

Università di Macerata
Facoltà di Lettere e Filosofia
Annali
XLII - XLIII 2009 - 2010



eum > annali della facoltà di lettere e filosofia

Università di Macerata
Facoltà di Lettere e Filosofia
Annali
XLII-XLIII 2009-2010

eum

Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia
dell'Università di Macerata

Direttore: Gianfranco Paci

Comitato di redazione: Roberto Mancini (coordinatore), Luciana Gentilli,
Roberto Lambertini, Claudio Micaelli

Comitato di lettura: Giovanna Maria Fabrini, Luciana Gentilli,
Roberto Lambertini, Roberto Mancini, Laura
Melosi, Claudio Micaelli, Michele Millozzi

isbn 978-88-6056-379-8

Prima edizione: novembre 2013

©2013 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, via Carducci 63/a – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Sommario

Prima sezione: Archeologia

Silvia Maria Marengo

- 9 *Nerantus di Ateste*

Valeria Tubaldi

- 17 L'olla: pentola e non solo. Analisi dei suoi usi attraverso le fonti letterarie romane

Seconda sezione: Filosofia

Omero Proietti

- 33 Johannes Buxtorf, Spinoza e la sintassi dell'ebraico

Mauro Peroni

- 57 Morte, speranza, felicità: il respiro di Elias Canetti

Terza sezione: Psicologia

Paola Nicolini

- 75 La comunicazione interpersonale in contesti lavorativi: competere o negoziare?

Quarta sezione: Italianistica

Valentina Piccioni

- 91 Alfieri tragico nell'*Ortis*

Costanza Geddes da Filicaia

- 119 Scandagliando il crinale della modernità: le figure femminili in *Piccolo mondo antico*

Caterina Melappioni

- 131 Le novelle di Federigo Tozzi fra psicologia e misticismo. Osservazioni sulla novella *La madre*

Quinta sezione: Lingue e letterature del mondo

Patrizia Oppici

- 159 La trama del presente: *Histoire contemporaine* di Anatole France

Nuria Pérez Vicente

- 171 La formación del traductor literario: dificultades de traducción relacionadas con los aspectos comunicativos, pragmáticos y semióticos del contexto en el género narrativo

Clara Ferranti

- 201 Mondo commentato e mondo narrato: alcune questioni teoriche sulla “marcatezza” del presente storico

Sesta sezione: Storia

Luana Montesi

- 217 Risorse *on line* per la ricerca storica contemporanea (II)

Settima sezione: Note

Dalila Curiazi

- 229 Matrici odissiache nella tradizione letteraria

Prima sezione: Archeologia

Silvia Maria Marengo

Nerantus di Ateste

Tra i materiali archeologici del Museo Nazionale Atestino¹ si conserva un bel monumento funerario costituito da un'edicola, sostenuta da pilastri a doppio ordine di capitelli tuscanici, sormontata da un leggero frontone ad arco culminante in una palmetta (Fig. 1). Nella nicchia è disegnata una conchiaglia che racchiude a sua volta il busto di un giovane uomo togato², dall'aria intenta e assorta; a terra, al di sotto dell'iscrizione, accucciato sul basamento dell'edicola, è raffigurato un cane. L'animale, rivolto verso destra, è in posizione di riposo; il musetto punta in basso, la coda è sollevata; il collarino, ben disegnato, lo denota come il cane di casa.

¹ Inv. 1521. Ringrazio la Direzione del Museo per la fotografia dell'edicola funeraria e per l'autorizzazione a pubblicarla. La prima edizione del monumento è di Alfonso Alfonsi, *Scoperte archeologiche nella necropoli atestina del nord, riconosciuta nel fondo Rebato*, «Not.Scavi», s. V, 19, 1922, p. 35 e fig. 32 che descrive anche la sottostante base nella quale si apre la cavità cineraria (cm. 28x45x41); questa «conteneva poche esili ossa combuste ed una lucernetta fittile mancante del beccuccio con cratere stampato nell'infundibolo» corrispondente alla fig. 16h di p. 15; la prima linea del testo epigrafico è trascritta erroneamente NERANTS/////S; in forma corretta l'iscrizione si legge nella più recente edizione di Maria Silvia Bassignano, *Ateste*, in *Supplemente Italica*, n.s. 15, Roma, Quasar, 1997, pp. 265-266, n. 138 con bibliografia completa e datazione all'età augustea («per tipologia è databile alla prima metà del I sec. d.C., ma probabilmente è di età augustea»); sull'iconografia del monumento si possono consultare Maria Luisa Rinaldi, in *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla Repubblica alla Tetrarchia. Catalogo della mostra biennale di arte antica 20 settembre-22 novembre 1964, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio*, Bologna, Alfa, 1964-1965, II, pp. 174-175, n. 249 («non prima della seconda metà del II sec. d.C.» datazione ritenuta errata da Gabelmann, cit. *infra*, p. 90, nota 78); Hanns Gabelmann, *Die Typen der römischen Grabstelen am Rhein*, «Bonner Jahrbücher», 172, 1972, p. 89, fig. 13 e pp. 90-91 (cita a confronto la stele dei *Cartorii* a Padova nella quale l'acconciatura della donna in alto a sinistra è ancora di tipo tardo repubblicano); Hermann Pflug, *Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz am Rhein, Von Zabern, 1989, p. 246, fig. 227 e tavv. 33, 1 e 34, 4 (secondo quarto del I sec. d.C.); vd. anche *Ann. épigr.* 1997, 671. Secondo l'Alfonsi il defunto «tiene nella mano destra un uccelletto» particolare che non viene riferito né da Rinaldi né da Bassignano e che non risulta dall'esame della fotografia.

² L'età dell'uomo ritratto ha diviso gli studiosi: «bambino paludato e palliato» per Alfonsi (cit. *supra* a nota 1, p. 35), «Kind» per Gabelmann (cit. *supra* a nota 1, p. 91), «Knabe» per Pflug (cit. *supra* a nota 1, p. 246), «persona adulta» per Bassignano (cit. *supra* nota 1, p. 265; cfr. anche *Ann. épigr.* 1997, 671).

L'iscrizione dice: *Nerant[us] / M(arci) Arri / ann(or)um III*.

Secondo l'interpretazione che è stata data del brevissimo documento si tratta dell'epitafio di *Nerantus*, un bambino dal nome rarissimo – nessun altro *Nerantus* risulta attestato nel mondo romano – che morì a tre anni in condizione di servitù; come lascia intendere l'onomastica, *Nerantus* fu schiavo di un *M(arcus) Arrius* la cui formula (prenome e gentilizio) è indicata al genitivo dopo l'unico elemento onomastico del defunto; il padrone è forse il medesimo Marco Arrio ricordato come *dominus* anche di *Eros*, *Hiparcus*, *Lais* dei quali si conservano i monumenti funerari rinvenuti, come quello in esame, nella necropoli della contrada Caldevigo, nel fondo Rebato³.

Si tratta di un sepolcro che ha restituito oltre una cinquantina di tombe e un discreto numero di iscrizioni; i rinvenimenti mostrano che fu utilizzato in età augustea e primo imperiale (tra l'ultimo decennio del I sec. a.C. e la metà del secolo successivo)⁴, età alla quale si dovrà datare anche il monumento di *Nerantus* nonostante una notevole divergenza di opinioni da parte degli studiosi⁵; sotto il profilo grafico, le lettere, apicate e regolari, si possono inquadrare nelle mode del I sec. d.C. e sembrano perciò confermare la cronologia suggerita dalla tipologia e dallo stile del monumento.

Come è stato notato, la lettura contestuale degli elementi figurati e dell'iscrizione presenta una difficoltà: quella di conciliare l'età di *Nerantus* dichiarata nell'epigrafe con il ritratto che campeggia nella nicchia⁶; dal momento che è questa la sede deputata ad eternare l'immagine del defunto nei monumenti funerari a edicola, i due dati, quello epigrafico e quello iconografico, sembrano in disaccordo. Infatti le sembianze del ritratto, per quanto stilizzate, non sono quelle di un bambino di tre anni, se mai quelle di un "ragazzo" come ritenne il Pflug o di un adulto come pensa la Bassignano⁷: lo dicono le proporzioni del viso, la lunghezza del naso e del collo, la posizione degli occhi che si trovano nella metà superiore del volto, l'assenza dei tratti arrotondati che caratterizzano la fisionomia infantile.

Le ipotesi che si possono formulare per rimediare a questa incongruenza devono inevitabilmente ricorrere all'ammissione di un errore: la soluzione più immediata è che il numerale sia sbagliato – un lapicida distratto potrebbe

³ Bassignano, *Ateste*, cit., schede nn. 108, 122, 124. Se l'identificazione è corretta (ma l'ossuario n. 124 sembra avere caratteri di maggiore antichità per la forma della scrittura), il nome completo suona *M. Arrius Maximus* (*Maximus* nel cippo ossuario n. 122); per l'ipotesi di identificarlo con il senatore di età augustea P.I.R.² A 1099 vd. ivi, p. 240 e *infra* in questo testo.

⁴ Per la scoperta vd. Alfonsi, *Scoperte* cit., pp. 3-54; Elisabetta Baggio Bernardoni, Enrico Zerbina-ti, *Este*, in Luciano Bosio (coord.), *Misurare la terra: centuriazione e coloni nel mondo romano. Il caso veneto. Catalogo della mostra itinerante*, Modena, Panini, 1984, pp. 144-148.

⁵ Vd. *supra* nota 1; per l'indicazione cronologica offerta dalla lucerna di corredo si veda Pflug, *Römische Porträtstelen in Oberitalien* cit.

⁶ Vd. *supra* nota 2.

⁷ Vd. *supra* nota 2.

aver dimenticato il piede orizzontale di una lettera trasformando in unità (I) il segno del cinquanta (L) – o che sia incompleto – in questo caso le tre unità sarebbero state precedute da uno o più segni indicanti le decine che il lapicida omise per disattenzione: si tratta di ipotesi da prendere in esame, soprattutto se consideriamo che l'errore poteva essere rimediato, nella definitiva messa in opera del monumento, mediante segni aggiunti a pennello sull'intonaco. In alternativa si potrebbe sospettare che il monumento, preparato per un adulto, sia stato poi utilizzato per un bambino: eventualità, quest'ultima, non eccezionale, ma certamente più rara. In ogni caso, anche a voler conciliare l'età dichiarata dall'iscrizione e quella denunciata dai tratti della fisionomia ricorrendo all'ipotesi dell'errore officinale, si prospetta un'ulteriore difficoltà di lettura: se la raffigurazione corrisponde a quella di uno schiavo, appare quanto mai inopportuna la scelta di un'immagine togata per raffigurarlo. Infine, sebbene sia verisimile cercare nel ritratto del giovane in toga le sembianze di Marco Arrio, anche in questo caso la soluzione non risulta del tutto convincente: ammettendo che il ritratto intenda rappresentare il padrone del piccolo defunto e che il cane sia presente in quanto compagno di giochi del bambino, ne risulta, in un apparato figurativo accurato e ricco di elementi descrittivi, la singolare esclusione proprio di colui al quale il monumento era destinato.

La via per tentare una diversa interpretazione del brevissimo testo epigrafico è suggerita, per esclusione, dall'esame del complesso figurato, ammesso che quanto ci è pervenuto corrisponda alle intenzioni della committenza e che non si diano errori epigrafici o di raffigurazione: dal momento che nessuna figura umana corrisponde all'età indicata per il defunto, resta ancora la possibilità che il *Nerantus*, qui sepolto, sia l'altro protagonista della scena, vale a dire il cane. Questa lettura renderebbe ragione della rarità del nome di *Nerantus*, escluso dall'onomastica personale, come è per molti nomi di animali⁸; della raffigurazione, dove si rappresentano insieme il cane e il padrone; dell'iscrizione che restituisce il nome di entrambi i protagonisti della scena⁹. Se questa ipotesi è corretta si recupera una piccola scena di vita quotidiana e una nuova testimonianza del sentimento di affettuosa amicizia che, anche nel mondo romano, ha legato uomini ed animali; avremmo inoltre una nuova testimonianza del costume, diffuso e ben documentato nella società romana, di seppellire gli animali cari ai propri padroni con l'onore del monumento e dell'iscrizione¹⁰.

⁸ Per raccolte di nomi di animali si vedano in particolare Ferdinand Mentz, *Die klassischen Hundennamen*, «Philologus», 42, 1933, pp. 104-129, 181-202, 415-442; Jocelyn M.C. Toynbee, *Beast and their Names in the Roman Empire*, «Papers British School Rome», 16, 1948, pp. 24-37.

⁹ Anche i resti dei grossi palmipedi che si riconoscono negli acroteri laterali contribuiscono a dare qualche consistenza a questa ipotesi; difficilmente inquadrabili nel repertorio dei simboli funerari, sembrano piuttosto un omaggio al ricordo delle imprese di cacciatore di *Nerantus*.

¹⁰ Una raccolta delle iscrizioni funerarie restituite dal mondo romano si trova nella tesi di laurea di Erica Negromonti Tini, «*Hac in sede iacet post reddita fata catellus...*». *Le iscrizioni funerarie per*

Non nascondo che questa lettura può destare qualche perplessità sotto il profilo iconografico: normalmente nei monumenti funerari degli animali non si danno figure umane¹¹ e, quando è ritratto, l'animale onorato della sepoltura viene rappresentato da solo, come unico riferimento per la comprensione del testo iscritto. Così è ad esempio nelle lapidi urbane di *Synoris* dal colombario di Villa Codini¹² e di *Aminnaracus*¹³, nel cippo di *Heuresis* anch'esso da Roma¹⁴, nei monumenti di *Aeolis* da *Praeneste*¹⁵ o di *Helena* da Roma, oggi al J.P. Getty Museum¹⁶. Nell'apparato figurativo predisposto per il ricordo di un animale, il ritratto di una persona è senza dubbio eccezionale, ma va considerato a questo proposito che, nel monumento in esame, quello che si ritiene il padrone è certamente già morto come indica la conchiglia che racchiude il suo busto, un simbolo di immortalità e apoteosi che rende evidente e certa la condizione di defunto¹⁷; la scena raffigurata fa dunque riferimento alla fedeltà del cane, custode della tomba e compagno fedele del padrone anche dopo la morte, e ne costituisce in qualche modo l'elogio¹⁸. Si può allora immaginare che chi ha commissionato il monumento abbia voluto rendere evidente lo

animali, discussa nell'a.a. 2000-2001 nell'Università di Macerata. Talvolta l'epigrafe è redatta in forma poetica come testimoniano numerosi esempi letterari ed epigrafici; per questi ultimi in particolare vd. Édouard Galletier, *Étude sur la poésie funéraire romaine d'après les inscriptions*, Paris, Hachette, 1922, pp. 329-333; Gerhard Herrlinger, *Totenklage um Tiere in der antiken Dichtung*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1930, p. 44, nota 46. Per un'ampia esemplificazione che tiene conto anche delle fonti letterarie vd. Maria Grazia Granino Cecere, *Il sepolcro della catella Aeolis*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 100, 1994, pp. 413-421.

¹¹ Al contrario è possibile trovare, nelle raffigurazioni di defunti, gli animali che essi hanno avuto cari; vd. ad esempio, nella collezione dei Musei Capitolini, la stele del bambino con uccellino (*Suppl. Ital., Imagines, Roma 1*, n. 249, 1 = C.I.L. VI 13410 cfr. 34065) o la lastra pure di bambino ritratto con cagnolino in braccio (ivi, n. 495 = C.I.L. VI 25846); per un riscontro letterario si rinvia a Petron. *Satyr.* 71.

¹² C.I.L. VI 5292 ripresa da Toynbee, *Beasts and their Names* cit., p. 34; Guntram Koch, *Zum Grabrelief der Helena*, «J.P. Getty Museum Journal», 12, 1984, p. 71, fig. 28.

¹³ C.I.L. VI 29895.

¹⁴ C.I.L. VI 39093 e anche *Suppl. Ital., Imagines, Roma 2*, 3031; EDR032547.

¹⁵ Citata da Koch, *Zum Grabrelief der Helena*, cit., pp. 61-62, nota 26 e fig. 5, l'iscrizione è stata edita con ampio commento da Granino Cecere, *Il sepolcro della catella Aeolis*, cit., pp. 413-421 (*Ann. épigr.* 1994, 348).

¹⁶ C.I.L. VI 19190; il monumento è riesaminato da Koch, *Zum Grabrelief der Helena*, cit., pp. 59-72; l'ipotesi che la cagnolina maltese raffigurata sulla stele sia la compagna di giochi della bambina qui sepolta crea qualche perplessità mancando nella raffigurazione l'immagine della piccola defunta; sembra perciò preferibile identificare come *Helena* la bestiola.

¹⁷ Sulla tipologia dei monumenti funerari a edicola senza architrave con ritratti di defunti entro conchiglia vd. Gabelmann, *Die Typen* cit., pp. 80-94.

¹⁸ La posizione accucciata dell'animale è considerata espressione di dolore e tristezza per la scomparsa del padrone: cfr. Guido Achille Mansuelli, *Le stele romane del territorio Ravennate e del Basso Po: inquadramento storico e catalogo*, Ravenna, Longo, 1967, figg. 50 e 52 e Valnea Santa Maria Sclari, *Catalogo delle sculture romane. Museo archeologico di Aquileia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1972, nn. 316, 319, 339. Per immagini di cani custodi del sepolcro vd. Koch, *Zum Grabrelief der Helena*, cit., *passim*; vd. anche Patrizio Pensabene, *Stele funeraria a doppia edicola*, «Bull. Comm. archeol. com. Roma» 86, 1978-1979, p. 21 e tav. VII 1.

stretto e ricambiato legame che univa cane e padrone attraverso la raffigurazione contestuale di entrambi. È una speranza – e una consolazione – quella di continuare oltre il tempo la reciproca compagnia, che un'iscrizione di *Pugerulae*, composta per la *nostra catella*, esprime in distici elegiaci¹⁹: «Affranto ti ho deposto in questa tomba di marmo, come hai meritato, e io stesso ti ho unito eternamente ai miei Mani» (*Tristis marmorea posui te sede merentem / et iunxi semper Manibus ipse meis*). In questo caso la vicinanza fisica è assicurata dalla sepoltura, prefissata nella medesima tomba, allo scopo di unire per sempre la cagnolina *Patrice* ai *Manes* del suo padrone. Analoghi sentimenti possono aver suggerito un monumento funerario per il cane *Nerantus* dove animale e padrone fossero ritratti insieme in una affettuosa ideale continuità di vita che l'immagine avrebbe fissato per sempre.

Un'altra obiezione all'ipotesi qui avanzata può essere costituita dall'onomastica che attribuisce al cane una formula personale: la sequenza *Nerantus M. Arri* riproduce la formula, caratteristica dei *servi*, costituita di norma dal nome personale dello schiavo seguito da elementi onomastici del patrone in caso genitivo (qui prenome e gentilizio) con o senza espressione del termine *servus*. Si tratta di un uso che non trovo documentato in nessuno degli epitafi per animali che ho potuto raccogliere, nei quali il nome può essere accompagnato da elementi per così dire umanizzanti (*delicium*, *alumna*, *anima*)²⁰ o da aggettivi tratti dal formulario che qualifica le persone care (*incomparabilis*, *bene merens*, *dulcis*, *dulcissimus*)²¹, ma in nessun caso risulta seguito dal nome del padrone. La difficoltà si può superare se si abbandona l'ipotesi di una formula onomastica a favore di una espressione di possesso: *Nerantus*, proprietà di Marco Arrio. Confronti significativi per questa lettura si recuperano dalle raffigurazioni di cavalli che mostrano il nome del proprietario in caso genitivo impresso sul fianco dell'animale²² come in un mosaico di

¹⁹ C.I.L. X 659; *Inscr. It.* I, 1, *Salernum* 228 con fotografia; C.L.E. 1176; l'iscrizione, nota dal XVI sec., è oggi ampiamente mutila (sono sottolineate le parti perdute); è ripresa in molte raccolte di poesia epigrafica come in Frédéric Édouard Plessis, *Poésie latine. Epitaphes*, Paris, Fontemoing, 1905, pp. 274-276, nota 66; Herrlinger, *Totenklage* cit., nota 49; Galletier, *Étude* cit., p. 23; Richmond Alexander Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana, University Illinois, 1962, pp. 91-94.

²⁰ *Delicium* è chiamata la cagnolina *Synoris* in C.I.L. VI 5292 (vd. *supra* nota 12); *alumna* e *anima incomparabilis* è definita *Helena* in C.I.L. VI 19190 (*ibid.*).

²¹ Per l'uso di *bene merens/merens* vd. ad esempio le iscrizioni C.I.L. VI 19190, C.I.L. X 659 (per le quali cfr. *supra* rispettivamente nota 16 e nota 12); *dulcis* sono *Patrice* di C.I.L. X 659 e *Myia* di C.I.L. XIII 488 alla quale è attribuito anche l'aggettivo di *benigna*; *dulcissima* è *Cyras* (vd. *infra* nota 27). L'intento di umanizzare l'animale risulta anche dal rituale funerario che, nell'esempio di *Ateste* qui in esame, prevede l'incinerazione e la deposizione di una lucerna; in altri casi si augura all'animale un destino di immortalità come nell'epigrafe della cavalla *Spendusa* che si apre con l'*adprecatio* agli dèi *Mani* e si conclude con l'espressione *aetate abacta virgini Spendusa Lethen incolis* (C.I.L. VI 10082; C.L.E. 218).

²² Sulla pratica di marchiare i cavalli vd. Hans Klumbach, *Pferde mit Brandmarken*, in *Festschrift des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz zur Feier seines hundertjährigen Bestehens*,

Caesarea di Mauritania che restituisce il nome di *Muccosus / Cl. Sabini*²³, nella pavimentazione musiva di una *domus* di *Hadrumentum* con destrieri marcati *Sorothi*²⁴, o nel mosaico di Barcellona con scena circense dove i cavalli hanno rispettivamente i marchi *Niceti* e *Concordi*²⁵.

Nessun problema pone invece l'indicazione dell'età, che trova confronti in epitafi di animali: diciotto anni ha vissuto il *catellus Fuscus* morto ormai *senex* (*ter senos abstulit annos*)²⁶, dieci la *bene merens catella Cyras*²⁷, della quale si contano anche i due mesi e diciotto giorni che i padroni ricordano come un tempo dolce e festoso (*dies et annos dulces et hilares*), almeno quindici la *catella Patrice*²⁸.

Ritornando alla stele in esame, l'ipotesi qui avanzata, se rispondente al vero, comporta qualche conseguenza in ordine alla prosopografia dei *Marci Arrii*. Mentre è possibile che il *M. Arrius Maxumus* che figura nel medesimo complesso funerario quale *dominus* di *Hiparcus* venga riconosciuto come l'omonimo senatore di età augustea²⁹, tale identificazione dovrà essere esclusa nel caso del nostro *M. Arrius* sia perché la mancanza dell'elemento individuante del *cognomen* indebolisce tale proposta di identificazione, sia perché l'età del defunto, sebbene non più infantile, difficilmente può essere quella di un personaggio che ha percorso la carriera senatoria almeno fino all'edilità³⁰. Si tratterà forse allora di un figlio o di un nipote morto prematuramente.

Mainz, Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 1952, III, pp. 1-12; cfr. ora Giulia Baratta, *Una particolare categoria di signacula: marchi per legno, pellami ed animali*, in Marc Mayer e Olivé, Giulia Baratta, Alejandra Guzmán Almagro (a cura di), *Acta XII Congressus internationalis Epigraphiae Graecae et Latinae*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, pp. 102-104. Si veda inoltre Guadalupe López Monteagudo, *Inscripciones sobre caballos en mosaicos romanos de Hispania y del Norte de Africa*, in Attilio Mastino (a cura di), *L'Africa romana. Atti del IX convegno di studi*, Nuoro, 13-15 dicembre 1991, Sassari, Gallizzi, 1992, II, pp. 965-1011.

²³ C.I.L. VIII 21083; Toynbee, *Beast and their Names* cit., p. 31 e tav. III 6.

²⁴ C.I.L. VIII 11150 e 22917 = I.L.Tun. 151 e 156; Toynbee, *Beast and their Names* cit., p. 32 e tav. III 7.

²⁵ C.I.L. II 5129; I.R.C. IV 307 e V p. 115.

²⁶ Giovanna Maria Sandrini, *L'epitafio in versi del catellus Fuscus*, in Bianca Maria Scarfi (a cura di), *Studi di Archeologia della X regio in memoria di M. Tombolani*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1994, pp. 471-477 (*Ann. épigr.* 1994, 699).

²⁷ Nadia Petrucci, *Le iscrizioni inedite dei Musei Capitolini*, in Silvio Panciera (a cura di), *La collezione epigrafica dei Musei Capitolini: inediti, revisioni, contributi al riordino*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987, pp. 160-163, nota 81 (EDR029631).

²⁸ Vd. *supra* nota 18.

²⁹ Così in *P.I.R.*² A 1099; cfr. *supra* nota 3. Va detto tuttavia che nessuna esplicita indicazione nelle nostre fonti autorizza a credere che il senatore onorato ad Anagni (vd. *infra* nota 30) sia da identificare con l'omonimo atestino.

³⁰ Così nella testimonianza di C.I.L. X 5911 da *Anagnia* (= I.L.S. 912): *M. Arrio M.f. / Maximo / Illvir(o) cap(itali), praef(ecto) equ(itum), q(uaestori) pro pr(aetore), aed(ili) c[---]*.



Fig. 1. Este, Museo Nazionale Atestino. L'edicola funeraria di *Nerantus* (foto © Museo Nazionale Atestino)

Valeria Tubaldi

L'olla: pentola e non solo. Analisi dei suoi usi attraverso le fonti letterarie romane¹

Dalle fonti letterarie romane, in particolare da quelle che raccontano più da vicino la vita quotidiana, emergono vari e diversificati usi del recipiente olla; l'impiego principale è sicuramente come pentola in cucina, dove essa, tra tutti i *vasa coquinatoria*, è quello più comunemente utilizzato.

Questo dato trova riscontro nell'abbondanza delle sue attestazioni nei contesti di scavo: contenitore economico, dalla materia prima non pregiata, realizzato per lo più in rozza terracotta, ma anche in impasti più depurati, facilmente reperibile nel mercato locale, rientrava infatti nelle possibilità d'acquisto di ogni famiglia romana, anche la meno abbiente, contrariamente alla sua variante in bronzo tanto più duratura quanto, d'altro canto, più costosa.

L'olla è un contenitore di antichissima origine, il cui uso è da sempre connesso al consumo dei cereali cotti, piatto-base dell'antica alimentazione mediterranea e quindi anche greca e romana.

La sua forma (Fig. 1), descritta da Columella² come caratterizzata da una imboccatura stretta attraverso cui fuoriesce il fumo e da una pancia espansa che viene facilmente lambita dalla fiamme, risultava particolarmente adatta per praticarvi un tipo di cottura come la bollitura in acqua, che era il più antico modo di consumare i cereali: il calore portava il liquido ad ebollizione, ma il restringimento sopra la pancia dell'olla costituiva una strettoia che impediva la rapida fuoriuscita del vapore, quindi il prosciugamento del liquido di cottura. Questi effetti potevano essere amplificati dall'uso di un coperchio. Il fondo piano facilitava la sua collocazione fra le braci del focolare o a fianco della fiamma stessa, a seconda che si desiderasse una cottura rapida o lenta.

¹ Il presente contributo affronta in modo più approfondito un aspetto già trattato nella tesi di Laurea Urbs Salvia. *L'area del Tempio-Criptoportico. Le olle da fuoco: tipologia, impasti e funzioni*, relatrice la Prof.ssa Giovanna Maria Fabrini alla quale desidero rivolgere, in questa sede, un sincero ringraziamento.

² Col. IX, 15, 5: «idque vas ansatum simile angustae ollae figuratur, ita ut pars altera sit acutior, per quam modico foramine fumus emanet, altera latior et ore paulo patentiore, per quam possit adflari».

Dal momento che anche nel mondo greco i cereali costituivano il fondamento dell'alimentazione, si può rintracciare il corrispondente formale e funzionale dell'olla romana nella *chytra*³, vaso anch'esso di forma chiusa con pancia arrotondata e profilo curvilineo continuo che terminava con uno stretto collo ed orlo per lo più svasato, destinato alla cottura per immersione in acqua di cereali, di leguminose, oltre che di vegetali tagliati finemente, nonché di carne. Il risultato che si otteneva, cuocendo nella *chytra*, era un composto non più liquido, ma non ancora completamente solidificato che, nel caso dei cereali, assumeva il nome di *poltos*. Il legame esistente fra questo piatto greco ed i cereali bolliti nella olla romana, che prendevano il nome di *puls*, è evidentemente anche di natura etimologica: lo attesta Varrone, che riporta anche la spiegazione di tipo onomatopeico a questo termine offerta da Apollodoro per il quale *puls* deriverebbe dal rumore che fanno gli ingredienti quando vengono gettati nell'acqua che ribolle nel vaso⁴.

L'elemento che differenziava la pappa greca da quella romana, uguali per tipologia di pentola da cottura, modalità di preparazioni e grado di consistenza del prodotto finito⁵, era l'ingrediente principale alla base del composto, cioè l'orzo (*krithé*) per i Greci ed il farro (*far*), almeno inizialmente, per i Romani.

Che ci fosse una netta preferenza da parte di ciascuna delle due culture culinarie, seppur molto simili nelle procedure di cottura, verso il cereale da impiegare per la realizzazione di questo alimento quotidiano, lo testimonia Plinio quando dice: «videturque tam puls ignota Graeciae fuisse, quam Italiae polenta»⁶, intendendo con *polenta* il composto di farina d'orzo precotta lavorato in acqua bollente.

L'*antiquissima puls*⁷, cotta nella tradizionale olla, veniva infatti percepita fin dalle origini dai Romani come un piatto nazionale, quindi come un tratto caratterizzante e distintivo della loro identità, tanto che Plauto, nel prologo del *Poenulus*, definirà i Romani *pultriphagonides*⁸ e Plinio dirà che il primo cibo per gli antichi abitanti del Lazio fu il farro⁹.

