952), «Las primeras traducciones españolas de Salustio». *Emerita*, XX, pp. 413-22.
- PEREA RODRÍGUEZ, Oscar (2003). «Valencia en el Cancionero general de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, XXI, pp. 227-251.
- (2007). «Uno obispo humanista y diplomático: Francisco Vidal de Noya». *Estudio biográfico sobre los poetas del Cancionero General* (pp. 133-154). Madrid: CSIC.
- PIRAINO Pietro (2021). «Analisi delle fonti per una rilettura critica della storiografia della diocesi di Cefalù. Il caso del vescovo Francesco Vitale di Noia (1484-1495)». *Ta archàia. Esperienze di divulgazione culturale*, pp. 110-137. Bagheria: Marsala Editore.

- PIRRI, Rocco (1753). *Sicilia sacra. Disquisitionibus et notis illustrata*. Palermo: Coppola.
- POLIZIANO, Angelo (1971). *Opera omnia*. I. Maier (a cura di). Torino: Bottega d'Erasmus.
- RENNERT, Hugo Albert (1985). «Der spanische Cancionero des British Museum (ms. Add 10431)». *Romanische Forschungen*, X, pp. 1-176.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. (1996). *El debate sobre la caballería en Castilla en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- RUBIÓ, Jorge (1955). «Cultura en la época fernandina». *V Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (pp. 9-25). Saragozza: Institución «Fernando el Católico».
- (1963). «Sobre Sallusti a la cancelleria catalana». *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, XXI, pp. 233-49.
- TACCONE-GALLUCCI, Domenico (1881). *Monografia della Città e Diocesi di Mileto*. Modena: Società Tipografica.
- QUARANTA, Giovanni (2005). «L'intricata vicenda delle origini di Monsignor Francesco Vitali». *Calabria sconosciuta*, 105 (XXVIII), pp. 53-55.
- SETTANNI, Giacomo (2001). *Toponomastica nojana. Strade, piazze, contrade*. Fasano: Schena.
- TORANZO FERNANDEZ, Ángel (2017). *El preceptor de Fernando el Católico. Confesión del obispo che contribuyó a la creación del Imperio español en el siglo XV*. Breslavia: Amazon Fullfilmot.
- VALERIO, Sebastiano (2015). «Francesco Vitale da Noja, un intellettuale al servizio dei re cattolici». *Storia e cultura in Terra di Bari. Studi e ricerche*, VI, pp. 51-62.
- VARZI, Salvatore; VARZI, Sandro e DELL'AIRA, Alessandro (2017). *Sfidando l'ignoto. Antonello e l'enigma di Cefalù*. Palermo: Torri del vento.
- VITALE, Francesco (1493). *El Salustio Cathilinario e Iugutha en Romançe*. Saragozza: Pablo Hurus.
- VIVES, Vincens (1962). *Historia crítica de la vida y reinado de Fernando II de Aragón*. Saragozza: Institución «Fernando el Católico».

Es incuestionable que desde hace décadas en nuestro país los estudios de italianística, entendida como el conjunto de disciplinas que tiene como objeto el estudio especializado de la cultura, la literatura y la lengua italiana, han adquirido una extraordinaria relevancia y prestigio. Prueba de ello es el presente volumen, *Italia y España: una pasión intelectual*, en el que la experiencia acumulada en los ámbitos de la docencia y la investigación de sus autores establece un recorrido variado y sugerente sobre el tema. Este libro aborda el estudio de la literatura italiana de distintas épocas, la literatura comparada y las relaciones culturales que históricamente han establecido España e Italia, sin descuidar también la literatura desde una perspectiva de género o el análisis de cuestiones ligadas a la didáctica, la traducción y la lengua italiana.

En definitiva, una amplia y rica mirada sobre los estudios italianos que ayuda al lector a comprender en qué dirección se mueven actualmente los estudios sobre italianística.



VNIVERSIDAD
D SALAMANCA

Ediciones Universidad
Salamanca

80
AÑOS 1943-2023

ISBN: 978-84-1311-960-1



9 788413 119601