Proprio per questo la *puls*, nella sua variante originaria e semplice, quella realizzata con farina di farro, acqua e sale – e non i cibi composti di grano, intro-

³ Per un approfondimento sull'uso della *chytra* nel mondo greco si rinvia a Michel Bats, *Vaisselle et alimentation à Olbia de Provence (v. 350-v. 50 av. J.-C.). Modèles culturels et catégories céramiques 1*, «Revue archéologique de Narbonnaise», suppl. 18, 1988, p. 45.

⁴ Varr. *L.L.* V, 22, 105: «haec appellata vel quod ita Graeci vel ab eo unde scribit Apollodorus, quod ita sonet cum aquae ferventi insipitur».

⁵ A questo proposito Ausonio (Aus. *Idyll.* IX, 7) dice della *puls*: «Hinc cibus, hinc potus, cum diluetur aqua puls»; ovvero «La polenta quando si diluiva con l'acqua, era alimento e bevanda ad un tempo».

⁶ Plin. *H.N.* XVIII, 84.

⁷ Varr. *L.L.* V, 22, 105.

⁸ Plaut. *Poen.* 54.

⁹ Plin. *H.N.* XVIII, 83: «[far] primus antiquis Latii cibus».

dotto a Roma a partire dal III sec. a.C. – verrà evocata con nostalgia dai *laudatores temporis acti* come simbolo di morigeratezza e parsimonia dei costumi.

La sostituzione del farro, coltura originaria del *Latium Vetus*, con il grano, coltura importata dal Sud (Magna Grecia, in particolare Campania e Sicilia prima, Egitto ed Africa poi), si configura infatti presso gli autori Latini come una contaminazione e perdita dei valori originari, integri e autoctoni ad opera delle pericolose influenze culturali (comprese in esse quelle culinarie) che provenivano dagli stessi popoli che i Romani andavano progressivamente a sottomettere. Il consumare la *puls* cotta nell'olla ricorre come *topos* degli *antiqui mores* in autori come, ad esempio, Plinio il Vecchio, il quale sostiene che «pulte autem, non pane, vixisse longo tempore Romanos manifestum»¹⁰; inoltre Valerio Massimo rievoca il tempo in cui «maximi viri erant adeo continentiae adtentis, ut frequentior apud eos pultis usus, quam panis esset»¹¹; ancora Giovenale¹² ricorda con nostalgia il veterano delle guerre puniche cui sono stati concessi due iugeri di terra e i suoi figli per i quali, di ritorno dal lavoro dei campi, «grandes fumabant pultibus ollae»; infine Ausonio¹³, che non può non parlare di quei «cibos quos priscus habet mos; e fra questi c'è ovviamente «ador atque adoris de polline pultificum far» cioè la spelta e il farro per fare la polenta, cotti naturalmente *in olla*, con i quali, continua Ausonio¹⁴, un tempo la plebe di Romolo imbandiva le tavole.

Negli stessi autori si trovano inoltre indicazioni solo accidentali ed indirette sui procedimenti di preparazione della *puls*. Questo piatto infatti, di realizzazione quotidiana e domestica, era talmente noto a tutti e semplice da eseguire da non renderne necessaria la presenza all'interno di un ricettario, in cui, al contrario, trovavano posto piatti più elaborati, raffinati e che richiedevano svariate fasi di cottura come quelli descritti da Apicio.

Differentemente, la preparazione della *puls* era legata più che altro alle semplici regole del buon senso, anche oggi facilmente intuibili e perfino praticate. È noto infatti che, in generale, per evitare la formazione di grumi occorre innanzi tutto diluire la farina in una piccola quantità di liquido e successivamente portare l'acqua ad ebollizione all'interno di un recipiente per potervi buttare il composto ottenuto¹⁵.

¹⁰ Plin. *H.N.* XVIII, 83.

¹¹ Val. Max. II, 5, 5.

¹² Juv. XIV, 165-171.

¹³ Aus. *Idyll.* IX, 5.

¹⁴ *Ibid.*: «Mox ador atque adoris de polline pultificum far, instruxit mensas quo quondam Romulidum plebs».

¹⁵ Che questi accorgimenti siano poi gli stessi messi in pratica anche ai tempi dei nostri bisnonni lo attesta fra le altre una poesia dialettale di Giovanni Ciurciola, tratta dalla raccolta *A li tembi de la sbinnonna*, sulla polenta, che costituisce il corrispettivo in tempi più recenti della *puls* romana; in una si legge: «Mitti du frasche, ché ha da varde bè': / 'mmece'ssi tizzi pare due linderne! / ... e l'acqua ha

Si comprende quindi che un passaggio importante nella preparazione della *puls* fosse il portare e mantenere in ebollizione l'acqua della pentola¹⁶.

Vengono a questo proposito in aiuto due testimonianze di autori che attestano questa specifica funzione dell'olla: Catone nel *De Agri Cultura* parla di una «aula aquae calidae plena»¹⁷ e, con ancora più evidenza, Isidoro di Siviglia nelle *Origines*: nel trasmetterci la sua spiegazione dell'origine onomatopica del termine olla, che egli rintraccia appunto nel suono prodotto dal bollore dell'acqua, Isidoro afferma che «l'olla è così chiamata per il fatto che bolle al suo interno dell'acqua, quando viene posto del fuoco sotto di essa, così da produrre un intenso vapore»¹⁸.

La cottura dei farinacei, mediata attraverso un liquido che si interponeva fra gli ingredienti ed il coccio stesso, serviva a moderare e ripartire in maniera uniforme e graduale il calore del fuoco.

L'olla, con la sua forma allungata ma capiente e dallo stretto collo, permetteva cotture prolungate e lente in immersione senza che si dovesse mescolare continuamente il contenuto e senza pericolo che l'evaporazione eccessiva del liquido stesso, acqua o latte, o brodo che fosse, causasse l'attaccamento al fondo del composto¹⁹.

Varrone in ogni caso consigliava alla donna «simul manibus trahere lanam, nec non simul oculis observare ollam pultis, ne aduratur»²⁰.

È probabile che la *puls* a base di farro (*triticum dicoccum*) bollisse anche all'interno delle olle della *regio V Picenum* e questa ipotesi è supportata dalla testimonianza di Strabone che elogia la produzione cerealicola del territorio marchigiano indicando le zone più interne, pedemontane o di altura, come quelle più adatte a produrre farro o spelta²¹.

da vuji' per la pulè! / Po' vutta la farina, piano, a cerne, / lo sai, se la pulenta se'mpallocca, / c'è sulo da vuttalla su la trocca!»

¹⁶ Va aggiunto che la bollitura dell'acqua non era funzionale solo alla preparazione della *puls*, ma essa era indispensabile per renderla potabile o per allungare il vino puro d'inverno.

¹⁷ Cato. *De Agr.* 81.

¹⁸ Isid. *Orig.* XX, 8, 2: «Olla dicta pro eo quod ebulliat in ea aqua igni subiecto, ut altius vapor emittitur».

¹⁹ Il Bats (in *Vaiselle et alimentation à Olbia de Provence (v. 350-v. 50 av. J.-C.). Modèles culturels et catégories céramiques*, cit., p. 217) sostiene che questo tipo di cottura senza sorveglianza diviene una necessità pratica nel caso di società agricola come quella gallo-romana, da lui presa in esame studiando il sito di Olbia di Provenza, presso la quale le donne sono al pari degli uomini occupate nei lavori campestri e quindi lontane dal controllo del focolare. Per analogia si potrebbe pensare che le numerose olle venute alla luce nel Piceno siano indicatori di una società ugualmente agricola con impiego di manodopera femminile. Di sicuro si può immaginare che per la realizzazione della *puls* non fosse prevista una figura professionale di cuoco.

²⁰ Varr. *Saturae Menippeae* 140.

²¹ Strab. V, 2, 10 e V, 4, 2. A tal riguardo si veda Gianfranco Paci, *Farro e frumento nelle Marche in età romana*, in Giuliano de Marinis (a cura di), *Cibo e sapori nelle Marche antiche. Catalogo della Mostra*, Macerata, Roberto Scocco Edizioni, 2005, p. 30.

Ancora una volta i testi letterari danno utili notizie circa l'introduzione nel tempo di nuovi ingredienti che andavano a modificare la ricetta base della *puls*, la quale comunque continua ad essere confezionata nell'olla; ciò allo scopo di rendere questo piatto, di per sé insipido, più appetibile e più valido da un punto di vista nutrizionale.

Col tempo la composizione della *puls* divenne pertanto molto varia: Plinio²² e Macrobio²³ parlano ad esempio di una *puls fabata* o *fabacia* realizzata, con ogni probabilità, con un *melange* di farina di farro e di fava, mentre Catone²⁴ ci tramanda la ricetta della *puls punica*. Essa veniva preparata con una libbra di *alica*, cioè un semolino ricavato dal cereale del farro, che veniva messa in acqua affinché se ne imbevesse, poi si aggiungevano tre libbre di formaggio fresco, del miele ed un uovo, il tutto, specifica Catone, «insipito in aulam novam»²⁵.

Fin qui le ricette che mantenevano il farro come ingrediente “forte”; ma ve ne erano altre in cui questo cereale veniva sostituito con la farina di orzo o con la farina di frumento²⁶ o con quella di miglio (*milium*)²⁷, talora addizionate di semi di lino.

L'olla, inoltre, veniva abitualmente impiegata per la realizzazione di tutta una serie di bollite e minestre di vegetali e leguminose, alimenti che, dopo i cereali, erano i più consumati dai Romani²⁸. Pertanto nelle olle si cuoceva il cavolo (*brassica*), ritenuto sano e conveniente²⁹, lessandolo in acqua con l'aggiunta di sale, cumino ed un po' d'olio³⁰; Varrone³¹ sostiene che il nome stesso di erbaggi (*olera*) deriva da quello di olla, tanto è forte il legame fra contenitore e contenuto e lo conferma Catullo³², riportando a questo proposito un proverbio «ipsa olera olla legit».

In età imperiale la *puls*, piatto che prima era indistintamente consumato da

²² Plin. *H.N.* XVIII, 118.

²³ Macr. *Sat.* I, 12, 33.

²⁴ Cato. *De Agr.* 85: «Pultem Punicam sic coquito. Libram alicae in aquam indito, facito uti bene madeat. Id infundito in alveum purum, eo casei recentis p. III, mellis p.s., ovum unum; omnia una permisceto bene. Ita insipito in aulam novam».

²⁵ Cato. *De Agr.* 85.

²⁶ Catone (Cato. *De Agr.* 86) ci riporta la ricetta della crema di frumento: «Graneam triticeam sic facito: selibram tritici puri in mortarium purum indat, lavet bene corticemque deterat bene eluatque bene; postea in aulam indat et aquam puram cocatque. Ubi coctum erit, lacte addat paulatim usque adeo, donec cremor crassus erit factus».

²⁷ Plin. *N.H.* XVIII, 100: «Milio Campania praecipue gaudet pultemque candidam ex eo facit».

²⁸ Per l'importanza dei legumi nel mondo antico, in agricoltura, nell'alimentazione e nell'uso terapeutico si rimanda a Kimberly Flint Hamilton, *Legumes in ancient Greece and Rome. Food, medicine, or poison?*, «Hesperia», 68, 1999, pp. 371-385.

²⁹ Cfr. Eugenia Salza Prina Ricotti, *Alimentazione, cibi, tavola e cucine nell'età imperiale*, in *L'Alimentazione nel Mondo Antico*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1987, p. 83.

³⁰ Cato. *De Agr.* 156, 5.

³¹ Varr. *L.L.* V, 22, 108.

³² Catull. 94, 2.

tutta la cittadinanza insieme a fave, lenticchie, cavoli, rape ed insalate, continuerà a costituire la pietanza quotidiana della gran parte della popolazione: ceti rurali, plebe urbana, soldati³³, schiavi ed avari. Ciò che marcherà la differenziazione sociale allora sarà la qualità e la quantità del *pulmentarium*³⁴, cioè la pietanza, il companatico che accompagnava il consumo del pane o della *puls* stessa: nelle classi più elevate esso sarà costituito da carni, anche pregiate e di provenienza esotica o da selvaggina e pesce, frutto dell'allora fiorente itticoltura³⁵.

Il ricettario di Apicio è la testimonianza più evidente di come, per l'appunto, i ceti più elevati non disdegnassero di mangiare di tanto in tanto le *pultes* di cereali o di leguminose, a patto che esse fossero arricchite da molteplici ingredienti o costituissero l'accompagnamento di piatti forti³⁶.

Il cambiamento ormai avvenuto delle abitudini alimentari ebbe un diretto riflesso anche nel diverso uso di pentole e stoviglie. Come la *puls* fra le pietanze, così anche l'olla assunse nella elaborata cucina di età imperiale un ruolo sussidiario, divenendo il *caccabus* il principe delle pentole³⁷. Prova ne sono le 68

³³ Durante le spedizioni militari solo raramente i soldati ricevevano da mangiare della carne mentre era loro singolarmente fornito un approvvigionamento di grano per la durata di 47 giorni che essi consumavano sotto forma di gallette non lievitate o di *pultes*. Cfr. Antonietta Dosi, François Schnell, *Le abitudini alimentari dei Romani*, Roma, Edizioni Quasar, 1986, pp. 16-17.

³⁴ È Varrone (Varr. L.L. XX, 108) a spiegarci l'origine della parola *pulmentarium*. Egli dice: «Quod edebant cum pulte, ab eo pulmentum, ut Plautus; hinc pulmentarium».

³⁵ Sulla itticoltura nel mondo romano, nata per soddisfare la sempre maggiore richiesta di pesce fresco da parte del mercato e sulle varie tipologie di piscine per allevamento, si veda Eugenia Salza Prina Ricotti, *L'importanza del pesce nella vita, nel costume e nell'industria del mondo antico*, «Atti della Pontificia accademia romana di archeologia. Rendiconti», 1998-1999, LXXI, pp. 111-165.

³⁶ Sui differenti regimi alimentari del ricco e del povero in età imperiale cfr. Mireille Corbier, *La fava e la murena: gerarchie sociali dei cibi a Roma*, in Massimo Montanari (a cura di), *Storia dell'alimentazione*, Paris, Laterza, 1997, pp. 170-171.

³⁷ Il caccabo, che trova il suo precedente formale e funzionale nella *kakkabè* greca, è un contenitore di grande capienza, a larga imboccatura, pareti verticali che si sviluppano con una carena verso il fondo apodo e per lo più convesso. Recipiente molto versatile, permetteva la bollitura dei cibi proprio come l'olla ed in più cuoceva in acqua tutti quegli alimenti ingombranti che non potevano essere introdotti né agevolmente mescolati nell'olla stessa, a causa del suo collo stretto. Dava inoltre la possibilità, rispetto ad essa, di rosolare e stufare gli alimenti, quali le carni, permettendo di realizzare pietanze elaborate cotte *ex iure* cioè in salsa: a tal proposito vedasi Maurizio Bettini, *Del fritto e dell'altro*, in Oddone Longo, Paolo Scarpi (a cura di), *Homo Edens. Regimi, miti e pratiche dell'alimentazione nella civiltà del Mediterraneo*, Milano, Diapress/Documenti, 1989, p. 40. Pertanto, introdotto nella cucina romana nel I sec. a.C., trionfa pienamente come attestato dal ricettario di Apicio nei secoli seguenti in quanto capace di soddisfare gli esigenti palati del tempo. Sul caccabo si vedano Werner Hilgers, *Lateinische Gefäßnamen. Bezeichnungen, Funktion und Form römischer Gefäße nach den antiken Schriftquellen*, Düsseldorf, Rheinland, 1969 (Beihefte der Bonner Jahrbücher 31), pp. 40-41; Andrea Carandini, Andreina Ricci (a cura di), *Settefinestre. Una villa schiavistica nell'Etruria romana*, Modena, Panini, 1985, pp. 25-26; Bats, *Vaisselle et alimentation à Olbia de Provence (v. 350-v. 50 av. J.-C.)*. *Modèles culturels et catégories céramiques*, cit., p. 69.

citazioni del termine *caccabus/caccabulus* contro le sole 8 per quello di *olla* nella raccolta di Apicio³⁸.

Tutte le volte che l'olla compare nel testo, essa risulta assolvere ancora la funzione precipua per cui era stata concepita, quella della bollitura. Diverso ne è diventato il contenuto: non più solo cereali e verdure, ma carni di animali i più diversi come lepri, gru, porcelli, anatre, capretti, cinghiali, struzzi e perfino ghiri.

Questo trattamento era necessario per rendere più tenera e commestibile la carne di animali che, generalmente presso i Romani, non venivano allevati per i soli fini alimentari e che quindi risultavano particolarmente coriacei. Non solo, ma le carni stesse, per prolungarne la conservazione, subivano processi di salatura, essiccazione ed affumicatura che rendevano la cottura per arrostitimento sul fuoco impraticabile; anche la rosolatura in pentola era sconsigliata se prima le carni non venivano fatte rinvenire, ammorbidire e purgare anche più di una volta nell'acqua bollente delle olle³⁹. È solo successivamente che il *pulmentarium* finiva ad insaporirsi nel caccabo o nella *patina*⁴⁰ con spezie, salse ed intingoli di ogni tipo. Apicio infatti ci tramanda numerose ricette in cui queste due fasi di cottura vengono rispettate.

Una di esse riguarda la preparazione della gru o dell'anatra alle rape⁴¹: «lava una gru o un'anatra, preparala e mettila a bollire in un'olla con dell'acqua, sale ed aneto fino a metà cottura. Fai cuocere delle rape affinché scarichino il sapore acre. Togli l'anatra dalla olla, di nuovo lavala e mettila in un caccabo con olio, *liquamen*⁴² ed un mazzetto di porro e coriandolo. Gettavi sopra una rapa ben lavata, tagliata finemente e fai cuocere il tutto. Dopo un primo momento di cottura versavi sopra del vino cotto per dare colore».

³⁸ Ivi, p. 69.

³⁹ Dosi, Schnell, *Le abitudini alimentari dei Romani*, cit., p. 76.

⁴⁰ La *patina* o *patella*, equivalente della *lopas* greca, è un altro importante componente della batteria romana da cucina. È caratterizzata da una larga apertura, pareti verticali o svasate ed un fondo apodo e piatto; l'orlo è spesso sagomato in modo da poter ricevere un coperchio. Tali caratteristiche morfologiche rendono il tegame particolarmente versatile e variamente impiegato nelle cucine romane per cotture in forno (*in furno*), per quelle realizzate direttamente sopra la brace (*in thermospodio*) e, da ultimo, *sub testu*, per le quali la *patina* viene chiusa superiormente da una campana di terracotta ricoperta a sua volta di braci. Nella maggior parte dei casi comunque i cibi che passavano in tegame avevano già subito un primo processo di cottura in altri recipienti, essendo già stati bolliti o grigliati, e qui finivano di insaporirsi e stufarsi con varie salse. Sulle forma e funzioni della *patina* si vedano Hilgers, *Lateinische Gefäßnamen. Bezeichnungen, Funktion und Form römischer Gefäße nach den antiken Schriftquellen*, cit., pp. 72-73; Carandini, Ricci (a cura di), *Settefinestre. Una villa schiavistica nell'Etruria romana*, cit., p. 27; Bats, *Vaiselle et alimentation à Olbia de Provence (v. 350-v. 50 av. J.-C.)*. *Modèles culturels et catégories céramiques*, cit., pp. 67-69.

⁴¹ Apic. VII, 2, 3.

⁴² Il *garum* veniva chiamato anche *liquamen* a partire dal I sec. d.C.

L'olla veniva impiegata anche per la realizzazione della complicatissima ricetta del *venter porcinus*⁴³: «puliscilo alla perfezione, lavalo con dell'aceto salato, poi con dell'acqua e riempilo con la seguente farcitura: mescola della carne di porco battuta e tritata con tre cervella private dei nervi e uova crude cui aggiungi delle mandorle e del pepe in grani. Lavorala con la seguente salsa: trita del pepe, del levistico, del silfio, dell'anice, dello zenzero, un po' di ruta e del *liquamen* della migliore qualità e un po' d'olio. Riempi lo stomaco lasciando dello spazio affinché non scoppi durante la cottura. Fissa entrambe le estremità con piccoli spiedi ed immergilo in un'olla di acqua bollente. Ritiralo ed infilzalo con un ago affinché non scoppi. A metà cottura levalo e sospendilo sopra al fumo affinché prenda colore. Poi fallo di nuovo bollire fino a cottura completa con un'aggiunta di *liquamen*, di vino puro ed un po' d'olio. Aprilo con un coltello e servilo con del *liquamen* e del levistico».

Una ricetta molto particolare, di grande interesse proprio per il nome che la lega inesorabilmente al territorio piceno, è quella relativa ai *panes Picentini*, il cui confezionamento richiedeva ancora una volta l'impiego dell'olla. Questo piatto stupisce anche per le particolari modalità di esecuzione che Plinio il Vecchio accuratamente ci tramanda⁴⁴: i *panes* erano fatti con *alica* (semolino di farro) lasciata a macerare per nove giorni in acqua, al decimo veniva impastata con il succo di uva passita e modellata in sfoglie (*tractae*). Queste venivano quindi collocate all'interno delle olle che venivano messe in forno e ivi rotte. Il risultato era una sorta di pane dolce che Marziale⁴⁵ descrive come niveo e spugnoso, adatto ad essere inzuppato nel latte. La stranezza che si può cogliere riguarda la scelta, apparentemente poco pratica, della olla come recipiente per cuocere un piatto asciutto, scelta che si rivelava anche poco economica dal momento che occorreva rompere il vaso ogni volta che si estraeva il tortino.

Il consumo delle *pultes* non sembra cessare nella tarda latinità né nel Medioevo, quando, anzi, la recessione economica favorisce il consumo di piatti poveri. Pertanto l'olla, anche se con lievi mutamenti nella forma, rimane uno dei contenitori maggiormente usati per la realizzazione di polente, ora anche a base di segale e di farina di castagne⁴⁶.

Per finire, in età moderna cambierà ancora la composizione della polenta pur rimanendo identiche le modalità di cottura. Gli ingredienti saranno i

⁴³ Apic. VII, 7, 1.

⁴⁴ Plin. N.H. XVIII, 106: «Durat sua Piceno in panis inventione gratia ex alicae materia. Eum novem diebus maceratum decumo ad speciem tractae subigunt uvae passae suco, postea in furnis ollis inditum, quae rumpantur ibi, torrent».

⁴⁵ Mart. XIII, 47: «Picentina Ceres niveo sic nectare crescit ut levis accepta spongiae turget aqua».

⁴⁶ Cfr. Giliana Muffatti Musselli, *Per una storia dell'alimentazione povera in epoca romana: la puls nelle fonti letterarie archeologiche paleobotaniche*, «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», 170, 1988, p. 275.

cereali provenienti dal nuovo continente come il mais o il grano saraceno dell'Asia Orientale⁴⁷.

Il successo dell'olla non si misura esclusivamente nell'ambito specifico e delimitato della cottura dei cibi ma investe sia campi che alla cucina sono contigui e complementari sia ambiti del tutto extra-culinari e anche molto lontani dalla primaria vocazione dell'olla stessa. Si può ipotizzare che sia proprio la banalità della sua forma a consentirne un uso differenziato.

Rimanendo nell'ambito della cucina romana si trovano olle utilizzate nella conservazione e messa a dispensa di derrate alimentari (sia al naturale sia accompagnate a sostanze quali sale, aceto, vino, *garum* che ne impediscano alterazioni nel tempo)⁴⁸. Anche se per questo scopo erano scelte di preferenza *aulae* ad impasto depurato, tuttavia, all'occorrenza, potevano venir usate anche quelle con impasto grezzo.

Nelle olle si potevano conservare quindi varie specie di uva. Catone⁴⁹ consiglia di *condere in olla in vinaceis* cioè di conservare in un'olla assieme alle vinacce o *in sapa* o *in musto* l'Aminnio piccolo da vino, l'Aminnio grande e l'Apicio, mentre Orazio⁵⁰ suggerisce la campana Venucula; pertanto l'uva che viene in tal modo conservata prende il nome di *uva ollaris*.

Frequenti anche le conserve di olive⁵¹, messe in agrodolce, e di frutta secca, soprattutto mandorle, pinoli e nocciole fra le quali particolarmente pregiate e rinomate erano le Avellane e le Prenestine, che Plinio⁵² raccomanda di conservare chiuse in olle riposte a terra.

Fra le leccornie i Romani sicuramente includevano le lumache; l'uso di cibarsi di esse, inizialmente riservato alle mense patrizie, si diffuse ben presto anche fra il popolo. Pertanto, diventando insufficienti ad esaudire la domanda sempre crescente quelle raccolte negli orti e nelle campagne del suburbio, i Romani, a partire dal I sec. a.C., oltre ad importare le specie più pregiate da varie zone del Mediterraneo, iniziarono ad allevarle per proprio conto e a metterle all'ingrasso. Ciò avveniva all'interno di olle forate per permettere l'ingresso di aria e spalmate con della sapa e della farina di farro come alimento per le *cochleae*⁵³.

⁴⁷ Ivi, pp. 287-288.

⁴⁸ Cfr. Maria Annetchino, *Suppellettile fittile da cucina di Pompei*, in Andrea Carandini (a cura di), *L'Instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età imperiale* (Quaderni di cultura materiale I), Roma, L'Erma di Bretschneider, 1977, p. 111.

⁴⁹ Cato. *De Agr.* VII, 2.

⁵⁰ Hor. *Sat.* II, 4, 71: «Venucula convenit ollis».

⁵¹ Particolarmente apprezzate sulla tavola romana erano le tenere e dolci olive verdi picene. Per un'ampia trattazione su questo argomento si veda Gianfranco Paci, *Oliva picena*, «Picus», XXV, 2005, pp. 201-210.

⁵² Plin. *H.N.* XV, 90.

⁵³ Varr. *R.R.* III, 14, 5.

Di esse Apicio fornisce ben 4 ricette⁵⁴ e immancabilmente Trimalcione le serve ai suoi commensali⁵⁵.

Un'olla, sulla cui parete al livello del fondo viene praticato un foro, poteva servire per la realizzazione di una sorta di yogurt chiamato *oxygala*⁵⁶. Columella⁵⁷ ci racconta che all'interno di essa, ma con un turacciolo che chiuda momentaneamente il buco, viene messo del latte di pecora, il più fresco possibile, aromatizzato con erbe verdi quali origano, menta, cipolla, coriandolo e sale. Man mano che il latte caglia, viene fatto uscire il siero in eccesso dal foro. Questa operazione viene ripetuta per varie volte a distanza di alcuni giorni e ciò fino a quando non si ottiene un latte acido che, addizionato con timo e origano, rimane conservato nell'olla, chiuso ermeticamente da un coperchio: «Non antea aperueris ollam quam usus exegerit»⁵⁸.

Largo era l'impiego dell'olla nella realizzazione di *medicamenta* e pozioni curative.

Particolarmente frequenti dovevano essere i disturbi gastrici ed intestinali provocati dal cattivo stato di conservazione dei cibi, peraltro eccessivamente speziati o sapidi⁵⁹, visto che le fonti antiche si prodigano nel dare ricette per alleviare i sintomi o guarirne le cause.

Catone esalta smoderatamente le virtù del cavolo (*brassica*) nella cura delle coliche intestinali. Bisogna infatti lasciarlo macerare e successivamente metterlo a bollire in un'olla per lungo tempo; dopo aver scolato via l'acqua di cottura occorre condirlo e somministrarlo al malato che «cito sanus fiet»⁶⁰. Per favorire le funzioni intestinali, sempre Catone consiglia di prendere un'olla e mettervi dentro acqua, uno zampetto di maiale, steli di cavolo ed altro, cuocere il tutto e berlo; in questo modo la pozione «purgabit te bene»⁶¹. Per il problema opposto Plinio sostiene che i tralci dell'uva, privati del frutto, «adstringendi vim habent, efficaciora ex ollis»⁶².

Columella⁶³ consiglia di conservare «in olla nova l'oxyporum», panacea per tutti i mali dell'apparato digerente. Esso era una *compositio* di pepe bianco o nero, radice di silfio, di appio e miele e al momento del suo utilizzo andava allungato con aceto e *garum*.

⁵⁴ Apic. VII, 18, 1-4.

⁵⁵ Petr. Sat. 66.

⁵⁶ Dosi, Schnell, *Le abitudini alimentari dei Romani*, cit., p. 70.

⁵⁷ Col. XII, 8, 1-2.

⁵⁸ Col. XII, 8, 1-2.

⁵⁹ Antonietta Dosi, François Schnell, *I Romani in cucina*, Roma, Edizioni Quasar, 1986, pp. 36-37.

⁶⁰ Cato. *De Agr.* 157, 9.

⁶¹ Cato. *De Agr.* 158, 1.

⁶² Plin. *H.N.* XXIII, 13.

⁶³ Col. XII, 59, 4.

Esiste anche un collirio fatto incredibilmente con vipera lasciata putrefare *in olla* e con i piccoli vermi che si generano da essa; l'insieme poi viene ivi pestato ed emulsionato con dello zafferano⁶⁴.

Nelle antiche prescrizioni sacrificali, addirittura risalenti al *Liber Pontificalis*, gli *exta* di suini, ovini e tori «in olla, non in veru coquuntur», stando a quello che dice Varrone⁶⁵; lo conferma Livio:

Id se victimario nuntianti parum credentem [Gneo Cornelio] ipsum aquam effundi ex olla ubi exta coquerentur iussisse⁶⁶.

Ma non sono ancora esauriti i compiti, anche i più bizzarri, che i romani affidavano alle olle e che si allargavano ad altri settori della vita quotidiana. Vale la pena solo di accennare alla pratica di introdurre dei gheppi *in ollis novis* collocate ai quattro angoli di un colombario, usanza contadina riferita da Plinio⁶⁷ e Columella⁶⁸, per trattenere i colombi evitando che nidifichino altrove; pare infatti che questi uccelli si sentissero protetti dalla presenza dei gheppi e rimanessero più volentieri.

Un uso dell'olla notificato dalle fonti letterarie e che sta trovando anche riscontri da un punto di vista archeologico è quello per effettuare la propagazione delle piante attraverso una tecnica che oggi chiameremo della margotta. Le piante che «propagari voles, in aullas aut in qualos [cestini di vimini] pertusos propagari oportet», dice Catone⁶⁹. Si facevano passare infatti attraverso il fondo forato del vaso, o attraverso il cesto, i rami che si desiderava propagginare cui veniva praticato un taglio vivo senza reciderli del tutto dalla pianta madre; si riempiva l'olla di terra e la si lasciava appesa per un lungo periodo di tempo. Quando il ramo aveva emesso le nuove radici era il momento di tagliarlo e di metterlo a dimora in terra, con o senza il vaso. Questa tecnica, che dimostra l'alto grado di sviluppo della arboricoltura e orticoltura romana, utilizzata per moltiplicare alberi, viti ed arbusti, si serviva di olle, principalmente in impasto depurato e specificatamente prodotte nelle fornaci con questo scopo, tant'è vero che i fori per la radicazione venivano praticati nella maggior parte dei casi sull'argilla essiccata, prima della fase di cottura. Uno era in genere il foro praticato a crudo nel fondo, come attestato per le *ollae perforatae* di Santarcangelo di Romagna⁷⁰, ma possono essere

⁶⁴ Plin. *H.N.* XXIX, 120.

⁶⁵ Varr. *L.L.* V, 98.

⁶⁶ Liv. XLI, 15, 2: «Prestando poco credito alla notizia dell'addetto al sacrificio, aveva dato l'ordine di versare via tutta l'acqua dove si cuocevano le viscere».

⁶⁷ Plin. *H.N.* X, 109.

⁶⁸ Col. VIII, 8, 7.

⁶⁹ Cato. *De Agr.* 52, 1-2.

⁷⁰ Cfr. Maria Luisa Stoppioni (a cura di), *Con la terra e con il fuoco. Fornaci romane del Riminese*, Rimini, Guaraldi, 1993, p. 160.

presenti altri fori sulle pareti realizzati sul prodotto finito, in numero adeguato agli scopi prefissati dal vivaista⁷¹. Questa tecnica infatti permetteva di trasportare nuove piantine da centri di coltura specializzati in ogni giardino, come ad esempio nella Villa di Livia a Prima Porta⁷², o orto dell'Impero.

Come è noto, le olle trovavano impiego anche nel momento della sepoltura come *urnae* o *ossuaria* nelle necropoli⁷³ e servivano anche durante i riti funerari come pentole per la cottura di cibi durante il banchetto funebre da offrire al defunto.

Infine, di quanto la ceramica da fuoco sia suscettibile di mutamenti di funzione a seconda delle necessità e del contesto, lo testimoniano i ritrovamenti di resti di pigmenti puri, in blocchi o in polvere, oppure le tracce di colore già diluito per la stesura all'interno di olle in uso a Pompei ed Ercolano⁷⁴. Nei magazzini e nei depositi di questi principali centri vesuviani sono stati rinvenuti infatti sia contenitori specifici definiti *pots à couleur*, cioè coppette e ciotoline larghe con pareti arrotondate e poco profonde, sia contenitori come bicchieri a pareti sottili, coppe in terra sigillata o olle in impasto grezzo, le quali hanno abdicato alla loro funzione primaria per diventare recipienti per colori. Le olle, nella fattispecie di piccole dimensioni, possono essere servite, a differenza delle forme più aperte, per lo stoccaggio del colore, dato che il caratteristico restringimento verso l'orlo impediva di vedere il contenuto che vi si andava ad impastare o diluire⁷⁵.

⁷¹ Klynne e Liljenstolpe [Allan Klynne, Peter Liljenstolpe, *I giardini*, in Gaetano Messineo (a cura di), *Ad Gallinas Albas. Villa di Livia*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2001, pp. 201-202] hanno ipotizzato che le olle con un solo buco sul fondo servissero per trasportare pianticelle cresciute all'interno di vivai, mentre quelle con più fori nella parte inferiore del corpo fossero usate per la tecnica delle margotte aeree.

⁷² Cfr. Carmelo Calci, Gaetano Messineo, *La Villa di Livia a Prima Porta*, Roma, De Luca, 1984.

⁷³ Olle con tale funzione sono state rinvenute anche nelle Marche. A titolo di esempio si ricordano quella della necropoli di S. Vittore di Cingoli (Liliana Mercado, *Marche. Rinvenimenti di tombe di età romana*, «Notizie degli scavi di antichità», XXVIII, 1974a, pp. 108-111, fig. 30, e-f), di Piane di Falerone (ivi, pp. 139-140, fig. 65, f-g), di Portorecanati (Ead., *La necropoli romana di Portorecanati*, «Notizie degli scavi di antichità», XXVIII, 1974, p. 265, tomba 87; p. 294, tomba 128 bis; p. 402, tombe XXV e XXVI), e di Urbino, nella necropoli al Bivio della Croce dei Missionari [Ead., *Urbino (Pesaro). Necropoli romana: tombe al Bivio della Croce dei Missionari e a S. Donato*, «Notizie degli scavi di antichità», XXXVI, 1982, p. 148, tomba 17] e a S. Donato (ivi, pp. 243-244, tomba 5; p. 260, tomba 18; p. 266, tomba 21; p. 292, tomba 47; pp. 292-295, tomba 48; pp. 299-302, tomba 56; pp. 322-324, tomba 75, pp. 339-341, tomba 92; p. 344, tomba 95; pp. 347-349, tomba 98).

⁷⁴ L'argomento dei «contenitori per colori», classe di oggetti largamente diffusa nelle città vesuviane e presente anche nel Museo Nazionale di Napoli, è stato ampiamente trattato in Marie Tuffreau Libre, *Les pots à couleur de Pompèi: premiers résultats*, «Rivista di studi pompeiani», X, 1999 e Alix Barbet, Marie Tuffreau, Claude Couprie, *Un ensemble de pots à peinture à Pompèi*, «Rivista di studi pompeiani», X, 1999.

⁷⁵ La presenza nel sito dell'antica *Urbs Salvia* di pitture parietali, ascrivibili nell'ambito del cosiddetto terzo stile pompeiano, che decoravano la struttura del Criptoportico ed il contestuale rinvenimento di alcuni frammenti di olle in ceramica da fuoco, soprattutto fondi contenenti all'interno tracce dense di colore, permette di ipotizzare anche per questi reperti locali un'analoga funzione di quelli pompeiani.

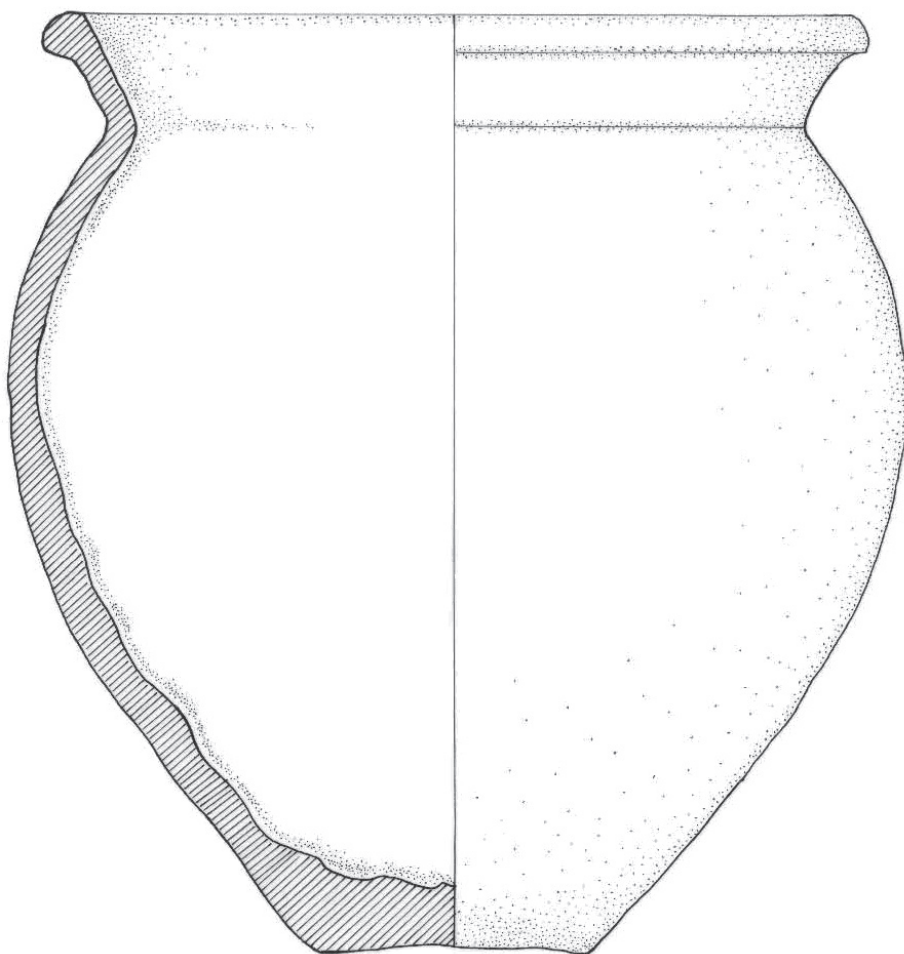


Fig. 1. Olla in ceramica da fuoco di *Urbs Salvia*

I frammenti cui si fa riferimento sono due fondi e un'olletta monoansata parzialmente ricostruita. Interessante, in quest'ultimo caso, la presenza di grumi di colore maggiormente addensati presso il gradino interno dell'orlo, quasi che il pittore vi abbia insistentemente pulito il pennello per eliminare gli eccessi di colore. I colori rinvenuti sono il bianco ed il rosa.

Seconda sezione: Filosofia

Omero Proietti

Johannes Buxtorf, Spinoza e la sintassi dell'ebraico

1. Etymologia, Syntaxis

Il *Compendium grammatices linguae hebraeae* di Spinoza, nella forma incompiuta in cui ci è pervenuto, si compone di trentatré capitoli, ciascuno preceduto da un titolo che ne riassume brevemente il contenuto¹. Non vi sono ragioni per dubitare né dell'autografia di questa partizione, né dei titoli che illustrano il contenuto di ciascun capitolo, soprattutto se, in analogia con la composizione del *Tractatus politicus*, si tiene presente l'uso spinoziano di *describere*, ossia di copiare in bella copia e in forma quasi definitiva, parti già elaborate di un'opera complessiva, metodicamente predisposta.

La struttura generale e la partizione del *Compendium*, del tutto operante se l'opera fosse stata condotta a termine, è testimoniata da questo passo della Prefazione alle *Opere Postume*:

In hoc [Compendio] ipsam Grammaticam in duas videtur Auctor distribuisse partes, quarum prior agit de Etymologia, seu de Nominum, et Verborum flexione; hanc fere absolvit: posteriorem, quae de Syntaxi, seu de Nominum, et Verborum constructione tractaret, ne quidem inchoavit².

Poiché nel *Compendium* vi sono otto rimandi alla *Syntaxis* non scritta, come a trattazione separata³, sarebbe possibile sottintendere o supplire, all'inizio dell'opera: *Pars prima. De Etymologia* e constatare che è completamente perduta la *Pars secunda. De Syntaxi*.

Non c'è alcun dubbio che questa partizione rimandi al *Thesaurus Grammaticus Linguae Sanctae Hebraeae* di Johannes Buxtorf, un *opus* appunto *bipartitum* in *Etymologia* e *Syntaxis*, che Spinoza non cita mai

¹ Il *Compendium* è citato (per capitoli e pagine) secondo il testo degli *Opera Posthuma* (Amsterdam, Rieuwerts, 1677). Ho utilizzato anche l'edizione Carl Gebhardt (Heidelberg, Winter, 1975), la traduzione francese Joël Askénazi e Jocelyne Askénazi-Gerson (Vrin, Paris, 1968), la traduzione spagnola Guadalupe González Diéguez (Madrid, Trotta, 2005). Nelle citazioni testuali, e nel mio testo, ho fatto uso della traslitterazione spinoziana, corretta e emendata (ad es. gholem, tsere, dagesch ecc.), anche se desueta e macchinosa.

² Cito dall'edizione critica della *Praefatio* (testo nederlandese e latino, con ampio commento) fornita da Fokke Akkerman, *Studies in the posthumous works of Spinoza*, Meppel, Krips repro, 1980, p. 253.

³ Cfr. *Compendium*, IX, 39 e 41; X, 43; XII, 56; XIII, 60; XVII, 69; XXI, 78 <bis>.

direttamente, ma utilizza e contesta, in modo tacito, quasi in ogni pagina della sua grammatica. Il sottotitolo stesso dell'opera buxtorfiana recita appunto:

[Thesaurus grammaticus] duobus libris methodice propositus, quorum prior [De Ethymologia], Vocum singularum naturam & proprietates: Alter [De Syntaxi] vocum conjunctarum rationem & elegantiam universam, accuratissime explicat.

Di Johannes Buxtorf il Vecchio (Kamen 1564-Basel 1629), il più noto e il maggiore degli ebraisti cristiani cinque-seicenteschi, Spinoza possedeva, oltre all'*editio quarta* del *Thesaurus*, sia l'edizione della *Biblia Hebraica*, contenente i commenti rabbinici, le parafrasi caldaiche e la Masora, sia il commentario masoretico *Tiberias*⁴. Dal catalogo notarile dei libri spinoziani si ricavano infatti i testi seguenti:

1. *Biblia Sacra Hebraica*, ed. J. Buxtorf, Basileae, L. König, 1618, folio;
2. J. Buxtorf, *Tiberias sive Commentarius Masorethicus triplex* [...], Basileae, J. J. Decker, 1665 (cfr. Freudenthal n. 1: «fol. twee <v>olumina cum Tiberiade»);
3. J. Buxtorf, *Thesaurus Grammaticus Linguae Sanctae Hebraeae* [...], Editio quarta, Basileae, L. Regis, 1629 (cfr. Freudenthal n. 93, *in octavo*).

Questa cospicua e notevole presenza, se unita alla particolare posizione di Buxtorf rispetto alla scuola di Saumur e alla Masora secondo Elias Levita⁵, dovrebbe invitare al confronto approfondito, implicito ma certamente polemico, tra Buxtorf e il *Tractatus theologico-politicus*.

Limitiamo ora questo confronto alla nozione grammaticale di *syntaxis*, presupponendo che, nell'atto di fondare la disciplina oggi definibile come "storia dei testi", Spinoza si sia contrapposto, non soltanto, esplicitamente, alla tradizione farisea e alla tradizione cattolica, ma anche, implicitamente, alla tradizione "riformata" esemplificabile nel nome di Johannes Buxtorf. Senza procedere ad una lunga e complessa dimostrazione, indicherò dapprima, brevemente, la cronologia, la natura e la finalità della grammatica ebraica spinoziana.

⁴ Cfr. *Die Lebensgeschichte Spinoza's in Quellenschriften, Urkunden und nichtamtlichen Nachrichten* [...] herausgegeben von Jacob Freudenthal, Leipzig, Von Veit & Comp., 1899, pp. 160-164 [= Freudenthal]. Del *Thesaurus* utilizzerò l'edizione seguente: Johannis Buxtorfii, *Thesaurus Grammaticus Linguae Sanctae Hebraeae* [...], Editio sexta. Recognita a Johanne Buxtorfio, filio, J. J. Decker, Basileae, 1663 (Macerata, Biblioteca Mozzi-Borgetti, 11.11.A.17). Citerò quest'opera nella forma abbreviata *Thes.*, cui seguiranno, nell'ordine, l'indicazione del libro, del capitolo, delle pagine.

⁵ Sarebbe più esatto dire "dei Buxtorf", poiché la battaglia del padre sarà ripresa da Johannes Buxtorf il Giovane (Basel 1599-1664), secondo esponente della secolare dinastia dei Buxtorf, che nel 1630 succede al padre come professore di ebraico all'Università di Basel. Oltre alla cura e all'edizione aggiornata delle opere di Buxtorf il Vecchio, nella vasta produzione del giovane Buxtorf si debbono segnalare il *Lexicon chaldaicum et syriacum* (Basel 1622), la traduzione latina del כּוּרִי di ha-Lewi (*Liber Cosri*, Basel 1622; 1660, ebraico-latino), la traduzione dell'opera maimonidea מוֹרֵה נְבוֹנִים (*Doctor perplexorum*, Basel 1629); e infine, appunto, la trattazione filologica *De punctorum vocalium origine*, contro Louis Cappel e la scuola di Saumur, in favore dell'antichità dei punti vocalici, posizione già difesa e sostenuta dal padre.

1. Iniziato dopo il settembre 1669⁶, il *Compendium* non è stato scritto, come vuole l'*opinio* comunemente accolta, negli anni tra il 1665 e il 1670, e non è affatto un semplice strumento sussidiario dell'esegesi biblica del *Tractatus theologico-politicus* (1670). Concepito ed elaborato negli anni tra il 1670 e il 1675, interrotto per l'urgenza di scrivere il *Tractatus politicus*, esso è parte essenziale di un progetto comune agli «amici di Spinoza», tra i quali possiamo includere tranquillamente L. Meijer e J. Bouwmeester. Dopo aver fondato, nell'ottobre 1669, l'associazione culturale *Nil volentibus arduum*, essi si proponevano di cogliere, razionalisticamente, la *grammatica universalis* sottesa alle lingue particolari e storiche⁷.

2. Questa collocazione temporale è perfettamente in linea con il proposito, più volte dichiarato dall'autore, e infine rimarcato e sottolineato dal prefatore delle *Opere Postume*, L. Meijer. Per Spinoza si trattava infatti di scrivere, finalmente, una grammatica della lingua ebraica, e non più, come era sempre accaduto in passato, del solo ebraico biblico.

*Ipsum Compendium quod attinet, recte animadvertit Auctor pag. 24. plures fuisse, qui Scripturae; at nullum, qui Linguae Hebraeae Grammaticam scripserit*⁸.

3. Il progetto di una grammatica ebraica, come parte della *grammatica universalis*, si connette strettamente con quanto è narrato da Colerus nella sua biografia spinoziana. Negli ultimi anni della sua vita, Spinoza era impegnato in una traduzione nederlandese del Vecchio Testamento⁹. In questo senso, alla storia profana dei testi sacri delineata nel *Tractatus*

⁶ Per questa datazione, cfr. Omero Proietti, *Per la cronologia degli scritti postumi di Spinoza. Terenzio e il «Petronius» di M. Hadrianides* (Amsterdam, 1669), «Quaderni di storia», 27, 2001, pp. 105-154.

⁷ In questa direzione si colloca, appunto: [Lodewijk Meijer], *Italiaansche Sprakkonst*, Amsterdam, Wolfgang, 1672. Sul gruppo *Nil volentibus arduum* e le ricerche di *grammatica universalis*, cfr. Guido van Suchtelen, «*Nil volentibus arduum*». *Les amis de Spinoza au travail*, «*Studia Spinozana*», 3, 1987, pp. 391-404. Più in generale, si vedano i testi seguenti: Berry P. M. Dongelmans, *Nil Volentibus Arduum: documenten en bronnen. Een uitgave van Balthazar Huydecopers aantekeningen uit de originele notulen van het genootschap*, Utrecht, H & S, 1982; Antonius J. E. Harmsen, *Onderwijs in de tooneel-poezy: de opvattingen over toneel van het kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum*, Rotterdam, Ordeman, 1989; Roberto Bordoli, *Etica arte scienza tra Descartes e Spinoza*. Lodewijk Meyer (1629-1681) e l'associazione Nil Volentibus Arduum, Milano, FrancoAngeli, 2001.

⁸ Cfr. Akkerman, *Studies in the posthumous works of Spinoza*, cit., p. 253. Non presente nella redazione nederlandese, il passo è appunto dovuto a Lodewijk Meijer, informatissimo redattore latino della *Praefatio*. Contro l'opinione corrente, anche se tra le righe, ha avvicinato la critica biblica di Meijer a quella di Spinoza l'ampia ricerca di Roberto Bordoli, *Ragione e scrittura tra Descartes e Spinoza. Saggio sulla "Philosophia S. Scripturae Interpres" di Lodewijk Meyer e sulla sua recezione*, Milano, FrancoAngeli, 1997.

⁹ Cfr. *Vita di Spinoza secondo Colerus* (1705), in Roberto Bordoli (a cura di), *Le vite di Spinoza*, Macerata, Quodlibet, 1994, pp. 93-94: «iniziò una traduzione in lingua nederlandese del Vecchio Testamento, a proposito della quale conferì spesso con i grammatici [...]. Erano già, da molto tempo, del tutto terminati i [...] cinque libri di Mosè, quando, pochi giorni prima di morire, li diede alle fiamme in camera sua».

theologico-politicus, come anche alla grammatica «profana» del *Compendium*, si sarebbe unita la prima traduzione «laica», ossia non proveniente da alcuna tradizione religiosa, del codice sacro dell'Occidente. Storia e critica del testo, grammatica, traduzione erano comunque i tre aspetti di un unico progetto complessivo.

1.2 Syntaxis

Secondo il *Thesaurus* di Buxtorf, l'*Etymologia* ha il compito di spiegare la «natura» e le «proprietà» delle *voces singulares* dell'ebraico; la *Syntaxis*, invece, interpreta ed evidenzia la struttura, la *ratio* nonché l'eleganza della frase che congiunge o disgiunge le *voces singulares*. Oltre che dal sottotitolo, la partizione del *Thesaurus* in due libri, uno dedicato all'*Etymologia*, l'altro alla *Syntaxis*, è esplicitata in *Thes.* I, 1, 1 e II, 1, 318-319.

Grammatica est ars bene loquendi [...] Partes ejus duae sunt, *Etymologia* & *Syntaxis*. *Etymologia* est prima pars Grammaticae, quae *vocum singularum* proprietates explicat [...].

Syntaxis est secunda pars Grammaticae, quae *vocum structuram* interpretatur. Structura est, qua voces diversae inter se vel *conjunguntur*, vel conjunctae *distinguuntur*, ut illinc sermonis puritas, hinc sententiae claritas evidentius elucescat. Conjunctioni *vocum triplex anomalia communiter immixta est: Ellipsis*, cum ad perfectum sermonem aliquid deest: *Pleonasmus*, cum in sermone quidpiam redundat: *Enallage*, cum *vocum accidentia* permutantur, ut cum casus pro casu, genus pro genere, Tempus pro Tempore, &c. ponitur, aut etiam (ut quibusdam placet) cum una vocis species ponitur pro alia, ut Nomen pro Verbo, &c.¹⁰

Il termine buxtorfiano *Etymologia* è stato sottoposto a dura critica nell'*Aristarchus* di Vossius, un'opera che Spinoza certamente conosce e utilizza. Dopo aver diviso la grammatica «naturalis» e «propria» in quattro parti (ortoepia, prosodia, analogia, sintassi: I, 8), nell'atto di introdurre la trattazione della terza parte sull'analogia, Vossius osservava: «Vulgo tamen *Etymologiam* appellant; sed perperam: cum *Ethymologia* *vocum origines* inquirit; *Analogia* *vocabulum discrimina exponat*»¹¹.

¹⁰ Buxtorf, *Thes.* I, 1, 1 e II, 1, 318-319. Attraverso P. Martin, la *Syntaxis* di Buxtorf è ricondotta a Petrus Ramus da Sophie Kessler-Mesguich, *L'hébreu chez les hébraïsants chrétiens des XVI^e et XVII^e siècles*, «Histoire Epistémologie Langage», t. XVIII/1, 1996, pp. 103-107. Sulla presenza di Ramus nell'ambiente storico del giovane Spinoza, cfr. Francesco Cerrato, *The influence of Pierre de la Ramée at Leiden University and on the Intellectual Formation of the Young Spinoza*, «Studia spinozana», 15, 1999, pp. 15-34.

¹¹ Gerardus Joannes Vossius, *Aristarchus, sive de arte grammatica libri septem*, Editio altera, Amstelodami, J. Blaeu, 1662, III, 1, pp. 369-370 (è l'edizione posseduta da Spinoza, che era in possesso anche dei vossiani *Rudimenta linguae Graecae*). Su Vossius, cfr. l'ampia introduzione di Cornelis S. M. Rademaker, *Life and work of Gerardus Joannes Vossius (1577-1649)*, Assen, Van Gorcum, 1981. Sul rapporto Vossius-Spinoza, cfr. Anthony J. Klijnsmit, *Gerardus Joannes Vossius on Hebrew*, «Studia Rosenthaliana», 32, 1998, pp. 8-23: 22.

Mentre i redattori delle *Opere postume* spinoziane sono rimasti decisamente buxtorfiani, Spinoza si è aperto a Vossius. Egli, pertanto, non utilizza mai il termine *Etymologia*, che i primi editori gli attribuiscono, e sembrerebbe optare per una scansione della materia grammaticale di tipo “vossiano”: ortografia, prosodia, analogia, sintassi. Nel cap. VIII del *Compendium* sembra poi discutere in sede etimologica lo *status regiminis*, che per Buxtorf è di esclusiva pertinenza sintattica (*Thes.* II, 3, 341 ss.).

Tuttavia, i contenuti delle due definizioni buxtorfiane (etimologia e sintassi) corrispondono alla parte scritta e non scritta della grammatica spinoziana, soprattutto se si osserva che i capp. V-XXXIII del *Compendium* sono un'analisi, una classificazione e una ricostruzione, sia pure *per analogiam*, delle *voces singulares* dell'ebraico, e che negli otto esempi di sintassi, anticipati nella parte scritta, oltre a spiegare la *ratio* e la struttura della frase che congiunge o disgiunge le *voces singulares*, Spinoza ne annota anche l'eleganza (*eleganter / elegantius dicitur*). Discute inoltre, accettandole o, più spesso, rifiutandole, le spiegazioni delle anomalie sintattiche buxtorfiane: *per ellipsin*, *per pleonasmum*, *per enallagen* (che Buxtorf desumeva però dalla tradizione grammaticale ebraica, da Abulwalid a Rashi a David Qimkhi)¹².

Per Spinoza, come per Buxtorf, ogni traduzione del testo biblico deve fondarsi su una teoria della sintassi. Ma in Spinoza, a differenza che in Buxtorf, la teoria sintattica si fonda su una precisa ontologia del nome. Dopo aver stabilito un preciso rapporto ontologico tra *intellectus* e *res naturales*, che sono cose e azioni, nonché attributi, modi, relazioni di cose e azioni, Spinoza ridenomina l'intero universo delle *voces* ebraiche, tutte ricondotte a *nomina*. L'*intellectus* decifra poi la struttura sintattica con cui i *nomina*, secondo regole precise, si congiungono o si disgiungono nella frase.

¹² Di Abulwalid, cfr. כְּהָאֵב אֱלִלְמֵעַ. *Le Livre des Parterres fleuris*, Grammaire Hébraïque en Arabe, d'Abu'l Wal'id Merwan Ibn Djanah de Cordoue, publiée par Joseph Derenbourg, Paris, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes 66, 1886; סֵפֶר הַשְּׂרָשִׁים. *Sepher Haschoraschim*. Wurzelwörterbuch der hebräischen Sprache von Abulwalid Merwân Ibn Ganâh (R. Jona). Aus dem Arabischen in's Hebräischen übersetzt von Jehuda Ibn Tibbon. Zum ersten Male herausgegeben von Wilhelm Bacher, Berlin, Verein Mekize Nirdamim, 1893-1897 [rep. Amsterdam, Philo Press 1969] (Macerata, Biblioteca del Dipartimento di Filosofia, Fondo CNR 17/L). Sulla tradizione grammaticale ebraica è ancora insuperata la chiarezza e la dottrina di Wilhelm Bacher, *Die Anfänge der hebräischen Grammatik* [1895] and *Die Hebräische Sprachwissenschaft vom 10. bis zum 16. Jahrhundert* [1892], Amsterdam, John Benjamins B.V., 1974 (Macerata, Biblioteca del Dipartimento di Filosofia, FXXXII G1). Il confronto sistematico tra il *Thesaurus* del Buxtorf e il *Compendium* spinoziano, tuttavia, conferma la piena veridicità di quanto sosteneva Nathan Porges, *Spinozas Compendium der hebräischen Grammatik*, «Chronicon Spinozanum», 4, 1924-1926, p. 38: «Spinoza hat bei seiner Arbeit die Grammatik von Buxtorf immer zur Hand gehabt und auch benutzt». Il *Thesaurus* è anzi fonte essenziale per restaurare i passi lacunosi o corrotti, o intendere i ragionamenti appena accennati di un'opera incompiuta e imperfetta, gravata inoltre, come già osservava Porges, «da numerosi errori di stampa».

La *Syntaxis* è così la teoria generale delle regole che rendono comprensibile e interpretabile il testo biblico, nonché il modello generativo di tutte le possibili traduzioni della Bibbia. Per Spinoza, che nel rifiuto di tutte le tradizioni religiose manteneva soltanto la tradizione della lingua ebraica, non era possibile né comprendere, né tradurre la Bibbia, senza la *Syntaxis* universale, «innata» ed «eterna» della lingua ebraica. *Syntaxis*, a sua volta, inscritta nella *grammatica universalis* sottesa a tutte le lingue dell'uomo¹³.

Nelle pagine seguenti, attraverso gli otto rimandi presenti nella parte «etimologica», procederemo ad una ricostruzione della *Syntaxis* spinoziana. Per rendere comprensibile la nostra ricostruzione, illustreremo brevemente tre voci basilari della terminologia grammaticale del *Compendium*: 1. *Nomen, nominum genera*; 2. *Infinitivorum genera vel species*; 3. *Status absolutus, status regiminis*. In forma più ampia e dettagliata, esse sono parte di una «Guida analitica alla terminologia grammaticale del *Compendium*», di oltre 51 voci, da noi redatta in vista dell'edizione critica dell'opera.

2. Tre voci della terminologia grammaticale spinoziana

2.1 *Nomen, nominum genera* (V, 17-18)

1. Ad eccezione delle interiezioni, delle congiunzioni e di qualche particella, tutte le voci dell'ebraico hanno il valore e i caratteri propri del nome. Considerando l'ebraico come una lingua «viva» (*ex usu linguae*), sono quindi del tutto regolari quei nomi che i grammatici censiscono come «anomali» ed è irrilevante stabilire quali e quante siano, in ebraico, le «parti del discorso». Si deve dunque rifiutare tanto la tripartizione (*nomen, verbum, dictiones consignificativae*), di derivazione arabo-aristotelica, difesa dal *Peculium Abrae* (מקנה אברהם) di Abraham de Balmes¹⁴, quanto la suddivisione

¹³ Per un primo orientamento sulla concezione spinoziana del linguaggio, cfr. David Savan, *Spinoza and Language*, «The Philosophical Review», 67, 1958, pp. 212-225; George H. R. Parkinson, *Language and knowledge in Spinoza*, «Inquiry», 12, 1969, pp. 15-40; Sylvain Zac, *Spinoza et le langage*, «Giornale critico della Filosofia italiana», 56, 1977, pp. 612-633; Stanislas Breton, *Grammaire, language, expression chez Spinoza*, «Bijdragen», 45, 1984, pp. 170-182; Anthony J. Klijnsmit, *Spinoza on "the imperfection of words"*, «Cahiers voor taalkunde» 1, 1989 (Amsterdam, Stichting Neerlandistik VU) 36 pp.; Marcelo Dascal, *Leibniz and Spinoza. Language and Cognition*, «Studia spinozana», 6, 1990, pp. 103-145; Laurent Bove, *La théorie du langage chez Spinoza*, «L'Enseignement philosophique», 41, 1991, pp. 6-33; Pierre-François Moreau, *Spinoza. L'expérience et l'éternité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994 (cap. II, parte II, pp. 307-376).

¹⁴ Abraham de Balmes è esplicitamente citato in *Compendium* III, 6, ma la sua difficilissima grammatica ebraica (*Peculium Abrae* [...]), Venetiis, in aedibus Danielis Bombergii, 1523 [Macerata, Biblioteca del Dipartimento di Filosofia, Microfilm II, 5426, copia di Rosenthaliana 1875 E 44, Amsterdam]) è presupposta in numerosi luoghi, non ultimo quello sulla ricostruzione del sistema di punti vocalici dell'ebraico. Non mi è perspicua la partizione di Elias Levita, di cui Spinoza possedeva la *Grammatica hebraea*, Sebastian Münster (ed.), Basileae, Froben, 1543. Sulle *orationis partes* si vedano: Louis Kukenheim, *Contributions à l'histoire de la grammaire hébraïque à l'époque de la Renaissance*, «Acta Orientalia», 21, 1950-1951, pp. 138-139; Jacob Gruntfest, *Spinoza as a Linguist*,

in otto parti, sul modello latino, presente in taluno degli ebraisti cristiani¹⁵.

2. Per *nomen* si deve intendere la *vox* con la quale significhiamo o indichiamo qualcosa che cade sotto la considerazione dell'intelletto.

3. Tutto ciò che cade sotto la considerazione dell'intelletto è costituito da cose, da attributi di cose, da modi di cose, da relazioni di cose *oppure* da azioni, da modi di azioni, da relazioni di azioni.

Si avranno dunque i seguenti generi del nome:

3.1. cosa	nome di cosa	nome sostantivo nome proprio nome appellativo pronomi
3.2. attributo di una cosa	nome dell'attributo	nome aggettivale
3.3. modo di una cosa	nome del modo	nome participiale
3.4. relazione di una cosa	nome della relazione	nome relativo o prepositivo
3.5. azione	nome dell'azione	nome infinitivo
3.6. modo di un'azione	nome del modo	nome avverbiale I. <modale>
3.7. relazione di un'azione	nome della relazione	nome avverbiale II. <temporale>.

Esempi:

3.1. גַּבְרִיאֵל	Gabriele	<i>nomen substantivum / proprium</i>
3.1a. אִישׁ	uomo	<i>nomen substantivum / appellativum</i>
3.2. חָכֵם	dotto	<i>adjectivum</i>
3.3. הֹלֵךְ	camminante	<i>participium</i>
3.4. עַל	sopra	<i>praepositivum / relativum</i>
3.5. הֹלֵךְ	camminare	<i>infinitivum</i>
3.6. מְהֵרָה	presto	<i>adverbium I <modale></i>
3.7. הַיּוֹם	oggi	<i>adverbium II <temporale>.</i>

Il *nomen proprium* e l'*infinitivum* possono designare soltanto, rispettivamente, un individuo singolare e un'azione singolare. Ciascun *adverbium* è equiparabile ad una sorta di aggettivo della singola azione e non può che essere singolare. Il *nomen proprium*, l'*infinitivum*, gli *adverbia* non hanno plurale. I nomi restanti, compreso il *praepositivum*, si flettono dal singolare al plurale.

«Israel Oriental Studies», 9, 1979, pp. 117-124; Sophie Kessler-Mesguich, *Les grammaires occidentales de l'hébreu*, in Sylvain Auroux (éd.), *Histoire des idées linguistiques* 2, Liège, Mardaga, 1992, pp. 258-259.

¹⁵ Cfr., ad esempio, סֵפֶר הַדִּקְדוּק. *Grammaticae in Sanctam Christi linguam Institutiones*, aeditae per Agathium Guidacerium [...]. De octo partibus orationes, ab ejus peculio. Liber secundus, Parisiis, In Collegio Italarum, 1539 [Macerata, Biblioteca Mozzi-Borgetti, 13.11.F.15 (2)].

2.2 Infinitivorum genera vel species (XII, 54-56)

Tutti gli infinitivi sono nomi di azioni. Ma i nomi infinitivi esprimono l'azione in forme diverse: 1. in riferimento all'agente o in riferimento al paziente, in modo semplice oppure intensivo; 2. in riferimento alla causa principale che determina l'azione attiva o passiva di qualcuno; 3. in riferimento simultaneo all'agente e al paziente. Si danno dunque otto generi di nomi infinitivi.

1-2. I nomi infinitivi esprimono *simpliciter* l'azione o in riferimento all'agente o in riferimento al paziente. Esempi: 1. «il visitare di qualcuno»; 2. «l'esser visitato di qualcuno».

3-4. I nomi infinitivi esprimono l'azione in riferimento all'agente o in riferimento al paziente, ma in modo intensivo, frequentativo, con affetto (*intensive, frequentative, cum affectu*). Esempi: 3. «il visitare frequente di qualcuno»; 4. «l'esser visitato di frequente di qualcuno».

5-6. I nomi infinitivi esprimono l'azione riportandola alla causa principale, ossia alla causa che determina il fatto che qualche azione sia compiuta o subita da qualcuno, o che qualcosa adempia la sua funzione. Esempi: 5. «il determinare qualcuno come soggetto del visitare»; 6. «il determinare qualcuno come oggetto del visitare».

7-8. I nomi infinitivi esprimono l'azione in riferimento simultaneo all'agente e al paziente, ossia in riferimento alla *causa immanens*. Esempi: 7.1. «l'azione di visitare se stesso»; 7.2. «il determinarsi come soggetto del visitare»; 7.3. «l'offrirsi come soggetto del visitare»; 8.2. «il determinarsi come oggetto del visitare»; 8.3. «l'offrirsi come oggetto del visitare».

Si possono raccogliere i diversi generi di infinitivo in questa tabella:

1. *activum simplex* *qal
actio ad agentem relata simpliciter

פָּקַד פָּקַד פָּקַד פָּקַד *visitare*
(XII, 54-56; XIV, 60-65)

3. *intensivum activum* *piel
actio ad agentem relata intensive
vel frequentative

פָּקַד פָּקַד (2Sm 12, 14: נָאֵץ)
פָּקַד (Ps 118, 18: יָסַר)
פָּקַד (Iob 40, 2: יָסַר juxta A. Ezra)
frequenter visitare
(XII, 55-56; XVI, 68-71)]

2. *passivum simplex* *nifal
actio ad patientem relata
simpliciter

הִפְקִיד הִפְקִיד הִפְקִיד *visitari*
(XII, 55-56; XV, 65-67)

4. *intensivum passivum* *pual
actio intensive expressa et ad
patientem relata

פָּקַד פָּקַד (גִּבַּב Gn 40, 15: פָּקַד)
frequenter visitari
(XII, 55-56; XVII, 71-72)

5. *derivatum activum* *hifil
 actio ad causam principalem relata
 הִפְקִיד הִפְקִיד הִפְקִיד הִפְקִיד
constituere aliquem visitantem,
efficere ut aliquis visitet
 (XII, 55-56; XVIII, 72-74)

6. *derivatum passivum* *hofal
 in forma passiva
 הִפְקִיד הִפְקִיד הִפְקִיד
constitui visitans
constitui, ut visitaret
 (XII, 55-56; XIX, 74-75)

7. *reciprocum activum* *hitpael
 actio ad agentem et patientem simul
 relata
 הִתְפַּקֵּד הִתְפַּקֵּד הִתְפַּקֵּד הִתְפַּקֵּד

8. *reciprocum passivum*
 in forma passiva

הִתְפַּקֵּד הִתְפַּקֵּד הִתְפַּקֵּד הִתְפַּקֵּד
 נִתְפַּקֵּד נִתְפַּקֵּד

1. *se ipsum visitare*
 2. *se constituere visitantem*
 3. *praebere se visitantem*
- (XII, 55-56; XX, 75-77)

-
2. *facere ut ipse visitetur*
 3. *praebere se visitandum*
- (XXI, 77-79).

Le formule dell'infinitivo sono in stato assoluto e rappresentano una scelta tra quelle fornite nel *Compendium*. La loro giustificazione richiederebbe la ricostruzione del lungo percorso compiuto da Spinoza per stabilirle. Ad esempio, nell'*activum simplex* l'infinitivo allo stato assoluto è, tradizionalmente, פָּקַד o פִּקֹּד. Ma Spinoza ricava dai preteriti e considera פָּקַד, פִּקֵּד e פִּקֵּד legittime forme di infinitivo, anche se non attestate nella Scrittura. Nel *derivatum activum*, oltre a fornire la formula dell'infinitivo in stato assoluto הִפְקִיד (cfr. *Geremia* 7, 13: הִשְׁכֵּם; *Isaia* 14, 23: הִשְׁמַד; *Esodo* 8, 15: הִכָּבֵד), Spinoza desume dal preterito l'infinitivo assoluto הִפְקִיד (2*Re* 10, 17: הִכָּבֵד), *Geremia* 50, 34: הִרְגִּיז; *Isaia* 31, 5: הִקְלִיט) e propone inoltre: הִפְקִיד (*Geremia* 44, 8: הִכְרִית; 2*Samuele* 18, 18: הִזְכִּיר) e הִפְקֵד (1*Samuele* 15, 23: הִפְצֵר).

Il reciproco attivo assume questo nome per tre motivi: 1. poiché l'agente subisce la sua azione (*agens a se ipso patitur*); 2. perché il caso richiesto dal verbo non si riferisce a cosa diversa da quella indicata dal nominativo («*homo se visitat*», «*homo sibi precatur*»); 3. poiché l'agente è la causa principale della sua azione («*homo se constituit visitantem alterum, se applicat ad ambulandum*»). Il reciproco attivo accoglie in senso riflessivo tanto il significato dell'attivo semplice (*aliquis alterum visitat* diviene *aliquis se ipsum visitat*), quanto il significato del derivato attivo (*aliquis alterum visitantem constituit* diviene *aliquis seipsum visitantem constituit*). La frase: *qualcuno visita un altro* diviene: *qualcuno visita se stesso* e la frase: *qualcuno determina un altro nell'azione di visitare* diviene: *qualcuno determina se stesso nell'azione di visitare*. Il reciproco attivo, nel significato *visitare se ipsum* non

può avere passivo, ma nel significato *aliquis seipsum visitantem constituit* ha il passivo **הִתְפַּקֵּד** (cfr. *Numeri* 2, 33).

Il reciproco passivo, a differenza dell'attivo, accoglie in senso riflessivo soltanto la significazione del derivato passivo. Il derivato passivo *constitui, ut visitaret* diviene, riflessivamente, *praeberere se visitandum, facere ut ipse visitetur*. La frase: *qualcuno determina un altro come oggetto dell'azione del visitare* diviene: *qualcuno determina se stesso come oggetto dell'azione del visitare*. Tuttavia, dal passivo semplice *visitari* non si ha il significato riflessivo *visitari a se*. La ragione sarà illustrata *infra*, nella sintassi. Così, il reciproco attivo **הִתְפַּקֵּד** nel significato *se ipsum visitare* (significato riflessivo dell'attivo semplice) non ha passivo. Nel significato *se constituere visitantem, praeberere se visitantem* (cioè nel significato riflessivo del derivato attivo) ha il passivo **הִתְפַּקֵּד** *facere ut ipse visitetur, praeberere se visitandum*.

2.3 Status absolutus, status regiminis (VIII, 25-34)

1. Le cose sono significate o assolutamente o in relazione ad altre cose. Ad esempio, nella frase *il mondo è grande*, il mondo è significato in stato assoluto; nella frase *il mondo di Dio è grande*, in stato di relazione.

2. Lo stato di relazione (espresso con il sintagma italiano *il mondo di*) si definisce *status regiminis* (stato di reggenza, nesso genitivale, stato costruito). Nel sintagma *il mondo di Dio*, il primo nome si chiama *nomen regens*, il secondo *nomen rectum*.

3. Nel passaggio dallo stato assoluto allo stato di reggenza, i nomi ebraici subiscono profonde mutazioni morfologiche e vocaliche, che il *Compendium* ha inteso «normalizzare» con regole definitive e precise. Quando ciò non è stato possibile (per la compresenza nella Scrittura di vari dialetti), Spinoza ha fatto ricorso alle ferree leggi dell'analogia. Non è possibile esporre in questa sede le regole definitive e precise, con le quali si deve attuare, per Spinoza, il passaggio dallo stato assoluto allo stato di reggenza. Forniremo un solo esempio di ricostruzione «analogica» di questo passaggio. Esso è forse una testimonianza di quell'atto di forza o *Gewaltthat*, possibile soltanto, secondo Jacob Bernays, ad un «filosofo dell'eterno» come Spinoza¹⁶.

אֲשֶׁמֹרֶה *custodia in nocte, vigilia: Salmo* 90, 4. Dalla radice **שָׁמַר** *custodire*.
Stato di reggenza: **אֲשֶׁמֹרֶתְךָ** (*Esodo* 14, 24; *1Samuele* 11, 11).

¹⁶ Cfr. Jacob Bernays, *Über die Grammatik Spinoza's* (1850), in *Gesammelte Schriften I*, herausgegeben von Hermann Usener, Berlin, Wilhelm Hertz, 1885, p. 350. Questo radicale uso dell'analogia è tuttora fonte di aspri dibattiti: cfr., ad esempio, Zeev Levy, *The problem of normativity in Spinoza's "Hebrew Grammar"*, «*Studia spinozana*», 3, 1987, pp. 351-390; Anthony J. Klijnsmit, *The problem of normativity solved or Spinoza's stand in the Analogy-Anomaly Controversy*, «*Studia spinozana*», 4, 1988, pp. 305-313. Sarebbe tuttavia necessario indagarne più a fondo (e storicamente) le fonti e le vere finalità.

תְּלֹאבוֹתָהּ *siccitas*. Dalla radice תִּלַּב: cfr. Osea 13, 5: תְּלֹאבוֹתָהּ *in terra siccitatum*, plurale, *hapax*.
Stato di reggenza: תְּלֹאבוֹתָהּ.

תַּעֲלֹמָהּ *absconditum*. Dalla radice עָלַם (cfr. *Giobbe* 28, 11: יָצָא אֹרֶךְ (וְתַעֲלֹמָהּ יָצָא אֹרֶךְ)).
Plurale assoluto: תַּעֲלֹמוֹת *abscondita* (*Giobbe* 11, 6; *Salmo* 44, 22).
Stato di reggenza: תַּעֲלֹמָהּ.

- a. *Ex analogia linguae* sarà lecito scrivere אֲשֶׁמוֹרֶת (come תְּלֹאבוֹתָהּ e תַּעֲלֹמָהּ), anche se questo stato di reggenza non è attestato nella Scrittura.
b. *Ex analogia linguae* sarà lecito scrivere תְּלֹאבוֹתָהּ e תַּעֲלֹמָהּ (come אֲשֶׁמוֹרֶת), anche se questi stati di reggenza non sono attestati nella Scrittura.

4. Tutte le *voces* ebraiche, ivi comprese le preposizioni e gli avverbi, possono assumere la funzione di *nomen rectum* e *nomen regens*. In sede “etimologica” (cap. VIII, 35), Spinoza ha fornito la seguente tabella di esempi, tentando una prima formulazione, rimasta poi incompiuta, di tutte le possibili combinazioni sintattiche dello stato costruito. Come si vedrà subito, questa tabella presuppone già un confronto sistematico con la *Syntaxis* di Buxtorf. E pur appearing in sede “etimologica”, essa è già parte della *Syntaxis* che Spinoza progettava di scrivere.

1. בֵּית אֱלֹהִים <i>domus Dei</i> (cfr. <i>Genesi</i> 28, 17)	<i>substantivum rectum/regens</i>
2. לֵב חָכָם <i>cor sapientis</i> (<i>Qohelet</i> 8, 5; 10, 2)	<i>adjectivum rectum/substantivum regens</i>
3. חָכָם לֵב <i>sapiens cordis</i> (<i>Giobbe</i> 9, 4)	<i>substantivum rectum / adiectivum regens</i>
3. גְּדוֹל הַעֲצָה <i>magnus consilii</i> (<i>Jeremia</i> 32, 19)	<i>substantivum rectum/adjectivum regens</i>
4. אוֹהֲבֵי טוֹב <i>amantes boni</i>	<i>substantivum rectum/participium regens</i>
4. רֹאֵי הַשֶּׁמֶשׁ <i>videntes solis</i> (<i>Qohelet</i> 7, 11)	<i>substantivum rectum/participium regens</i>
5. יוֹם בְּרָא אֱלֹהִים <i>dies toũ creare Dei</i> (<i>Genesi</i> 5, 1)	<i>infinitivum (בְּרָא) rectum/regens</i>
6. מְשַׁכְּמֵי קוֹם <i>maturantes toũ surgere qui solent cito surgere</i> (<i>Salmo</i> 127, 2)	<i>infinitivum rectum/participium regens</i>
7. מְשַׁכְּמֵי בֹכֶר <i>maturantes toũ in mane</i> (<i>Isaia</i> 5, 11)	<i>praepositivum בְּ (=toũ in) rectum/participium regens</i>
8. לִפְנֵי יְהוָה <i>ante Dei</i>	<i>substantivum rectum/praepositivum regens</i>
9. עַד־יָעַד <i>usque toũ usque, in aeternum</i> (<i>Isaia</i> 26, 4; 65, 18; <i>Salmi</i> 83, 18; 92, 8; 132, 12 e 14)	<i>praepositivum rectum/regens</i>

10. מִכַּת בְּלָתִי כָרָה *adverbium* (בְּלָתִי non) *rectum*
plagatoū non desinentis *substantivum* (מִכַּת plaga/percussio) *regens*
plaga/percussio, quae non desinit
 (Isaia 14, 6)
11. חֵן חָכְמָה *substantivum rectum/adverbium* חֵן *regens*¹⁷.
 (Qohelet 9, 10)

È certo che questi modelli di stato di reggenza sarebbero stati ripresi, discussi, arricchiti e completati nella parte dedicata alla sintassi. Ma anche in questa prima forma, la tabella spinoziana riscrive gran parte della sintassi buxtorfiana, in particolare quella concernente il «nome che regge un altro nome»¹⁸. Risulta agevole mostrarlo con brevi cenni.

Gli esempi 1-6 possono essere ricondotti, più o meno agevolmente, alle seguenti regole sintattiche del *Thesaurus*.

Esempi 1-2. *Regula prima: Substantivum regit substantivum diversae rei in genitivo casu* (II, 3, 341).

Esempi 3-4. *Regula quarta: Adjectiva nominalia et participalia regunt genitivum, qui Latine etiam per ablativum exponitur* (II, 3, 356, con lo stesso esempio tratto da *Geremia* 32, 19).

Esempi 5-6. *Regula secunda: Substantiva regunt Verbum infinitivum tanquam nomen Genitivi casus* (II, 3, 353, con lo stesso esempio tratto dal *Salmo* 127, 2).

Gli esempi 7 e 10 non hanno una precisa collocazione nella sintassi buxtorfiana. L'esempio 7, ossia *Isaia* 5, 11, è discusso come un caso di pleonismo, di singolare eleganza, delle lettere servili בלם. L'esempio 10, ossia *Isaia* 14, 6, appare come una variante dei casi precedenti: alla sequenza *nomen regens-nomen rectum* si interpone una preposizione separata. L'avverbio בְּלָתִי è trattato quindi come le preposizioni אֶת e אֶל in *Isaia* 8, 6 e 14, 19; o la preposizione עַל in *Giudici* 5, 10¹⁹.

Buxtorf osserva che, in tutti questi casi, il nome che precede la preposizione, separabile (come בְּלָתִי in *Isaia* 14, 6) o affissa/inseparabile (come ב in *Isaia* 5, 11), è in stato di reggenza. Pur intuendo la presenza di una sintassi ignota al *sermo latinus* (che Spinoza individuerà assegnando un diverso statuto grammaticale alle preposizioni e agli avverbi dell'ebraico), Buxtorf preferisce tuttavia ricorrere alle due spiegazioni "anomaliste" della tradizione esegetica ebraica: 1. *per pleonasmum literae servilis aut vocis intercedentis*; 2. *per enallagen* (ossia per scambio del nome in stato di reggenza con il nome in stato assoluto). Ritornando su *Isaia* 14, 6 e sulle

¹⁷ Tra le altre combinatorie possibili, anche se non attestate, manca un esempio di participio retto, che è peraltro attestato: cfr. *Geremia* 2, 17.

¹⁸ Cfr. *Thes.* II, 3, 340-360: *De Syntaxi Nominum, qua unum regit alterum*.

¹⁹ Cfr. *Thes.* II, 3, 350-352. Per la lettera ב, oltre che a *Isaia* 5, 11, Buxtorf rimanda a *Isaia* 9, 3; *2Samuele* 1, 21; *Salmo* 84, 7; *Giudici* 8, 11.

anomalie dello stato costruito, Buxtorf accoglie infine, da Aben Ezra, la spiegazione *per ellipsin* del sostantivo assoluto מַן *manus*:

מִכַּת > יָד < בְּלִיתִי סָרָה
*percussione manus indesinente*²⁰.

Gli esempi 8 e 9 non valgono certamente, per Buxtorf, come esempi di preposizione in stato di reggenza. La voce עַד è una preposizione che assume la forma del plurale maschile in stato di reggenza, senza che ciò rimandi alla possibilità di concepire il plurale di עַד o un suo effettivo stato di reggenza²¹. La voce לְפָנַי è propriamente un nome plurale in stato di reggenza derivante da פָּנַי, con la preposizione affissa ל (Thes. II, 20, 556).

L'esempio 11, ossia *Qohelet* 9, 10, è trattato da Buxtorf come un frequentissimo caso di utilizzazione, davanti ai nomi e *per ellipsin* del verbo sostantivo, degli *avverbia negandi* לֹא e אֵין (Thes. II, 19, 523-524). Non viene posta alcuna connessione tra uno stato assoluto אֵין e uno stato costruito אֵין dell'avverbio *non*.

Il motivo della profonda divaricazione degli esempi spinoziani 7-11 dalle interpretazioni sintattiche di Buxtorf risiede nella considerazione teorica delle preposizioni e degli avverbi come puri e semplici nomi. Si tratta di una tesi cruciale e ripetuta del *Compendium*, su cui Spinoza pone nuovamente l'accento nel suo commento agli esempi 1-11:

Caeterum hic iterum atque iterum vos monere volo, ut ea, quae cap. 5 dicta sunt de Nomine, animo perpendatis. Nam nemo magno cum fructu hanc linguam colere poterit, nisi id, quod ibi diximus, recte percipiat, quod scilicet tam Verba, quam Participia, quam Praepositiones, quamque denique Adverbia pura puta apud Hebraeos sint Nomina (VIII, 35-36).

È opportuno però osservare che questa tesi permette l'eliminazione di tutte le anomalie sintattiche, che Buxtorf postulava per spiegare i modelli di reggenza 7-11.

3. Syntaxis spinoziana e syntaxis buxtorfiana

Il *Compendium* si interrompe al cap. XXXIII, dopo una trattazione completa del *participium*. Rimane incerto se con tale capitolo si chiudesse la prima parte dell'opera o se non fossero ancora da trattare quelle *voces* ebraiche, «congiunzioni, interiezioni, particelle», che Spinoza non considera

²⁰ Cfr. Thes. II, 4, 363. Ciò completa la *triplex anomalia* (ellissi, pleonismo, enallage), che Buxtorf ha già teorizzato nella struttura (congiunzione-disgiunzione) delle *voces* ebraiche.

²¹ Cfr. invece *Compendium* X, 42: da עַד si ha il plurale in stato di reggenza: עֲדָי e persino la costruzione: עַד־עַד «al limite del limite, in eterno». Per Spinoza, infatti, ogni relazione si può concepire in forma astratta, intensiva, plurale (*multitoties*).

nomina. È certo invece, come si esprimono gli editori delle *Opere postume*, che Spinoza non ha «neppure iniziato» (*ne quidem inchoavit*) la sintassi. Nella parte scritta vi sono tuttavia otto rimandi alla sintassi non scritta, che è opportuno analizzare, per cogliere non solo il senso complessivo e qualche regola della sintassi ebraica secondo Spinoza, ma anche il reciso contrapporsi di Spinoza a Buxtorf e alla tradizione “riformata”. In altri termini, il reciso contrapporsi di un analogista al lungo corso di una tradizione “anomalista”, che in Buxtorf ha trovato nuova vita e nuova sistemazione.

Syntaxis 1 (IX, 39)

Scambi tra ה indicativo e stato di reggenza

In ebraico, si premette ה *indicativum* ad un nome quando si vuole indicare qualcosa di cui si è già parlato o che si suppone già noto: ה *indicativum* presuppone dunque, per lo più, una cosa già nota e spiegata. Lo stato di reggenza di un nome, al contrario, indica che il nome deve essere ancora chiarito e spiegato dal suo genitivo. Presuppone dunque una cosa che deve essere chiarita e determinata. Spesso, tuttavia, *summa cum elegantia*, si può utilizzare ה *indicativum* al posto dello stato di reggenza e lo stato di reggenza al posto di ה *indicativum*.

Esempio 1:

2Re 17, 13: כָּל־נְבִיאִים *omnes prophetae*.

Il plurale in stato di reggenza: כָּל־נְבִיאִים, non seguito da alcun nome retto, è usato con eleganza in luogo del plurale assoluto con ה indicativo: כָּל־הַנְּבִיאִים. L'espressione הַנְּבִיאִים avrebbe significato «profeti già noti, già nominati», mentre il nome in stato di reggenza נְבִיאִים, sottinteso il genitivo, significa, con ellittica eleganza: «profeti di < cose già note >», ossia di Dio, della verità, ecc.

Esempio 2:

Amos 6, 6: הַשֹּׁתִים בַּמְזָרְקִים יִין *qui bibunt in pateris vinum*.

Il plurale in stato di reggenza: מְזָרְקִים (*paterae*: vasi da cui si versa il vino), con la preposizione affissa ב (in, da), è usato in modo più elegante al posto del plurale assoluto con ה indicativo: בַּמְזָרְקִים < ב + ה >. Il plurale in stato di reggenza sottintende elegantemente un genitivo: «coloro che bevono il vino in coppe <d'argento o d'oro>». Il plurale assoluto con ה indicativo avrebbe significato semplicemente: «coloro che bevono il vino nelle coppe».

I due esempi spinoziani sono già stati discussi nella *Syntaxis* di Buxtorf. Come si è detto, per Buxtorf l'analisi sintattica è il coglimento della struttura per cui voci diverse si congiungono nella frase (di qui la *sermonis puritas*) o, congiunte, si diversificano (di qui la *claritas sententiae*). La congiunzione delle voci è soggetta ad una triplice anomalia: l'ellissi, il pleonismo, l'enallage.

I luoghi in *2Re* 17, 13 e *Amos* 6, 6 sono appunto classificati da Buxtorf tra le anomalie sintattiche dello *status constructus*²². Per Buxtorf (*juxta D. Kimchium*), in questi luoghi si produrrebbe un'enallage, ossia una sostituzione del nome assoluto con il nome in stato relativo. Buxtorf, tuttavia, osserva che Aben Ezra spiegava i due luoghi *per ellipsin* del nome retto. Secondo questa esegesi, in *Amos* 6, 6 si dovrebbe sottintendere o il termine *וְהָב* o il termine *כֶּסֶף*, e leggere:

הַשׂוֹתִים בַּמִּזְרָקִי <כֶּסֶף אוֹ זָהָב> יֵין

qui bibunt in pateris <argenteis vel aureis> vinum
coloro che bevono il vino in coppe <d'argento o d'oro>.

Spinoza accetta senz'altro la sintassi di Aben Ezra. Considera però *בַּמִּזְרָקִי* come termine che sostituisce il plurale assoluto con ה indicativo: *הַשׂוֹתִים בַּמִּזְרָקִים* + *וְהָב* = *כֶּסֶף*. All'interpretazione sintattica *per ellipsin* di Aben Ezra aggiunge dunque un'interpretazione *per enallagen*. Questa aggiunta gli consente di formulare la regola sintattica (che, in quanto tale, non è più la semplice sommatoria di due spiegazioni "anomaliste"): *lo stato di reggenza ha il valore di ה indicativo quando si può sottintendere il genitivo come cosa nota*²³.

Syntaxis 2 (IX, 41)

Omissione delle preposizioni indicanti i casi

1. Tutti i nomi dell'ebraico sono indeclinabili. I casi si esprimono attraverso il nudo significato di alcune preposizioni, prefisse al nome: *ל* e *ב* per il dativo, *ב*, *מִן*, *מִ*, *עַם* ecc. per l'ablativo. L'accusativo non ha una preposizione che lo indichi; si utilizza invece la *particula* *אֵת*, che non è né un nome né una preposizione²⁴.

2. Poiché sono anch'esse puri e semplici nomi, le preposizioni dell'ebraico, in genere, sono passibili di nesso genitivale e si flettono al plurale, sia in stato assoluto che in stato di reggenza. Si ha così, ad esempio, il "tra", il "da", lo "in" di qualcuno o qualcosa. Anche le preposizioni, inoltre, come tutti i

²² Cfr. Buxtorf, *Thes.* II, 4, 363 (per ellissi, secondo Aben Ezra); 366-367 (per enallage, secondo David Qimchi).

²³ Il fatto stesso di ricavare questa regola sintattica dal libro di Amos, cogliendone l'eleganza stilistica (*elegantius dicitur*), può suggerire che il *Compendium* è senz'altro posteriore al giudizio formulato, nel 1670, in TTP II, § [9]: «Le profezie di Amos [...] non sono scritte con lo stile elegante di Isaia e Nahum, ma con uno stile più rude».

²⁴ Se non si considerano il secondo e il terzo punto, si potrebbe erroneamente pensare che anche Spinoza, secondo una tradizione che inizia da Reuchlin, sia vittima del modello greco-latino (cfr. Kessler-Mesguich, *Les grammaires occidentales de l'hébreu*, cit., pp. 259-260). Ma anche in ciò che egli ha chiamato «casi», è preferibile vedere, secondo una tendenza della linguistica moderna, «a clearer grasp of the universals of language», ossia «a universal grammar underpinning all languages that corresponds to an innate capacity of the human brain» (Noam Chomsky).

nomi, ammettono una declinazione per preposizione affissa. Si ha dunque, ad esempio: אֶל-הַתּוֹךְ, לַתּוֹךְ (*verso il “fra”,* ossia verso il punto mediano di qualcosa); מִתּוֹךְ, בַּתּוֹךְ (*dal “fra”, nel “fra”,* ossia *dal* punto mediano o *nel* punto mediano di qualcosa).

3. Poiché le preposizioni dell’ebraico ammettono lo stato di reggenza, cioè «reggono il genitivo», gli altri casi del nome si ottengono per il nudo significato delle preposizioni. Tuttavia, quando il senso della frase è chiaro, le preposizioni indicanti i casi si possono, *eleganter*, omettere.

Esempio 1:

Proverbi 22, 21: לְהַשִּׁיב אֲמָרִים אֱמֶת לְשִׁלְחִידִּי

ad referenda dicta cum veritate eis, qui te miserunt

per riferire ciò che è detto in verità, a quelli che ti mandarono.

Il plurale in stato assoluto אֲמָרִים *dicta* non può reggere il termine אֱמֶת *veritas*. E tuttavia אֱמֶת non è un termine *delendum* (come propone la *Biblia stuttgartensia*), ma un genitivo, ossia un nome assoluto retto dalla preposizione sottintesa בְּ (*cum veritate*).

Esempio 2:

1Re 2, 7: וְהָיוּ בְּאֹכְלֵי שְׁלֶחַנִי

et erunt ex comedentibus <toũ ad> mensam tuam

e saranno tra quelli che mangiano <nei pressi> della mensa tua.

È sottintesa la preposizione אֶל o עַל in genitivo (*toũ ad*), retta dal participio in stato di reggenza בְּאֹכְלֵי.

La regola sintattica formulata da Spinoza, che avrebbe comportato la rilettura di numerosi luoghi biblici (*et ad hunc modum plura, de quibus ex professo in Syntaxi*), non trova collocazione nella *Syntaxis* del *Thesaurus*. Buxtorf spiega infatti 1Re 2, 7 per ellissi del nome assoluto <לֶחֶם> *cibum*. Si avrebbe dunque:

וְהָיוּ בְּאֹכְלֵי <לֶחֶם> שְׁלֶחַנִי

eruntque inter comedentes <cibum> mensae tuae

e saranno tra quelli che mangiano <il cibo> della mensa tua.

In *Proverbi* 22, 21 si avrebbe invece una sostituzione del nome in stato di reggenza אֲמָרִי con il nome assoluto אֲמָרִים (spiegazione *per enallagen*). Viene addotta anche la spiegazione *per ellipsin*, sottinteso il nome costruito, di David Qimkhi (מְכַלִּל e commentari biblici):

אֱמָרִים <אֱמָרִי> אֱמָת
*eloquia <eloquia, inquam> veritatis*²⁵.

Come si evince da questi esempi, la concezione spinoziana delle preposizioni come puri nomi è un mezzo per eliminare le anomalie sintattiche postulate tanto da Buxtorf, quanto dalla tradizione esegetica ebraica utilizzata nel *Thesaurus*.

Syntaxis 3 (X, 43)

Mezzi sintattici per esprimere il grado dell'avverbio

1. Gli avverbi dell'ebraico sono nomi con i quali si determina un'azione in riferimento al modo (ad es. *bene, male*), al tempo (*ieri, oggi*), al luogo (*dentro, fuori*), all'agente (*nello stesso tempo*) e così via.

2. A differenza delle preposizioni, gli avverbi non possono essere né astrattamente concepiti, né rafforzati. Non hanno quindi plurale. Le preposizioni, infatti, in quanto significano delle relazioni, possono avere degli aggettivi o essere espresse intensivamente, come dei normali sostantivi; gli avverbi, invece, costituiscono una sorta di aggettivo dell'azione: rafforzarli equivarrebbe a escogitare attributi di attributi; aggiungendo aggettivi ad aggettivi. Nella loro funzione di quasi-aggettivi, inoltre, gli avverbi si debbono accordare nel numero con il loro sostantivo, ossia con il loro verbo, che non può essere che un nome singolare d'azione.

Per esprimere intensivamente l'avverbio (come nel latino *perbenigne, multo mane*), l'ebraico si avvale di due procedimenti: o rende intensivo il verbo o trasferisce il grado avverbiale sul nome. La frase: *si alzò molto presto* (*multo mane surrexit*) diviene dunque: **mattineggiò, si affrettò assai ad alzarsi* (**matutinavit admodum ad surgendum*); la frase: *si comportò molto benignamente* (*perbenigne egit*) diviene: **si comportò molto benigno* (*benignus admodum egit*). Tra gli esempi che Spinoza avrebbe discusso nella *syntaxis* vi sono sicuramente il *Salmo* 127, 2 e *Isaia* 5, 11 (cfr. *supra*, § 2.3., esempi 6-7).

²⁵ Cfr. Buxtorf, *Thes.* II, 4, 362 (*1Re* 2, 7, per ellissi); 364-365 (*Proverbi* 22, 21, per enallage e per ellissi). Il מַכְלִיל di David Qimkhi (Costantinopoli 1532-1534; Venezia 1545, ed. E. Levita) è il testo più usato dagli ebraisti cristiano-riformati (e, come si può notare dagli esempi già adottati, rappresenta un costante punto di riferimento per lo stesso Buxtorf). Nei paesi cristiano-cattolici la fortuna di David Qimkhi è dovuta principalmente a Sante Pagnini. Ma, nonostante la messa all'indice di tutto ciò che Sebastian Münster ha scritto, concepito o curato, nei territori del cattolicesimo David Qimkhi è ampiamente presente anche grazie a opere münsteriane. Così è avvenuto, ad esempio, nel caso del סֵפֶר הַשְׁרָשִׁים. *Dictionarium hebraicum*, iam tertio ab autore <Sebastiano Munstero> ex Rabinis, praesertim ex radicibus Dauid Kimhi, auctum et locupletatum, Basileae, Froben 1585 Mense Augusto [1 ed. Basileae 1537] <Macerata, Biblioteca Mozzi-Borgetti, nello schedario 1535, 13.11.A.25. Risulta cancellato il nome dell'autore>.

Syntaxis 4 (XII, 56)

Genesis, uso e significati del reciproco attivo

La frase *visitare me stesso* non si può esprimere in ebraico con nessun genere di pronomi. Con l'uso del pronome personale separato *אֲנִי* si avrebbe infatti: *אֲנִי פָקַד אֶת אֲחֵרִי il visitarmi di un altro*. Con l'uso del suffisso pronominale si avrebbe invece: *פָּקַדְתִּי il mio visitare un altro*. All'ebraico fu perciò necessaria una settima specie di infinitivo, che esprimesse simultaneamente l'azione in riferimento all'agente e al paziente. Di questo infinitivo, come anche dei suoi vari significati, Spinoza avrebbe trattato più diffusamente nella sua Sintassi (*fusius in Syntaxi*). Si veda tuttavia quanto si è già detto *supra*, nel § 2.2.

Syntaxis 5 (XIII, 60)

Nome astratto d'azione e infinitivo

Nel cap. XIII del *Compendium* Spinoza enuncia due regole sintattiche, che avrebbe certo discusso e commentato più ampiamente nella sua Sintassi:

1. *Nomina, quae actionem in abstracto exprimunt, Accusativum, vel casum verbi <sui> regunt* (i nomi, che esprimono l'azione in astratto, reggono l'accusativo o il caso del <loro> verbo);

2. *Haec ipsa nomina pro infinitivis sumere licet* (è lecito utilizzare i nomi che esprimono l'azione in astratto in luogo degli infinitivi).

Per comprendere queste due regole, si deve osservare che il *tempus praesens*, in ebraico, è la fine del preterito e l'inizio del futuro. Il tempo della lingua ebraica si configura così come una linea, ogni cui punto può esser considerato, *simul*, come la fine del segmento precedente e l'inizio del segmento successivo. È questa la ragione per cui tutte le azioni, in ebraico, sono riferite o al preterito o al futuro. La distinzione dei tempi avviene post-ponendo, per il preterito, o pre-ponendo, per il futuro, i segni delle persone alle formule dell'infinitivo, tranne nel caso della terza persona singolare del preterito, che si riconosce perché non ha segni di persona. Gli infinitivi ebraici sono così aggettivi sostantivati, ossia semplici nomi che con la determinazione di tempo, ossia di persona, divengono aggettivi, accordabili al loro nominativo in genere, numero e caso.

A coloro che sono abituati ad altre lingue sembrerà però assurdo che semplici nomi possano reggere l'accusativo; che si possano dare, ad esempio, frasi del tipo: **amore i figli di Israele* anziché *amare i figli di Israele*. La cosa, tuttavia, non parrà affatto assurda se si intenderà il termine *amore* come «l'azione astratta di amare».

Esempi:

1. Osea 3, 1: *אָהַבַת יְהוָה אֶת בְּנֵי יִשְׂרָאֵל *amor Dei filios Israelis*

(testo che Spinoza ha lasciato senza vocalizzazione)

2. *לְאַהֲבָה אֶת־יְהוָה *amori Deum* in luogo di *ad amandum Deum* (cfr. Deut. 10, 12)

3. Levitico 5, 26: לְאִשְׁמָהּ בָּהּ *debito in ea.

I nomi אִהְבָּה *amore* (in stato di reggenza, come in 1Samuele 20, 17: אִהְבָּה), אִהְבָּה *amore* (in stato assoluto, con prefissione di ל, che indica un dativo o un *terminus ad quem*), אִשְׁמָה *colpevolezza/oblazione per un delitto* (in stato assoluto, con prefissione di ל) esprimono l'azione astratta di amare o di riconoscersi colpevoli e risarcire un delitto. Negli esempi 1-2 אִהְבָּה e אִהְבָּה *amore* reggono dunque l'accusativo (come il verbo אָהַב *amare*); nell'esempio 3, אִשְׁמָה regge il dativo (come il verbo אָשַׁם / אָשַׁם *commettere un delitto, essere colpevole di un delitto*). Ed è lecito usare questi nomi in luogo degli infinitivi del loro verbo.

Le due regole sintattiche sono una citazione letterale (tanto che è possibile supplire con un <sui> il testo negli *Opera Posthuma*) di Buxtorf, *Thesaurus* II, 3, 354:

Substantiva verbalia, tam absoluta quam constructa, eleganter et frequenter regunt casum Verbi sui. Usurpantur autem sic, juxta Hebraeos, loco Verbi Infiniti, quod et ipsum saepe pro Nominibus ponitur. Unde Kimchi in Michlol fol. 152. scribit [...]: Quandoquidem Infinitivus et Nomen affinia inter se sunt, ideo venit Infinitivus pro Nomine, et Nomen pro Infinitivo.

La differenza sostanziale deriva dalle concezioni ontologiche spinoziane. Per Buxtorf, *substantivum verbale* e *infinitivus* sono reciprocamente intercambiabili, ma solo nella prassi sintattica. Per Spinoza, *nomen abstractum actionis* e *nomen actionis* sono un'identica e medesima cosa.

Syntaxis 6 (XVI, 69)

Uso dell'infinitivo di origine participiale in luogo dell'imperativo

Ciò che da Reuchlin in poi si chiama *coniugatio kal, nifal, piel, pual, poel, hifil, hofal, hitpael*, è chiamato da Spinoza: *genera vel species infinitivorum* (cfr. *supra*, § 2.2). In *Thesaurus* II, 15, 115-123, Buxtorf ricorda che la tradizione assegna alla normale coniugazione *piel* (intensivo attivo per Spinoza) due generi «anomali» di verbi:

1. Il genere che in luogo del raddoppiamento della seconda lettera del tema (ottenuto inserendo un puntino, detto “dagesch”, nel corpo della lettera) assume la forma פוּעַל *poel* (poiché è vocalizzato con gholem e tsere) o l'aspetto מְרַבֵּעַ *quadratum* (poiché consta di quattro lettere: ad es. שׁוֹפֵט, זֹרֵם, לוֹשֵׁן).

2. Il genere che in luogo del raddoppiamento tramite “dagesch”, presenta la geminazione di qualche lettera del tema (ad es. גָּלַל da גָּלַל) o già possiede una radice con quattro o cinque lettere (ad es. *Giobbe* 26, 9: פָּרְשָׁה o *Salmo* 80, 14: יִכְרְסֶנָּה).

Queste forme anomale del genere *piel* sono da Spinoza dissolte con lunghi ragionamenti, che si possono così riassumere, dopo aver lungamente meditato

sul cattivo stato del *Compendium*, che li rende mutili, frammentari o sibillini²⁶:

1. I verbi come גָּלַל sono intensivi non analogici della classe che Spinoza ricostruisce come II coniugazione dei verbi difettivi o geminanti.

2. Tranne gli intensivi che si formano da nomi o da monosillabi, non esistono verbi ebraici che abbiano più di tre lettere radicali. Gli esempi in *Giobbe* 26, 9 o in *Salmo* 80, 14 debbono essere considerati come errori della tradizione testuale (*vitia exemplarium*).

3. La classe dei verbi *poel* è un errore dei grammatici: i verbi in gholem e tsere non sono affatto intensivi, ma verbi semplici, il cui infinitivo (come si evince da *Isaia* 33, 1) assume la forma del participio inteso assolutamente, senza alcuna relazione al genere.

Sulla base dell'*hapax* כְּהַמְקִיד שָׁדֵר in *Isaia* 33, 1, Spinoza ritiene dunque legittima l'utilizzazione del participio, inteso assolutamente, in luogo dell'infinitivo²⁷. L'esemplificazione di un infinitivo di origine participiale, che con l'aggiunta di ה paragogico è utilizzato come imperativo, è illustrata in *Compendium* XVI, 69, luogo in cui si dovrà cogliere il rimando alla sintassi non scritta:

Nam דִּבְרֵי detestari simplex est Verbum, cuius Infinitivus est ipsum Participium absque Substantivo sumptus, atque huic addito ה paragogico fit וְדִבְרֵי, quod etiam pro Infinitivo usurpatur, sicut Infinitiva שָׁמֹר observare et וְשָׁמֹר custodire, de quibus in Syntaxi.

Per rendere intelligibile questo passo, nonché il connesso riferimento alla sintassi, sono necessarie due operazioni: 1. emendare, come ritiene giustamente Joël Askénazi²⁸, l'espressione «quod etiam *pro infinitivo* usurpatur» in «quod etiam *pro imperativo* usurpatur»; 2. cogliere il riferimento al seguente passo in Buxtorf, *Thesaurus*, I, 13, 104:

[Ad Imperativum וְשָׁמֹר] Cum ה paragogico servatur forma Infinitivi, ut, וְשָׁמֹר Custodi,

²⁶ Segnalo soltanto una grave lacuna testuale nel punto seguente (XVI, 70): «Quod autem grammaticis decipit, nihil aliud puto fuisse, quam quod [...] praeteritum verbi intensivi ***.. conjugationis esse putaverunt». La lacuna testuale dopo «verbi intensivi» (da me segnalata tramite tre asterischi) è dovuta al fatto che Spinoza si trova improvvisamente a dover nominare un genere di verbi, *poel*, che in precedenza ha definito, negandone l'appartenenza all'intensivo attivo, con la perifrasi piuttosto imprecisa: «quae hujus conjugationis gholem et tsere habent», dove *conjugatio* ha il significato tradizionale. Poiché il testo OP reca uno tsere isolato dopo «intensivi» (due puntini in basso, ma trascritti al centro della riga), si deve supporre che sia caduto un gholem (un puntino in alto) e che il passo si debba leggere: «verbi intensivi gholem et tsere conjugationis», ossia «del verbo intensivo della coniugazione con gholem e tsere». Il che equivale a dire: «della coniugazione o del genere *poel*».

²⁷ Cfr. *Compendium* XIV, 62: «Imo ipsa etiam Participia [...] Substantiva reddere, et pro Infinitivo sumere licet».

²⁸ Cfr. Spinoza, *Abrégé de Grammaire hébraïque*, intr., trad. et notes par Joël Askénazi et Jocelyne Askénazi-Gerson, Paris, Vrin 1968 (rist. 1987), p. 151.

Psal. 25. v. 20. זָכְרָהּ *Memento*, 2 *Par.* 6. v. 42. Unum retinet Cholem; וְעָמָהּ, *Detestare*, *Num.* 23. v. 7. pro וְעָמָהּ²⁹.

Non esiste dunque il genere *poel*. I verbi in gholem e tsere sono infinitivi *qal* (o dell'attivo semplice), di origine participiale e legittimamente usati, con l'aggiunta di ה paragogico, come imperativi. La *syntaxis* spinoziana cancella così le anomalie teorizzate o registrate da Buxtorf.

Syntaxis 7 (XXI, 78) Verbi passivi e ablativo d'agente

Nel cap. XXI del *Compendium* è enunciata la seguente regola sintattica: *Verba passiva apud Hebraeos numquam ablativum agentis post se habent* (in ebraico, i verbi passivi non hanno mai, dopo di loro, l'ablativo d'agente). Questa regola serve a chiarire come mai il reciproco passivo accolga in senso riflessivo il significato del derivato passivo (*constitui ut visitaret* diviene dunque *facere ut ipse visitetur, praebere se visitandum*), ma non possa trasformare in senso riflessivo la significazione del passivo semplice (da *visitari* non si ha *visitari a se*). Quest'ultima trasformazione è impedita dal fatto che le frasi del tipo: קוֹלִי נִשְׁמַע (la mia voce fu udita) sono regolari, mentre deviano dall'uso normale della lingua le frasi con ablativo d'agente, del tipo:

יְהוָה שָׁמַע מִיְהוָה la mia voce fu udita da Dio.

Al loro posto si usano infatti le frasi con verbo all'attivo, del tipo:

יְהוָה שָׁמַע קוֹלִי Dio udì la mia voce.

L'analisi di questa regola, così importante per la teoria del reciproco passivo, avrebbe certamente comportato, in sede di trattazione della sintassi, la critica di Buxtorf, *Thesaurus*, II, 15, 479-480: *Passiva verba regunt Ablativum cum Praepositione מִן A, ab, de*. Si osservi, infatti, che il testo latino del *Compendium* (*Verba passiva numquam ablativum agentis post se habent*) è già il capovolgimento letterale di questa regola buxtorfiana.

Buxtorf fondava la sua regola sulla ristretta casistica di *Levitico* 26, 43 e *Qohelet* 12, 11. Aggiungeva inoltre un'interpretazione *per ellipsin* di *Ezechiele* 6, 9 e un'interpretazione *per enallagen* di *Esodo* 9, 9 (con מִן pro מִן). A giudicare dal *numquam* del *Compendium*, si può facilmente immaginare che Spinoza, in sede di *Syntaxis*, sarebbe intervenuto su questi esempi buxtorfiani in maniera drastica.

²⁹ Cfr. inoltre gli infinitivi שָׁמַע וְזָכַר in *Deuteronomio* 5, 12 e *Esodo* 20, 8.

Syntaxis 8 (XXI, 78)

Il reciproco passivo

Anche se è chiaramente teorizzato da Abraham de Balmes (in riferimento a *Numeri* 2, 33), Spinoza ritiene che il reciproco passivo sia rimasto «ignoto a tutti i Grammatici». Essi, infatti, non hanno riflettuto a fondo su questi dati:

1. Il reciproco attivo, nel significato *visitare se ipsum* non può avere passivo, ma nel significato *aliquis se visitantem constituit* ha il passivo **הִתְפַּקֵּד** *praeberere se visitandum*.

2. La distinzione tra reciproco passivo e reciproco attivo è analoga a quella tra derivato passivo e derivato attivo. Così, come dal derivato attivo **הִתְפַּקֵּד** si hanno le forme passive **הִתְפַּקֵּד** e **הִתְפַּקֵּד**, dal reciproco attivo **הִתְפַּקֵּד** si avranno le forme passive **הִתְפַּקֵּד**, **הִתְפַּקֵּד**, **הִתְפַּקֵּד**, **הִתְפַּקֵּד**,

3. Bisogna inoltre considerare la caduta della lettera **ת** e la sua compensazione con il “daghesch” (puntino nel corpo della seconda lettera, a partire da destra, che ne indica il raddoppiamento). Si avrà allora: **הִתְפַּקֵּד**. In luogo di **ה** (lettera iniziale della caratteristica **הִתְ**), si può utilizzare la caratteristica del passivo universale **נ**, e si avrà: **נִתְפַּקֵּד**. Anche in questo caso si può dare la caduta della lettera **ת** e la sua compensazione con il “daghesch”. Si otterrà allora: **נִתְפַּקֵּד**. Vanno infine considerate le formule prodotte dall’incontro della caratteristica **הִתְ** o **נִתְ** con le lettere **ש** **ז** **ס** **צ**, che si possono esemplificare con le attestazioni del reciproco attivo:

הִתְפַּקֵּד	con trasposizione di ת davanti a ש o ס (cfr. <i>2Samuele</i> 22, 24)
הִתְפַּקֵּד	con trasposizione di ת davanti a צ e sua mutazione in ש (cfr. <i>Genesi</i> 44, 16)
הִתְפַּקֵּד	con trasposizione di ת davanti a ז e sua mutazione in ד (<i>Daniele</i> 2, 9) ³⁰ .

La «creazione» spinoziana del reciproco passivo è ricavata dai seguenti luoghi biblici:

(preterito)

Numeri 2, 33: **הִתְפַּקֵּדוּ** *praeberunt se numerandos*

Deuteronomio 24, 4: **הִתְפַּקֵּדָה** *se praebuilt inquinandam*

Levitico 13, 55: **הִתְפַּקֵּד** *fecit, ut lavaretur*

³⁰ In *Daniele* 2, 9, con molti manoscritti editi, Spinoza legge: **הִתְפַּקֵּדוּ** *tempestive parastis vos*. Rifiuta questa trasposizione, come non pertinente all’ebraico, Buxt. *Thes.* I, 19, 142: «Transpositionis literae **ת** et **ז** nullum in lingua Hebraea reperitur exemplum, bene quidem apud Chaldaeos». Con la sua considerazione paradigmatica degli infinitivi **הִתְפַּקֵּד** (già in Ben Ascher, *Genesi* 44, 16 **נִצְטַדֵּק** e **הִתְפַּקֵּד**), nonché il congiunto riferimento all’*hapax* biblico in *Daniele* 2, 9 **קִרִי**, Spinoza riscopre, contro Buxtorf, e per vie indirette che sarebbe interessante ricostruire, la classificazione dunaschiana di **ש** e **ד** tra le lettere formative dell’*hitpaal* (**דְּשִׁתָּה**) e in particolare l’accettazione di **ד** in virtù della stretta affinità linguistica tra l’aramaico e l’ebraico biblico. Su questo punto e su Dunasch ben Labrat (Rabbi Adonim), grammatico e lessicologo vissuto nella seconda metà del X secolo, cfr. Bacher, *Die Anfänge der hebräischen Grammatik*, cit., pp. 95-114; *Die Hebräische Sprachwissenschaft vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*, cit., pp. 149-161.

Proverbi 27, 15: נִשְׁתָּוָה *aequalis facta est*;

(preterito con ו conversivo)

Deuteronomio 21, 8: וְנִכְפַּר *dabit se expiandum*

Ezechiele 23, 48: וְנִסְרִי *dabunt se disciplinandum*³¹.

Nella sua sintassi, Spinoza sarebbe tornato sul preterito del reciproco passivo del verbo כָּבַס *lavare*, nella forma che assume in *Levitico* 13, 55 (perdita della caratteristica ת, compensata con il punto “daghesch”). Avrebbe spiegato perché questo reciproco passivo è seguito da un accusativo. Ma è certo che sarebbero stati criticati tutti quei «grammatici», che in *Levitico* 13, 55 teorizzavano un «verbo composto dal derivato passivo e dal reciproco attivo». Ancora una volta il teorico dell'ebraico si sarebbe allontanato da tutti i teorici della «lingua santa», rifiutando, *ex analogia linguae*, tutte le anomalie e tutti gli «anomalisti», da David Qimkhi a Sante Pagnini, da Sante Pagnini a Joannes Cinqarbre, da Joannes Cinqarbre a Johannes Buxtorf³².

³¹ Su queste due forme (e su *Proverbi* 27, 15), Spinoza tornerà in *Compendium* XXXII, 109, per negare che siano composte di passivo semplice (*nifal*) e reciproco attivo (*hitpael*), come sostenevano, sulla scorta di David Qimkhi, tutti i più noti ebraisti cristiani (ad esempio, tra gli altri, Buxtorf, Pagnini, Cinqarbre).

³² Cfr. *Thes.* I, 19, 146. David Qimkhi è punto di riferimento costante per gli ebraisti cristiani. Di Pagnini, in relazione a *Levitico* 13, 55, cfr. *Thesaurus linguae sanctae* [...], Lugduni, Sebastianus Gryphius, 1529, p. 993 (Macerata, Biblioteca Mozzi-Borgetti, 18.28.G5); *Epitome Thesauri Linguae sanctae*, Lugduni Batavorum, Ex Off. Plantiniana, apud Chr. Raphelengium, 1549, p. 139 (Macerata, Biblioteca Mozzi-Borgetti, 13.11.A.26). Di Cinqarbre [Quinquarboreus], cfr. *De re grammatica Hebraeorum opus* [...], Parisiis, apud Martinum Iuuenem, 1582, p. 82 (Macerata, Biblioteca Mozzi-Borgetti, 11.2.D.14 (1); Parisiis 1556: 11.4.B.5).

Mauro Peroni

Morte, speranza, felicità: il respiro di Elias Canetti

In questo contributo vorrei presentare la figura di Elias Canetti come un crocevia in cui vengono ad incontrarsi in modo affascinante numerose questioni filosofiche, provenienti da suggestioni culturali diverse e proiettate verso orizzonti problematici di notevole vastità. Canetti non è un filosofo e tradizionalmente viene collocato nell'ambito della produzione letteraria. Tuttavia resta una figura assai atipica: non è un romanziere nell'accezione solita del termine (ha infatti scritto un solo romanzo), ha pubblicato un'autobiografia in più volumi, alcuni testi teatrali, una serie di quaderni di appunti, una raccolta di brevi saggi, un resoconto di viaggio, un'opera di carattere antropologico-sociologico¹. Quest'ultima, *Massa e potere*, lo colloca tra i principali autori di riferimento per quanto riguarda gli studi intorno alle problematiche del potere e del comando, e solitamente dal versante filosofico ci si accosta a Canetti riferendosi proprio a tali tematiche. In questa sede, invece, intendo approfondire alcuni motivi canettiani che, mi sembra, possono essere intrecciati in modo da ricavarne un filo conduttore che fa capo a quella che definirei una forma di "filosofia della felicità". Più precisamente, proverò ad animare un quadro argomentativo in cui vengano a legarsi in maniera omogenea e coerente questioni riconducibili alle categorie di *morte, speranza, felicità*.

Malgrado Canetti non possa essere considerato propriamente un filosofo, dalla sua opera emergono contenuti in cui risuonano riflessioni ed analisi di esponenti di primo piano del pensiero filosofico moderno e contemporaneo. Mi propongo di mettere in luce alcune di queste consonanze, mantenendo però l'accortezza di non presentarle secondo rapporti di derivazione e filiazione o sotto le sembianze di parallelismi e adesioni. Sono infatti persuaso che il testo canettiano non consenta un'operazione di questo genere.

Aggiungo inoltre, come seconda premessa, che i miei riferimenti principali sono le *Aufzeichnungen*, i quaderni di appunti in cui sono raccolte centinaia

¹ Un'ottima introduzione all'opera e alla vita di Canetti è senza dubbio il testo di Youssef Ishaghpour, *Elias Canetti. Métamorphose et identité*, Paris, La différence, 1990; tr. it. *Elias Canetti. Metamorfosi e identità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

di riflessioni, aforismi, commenti, romanzi di due righe, che Canetti ha steso nell'arco della sua esistenza². Dato il carattere fulmineo e concentrato dei contenuti che esse veicolano, nonché il ritmo rapsodico ed intermittente con cui si manifestano, sarebbe inammissibile trattarle alla stregua di un consueto testo saggistico, dove l'autore si concede tutto il tempo e lo spazio necessari per sviluppare i suoi ragionamenti³. Tenterò, quindi, di organizzare questi "frammenti" all'interno di una costruzione tematica che non tradisca il carattere asistemático del pensiero canettiano: a tal fine sarà indispensabile ricorrere costantemente a citazioni dirette (anche in nota), proprio per fornire una base il più possibile solida e continua alle mie argomentazioni.

Il tema centrale di tutta l'opera di Elias Canetti è la morte; a partire da esso egli sviluppa le numerose questioni teoriche che lo coinvolgono "sulla propria pelle". Dalla lettura dei suoi lavori emerge infatti, chiara e potente, l'impressione che non si possa e non si debba in alcun modo distinguere la figura dell'intellettuale Canetti da quella dell'uomo; egli scrive sotto la pressione di problemi reali e concreti con cui deve cimentarsi in quanto individuo vivente e storicamente radicato. Nelle sue immagini letterarie e nelle sue riflessioni, a parlare è la voce singola di un'esistenza situata che non riesce a pensarsi se non come membro della famiglia dell'umanità intera, presente, passata e futura. Ed è innanzitutto nei confronti della morte che si rivela il *respiro* universale del pensiero canettiano: «il concretissimo, serio, riconosciuto obiettivo della mia vita è il raggiungimento dell'immortalità per gli uomini»⁴.

Canetti odia la morte e non la accetta in alcun modo e in nessun caso, ritenendola un vero e proprio assassinio. «Io non ammetto la morte di *nessuno*. Così, tutti i morti sono per me a pieno titolo ancora in vita, e non perché abbiano qualche pretesa nei miei confronti, non perché io li tema,

² I quaderni di appunti di Canetti che utilizzo in modo specifico sono *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, München, Hanser, 1973; tr. it. *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Milano, Adelphi, 2006; *Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985*, München, Hanser, 1987; tr. it. *Il cuore segreto dell'orologio. Quaderni di appunti 1973-1985*, Milano, Adelphi, 2008; *Die Fliegenpein. Aufzeichnungen*, München, Hanser, 1992; tr. it. *La tortura delle mosche*, Milano, Adelphi, 1993. Gli altri quaderni che qui non figurano, ma che completano lo sfondo tematico sul quale si muovono le mie riflessioni, sono *Nachträge aud Hampstead. Aud dem Aufzeichnungen 1954-1971*, München, Hanser, 1994; tr. it. *La rapidità dello spirito. Appunti da Hampstead 1954-1971*, Milano, Adelphi, 1996; *Aufzeichnungen 1992-1993*, München, Hanser, 1996; tr. it. *Un regno di matite. Appunti 1992-1993*, Milano, Adelphi, 2003. Tra parentesi quadre sono indicati i numeri di pagina dell'edizione tedesca corrispondenti ai brani citati.

³ Per un approfondimento circa lo stile e i contenuti dei quaderni di appunti rinvio a: Stefan H. Kaszyński, *Im Labor der Gedanken. Zur Poetik der Aufzeichnungen von Elias Canetti*, in Stefan H. Kaszyński (a cura di), *Die Lesbarkeit der Welt. Elias Canettis Anthropologie und Poetik*, Poznań, Uam, 1984, pp. 151-162; Erminio Morengi, *Le Aufzeichnungen e la critica: alcuni percorsi interpretativi*, «Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche», Università di Parma, 1982-1983, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 57-70.

⁴ Canetti, *La provincia dell'uomo* cit., p. 58 [p. 52].

non perché potrei ritenere che qualcosa di essi sia ancora vivo, ma soltanto perché non dovevano assolutamente morire. Tutte le morti che finora sono avvenute altro non sono che migliaia e migliaia di omicidi legali che io non posso autorizzare»⁵. La morte contro cui egli si scaglia non è soltanto quella che colpisce gli uomini, ma la morte di ogni vivente: «il fatto che muoiano anche le pulci e le zanzare non fa sì che la morte mi appaia più concepibile dell'atroce storia del peccato originale»⁶. E proprio nella sorte degli animali, vittime dell'opera diretta e indiretta dell'uomo⁷, egli vede rappresentato il carattere "omicida" della morte. Il vivente non muore, bensì viene *ucciso*.

Canetti non vuole risparmiarsi nulla dell'atrocità della morte e dei suoi modi di manifestarsi, vuole guardarla dritta in faccia per conoscerne ogni tratto, anche quelli più inquietanti. Mediante questa operazione, anzi questo vero e proprio "compito" di cui si sente investito, tenta di non esorcizzare l'evento del morire né di ottunderne l'orrore; piuttosto egli lavora perché tale *meditatio mortis* si muti in lui in una vera e propria *meditatio vitae*. Lo afferma con chiarezza in questa riflessione: «a me sembra che senza una nuova impostazione nei confronti della morte non ci sia niente di veritiero da dire nei confronti della vita»⁸. Bisogna affrontare e analizzare la verità della morte, senza però farsi conquistare da essa, evitando, per così dire, di adagiarsi con rassegnazione, poiché «non serve a niente dirsi la verità, sempre e soltanto la verità. La verità che non si trasforma in qualcos'altro, è terrore e annientamento»⁹.

Mi sembra che la grande impresa intellettuale e filosofica di Elias Canetti si concentri proprio in questo passaggio, ovvero nel tentativo di tenere fede alla realtà e alla verità della morire senza formulare una concezione *tragica* del vivere e ritagliando, con fatica e precisione, i contorni di un pensiero della vita concreto e non ingenuo. A questo scopo, l'iniziativa che Canetti assume consiste principalmente nel non mischiare la vita con la morte, ossia nell'impedire che la coscienza della finitezza umana (che deve mantenersi sempre lucida in noi) agisca sulle potenzialità della vita. La sua preoccupazione più grande circa la morte non riguarda la sua ineluttabilità, ma piuttosto il fatto che essa possa totalizzare lo spazio/tempo del vivere e colonizzare i pensieri e le azioni dell'umano, avvelenando le sorgenti vitali di cui esso dispone.

È particolarmente significativo ed illuminante, in questo senso, il breve saggio che Canetti dedica a Confucio, il quale incarna uno dei principali

⁵ Canetti, *La tortura delle mosche*, cit., p. 62 [p. 52].

⁶ Ivi, p. 78 [p. 66].

⁷ «Mi addolora che non si arriverà mai a un'insurrezione degli animali contro di noi, degli animali pazienti, delle vacche, delle pecore, di tutto il bestiame che è nelle nostre mani e non ci può sfuggire» (Canetti, *La provincia dell'uomo* cit., p. 156 [p. 149]).

⁸ Canetti, *La tortura delle mosche*, cit., p. 78 [p. 66].

⁹ Ivi, p. 142 [p. 119].

modelli intellettuali e morali della sua vita, insieme a Franz Kafka, Robert Musil, Karl Kraus, Hermann Broch¹⁰. È utile riportarne una buona porzione, poiché esso esemplifica bene il metodo e il contenuto delle analisi che Canetti svolge intorno al rapporto tra il vivere e il morire.

Non conosco alcun saggio che come Confucio abbia preso la morte tanto sul serio. Alle domande intorno alla morte rifiuta una risposta. [...] Confucio sa benissimo che tutte le domande di tal genere riguardano un periodo *dopo* la morte. Ogni risposta è una scappatoia che non tiene conto della morte, è così che viene elusa la morte e la sua incomprensibilità. Se *dopo* c'è qualcosa, come qualcosa c'era prima, la morte in quanto tale perde il suo peso. Confucio non si presta a questo, che è il più indegno dei trucchi. [...] Ogni valore viene così spostato sulla vita; alla vita viene restituito quel tanto di serietà e di splendore che gli uomini le avevano sottratto, trasferendo *di là* dalla morte buona parte, e forse la parte migliore, della loro forza. In tal modo la vita resta interamente ciò che è, e anche la morte rimane intatta; vita e morte non sono permutabili né confrontabili, non si mescolano fra loro, restano diverse¹¹.

Canetti, dunque, si adopera per tracciare una prospettiva sulla condizione umana che non riduca l'esistenza al suo carattere mortale e non condanni la coscienza al ruolo di spettatrice inerme del dramma dell'estinzione della vita. Egli dischiude tale prospettiva a partire da un gesto teorico che, a me pare, è di natura eminentemente filosofica. Mi riferisco al lavoro concettuale che consente a Canetti di definire alla radice dell'idea di morte la categoria di *potere*. Quando egli parla della morte lo fa riferendosi al potere che essa incarna e che consiste in un potere di *annientamento*. In questo modo, la domanda autenticamente pregnante intorno al morire non è quella che chiede se esso rappresenti una fine o un passaggio ad una condizione differente di esistenza; è invece l'interrogazione volta a conoscere *quali* siano le potenze reali che si sprigionano dalla morte, *come* esse agiscano sulla vita e *chi*, eventualmente, ha interesse a farsi loro portavoce e sostenitore. Alla questione della morte corrisponde immediatamente la questione del potere, nel senso che non si tratta di due argomenti distinti, ma del medesimo problema: sia perché la morte rappresenta una forza che si oppone alla vita, sia perché essa è la fonte di ogni potere che gli umani possono esercitare gli uni sugli altri, l'origine del potere più antico.

A questo secondo aspetto è dedicato il capitolo centrale di *Massa e potere*, intitolato *Il sopravvivuto*. «L'istante del *sopravvivere* è l'istante della potenza [*Macht*]. Il terrore suscitato dalla vista di un morto si risolve poi in soddisfazione, poiché chi guarda non è lui stesso il morto. [...] Nell'atto di sopravvivere l'uno è nemico dell'altro; e ogni dolore è poca cosa se lo si confronta con

¹⁰ A questi quattro uomini Canetti dedica il Premio Nobel per la Letteratura assegnatogli nel 1981.

¹¹ Elias Canetti, *Das Gewissen der Worte*, Frankfurt am Main, Fischer, 1981; tr. it. *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi, 2007, p. 282 [p. 209].

questo elementare trionfo. [...] Ogni desiderio umano di immortalità reca in sé la brama di sopravvivere. L'uomo non vuole soltanto esserci sempre; egli vuole continuare ad esserci, quando gli altri non ci siano più»¹². Il sopravvivere è il potente per eccellenza, che farà di tutto per conservarsi in questo stato e allontanare da sé ogni pericolo che lo possa minacciare seriamente. Potere e paranoia, allora, sono intimamente correlati. «Si potrebbe riconoscere il tipo paranoico del potente in colui che con ogni mezzo tiene lontano il pericolo dal proprio corpo. [...] Il pericolo per eccellenza è naturalmente la morte. [...] La morte è sistematicamente tenuta lontana dal potente: egli può e deve infliggerla. [...] Ogni esecuzione di cui egli è responsabile gli conferisce, infatti, una certa forza: la forza del *sopravvissuto*»¹³.

Nella traiettoria del pensiero canettiano, il terribile potere della morte coincide con la capacità che l'evento del morire ha di rappresentare il senso ultimo della vita, di retroagire, come *minaccia di morte*, su ogni istante dell'esistenza, orientandola tragicamente in direzione della sua fine. Tale potere si regge innanzitutto sulla paura che la morte incute in ognuno; tuttavia, la vera efficacia di questo dominio risiede nella possibilità che la morte sia in qualche modo accettata, che cioè ci si possa rassegnare ad essa. Qui Canetti smaschera un meccanismo interiore che è tanto più pericoloso quanto più si rende impercettibile. «Un orrificante senso di pace sopravviene in noi quando vediamo sempre più gente cadere intorno a noi. Si diventa completamente passivi, non si rende più il colpo, si diventa un pacifista nella guerra contro la morte e le si porge sia l'altra guancia sia la prima persona che capita. Da questo, da questa spossatezza, da questa infermità, le religioni traggono il loro capitale»¹⁴.

Tra quelli che si potrebbero definire «i funzionari della morte» sono da annoverare, in primo luogo, le religioni, di cui Canetti diffida proprio per la funzione consolatoria e narcotizzante che esse tendono ad esercitare nelle coscienze, conducendole verso una sorta di *cupio dissolvi*¹⁵. Al pari delle reli-

¹² Elias Canetti, *Masse und Macht*, Hamburg, Claassen, 1960; tr. it. *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 2004, p. 273 [p. 256].

¹³ Ivi, pp. 279-280 [p. 262]. I lavori critici relativi all'analisi canettiana della questione della sopravvivenza sono ovviamente molto numerosi; mi limito ad indicare due volumi collettanei senz'altro utili: Michael Krüger (a cura di), *Einladung zur Verwandlung. Essays zu Elias Canettis Masse und Macht*, München, Hanser, 1995, con particolare attenzione ai contributi di Christoph Menke, *Die Kunst des Fallens. Canettis Politik der Erkenntnis*, pp. 38-67, e di Axel Honneth, *Die unendliche Perpetuierung des Naturzustandes. Zum theoretischen Erkenntnisgehalt von Canettis Masse und Macht*, pp. 105-127; Gianluca Solla (a cura di), *Sopravvivere. Il potere della vita*, Genova-Milano, Marietti, 2003.

¹⁴ Canetti, *La provincia dell'uomo* cit., p. 188 [p. 179].

¹⁵ Questa condanna del carattere annichilente delle religioni, in particolare delle tradizioni giudaico-cristiana e buddista, non impedisce a Canetti di interessarsi alla questione della fede, intesa come una declinazione della speranza: tema, quest'ultimo, su cui mi soffermerò più avanti. «I miei pensieri tornano sempre a volgersi verso la fede. Mi accorgo che è tutto e che ne so pochissimo. Ciò che mi interessa è la fede in sé, non un suo determinato contenuto» (ivi, p. 117 [p. 110]). Sul sofferto rapporto con le Sacre Scritture cfr. Roberta Ascarelli, *Con la Bibbia negli occhi*, «Cultura tedesca», 30, 2006, pp. 49-69.

gioni agiscono le parole di quella categoria di filosofi che Canetti illustra in un appunto del 1971: si tratta dei «filosofi che vorrebbero *darci in dote* la morte, come se esistesse in noi sin dal principio. Non sopportano di vederla soltanto alla fine, la estendono indietro fino all'inizio e la eleggono a più intima accompagnatrice di tutta la vita e così, in questa forma attenuata e familiare, arrivano a sopportarla»¹⁶. Questi pensatori accrescono il potere che la morte già di per sé detiene e «proclamano come salvezza quel che è capitolazione». Si direbbe che su di loro ricada una vera e propria colpa, dal momento che «consegnano l'uomo alla morte come a un sangue invisibile, [...] si chiami pure il sangue della rassegnazione, l'ombra segreta del vero sangue, che si rinnova continuamente per vivere». Gli autori filosofici che «giustificano» la morte risultano essere, conseguentemente, coloro che difendono e legittimano un esercizio smodato del potere, facendo affidamento sulla convinzione che la natura umana sia malvagia nella sua sostanza. In altre parole, sono coloro che sostengono, più o meno esplicitamente, una sorta di equazione invincibile che lega morte, paura¹⁷, malvagità e dominio: gli uomini, consci del fatto di dover morire, non possono non preoccuparsi ossessivamente di soddisfare i propri bisogni privati, finché sono in tempo, così che l'unico modo per governarli e farli convivere è quello di sottoporli ad un potere schiacciante.

Tra i «pensatori terribili» spicca in primo piano Hobbes, di cui Canetti è attento lettore e del quale afferma: «Egli spiega tutto mediante l'egoismo [...] Ma il mio compito è proprio di mostrare come è composto l'egoismo; come ciò su cui regna non gli appartenga, in quanto ha origine da altre sfere della natura umana, proprio da quelle verso le quali Hobbes è cieco»; e aggiunge: «Io credo di aver trovato in lui la radice spirituale di tutto ciò contro cui voglio di più combattere». Egli includerà, così, il *Leviatano* nella sua «Bibbia ideale», nella quale sono raccolti i testi più importanti e specialmente «i libri dei nemici»; quei libri «con i quali ci si affila, non quelli che ci fiaccano. [...] Di questa "Bibbia" non faranno parte, ne sono certo, né la *Politica* di Aristotele né il *Principe* di Machiavelli né il *Contratto sociale* di Rousseau»¹⁸.

Di simili nemici (in cui è compreso anche de Maistre) Canetti ammira la capacità di presentare lucidamente quanto di terribile possa manifestarsi nelle azioni umane, ma detesta che, a partire da ciò, essi tentino di «sbarazzarsi» dell'uomo, dandolo in pasto al potere. In quest'opera «mostruosa» vede coinvolto in special modo Nietzsche, contro il quale si scaglia con singolare durezza e in più occasioni. Lo accusa di rivolgere «con voluttà il terrore verso

¹⁶ Canetti, *La provincia dell'uomo* cit., p. 355 [pp. 345-346].

¹⁷ «Nella paura c'è qualcosa che vuole udire, a ogni prezzo, disperatamente. E tutto va bene, quello che si riesce a udire: il bene, il male, quel che si fugge, quel che si teme. Quando la paura è al culmine, pur di udire si sarebbe disposti a sentirsi impartire l'ordine di uccidere» (ivi, p. 134 [p. 128]).

¹⁸ Ivi, pp. 157-159 [pp. 150-151]. Su Aristotele si veda anche: ivi, p. 51 [pp. 45-46].

gli uomini»; biasima la sua libertà in quanto «è in penoso contrasto con la smania di potenza che ha la sua natura, smania a cui infine soccombette»; è convinto che egli, attraverso i suoi attacchi, abbia voluto glorificare la propria persona, presentarsi «con aria temibile e magnifica, per slanciarsi, per così dire, dal mondo verso di sé»¹⁹.

Ciò che più pare indignare Canetti, in questi che definirei (dalla sua prospettiva) “esercizi di potere”, è il loro carattere banale, scontato, dietro il quale a fatica si nasconde una pigrizia intellettuale inaccettabile. È fin troppo facile far ruotare intorno alla malvagità²⁰ ogni analisi e valutazione sulle cose umane, e ottenere in questo modo consensi, risultando addirittura coraggiosi, spregiudicati e “realisti”, come coloro che non temono di dire le cose come stanno. In verità, «che non sia mai l'intera realtà, lo si capisce solo più tardi; e che ancora più coraggioso sarebbe vedere, in questa stessa realtà, senza falsificarla e abbellirla, il nucleo di un'altra, possibile in circostanze mutate, se lo confessa chi conosce ancora meglio la malvagità, chi l'ha in sé, la cerca in sé, la trova in sé: un poeta»²¹.

Emerge qui quella che Canetti intende essere «la missione dello scrittore» e, aggiungerei, di chiunque voglia darsi all'impresa del pensare: operare *in vista e in favore* dell'umano, al fine di porre in risalto e valorizzare non il suo potere (che annichilisce sia chi lo esercita sia chi lo subisce), ma le potenzialità affermative ed emancipative che competono ad ognuno, e che lo dispongono alla comprensione e all'apertura verso ogni altro. Detto altrimenti, saper sostare nei pressi della morte e del potere che da essa promana, per riuscire a servire davvero la vita. «Non può essere compito dello scrittore lasciare l'umanità in balia della morte. [...] Nessuno sia respinto nel nulla, neanche chi ci starebbe volentieri. Si indaghi sul nulla con l'unico intento di trovare la strada per uscirne, e questa strada la si mostri ad ognuno. Si perseveri nel lutto e nella disperazione per imparare la maniera di farne uscire gli altri, ma non per disprezzo della felicità, che compete alle umane creature, benché esse la deturpino e se la strappino a vicenda»²².

¹⁹ Ivi, p. 248 [pp. 237-238].

²⁰ Per quanto gli uomini siano capaci delle più terribili atrocità, Canetti non è disposto a condannarli “in via definitiva”, anzi non smette di considerarli delle *vittime*. Si legga questo passo: «Non posso spiegarmi perché un acuto sentimento degli orrori di questa vita conviva in me con una passione sempre vigile per essa. Forse ho la sensazione che la vita sarebbe meno maligna se non fosse arbitrariamente lacerata e recisa. [...] La morte non sarebbe così ingiusta se non fosse decretata *in anticipo*. Rimane per ciascuno di noi, anche per i peggiori, la giustificazione che nulla di quel che uno può fare si avvicina alla malvagità di questa condanna decretata in anticipo. Dobbiamo essere cattivi perché sappiamo che moriremo. Saremmo ancor più cattivi se sapessimo, fin dall'inizio, quando» (ivi, pp. 174-175 [p. 166]).

²¹ Ivi, p. 287 [p. 275].

²² Canetti, *La coscienza delle parole*, cit., pp. 395-396 [p. 290]. Si veda anche questo passaggio: «Lo scrittore porta il peso di più di un'eredità: [...] la filosofia gli ha lasciato in testamento la sua pretesa di universalità; la religione la problematica della morte nella sua purezza. E la vita in quanto tale, la vita

Prima di procedere oltre ritengo opportuno soffermarmi ancora sulla relazione che Canetti intrattiene con Nietzsche, poiché credo che definendo con più accuratezza i caratteri di tale rapporto si possano evidenziare alcuni aspetti pregnanti del pensiero canettiano. A questo proposito, è utile riferirsi alle battute conclusive di un denso articolo che Ubaldo Fadini dedica all'autore di *Mass und Macht*. Appoggiandosi alla lettura che Gilles Deleuze svolge dell'*Übermensch* come livello di vita essenzialmente distinto dalla natura umana (quindi non come superamento o compimento finale di essa), Fadini propone di individuare il bersaglio dell'attacco di Canetti nei confronti di Nietzsche nella definizione dell'uomo come "malattia di pelle della terra". Ad essere respinta sarebbe la tesi nietzscheana «che rifiuta la possibilità che sia l'uomo (capace soltanto di divenire reattivo) a creare nuove forme di vita», perché, all'opposto, Canetti confida nell'esistenza di «una volontà di conservazione *positiva* che contraddistingue l'essere umano», e di conseguenza non può sostenere «chi "canta" l'uomo che vuole perire, che rinvia al di là dell'umano»²³. Fadini suggerisce, inoltre, che Canetti sembra accostarsi a Nietzsche attraverso la lettura di Heidegger, il pensatore che per eccellenza vorrebbe «darci in dote la morte»: se così fosse, sarebbe necessario mettere in conto il peso che tale interpretazione avrebbe esercitato sul giudizio canettiano riguardo al filosofo dello *Zarathustra*.

Questa ipotesi getta un po' di luce sulle ragioni della feroce opposizione di Canetti a Nietzsche. Eppure, a mio avviso, tale scontro si gioca solo in parte sul piano speculativo. Nietzsche e Canetti sono intellettuali che pensano "in prima persona", mettendo in gioco il proprio volto e la propria biografia, le proprie pulsioni e i propri slanci spirituali. Il terreno su cui procedono è costituito anzitutto dalla loro esperienza esistenziale, che entrambi sottopongono ad una lucida e perfino spietata analisi – ed è senz'altro in ragione di ciò che l'uno e l'altro si rivolgono con ammirazione e gratitudine alle pagine di Montaigne. Ne segue che sia l'opera di Nietzsche che quella di Canetti sono attraversate da intolleranze, nausea, delusioni, rancori, orrori: in breve, da tutto quel repertorio di sofferenze che si produce quando colui che pensa non si trincerava dietro circonvoluzioni concettuali o rigidi costrutti teorici, ma invece si mantiene ostinatamente esposto, e dunque vulnerabile, alla bruciante concretezza del vivere umano. In tal senso, direi che Canetti si oppone alla *persona* di Nietzsche, più che al suo pensiero; in particolare, al fatto che egli sembri non aver potuto evitare di trasformare la verità da

così com'era prima di tutte le filosofie e di tutte le religioni, la vita animale inconsapevole di sé e della propria fine, ha trasmesso allo scrittore, nella forma concentrata e ben canalizzata della passione, la sua inesauribile voracità» (ivi, p. 28 [p. 17]).

²³ Ubaldo Fadini, *Elias Canetti: per un pensiero della metamorfosi*, «Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche», Università di Parma, 1982-1983, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 163-164.

lui incontrata in un discorso colmo di «terrore e annientamento», che gli si rivolse contro²⁴. L'«aria velenosa»²⁵ che promana da Nietzsche costituirebbe il “gas di scarico” di un'esistenza inceppata, incapace di venire a patti con se stessa, e quindi intrisa di quel risentimento che il filosofo di Röcken ha magistralmente scandagliato. Nietzsche, insomma, sarebbe preda rabbiosa di una specie di delusione che Canetti così descrive: «Spesso ci ammaliamo gravemente per trasformarci in qualcun altro e quando poi guariamo restiamo delusi»²⁶.

La distanza psicologico-esistenziale che separa i due autori è percepibile, ad esempio, rispetto al loro rapporto con la storia ed il passato (tanto individuali quanto collettivi). Canetti condivide con Nietzsche la critica radicale nei confronti dello storicismo, concepito come uno strumento al servizio del potere sulla vita: «Nella loro cecità gli storici sono naturalmente divenuti veggenti. Non c'è passato, per ripugnante e odioso che sia, dal quale un qualsiasi storico non ricavi l'immagine di un qualsiasi futuro. Le loro prediche, a quanto essi credono, consistono di antichi fatti, le loro profezie sono già confermate, molto prima di potersi avverare»²⁷. Qui Canetti si muove sulla stessa lunghezza d'onda del Nietzsche che diagnostica i pericoli legati alla “malattia storica”. Accomunati dalla medesima diagnosi, sono però assai lontani per quanto concerne la “terapia”. Per Nietzsche, l'essere umano «deve avere, e di tempo in tempo impiegare, la forza di infrangere e di dissolvere un passato per poter vivere [...] ogni passato merita invero di essere condannato [...] ci vuole molta forza per poter vivere e dimenticare, in quanto vivere ed essere ingiusti sono una cosa sola»²⁸. Contrariamente, Canetti intende essere “giusto” con il passato. Con il passato dell'umanità, che egli attraversa senza il ricorso a filosofie della storia ed immergendosi nello studio di centinaia di miti e leggende provenienti da tutte le latitudini culturali (uno studio che lo accompagnerà sempre); e con il passato personale, il quale è oggetto della sua vasta opera autobiografica. Piuttosto che obliare la “Storia”, Canetti si dedica, in modo quasi ossessivo, alla ricostruzione delle *storie*, persuaso che il gesto del rammemorare – che comprende l'atto “magico” del ri-nominare – costituisca l'unico modo di testimoniare, e perciò salvare, la multiformità delle espressioni in cui la vita si manifesta. Per questo può affermare: «A me sembra veramente importante ogni essere umano, nessuno escluso, che sia

²⁴ «Nulla è più odioso dell'amor fati: Nietzsche malato che urla nella casa di sua madre» (Canetti, *Il cuore segreto dell'orologio* cit., p. 161 [p. 170]).

²⁵ Canetti, *La tortura delle mosche*, cit., p. 62 [p. 52].

²⁶ Ivi, p. 52 [p. 40].

²⁷ Canetti, *La provincia dell'uomo* cit., p. 44 [p. 38]; «Velleità di potenza: uno che mai potrà essere potente e perciò fa lo storico» (Canetti, *Il cuore segreto dell'orologio* cit., p. 185 [p. 197]).

²⁸ Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874); tr. it. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 2001, pp. 28-29.

ancora presente nella memoria. Mi tormenta il fatto di lasciarne sprofondare alcuni senza parlare di loro»²⁹.

Nella critica canettiana risuona l'eco delle *Tesi* di Walter Benjamin³⁰, dove questi ha ben mostrato che l'operazione propria dello storicismo consiste nel presentare i fatti del passato come «una catena di eventi», un *continuum* in cui non si dischiude mai la dimensione autentica del presente, poiché ogni istante appare come un passaggio obbligato dello svolgersi automatico del destino: un destino che perpetua all'infinito la stessa scena, ovvero la dominazione sui più deboli da parte di quel nemico che nella storia «non ha smesso di vincere». «La storia» – sembra rispondere Canetti – «presenta tutto come se niente si fosse potuto svolgere altrimenti. Invece si sarebbe potuto svolgere in cento modi. [...] Così agisce la storia, come se fosse dalla parte dell'avvenimento *più forte*»³¹. In realtà, le ideologie della storia (del Progresso, della “fine della storia”, ecc.) raccontano sempre comode menzogne, che depongono dalle spalle dell'umanità la responsabilità verso le condizioni della propria sopravvivenza. «La storia è sempre aperta. Nessuno agisce nel senso della storia perché nessuno conosce questo senso. È probabile che esso non esista. Ciò significherebbe che la storia, nella sua apertura, è sempre influenzabile, e dunque per così dire nelle nostre mani. Forse queste mani sono troppo fiacche per orientarla in qualche modo. Ma poiché non sappiamo neanche questo, è nostro dovere provarci»³².

A questo punto si può tentare di spostare l'attenzione dalle potenze di morte, che ho cercato di collocare in un quadro illustrativo generale (certo non esaustivo), alle potenze proprie della vita, e chiedersi così: che cos'è che è minacciato dalle potenze di morte e, allo stesso tempo, costituisce l'unica difesa di fronte ad esse? A me pare che si tratti della *speranza*. Bisogna tener presente, però, la precisa accezione con cui Canetti impiega questo concetto, dato che anche qui, come nel caso dell'idea di morte, egli ritaglia uno spazio concettuale e problematico ben definito. La speranza a cui si riferisce non è la passione di attesa che si rivolge al futuro come orizzonte temporale in cui le sofferenze e le ingiustizie presenti saranno sanate. Non si tratta di quella condizione interiore (strettamente correlata alla paura) che si attiva a partire da una concezione “sacrificale” del tempo, secondo la quale si deve rinunciare alle soddisfazioni e alle gioie dell'oggi in vista di un'emancipazione futura. Tanto meno, quindi, essa coincide con la fede in una vita dopo la morte. La speranza che anima i pensieri di Canetti è invece rivolta alla vita

²⁹ Canetti, *Il cuore segreto dell'orologio* cit., pp. 42-43 [p. 48].

³⁰ Cfr. Walter Benjamin, *Schriften*, Frankfurt am Main, Surkamp Verlag, 1955; tr. it. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 75-86.

³¹ Canetti, *La provincia dell'uomo* cit., pp. 168-169 [p. 160].

³² Canetti, *La tortura delle mosche*, cit., p. 161 [p. 113].

che è *qui* e *ora*. È la disposizione esistenziale che si rivolge al mondo e alle sue forme di vita considerandoli una fonte inesauribile di mutamenti, rivoluzioni, prodigi. Canetti nutre speranza perché *sa* che l'esistente è molto di più di ciò che solitamente consideriamo "realtà", al punto che egli confonde, volutamente e in modo provocatorio, i piani del reale e dell'immaginario. «Mostro tanto sprezzo per la realtà solo perché mi impressiona in modo così tremendo. Non è neppure più quella che gli altri chiamano realtà, né rigida né invariabile, né azione né cosa; è come una foresta vergine che cresce dinanzi ai miei occhi»³³.

La vita è molteplicità e trasformazione, un turbinio di movimenti che generano possibilità inaspettate e sorprendenti. Ciò che vive è immerso in un incessante processo di *metamorfosi*, così che ogni corpo è in costante divenire. Il ruolo che la metamorfosi gioca nell'esistenza umana resta, a parere di Canetti, un territorio ancora sostanzialmente inesplorato³⁴, probabilmente anche per la ragione che siamo governati da paradigmi culturali che prediligono e sostengono le categorie rigide di identità e non-contraddizione: strumenti intellettuali che vengono adoperati per mettere a tacere la polivocità dell'accadere. Tuttavia, noi stessi siamo una molteplicità di forze, di potenzialità sconosciute, che si presentano come "animali", selvaggi e indomabili, con i quali è indispensabile imparare a convivere: «si potrebbe scomporre ogni uomo nei suoi animali, per trovare poi con loro un accordo totale e pacifico»³⁵. Canetti accoglie come una benedizione il carattere mutevole e cangiante del vivere umano, e quasi si direbbe che egli mostri così un certo tratto spinoziano del suo pensare³⁶; nel *Dialogo con il terribile partner* afferma: «un uomo, ed è questa la sua più grande fortuna, è mille volte molteplice e solo per un certo periodo può vivere come se non lo fosse»³⁷.

³³ Canetti, *La provincia dell'uomo* cit., pp. 69-70 [pp. 63-64]. «Non ho rispetto per la realtà nel momento in cui essa è riconosciuta come tale. Mi interessa quello che posso fare con la realtà in incognito» (Canetti, *La tortura delle mosche*, cit., p. 55 [p. 46]).

³⁴ «La capacità di metamorfosi dell'uomo, che gli ha procurato tanto potere sulle altre creature, è ancora scarsamente compresa e tenuta presente. È uno dei più grandi enigmi: ciascuno la possiede, ciascuno la usa, ciascuno la considera perfettamente naturale. Ma ben pochi si rendono conto di dovere ad essa il meglio di ciò che sono» (Canetti, *Massa e potere*, cit., p. 407 [p. 395]).

³⁵ Canetti, *La provincia dell'uomo* cit., p. 46 [p. 40].

³⁶ Circa la possibilità di rintracciare in Canetti espliciti elementi spinoziani (dello Spinoza letto da Deleuze) riamando nuovamente ad Ubaldo Fadini, in particolare a questi suoi due interventi: *Elias Canetti e "la resistenza al potere"*, «aut aut», 213, 1986, pp. 97-118; *Ordine e passaggio. Tra Canetti e Deleuze-Guattari*, «Nuova Corrente», 129, 2002, pp. 115-136. Tuttavia, mi trovo più in sintonia con la posizione più cauta di Massimo Cacciari: «Se dovessi "osare" un nome per definire la concezione del corpo in Canetti, farei soltanto quello di Spinoza – solo che la spinoziana certezza nella sua sostanziale, indistruttibile produttività è divenuta in Canetti disperata speranza e difesa, come dire: certezza *creaturale*» (Massimo Cacciari, *Il linguaggio del potere in Canetti. Uno spoglio*, «Laboratorio Politico», 4, 1982, p. 186).

³⁷ Canetti, *La coscienza delle parole*, cit., p. 82 [p. 56].

Il fatto che noi stessi siamo in perenne metamorfosi ci costituisce come soggetti immediatamente aperti al mondo, che non smette di assalirci con la sua ricchezza e la sua abbondanza di forme e segni. Non ci è concesso, allora, ritrarci di fronte ad esso, pena la rinuncia alla “parte migliore” di noi stessi. «Nei momenti migliori della mia vita credo sempre di fare posto, sempre più posto dentro di me [...] Tutto è pieno di movimento, ma il posto non è mai sufficiente, comunque non chiedo mai «A che scopo?» [...] devo solo continuare a fare sempre più posto, e finché riuscirò a farlo mi guadagnerò la vita»³⁸. La stessa vita del pensare è un mondo instabile che ci abita e del quale non possiamo dirci padroni; essa si produce non per accumulo di nozioni e conoscenze, ma attraverso percorsi misteriosi e imprevedibili, costellati di fraintendimenti e dimenticanze. «Il sapere, aumentando, cambia la sua forma. Non esiste crescita uniforme del vero sapere. Tutti gli autentici balzi avvengono *di lato*, come gli scarti di un cavallo. Ciò che seguita a crescere in maniera lineare e prevedibile non ha alcuna importanza. Decisivo è il sapere ricurvo e, in special modo, quello laterale»³⁹.

Dunque, la speranza è legittima perché non consiste in un sogno ingenuo che si sporge “oltre” il mondo, bensì nella consapevolezza che la realtà è di per sé sorprendente. Si può e si deve vivere con il pensiero e la volontà rivolti a *ciò che è sempre possibile che accada*. Direi, allora, che per Canetti la speranza equivale alla capacità di “attendere l’inaspettato”, di rimanere con gli occhi e le orecchie ben aperti giacché tutto può essere in attesa dietro l’angolo. Il carattere invitante di questo “tutto” non risiede nel fatto che esso possa corrispondere a ciò che noi avevamo previsto o desiderato, ma nel suo essere un’autentica novità. Nutre speranza solo chi è disposto, per così dire, a praticare il possibile; in altre parole, chi sa riconoscere che la realtà è *infinita*,

³⁸ Canetti, *La provincia dell’uomo* cit., p. 17 [p. 11]. Canetti denuncia il fatto che il pensiero filosofico agisca spesso come un «processo di evacuazione», mirato a spogliare il mondo della sua multiformità: cfr. *ivi*, p. 171 [p. 163]. Di nuovo con Cacciari: «Le forme dell’intelletto distruttivo appaiono, in Canetti, proprie del pensiero filosofico: è la discorsività filosofica l’arma propria della distruzione del corpo, della riduzione del corpo ad alterità impotente [...] Perciò si dà intima connessione tra filosofia e morte: il corpo *come morto* è il prodotto della filosofia» (Cacciari, *Il linguaggio del potere in Canetti* cit., p. 186). Sulla vicinanza dell’atto filosofico del giudicare e identificare al gesto predatorio che afferra e ingoia rimando allo stimolante scritto di Marco Russo *La copula “isst”. Briciole di filosofia canettiana*, in Eleonora De Conciliis (a cura di), *La provincia filosofica. Saggi su Elias Canetti*, Milano, Mimesis, 2008, pp. 89-101.

³⁹ Canetti, *La tortura delle mosche*, cit., pp. 156-157 [p. 129]. Ancora sul carattere *animale* del pensiero: «Il movimento peculiare del sapere. Si mantiene a lungo immobile, come pietra o vita in letargo. Poi d’improvviso, e inaspettatamente, assume un carattere vegetale. Se lo sguardo ci si posa, si vede che non si è mosso dal suo posto, ma è cresciuto. È un grande momento, ma non ancora il miracolo. Poi un giorno si volge lo sguardo da qualche altra parte e quel sapere sta dove finora di sicuro non è mai stato, ha cambiato posto, *ha fatto un balzo*. Ognuno aspetta questo sapere che balza. Nella notte, di cui siamo colmi, stiamo in attesa di sentire l’ansare dei nuovi predatori e nell’oscurità splende il loro occhio, temibile e avido» (Canetti, *La provincia dell’uomo* cit., p. 161 [p. 154]).

e con essa l'umano. «Forse sono troppo curioso e avido di prodigi; io aspetto incessantemente l'inaspettato. Ciò che io so o voglio mi è prezioso soprattutto quando viene superato o confutato. Al traguardo, in ogni direzione, sta nascosto l'*altro*, del quale sento soltanto che sarà sorprendente. [...] In tutto c'è una tale ricchezza di attesa che una conclusione di qualsiasi specie è per me inimmaginabile. Non c'è mai fine, perché tutto diventa sempre di più. L'uomo vero è per me quello che non riconosce mai una fine: non ci deve essere ed è pericoloso inventarne una»⁴⁰.

Anche qui balza all'attenzione una congruenza con Benjamin, in particolare con il cosiddetto "pensiero della soglia", secondo il quale ogni istante può corrispondere alla «piccola porta» attraverso la quale il *novum* giunge fino a noi⁴¹.

La capacità di sperare nell'inaspettato rappresenta per l'umano una risorsa etica imprescindibile, che gli consente di avvicinare i suoi simili con la stessa fiducia e la stessa curiosità che egli deve poter sempre rivolgere su di sé. La speranza, dunque, è una forma di «amore irresponsabile»⁴² verso gli uomini, da nutrire innanzitutto nei confronti di se stessi, prima che verso gli altri. Canetti lo chiarisce suggestivamente nel seguente appunto, che ha il sapore di una confessione privata. «Sei rimasto così ingenuo da aspettarti realmente il meglio da ogni persona nuova [...] in fondo ciò che conta è soltanto la forza di questa aspettativa ingenua, che riesce ad affermarsi con tanta difficoltà, contrastando la sempre maggiore esperienza di una vita. Finché quella aspettativa continua ad esserci, anche da te ci si può ancora aspettare tutto»⁴³. Si può condividere la lettura di Bodei secondo cui la "passione" canettiana per l'umano rappresenta «il migliore umanesimo, poiché distoglie dall'umanesimo facile» e mette a nostra disposizione «amari antidoti contro le vacue apologie in favore dell'umanità»⁴⁴.

La speranza di trovare "il meglio" in sé e in tutti coloro che si incontra dipende dal fatto di sapersi relazionare all'umano come all'ambito dell'*ano-*

⁴⁰ Ivi, pp. 185-186 [p. 176]; «l'uomo deve ancora diventare tutto» (ivi, p. 25 [p. 19]). Nella prospettiva dell'attesa del sorprendente va collocato il costante interesse che Canetti dimostra per le popolazioni primitive e per le culture ancora non contaminate dalla visione del mondo di tipo scientifico-razionalista. «Per me è meglio *leggere* dei libri intorno ai popoli primitivi, anziché vederli in carne e ossa. Un solo pigmeo dell'Africa mi susciterebbe più domande sconcertanti di quante la scienza permetta di porre nei prossimi cent'anni» (ivi, p. 69 [p. 63]).

⁴¹ Cfr. Benjamin, *Angelus Novus* cit., p. 86.

⁴² Canetti, *La provincia dell'uomo* cit., p. 63 [p. 57]. Per "amore" Canetti intende la profonda partecipazione spirituale alla condizione umana. Vi si riferisce, cioè, come a quella disposizione interiore per cui le gioie e le sciagure altrui non sono "anche le mie" ma, immediatamente e da sempre, *nostre*. «Nessuno stupido e nessun fanatico mi farà mai passare l'amore per tutti coloro ai quali furono oscurati e troncati i sogni. L'uomo deve ancora diventare tutto. Gli schiavi redimeranno i padroni» (ivi, p. 25 [p. 19]). *Noi* (ovvero ciascuno di noi) siamo gli schiavi e i padroni, sembra dirci Canetti.

⁴³ Ivi, p. 101 [p. 95]; *ibid.*: «Cinismo: non aspettarsi da alcuno *più* di quanto noi stessi siamo».

⁴⁴ Remo Bodei, *Canetti e il mistero doloroso dell'obbedienza*, «Nuova Corrente», 129, 2002, p. 16.

nimato; è necessario, cioè, coltivare l'ignoranza e il disinteresse per i nomi e le descrizioni che si applicano come una mappa al territorio dell'uomo, per consentirsi di entrare in questa "provincia" animati dalle «aspettative di un bambino»⁴⁵: difatti l'anonimato «contiene la possibilità dell'affrancamento in ognuna delle sue gradazioni, che a noi dunque servono tutte. Una grande forza liberatoria può essersi depositata e raccolta dove mai l'avremmo cercata, e solo fin quando ce l'aspettiamo ovunque, noi siamo in grado di sopravvivere»⁴⁶. La "provincia dell'uomo" non costituisce una "patria", una porzione di terra di cui l'umano si impossessa in maniera stabile e sulla quale esercita diritti esclusivi di proprietà e sfruttamento. Al contrario, essa è una regione di confine, che travalica oltre i propri margini e si sovrappone ad ambiti limitrofi (ad esempio "la provincia dell'animale"). È una dimora presso cui l'umano soggiorna secondo le modalità dell'*abitare* messe in luce da Jacques Derrida⁴⁷: vi abita come un ospite, come uno straniero (e-straneo innanzitutto a se stesso⁴⁸), come un nomade⁴⁹.

Per essere in grado di sperare, oltre a confidare nel sorprendente, è necessario altresì saper scrollarsi di dosso l'obbedienza al potere: innanzitutto al potere che si esercita (anche su se stessi), poi a quello che si subisce. In questo consiste la *libertà*, ovvero nella «libertà di *lasciar liberi*»⁵⁰.

Trovo che negli snodi tematici che ho posto in evidenza si possano rintracciare i percorsi di un pensiero che concepisce la felicità non come il frutto di calcoli e previsioni, come il "premio" che si ottiene eseguendo con costanza e coerenza un compito di vita, fosse anche un compito che ci si assegna da soli («Chi obbedisce *a se stesso* soffoca non meno di chi obbedisce ad altri»⁵¹). Nel testo canettiano ad emergere come autenticamente possibile è, invece, una felicità *processuale*, intesa come felicità *del e nel* processo della vita. Essere

⁴⁵ Canetti, *La provincia dell'uomo* cit., p. 350 [p. 340].

⁴⁶ Canetti, *La tortura delle mosche*, cit., p. 64 [p. 53].

⁴⁷ Cfr. Jacques Derrida, Anne Dufourmantelle, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997; tr. it. *Sull'ospitalità*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000.

⁴⁸ «Non posso più leggere niente sui popoli primitivi. Io stesso sono un intero popolo primitivo» (Canetti, *La provincia dell'uomo* cit., p. 189 [p. 179]).

⁴⁹ Canetti, di origine ebraiche e apolide disperso per l'Europa, è inevitabilmente esposto alle questioni dell'erranza e dell'estraneità, che lo avvicinano alla sensibilità e al pensiero di autori come Benjamin e Adorno: «Solo nell'esilio si arriva a capire fino a che punto il mondo è sempre stato un mondo di esuli» (Canetti, *La provincia dell'uomo* cit., p. 50 [p. 43]). Sul rapporto tra Canetti e l'ebraismo cfr. ivi, pp. 77, 79; utilissime le analisi di Gerald Stieg in *Perché Elias Canetti non divenne sionista*, «Nuova Corrente», 129, 2002, pp. 173-187, e quelle di Youssef Ishaghpour in *Elias Canetti*, cit., pp. 143-155.

⁵⁰ Canetti, *La provincia dell'uomo* cit., p. 173 [p. 164]. «Non esiste libertà "per qualcosa"; la sua grazia e la sua felicità sono la tensione dell'uomo che vuole oltrepassare le proprie barriere e ogni volta fissa questo suo desiderio sulle barriere più maligne. [...] L'origine della libertà sta però nel *respirare*. Chiunque ha potuto respirare qualsiasi aria, e la libertà di respirare è l'unica che fino ad oggi non sia stata realmente distrutta» (ivi, p. 16 [p. 10]).

⁵¹ Canetti, *Il cuore segreto dell'orologio* cit., p. 30 [p. 30].

felici equivarrebbe a vivere un'espansione sempre maggiore, a saper godere di ciò che è nel mezzo, evitando di precipitarsi verso il compimento "finale" della propria esistenza. «La felicità è: perdere in pace la propria unità, e ogni impulso viene e tace e va, e ogni parte del corpo ode per conto suo»⁵². Se la vita è l'ambito della metamorfosi e del molteplice, plurali e mutabili saranno le stesse configurazioni dell'esperienza della felicità, anche all'interno dello spazio/tempo di una singola esistenza. Prendendo in prestito un'espressione di Deleuze, direi che nella prospettiva canettiana il processo della felicità è possibile a patto che non si smetta di «insegnare all'anima a vivere la propria vita e non a salvarla»⁵³.

Come credo emerga dalle considerazioni fin qui svolte, Canetti non è interessato a fornire un'immagine monolitica dell'umano, a fissarlo in descrizioni e prescrizioni che ne tradirebbero la natura sfuggente e cangiante. Egli non va in cerca di nessuna verità che non sia «un mare di fili d'erba che si piegano al vento»⁵⁴; come Montaigne, si preoccupa di descrivere non l'essere, ma il passaggio, che si manifesta «di giorno in giorno, di minuto in minuto»⁵⁵. Per riuscire in questa opera, egli si misura con le *contraddizioni* insite nell'umano, senza temerle e fuggendo la pretesa di risolverle, ma anzi confidando nel loro potere liberatorio. «Si dovrebbe trovare il sistema delle proprie contraddizioni, raggiungendo la pace. Se l'uomo *vedesse* le sbarre dell'inferriata, avrebbe conquistato il cielo che vi si apre in mezzo»⁵⁶. Per quanto l'esistenza umana sia attraversata dal flusso impetuoso della trasformazione, dal punto di vista di Canetti è tuttavia possibile rinvenire in essa una forma di unità, che si renderebbe visibile qualora con una linea si congiungessero le "crepe" che attraversano ogni singola storia vivente. Nella *Premessa a La provincia dell'uomo* egli scrive: «Mi piacerebbe che qualcuno presentasse la propria vita anche nelle sue crepe. Si direbbe che le crepe appartengano *a tutti* [...] la vera unità di una vita è segreta ed è tanto più efficace là dove involontaria-

⁵² Canetti, *La provincia dell'uomo* cit., p. 62 [p. 56]. Nella concezione canettiana della felicità, come accoglienza gioiosa della metamorfosi, si potrebbero quasi rinvenire i tratti della figura del *trickster*, dello stupido, del folle: in proposito si veda lo stimolante intervento di Carmelo Colangelo *Kant prende fuoco*, in Valeria Frescura, Felice Ciro Papparo (a cura di), *Supidi e idioti. Undici variazioni sul tema*, Roma, Luca Sossella Editore, 2000, pp. 21-40.

⁵³ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977; tr. it. *Conversazioni*, Verona, ombre corte, 2006, p. 70.

⁵⁴ Canetti, *La provincia dell'uomo* cit., p. 69 [p. 63].

⁵⁵ Montaigne, *Essais* (1580); tr. it. *Saggi*, Milano, Adelphi, 1998, II, p. 1067.

⁵⁶ Canetti, *La provincia dell'uomo* cit., p. 122 [p. 115]. Ancora sul potere "salvifico" delle contraddizioni: «Solo una cosa può salvare dalla disperazione l'uomo che ha finito per abituarsi a un proprio modo di pensare: quella comunicazione che egli sottrae agli altri, che riserba a se stesso e dimentica, per ritrovarla poi un giorno con stupore. [...] Può rimanere libero soltanto se pensa inutilmente. Le sue contraddizioni devono salvarlo: la loro molteplicità, la loro imperscrutabile insensatezza» (ivi, p. 138 [p. 132]).

mente si cela»⁵⁷. Canetti sembra mettere in pratica la definizione del filosofare che Adorno fornisce nel brano conclusivo di *Minima moralia*: «Si tratta di stabilire prospettive in cui il mondo si dissesti, si estranei, riveli le sue fratture e le sue crepe [...] Ottenere queste prospettive senza arbitrio e violenza, dal semplice contatto con gli oggetti, questo, e questo soltanto, è il compito del pensiero»⁵⁸. Come evidenzia Luciano Zagari, accanto alla consapevolezza della frammentarietà, è sempre bruciante in Canetti «un'inestinguibile sete di totalità» che lo caratterizza come «un esponente di punta di un moderno “pensiero forte”»: senza mai cedere alle lusinghe del pensare “debole”, egli «piuttosto estremizza il carattere di forza che è proprio del pensiero ove si abbia il coraggio di pensare fino in fondo, fino alle estreme conseguenze»⁵⁹.

Tra le crepe e le fessure del reale soffia quello che Canetti chiama «il respiro del mondo»⁶⁰, dal quale, egli suggerisce, non bisognerebbe mai allontanarsi. Una delle indicazioni più preziose provenienti da questo autore, specie per chi si occupa di filosofia, è racchiusa proprio nell'invito ad aver cura del proprio respirare, di quel gesto apparentemente semplice che consente di mantenere con ciò che ci circonda una comunicazione profonda, giorno dopo giorno, istante dopo istante.

⁵⁷ Ivi, p. 13 [p. 8].

⁵⁸ Theodor L.W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionem aus dem beschadigten Leben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1951; tr. it. *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1994, p. 304. Segnalo questo punto di possibile convergenza fra Canetti e Adorno con la consapevolezza che si tratta di due personalità intellettuali in gran parte inconciliabili (fra l'altro, Canetti detestava personalmente Adorno). Per misurare la distanza che li separa circa le questioni trattate in *Massa e potere* si veda il colloquio radiofonico che essi ebbero modo di svolgere nel 1962 e che è riportato in Roberto Esposito (a cura di), *Oltre la politica. Antologia del pensiero impolitico*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 147-173.

⁵⁹ Luciano Zagari, *Canetti e l'inaccessibile* Provincia dell'uomo, «Nuova Corrente», 129, 2002, pp. 34-35.

⁶⁰ Canetti, *La tortura delle mosche*, cit., p. 91 [p. 76]. Sull'importanza del saper respirare e sulla trascuratezza che la cultura occidentale da sempre dimostra verso questa capacità, si veda il discorso che Canetti dedica ad Hermann Broch in occasione del suo cinquantenario, riportato in Canetti, *La coscienza delle parole*, cit., pp. 29-37 [pp. 17-24].

Terza sezione: Psicologia

Paola Nicolini

La comunicazione interpersonale in contesti lavorativi: competere o negoziare?

1. *Introduzione*

Le scienze umane negli ultimi anni sono sempre più presenti in campi apparentemente molto lontani dai loro interessi, con apporti nella formazione del personale e più in generale nella comprensione e gestione delle dinamiche lavorative. Dalla linguistica alla psicologia, dalla sociologia alla filosofia, le cornici teoriche tipiche di questi campi del sapere supportano l'esigenza di inquadrare e dirigere sistemi complessi come quelli aziendali e istituzionali. Le riflessioni che qui intendiamo presentare si inseriscono in quest'ambito, focalizzando l'attenzione in particolare sulle interazioni comunicative come strutturanti dei rapporti interpersonali e lavorativi, sia all'interno delle relazioni tra colleghi, sia tra operatori e utenti nel caso ad esempio delle pubbliche amministrazioni.

2. *Il contributo della psicologia culturale*

La cornice nella quale intendiamo inserire il nostro discorso è quella della psicologia culturale (Bruner 1992; Cole 2004), la quale ipotizza uno strettissimo rapporto tra i processi mentali e il complesso dei valori, dei significati, dei discorsi, delle pratiche e degli artefatti attraverso i quali le persone concretamente si relazionano tra loro e con il mondo cui si appartiene o in cui ci si trova a vivere. In tal senso la mente umana è al tempo stesso prodotto della cultura e produttrice di cultura, il che significa che valori, significati, discorsi, pratiche e artefatti sono possibili perché c'è un'attività della mente che li elabora e li costruisce. E che tuttavia, contemporaneamente, quella stessa mente evolve e costruisce le sue reti di significato all'interno e grazie all'orizzonte dei significati presenti nel contesto in cui si trova a formarsi.

Proviamo a fare un esempio. Negli ultimi dieci anni il design dei prodotti e dei servizi si è andato modificando in modo *client-centered*, cambiando

l'aspetto di molti tipi di relazione, da quella tra docenti e studenti a quelle tra medici e pazienti fino a toccare il marketing che sempre meno offre prodotti già ultimati e sempre più chiama in causa gli utenti finali anche nelle fasi ideative e di progettazione. Tutto questo processo è stato accompagnato e sostenuto dall'avvento e dalla rapida affermazione delle nuove tecnologie, importanti partner nella rivoluzione del rapporto con la clientela. Dopo decenni di relazioni asimmetriche si riconosce che gli utenti sono molto di più che semplici assistiti, sono invece clienti e fruitori di prodotti e servizi perciò, in quanto tali, con un proprio tipo di esperienza ed *expertise*. Il cambiamento qui descritto è chiaramente frutto delle idee e delle teorizzazioni di alcune persone e della traduzione operativa a opera di altre. Tuttavia le giovani generazioni formano in tali nuovi contesti il proprio modo di pensare/pensarsi e di situarsi, tanto che solo una ricognizione storica permetterebbe loro di comprendere come fossero impostati i rapporti nelle epoche precedenti.

Così la mente umana può *pensare le cose* che può *riconoscere* come presenti negli scenari culturali in cui quella singola mente cresce e può utilizzare quelle cose per produrre significati che vanno a modificare quelli precedenti, con un dinamismo a spirale che innesca processi di cambiamento continuo.

3. Il conflitto

Il termine *conflitto*, di derivazione latina dal verbo *confligēre*, letteralmente *cozzare insieme*, dà origine al sostantivo maschile *conflictus* che significa *urto*, *scontro*, ma anche combattimento, battaglia, guerra, contesa, duello. In qualsiasi dizionario della lingua italiana degli ultimi anni, il vocabolo si trasferisce da un piano concreto e per lo più militare ad ambiti figurativi diversificati: il Devoto Oli (1979), ad esempio, definisce il conflitto sempre come «contesa rimessa alla sorte delle armi, guerra» e anche come «fig. urto, contrasto, opposizione» o come *conflitto di competenza* (in ambito giuridico). Nel vocabolario della lingua italiana Treccani si legge sempre «combattimento, guerra, scontro di eserciti, urto, contrasto, opposizione», ma anche qui gli esempi particolari si articolano su più livelli: in sociologia (*conflitto di interessi* e *conflitto di classe*), in diritto (*conflitto di diritti soggettivi, di poteri, di norme, di attribuzione* ecc.) e in psicologia. Qui il *conflitto psichico* viene definito come uno «stato di tensione e di squilibrio in cui l'individuo viene a trovarsi quando è sottoposto alla pressione di tendenze, bisogni e motivazioni tra loro contrastanti» che può sfociare nell'ansia. Il termine conflitto viene perciò inteso nel linguaggio comune ancora per lo più in una accezione negativa, come un qualcosa da cui occorre allontanarsi o liberarsi il prima possibile.

Il conflitto tuttavia non si può eliminare, va bensì gestito imparando a vederlo non come un rapporto *win-loose* ma piuttosto nella veste *win-win*.

Per fare questo passaggio è necessario però ridefinire il conflitto passando da ciò che divide a ciò che si può costruire insieme anche grazie alle differenze.

3.1 *Verso una nuova accezione del conflitto*

Nel campo delle ricerche psicologiche al conflitto si dedica ben altro tipo di attenzione. Grazie ad alcuni Autori che hanno iniziato ad attribuire al termine dimensioni semantiche, oltre che di rottura anche di valenza produttiva e di cambiamento (Piaget, Inhelder 1970; Lewin 1965), di creazione e di elaborazione di risposte nuove per il singolo (Doise, Mugny 1982) e per il gruppo (Moscovici, Doise 1992) al conflitto è assegnata una duplice valenza, di cui una ancora distruttiva ma l'altra con dimensioni costruttive legate allo sviluppo e all'attivazione di forze propulsive orientate alla ricerca di nuove soluzioni.

In particolare negli studi di Piaget e ancor più dei post-piagetiani emerge l'espressione di *conflitto sociocognitivo* per indicare la dinamica di costruzione in comune di risposta a un compito attraverso la messa in discussione dei rispettivi punti di vista (Doise, Mugny 1982). Carugati riprende il concetto di *conflitto sociocognitivo* (Carugati, Selleri 2001) intendendolo come potenzialità di produrre interazioni che comportano profonde ristrutturazioni cognitive nel modo di affrontare il problema (Vygotskij 1990), per cui la soluzione non è il prodotto di una imitazione ma è piuttosto il risultato della costruzione di nuove conoscenze derivate dall'interazione sociale. Carugati arriva così a teorizzare il conflitto come una complessa dinamica socio-cognitiva che necessita di trovare sempre nuove soluzioni:

il dialogo cognitivo con se stesso prenderebbe l'avvio dal dialogo con l'altro. [...] In altri termini, comprendere che il *partner* è in disaccordo può non soltanto attivare la discussione, ma anche la ricerca dei punti specifici di disaccordo e dei punti grazie ai quali un accordo può essere trovato (Carugati, Selleri 2001, p. 90).

Dal filone di studi sul conflitto socio-cognitivo da un lato e sul conflitto sociale dall'altro, l'attenzione su questo fenomeno si sviluppa in direzioni ricche e diverse.

4. *La negoziazione: definizioni*

Possiamo ora occuparci più da vicino della negoziazione e delle sue peculiarità. La parola *negoziiazione* ha origini latine da *negotium*, sostantivo neutro che sta a indicare un lavoro, un'attività, un'occupazione, il condurre a termine un'impresa, ma anche un affare, una trattativa, un negoziato. Il termine quindi

ha fin dalla sua genesi un ampio spettro di applicazione, dalla vita quotidiana al campo commerciale, dalla diplomazia al diritto. In questi ultimi casi la parola negoziazione è particolarmente usata per indicare l'insieme di trattative che portano a un accordo tra Stati, consistente in una formulazione e discussione di proposte e di controproposte rivolte a soddisfare le esigenze di ciascuno. Se le trattative riescono, la negoziazione si conclude con l'approvazione di un progetto d'accordo destinato poi a perfezionarsi. Da queste accezioni il significato si è spostato nel tempo sul senso dell'interazione comunicativa di scambio ed è via via sempre più inteso in senso lato, come processo consistente nel conferire con una o più persone al fine di raggiungere un accordo. In sostanza la negoziazione può essere intesa come un processo di scambio che ha come prodotto un reciproco guadagno. Non una rinuncia sostenibile, come nel caso del compromesso, ma l'acquisizione di un valore aggiunto che ha la qualità di essere pensato come migliore rispetto alle posizioni iniziali da tutti i protagonisti dello scambio negoziale. In altri termini una trasformazione delle idee esposte sulle prime in un esito finale che può rappresentarne una sintesi, una fusione, una integrazione, una rielaborazione, un perfezionamento, un approfondimento e comunque una soluzione differente e più soddisfacente.

Tutti i significati sono comunque contrari alla parola *otium*, vale a dire il tempo libero dalle occupazioni. Ciò permette di comprendere come la negoziazione sia un processo complesso e intenzionale per lo più frutto di azioni impegnative, non oziose, per l'appunto. La negoziazione è dunque un fenomeno con qualità specifiche molto articolate, che richiede competenza da parte delle parti in causa. Superando l'approccio esclusivo della distribuzione dei vantaggi, infatti, si muove in favore della ricerca di valore aggiunto: ciò è possibile se le parti che contrattano hanno disponibilità a sospendere almeno momentaneamente la difesa dei propri interessi per adottare, attraverso un attento esercizio di ascolto, almeno provvisoriamente la comprensione di quelli delle altre parti in causa. Non sempre, infatti, la difesa dei propri interessi fa incassare soluzioni soddisfacenti, mentre la disponibilità a comprendere quali siano gli interessi degli altri permette di avere una visione più olistica del conflitto e delle risorse disponibili, come dimostrato in matematica da John Nash nella sua Teoria dei giochi (Nash 2002) e molto ben illustrato nel film *A beautiful mind*¹ a lui dedicato. Una delle scene mostra infatti il giovane Nash con altri quattro studenti compagni di corso in un locale, in cui entrano una ragazza molto bella insieme ad altre quattro amiche, meno belle ma certo non disprezzabili. Immediatamente uno dei ragazzi lancia agli altri la sfida per la conquista della prima e tutti iniziano a darsi da fare in tal senso. Ma a Nash la situazione appare in modo differente e per questo motivo fa osservare che, adottando una tale stra-

¹ Ron Howard (diretto da), *A beautiful mind*, Universal, USA, 2001.

tegia, alla fine le cose andrebbero probabilmente male per ognuno. Infatti non è detto che la ragazza, dopo essere stata corteggiata da tutti, si concederebbe a uno, senza contare che solo questi godrebbe del vantaggio. Se la ragazza decidesse di non concedersi, tutti allora potrebbero ripiegare sulle amiche ma queste, probabilmente indispettite per essere state prese in considerazione solo come una seconda scelta, se ne andrebbero indignate. In questa immagine è racchiusa l'idea che la competizione ha spesso risultati a somma zero per l'insieme dei partecipanti, dalla quale si deduce che ogni cosa strappata all'avversario costituisce un guadagno o, rovesciando i termini, ogni perdita subita da una delle parti deve costituire necessariamente un guadagno per una delle altre. Nash suggerisce però di vedere il problema da un altro punto di vista e di affrontarlo con una differente strategia, consistente nella cooperazione invece che nella competizione, vale a dire trascurare la più bella e concentrarsi subito ognuno su una delle altre. In tal modo tutti i ragazzi potrebbero uscire dal locale a fianco di una delle ragazze e tutti godrebbero di una situazione vantaggiosa². Il teorema matematico che ne deriva è passato alla storia come *l'equilibrio di Nash* e recita: due giocatori sono in una situazione di equilibrio quando nessuno dei due farebbe una mossa diversa da quella che ha fatto, al termine di un gioco, quando cioè, conoscendo anche le mosse dell'avversario, può finalmente analizzare l'intera giocata col senno di poi. Il conflitto si delinea perciò come un contrasto da risolvere e la negoziazione costituisce il processo di *problem solving*. Più sono gli elementi a disposizione nella rappresentazione del conflitto da parte dei protagonisti e più realistici possono essere i tentativi di soluzione, ma ciò presuppone una capacità di ricognizione e una buona competenza nell'esame di realtà.

Per negoziare, quindi, l'orientamento al sé e all'altro sono due dimensioni che hanno bisogno di decollare congiuntamente (Rubin 1999)³. Se infatti l'esclusivo orientamento al sé porta all'*indipendenza* e l'esclusivo orientamento all'altro porta alla *dipendenza*, il processo negoziale si fonda sulla capacità delle parti di stare entro rapporti di *interdipendenza*. Possiamo aggiungere, per completezza, che è necessario anche un orientamento al compito, che non va mai perso di vista a rischio di incagliarsi e arenarsi a livello dei soli rapporti affettivi interpersonali.

La persona che negozia ha necessità di muoversi affettivamente e cognitivamente, con agilità, dal sé all'altro, senza mai perdere di vista l'obiettivo

² Ci si perdoni la citazione che perpetua una cultura di genere di certo non edificante, che cristallizza i ruoli delle donne e degli uomini in predate e predatori. Si tratta, in questo caso, di mera fedeltà storica all'esempio descritto dall'autore.

³ Rubin parla a questo proposito di *individualismo illuminato*. Cfr. Jeffrey Z. Rubin, *Some wise and mistaken assumptions about conflict and negotiation*, in Roy J. Lewicki, David M. Saunders, John W. Minton (a cura di), *Negotiation: Readings, Exercises, and Case*, New York, MacGraw-Hill, 1999.

in gioco nel processo negoziale o meglio gli obiettivi, perché ne può esistere contemporaneamente più d'uno. A volte non è fruttuoso intascare un buon guadagno rispetto agli obiettivi della contrattazione se ciò va a scapito della ulteriore possibilità di intrattenere rapporti con le parti in causa, nel futuro, a seguito di una rottura. Viceversa è necessario essere attenti a non perdere di vista gli obiettivi del processo di scambio lasciandosi totalmente assorbire dalla cura rispetto alla tenuta della relazione interpersonale, perché in questo caso si possono lasciar andare inavvertitamente dei vantaggi rispetto alla meta da raggiungere. È necessaria altresì una sorta di attenzione distribuita, che sappia muoversi dalle parti al tutto e viceversa, monitorando costantemente e per lo più intenzionalmente il processo in corso.

La conclusione della negoziazione è rappresentata da un prodotto che abbia degli aspetti qualitativamente positivi per tutte le parti in causa e che fa esclamare, come Riccioro nella fiaba: «Questa sì che va bene!»

Stabilire pertanto che ha avuto luogo una negoziazione, dopo l'emergere di un conflitto, è possibile esclusivamente ex-post, sulla base della soluzione adottata, dei risultati ottenuti e delle dichiarazioni in uscita da parte dei partecipanti. Tuttavia la soluzione adottata, i risultati ottenuti e le dichiarazioni dei partecipanti dipendono in larga misura dal modo in cui è stato condotto l'intero processo negoziale. Per questo motivo ci occuperemo di fornire un elenco di strategie discorsive che potremmo identificare come facilitanti e funzionali alla soluzione negoziale, che rappresentano elementi necessari ma non sufficienti per poter decidere se l'esito di un conflitto equivale a una negoziazione o a una delle altre possibili vie d'uscita. Lo scenario negoziale si può scomporre in diverse fasi:

- 1) l'*esposizione*, momento nel quale si manifestano i diversi punti di vista;
- 2) il *conflitto*, periodo in cui emergono le differenze;
- 3) la *difesa dei punti di vista* con argomentazioni, che può costituire una opportunità di esplorare e approfondire i significati espressi nel primo momento;
- 4) la *convinzione*, tempo della convergenza dopo la divergenza delle fasi 2 e 3;
- 5) il *prodotto*

Nella prima parte i soggetti coinvolti espongono le loro opinioni; nella seconda emergono le differenze e le parti in causa entrano in rotta di collisione, esprimendo un conflitto; la terza è caratterizzata dalla difesa dei diversi punti di vista, consistente nella ricerca di argomentazioni a sostegno o a sfavore della propria o altrui idea; se nella fase precedente si è manifestata una capacità di ascolto, in quella della convinzione le argomentazioni profuse per convincere l'altra parte della bontà della propria posizione creano le condizioni per la possibilità che si delinei una posizione terza, a entrambi favorevole, che non era contemplata all'inizio del processo negoziale e che a buon diritto può

ritenersi il frutto della catena di scambi precedenti. Il primo passo per avviare una negoziazione è attivare l'ascolto. L'ascolto attento e non prevenuto facilita la comprensione del tema o del problema portato dall'utente. Fa risparmiare tempo, in quanto è garanzia di migliore comprensione e al tempo stesso permette di studiare risposte utili e personalizzate.

Utilizzare la negoziazione nelle relazioni interpersonali di tipo lavorativo e professionale non è però una scelta facile, perché spesso comporta anche una certa attenzione e fatica, ma alla fine i benefici prodotti per entrambe le parti sembrano poter ripagare gli investimenti effettuati⁴.

4.1 *Gli ostacoli alla negoziazione ovvero il dilemma del prigioniero*

Due sospettati, A e B, sono arrestati dalla polizia perché incolpati di aver compiuto una rapina. La polizia non ha prove sufficienti per incastrare il colpevole e, dopo aver rinchiuso i prigionieri in due celle diverse – dove non hanno possibilità di comunicare – interroga entrambi offrendo loro le seguenti prospettive:

- a) se uno confessa e l'altro non confessa chi non ha confessato scontrerà 10 anni di detenzione mentre l'altro sarà libero;
- b) se nessuno dei due confesserà la polizia li condannerà a un solo anno di carcere;
- c) se, invece, confesseranno entrambi la pena da scontare sarà pari a 5 anni di carcere.

Ogni prigioniero può riflettere sulla strategia da scegliere tra confessare o non confessare. In ogni caso, nessuno dei due prigionieri potrà conoscere la scelta fatta dall'altro prigioniero (Dresher 1961). Il modello costituisce un esempio di gioco non cooperativo, in cui i soggetti non si possono accordare per decidere la strategia migliore. In questo caso, infatti, la scelta va fatta senza poter comunicare, ma tenendo ben presenti le possibili mosse dell'avversario. Si comprende come, considerando la situazione complessivamente, per ogni prigioniero sarebbe meglio confessare perché, indipendentemente dalla scelta dell'altro giocatore, il suo pay-off risulterebbe più alto (1 anno o, al massimo, 5 anni). Tuttavia appare anche evidente come in realtà possa sembrare conveniente per entrambi i prigionieri non confessare, poiché così facendo scontrerebbero entrambi soltanto 1 anno di detenzione. Ma questa giocata risulta estremamente rischiosa, poiché se invece l'avversario confes-

⁴ Per un approfondimento sulle trappole cognitive negoziali vd. Rino Rumiati, Davide Pietroni, *La negoziazione. Psicologia della trattativa: come trasformare un conflitto in opportunità di sviluppo personale, organizzativo, sociale*, Milano, Raffaello Cortina, 2007.

sasse (come è razionale che faccia) allora chi non ha confessato scontrerebbe ben 10 anni di carcere, mentre l'avversario sarebbe libero.

Prigioniero A/B	non confessa	confessa
non confessa	1 anno, 1 anno	5 anni, 5 anni
confessa	10 anni, libero	libero, 10 anni

Tab. 1. Struttura dei rendimenti del dilemma del prigioniero e matrice dei pay-off

Il dilemma del prigioniero costituisce un caso emblematico, rappresentando il modo in cui, nella realtà di tutti i giorni, spesso si preferisca vedere l'altro come un avversario e si tenda a interpretare le sue mosse come quelle di un contendente da schiacciare, anziché di un soggetto con cui cooperare per ottenere un mutuo vantaggio. Questa condotta crea terreno fertile per spirali competitive, che si alimentano di distorsioni nella valutazione delle informazioni e di errate stime cognitive, emotive e relazionali.

Le trattative competitive risultano perciò frequenti perché facili da rievocare alla memoria e perché si tende a sovrastimarle rispetto a quelle cooperative, come dire: «spesso ci si aspetta il peggio e si ottiene il peggio». Se ad esempio si è avuto delle esperienze negative nel rapporto con una pubblica amministrazione si tende di solito, per l'euristica della disponibilità, a dare più valore alla probabilità che l'evento si riverifichi sulla base della vividità e dell'impatto emotivo di un ricordo, piuttosto che sulla probabilità oggettiva che quel tipo di esperienza si ripeta.

Va sottolineato che il conflitto non si può e in effetti non si deve eliminare, bensì gestire imparando a vederlo non come un rapporto *win-lose* ma piuttosto nella forma *win-win*. Per fare questo passaggio è necessario però ridefinire il conflitto passando da ciò che divide a ciò che si può costruire insieme, anche grazie alle differenze. C'è in altri termini bisogno di passare da rappresentazioni dominanti quali «io faccio il meglio che posso indipendentemente da ciò che fai tu» o «tu fai il meglio che puoi indipendentemente da ciò che faccio io» a un altro tipo di ragionamento sul genere «Io faccio il meglio che posso dato ciò che fai tu» o «Tu fai il meglio che puoi dato ciò che faccio io»⁵.

4.2 La negoziazione come processo comunicativo

Ciò che garantisce la realizzazione di questo tipo di possibilità è proprio la negoziazione, in quanto permette ai partecipanti di raggiungere una posizione

⁵ Questo secondo modo di impostare il ragionamento prende il nome di «equilibrio di Nash». Ben si adatta a quanto avviene tra due giocatori di scacchi che, per puntare al miglior risultato, devono tener contemporaneamente conto delle mosse proprie e di quelle dell'avversario. È anche il principio ispiratore del capitalismo illuminato, in contrasto con le idee del capitalismo classico.

più avanzata rispetto alle precedenti espresse dai singoli, creando un prodotto nuovo e condiviso che è considerabile frutto dell'apporto individuale, ma in cui non è più rinvenibile il pensiero personale quanto le modificazioni che questo ha subito nel corso degli scambi.

Perché si possa condurre un'effettiva negoziazione è necessario adottare una serie di accorgimenti nel modo di comunicare, in modo che si possa percepire la disponibilità all'ascolto e l'accoglienza delle diverse posizioni, processi indispensabili alla trasformazione delle idee.

In precedenti ricerche abbiamo messo a punto un insieme di indicatori utili, che attingiamo dagli studi di psicolinguistica in parte di stampo pragmatico e in parte di carattere semantico/grammaticale. Di seguito riportiamo e commentiamo i principali elementi appartenenti alla lista.

4.2.1 *Parafrasare e fornire esempi*

È buona norma cercare di dire con altre parole quanto si è sostenuto via via e, se possibile, fornire esempi che possano chiarire concetti ambigui o addirittura oscuri per l'interlocutore.

4.2.2 *Riprendere il proprio discorso e ripetere*⁶

La ripetizione è un meccanismo retorico centrale nonché una caratteristica della oralità (visto che non c'è possibilità di rileggere se l'altro non ha compreso un passaggio, né di cancellare quanto detto in precedenza). Può essere usata sia per monitorare la propria comprensione che per facilitare quella altrui. In altri casi aiuta a superare un errore del parlante, può risolvere un fraintendimento o riallineare delle credenze, manifesta inoltre un certo grado di comunanza. Può essere usata per prendere tempo o un turno di parola, per coinvolgere o per richiamare l'attenzione dell'altro.

4.2.3 *Ripetere o citare quanto detto precedentemente dall'altra persona*

Il nostro parlare è pluridimensionale e oscilla da contributi originali a forme riportate. Spesso segnaliamo il fatto che stiamo usando parole che in un certo senso non ci appartengono e talvolta lo annunciamo anche con delle espressioni quali «come hai detto tu in precedenza», ecc. Quando riprendiamo

⁶ Cfr. Renata Galatolo, Gabriele Pallotti (a cura di), *La conversazione. Un'introduzione allo studio delle interazioni verbali*, Milano, Raffaello Cortina, 1999. In particolare nel cap. 6 si parla delle varie forme di ripetizione in relazione ai processi di comprensione nella comunicazione.

degli elementi del discorso dell'interlocutore si parla di etero-ripetizione che, se usata in forma interrogativa, è finalizzata a chiedere delucidazioni. La citazione è una strategia funzionale a far sentire l'altro presente alla nostra attenzione e preso in considerazione.

4.2.4 *Fare riferimento a conoscenze condivise*

È buona norma fare riferimento a una comune enciclopedia, senza snaturare il linguaggio tecnico, solo nella prospettiva di una chiarezza dal punto di vista pragmatico. Usare quindi un linguaggio il più possibile vicino a quello dell'interlocutore, nell'ottica di una semplificazione, rappresenta uno stimolo a cooperare.

4.2.5 *Usare elementi di coesione testuale*⁷

Fare buon uso dei segnali discorsivi (ad es. *sai, ecco, praticamente, insomma, ecc.*) che di solito nel parlato sono usati in modo per lo più inconsapevole e non contribuiscono al contenuto proposizionale, però sostengono e sottolineano l'intreccio dei turni e hanno la funzione, in alcuni casi, di rimandare a una conoscenza condivisa.

4.2.6 *Usare marcatori con funzione meta testuale*

Questi particolari segnali discorsivi si possono dividere in tre famiglie: demarcativi, focalizzatori e indicatori di riformulazione. I primi servono a organizzare il testo, data la difficoltà di pianificazione dell'orale: *insomma, comunque*. I secondi aiutano invece a sottolineare parti importanti del discorso: *proprio, appunto*. Gli ultimi infine si ricollegano alla strategia del parafrasare: si tratta infatti di indicatori usati per fornire esempi, esemplificare, parafrasare e correggere. Appartengono a questa categoria: *cioè, voglio dire, diciamo, in altre parole, ad esempio*.

4.2.7 *Far buon uso della deissi*

La deissi, dal greco *deîxis* "dimostrazione" (Devoto, Oli 1979), è una funzione linguistica che serve a collocare un enunciato in una situazione nello spazio e nel tempo, ovvero a collegare il testo prodotto al contesto. Si

⁷ Per tutte le strategie che riguardano l'uso di marcatori cfr. Carla Bazzanella (1994).

possono identificare persone, oggetti, eventi, processi. Il punto originario è l'io, il qui e l'adesso, chiaramente il centro non rimane fisso nel corso della conversazione. In italiano la deissi viene espressa principalmente dai dimostrativi (come ad esempio *questo*, *quello*), dai pronomi (*io*, *voi*), dagli avverbi di tempo e di luogo (*oggi*, *là*). Queste particelle sono fondamentali per il processo interpretativo, un buon uso aiuta la chiarezza e la coerenza, una loro assenza si può far sentire. Le principali categorie di deissi sono di persona, di luogo e di tempo, alle quali si aggiungono quella sociale e testuale.

4.2.8 *Usare i fatismi*

La funzione fatica⁸ della lingua è uno strumento per creare, consolidare e sottolineare la coesione testuale. Nella prospettiva di “creare contatto” rientrano le richieste di approvazione e partecipazione come ad esempio *sa com'è*, *capisce bene*.

4.2.9 *Prestare attenzione ai turni*

Rispettare l'andamento dei turni conversazionali (molto spesso la successione è spezzata da partenze simultanee, discorsi paralleli, interventi di vario tipo). Tutte le interruzioni infatti possono fomentare la conflittualità soprattutto se accompagnate e supportate dall'aumento dei volumi di conversazione, da lunghi turni di sovrapposizione, da insistenze e persistenza nell'interrompere. È importante quindi cercare di non parlare insieme, anche se nelle situazioni faccia a faccia è molto frequente.

4.2.10 *Prestare attenzione al feed-back*

Oltre ai turni è necessario prestare attenzione anche alla risposta dell'altro (e viceversa). Quest'accorgimento di tipo relazionale è molto importante perché permette di riformulare i propri messaggi e le proprie mosse sulla base delle evidenze che giungono dall'interlocutore.

⁸ Le funzioni comunicative nella concezione di Jakobson sono: *espressiva*, *conativa*, *fatica*, *metalinguistica*, *referenziale* e *poetica*. Cfr. Roman Jakobson (1966).

4.2.11 *Concentrarsi sulla prestazione*

Cercare di non esprimere valutazioni sulle persone ma sempre e solo sugli argomenti in discussione. Si pensi ad esempio quando si hanno dei precedenti con la persona con la quale si sta parlando. In questi casi si tende a portare avanti motivi non dichiarati e talvolta ad assumere una visione distorta. Le persone fanno spesso ricorso a ciò che è accaduto in passato per predire ciò che accadrà nel futuro (come già specificato, secondo l'euristica della disponibilità), si tratta però di una scorciatoia cognitiva che non sempre ha molto a che fare con il qui e ora. In altre occasioni si tende a portare il discorso su un piano personale, in forma ricattatoria con espressioni quali «io te lo avevo detto» o «vuoi sempre avere ragione tu». Queste formulazioni comunicative impediscono di stare sul tema e si spostano dall'argomento del discorso alla forma del rapporto interpersonale. In questi casi è utile cercare di ristabilire un equilibrio tra aspetti emotivi legati alla relazione ed aspetti cognitivi legati al *problem solving* sul quale si sta discutendo.

5. *Conclusioni*

Per i motivi sopra illustrati è sempre più urgente, persino indispensabile, formarsi alla competenza comunicativa, che costituisce in primo luogo una conoscenza necessaria del sapere professionale e in secondo luogo la radice da cui muovono altre competenze, come ad esempio la conduzione di un gruppo o la partecipazione a un intervento di rete, che vede coinvolte più figure professionali e che sempre di più è richiesto nell'attuale organizzazione del lavoro. Solo una gestione competente dello scambio comunicativo e una capacità interpretativa raffinata garantiscono un'equilibrata ricerca di vantaggi sia sul versante dell'ente, dell'istituzione o della ditta che l'operatore rappresenta sia dalla parte dell'utente che a quell'ente, quell'istituzione o quella ditta si rivolge. È infatti nella comunicazione che, non essendo per definizione un fenomeno soggettivo, si può puntare alla co-costruzione e alla condivisione sociale dei significati. Quel che si richiede all'operatore è dunque un atteggiamento di fondo improntato alla curiosità, che agisce quando l'operatore:

riesce a mantenere aperto il dubbio e la critica sulle ipotesi che egli stesso adotta, viste a loro volta come pregiudizi, cioè come particolari vincoli cognitivi che lo condizionano (Gonzo, Mosconi, Tirelli 1999, p. 22).

Nel concludere, desideriamo sottolineare quanto una buona competenza comunicativa, che non si limiti a una gestione ingenua e di senso comune degli scambi verbali, sia opportuna non solo nel rapporto con l'utente ma anche per garantire una reale cooperazione tra colleghi, per lo più rappresen-

tanti di professionalità differenti e dunque con peculiarità dovute non solo al personale modo di essere, ma anche ai punti di vista tipici della propria formazione.

Ecco come il mondo delle scienze umane, con il suo patrimonio di ricerca e di conoscenza, può rivelarsi utilmente a disposizione del mondo del lavoro.

Bibliografia di riferimento

- Bazzanella, Carla, *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.
- , *Forme di ripetizione*, in Renata Galatolo, Gabriele Pallotti (a cura di), *La conversazione. Un'introduzione allo studio delle interazioni verbali*, Milano, Raffaele Cortina Editore, 1999.
- Bruner, Jerome S., *La ricerca del significato*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- Carugati, Felice, Selleri Patrizia, *Psicologia dell'educazione*, Bologna, il Mulino, 2001.
- Cole, Michael, *La psicologia culturale*, Roma, Carlo Amore, 2004.
- Devoto, Giacomo, Oli, Carlo G., *Vocabolario illustrato della lingua italiana*, Milano, Le Monnier, 1979.
- Doise, Wilhelm, Mugny, Gabriel, *La costruzione sociale dell'intelligenza*, Bologna, il Mulino, 1982.
- Dresher, Melvin, *The Mathematics of Games of Strategy: Theory and Applications*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1961.
- Galatolo, Renata, Pallotti, Gabriele (a cura di), *La conversazione. Un'introduzione allo studio delle interazioni verbali*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.
- Gonzo, Mauro, Mosconi, Andrea, Tirelli, Manuela, *L'intervista nei servizi socio-sanitari. Uno strumento conoscitivo e d'intervento per gli operatori*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.
- Jakobson, Roman, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Lewin, Kurt, *Teoria dinamica della personalità*, Firenze, Universitaria, 1965.
- Moscovici, Serge, Doise, Wilhelm, *Dissensi e consensi. Una teoria generale delle decisioni collettive*, Bologna, il Mulino, 1992.
- Nash, John, *Giochi cooperativi e altri scritti*, Bologna, Zanichelli, 2002.
- Piaget, Jean, Inhelder, Bärbel, *La psicologia del bambino*, Torino, Einaudi, 1970.
- Rubin, Jeffrey Z., *Some wise and mistaken assumptions about conflict and negotiation*, in Roy J. Lewicki, David M. Saunders, John W. Minton (a cura di), *Negotiation: Readings, Exercises, and Case*, New York, MacGraw-Hill, 1999.
- Vygotskij, Lev S., *Pensiero e linguaggio*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

Quarta sezione: Italianistica

Valentina Piccioni

Alfieri tragico nell'*Ortis*

Me forse altrui di liber uomo Esemplio.
(Alfieri, *Opere*, III, sonetto CCLXXIV)

Nel ripensamento della ricezione alfieriana nell'opera di Foscolo dal *Tieste* in poi, si rivela tutt'altro che irrilevante dimostrare come le letture di certe tragedie alfieriane abbiano potuto influenzare il cammino di indagine critica e insieme creativa in cui si è articolata la redazione del romanzo, anche alla luce della definizione che Fubini ha fornito dell'opera quale «unica tragedia della scuola alfieriana non indegna del maestro»¹. Così il personaggio di Timoleone raccontatoci da Plutarco, quello di Sofonisba secondo Tito Livio, ma anche le figure di Giobbe e di Saul tramandateci dalla *Bibbia*, vengono eletti a protagonisti di una lunga tradizione di ideali liberali alla quale Alfieri si rifà nelle sue tragedie, determinando nel pensiero di Foscolo un fecondo circolo mitico-religioso, ritenuto il solo capace di innervare la storia dei popoli. Ed effettivamente il nodo centrale della riflessione foscoliana sembra essere stato sempre volto a verificare se, e fino a che punto, l'esigenza primaria della libertà, quale gli si rivelava soprattutto nelle tragedie alfieriane e che si faceva sentire negli stessi tentativi di una più comprensiva interpretazione del fatto politico, potesse realizzarsi compiutamente secondo i modi prescritti nei suoi discorsi *Della servitù d'Italia*. Non a caso, vista e considerata anche la rinuncia alla loro pubblicazione, nell'*Ortis* del 1817 il motivo politico non si esaurisce nei fremiti di Jacopo, ma si formula in accenti più espliciti: di qui la famosa lettera del 17 marzo, che segna l'approdo in età matura al compromesso monarchico-costituzionale di ispirazione britannica e nella quale compaiono frasi e pensieri di quei discorsi, tanto da essere designata nella *Notizia bibliografica* come la lettera sulla necessaria servitù dell'Italia.

Con questa lettera ci si avvicina al Foscolo maturo, quando sul finire del 1815, o al principio dell'anno seguente, pose mano al suo romanzo giovanile

¹ Mario Fubini, *Alfieri nell'Ottocento*, in Id., *Ritratto dell'Alfieri*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 197.

per darne una nuova edizione, correggendo in più di un punto quelle pagine che, con lo sviluppo delle vicende sue e d'Italia, avevano acquisito una viva attualità². Intanto, dal punto di vista linguistico, lo studio dei classici, la traduzione di Sterne e il soggiorno a Firenze condizionavano la revisione del testo verso soluzioni più conformi all'uso toscano e alla lingua dei suoi autori.

Va in ogni caso precisato che queste considerazioni sposano la tesi che fu di Bianchini nel 1879, poi di Martinetti e in tempi più vicini a noi di Marinoni³, secondo la quale la lettera in questione è da ritenersi composta da Foscolo ai tempi del suo esilio svizzero, mentre di opinione contraria e ostinata erano Carrer⁴, Chiarini⁵, Hazard⁶, Donadoni⁷, Ottolini⁸, per i quali la redazione andava ricondotta ai tempi della Cisalpina, intorno al 1802. Dall'esame della lettera stessa (e delle altre varianti del 1816) risultò invece a Fubini non solo che non fosse stata composta nel 1801 o 1802, ma che non poteva risalire a quel periodo perché tutto in essa ci riporta agli anni 1815-1816. Tale conclusione gli si impose quando, attendendo a un libro sul Foscolo, la lettera del 17 marzo gli apparve parte essenziale del nuovo *Ortis* e pagina di cui soltanto si poteva intendere appieno il significato e il valore, se si fosse tenuto presente il momento in cui fu scritta, vale a dire nei mesi dell'esilio svizzero. Le prove erano – si può dire – in ogni passo del testo e tornando sull'argomento in

² Per una sintesi della biografia foscoliana nei mesi che precedettero, accompagnarono e seguirono la caduta del Regno d'Italia cfr. Christian Del Vento, *Scrittori e cospiratori al tramonto del regno d'Italia. Foscolo e gli "antichi amici dell'indipendenza"*, in Marina Rosa (a cura di), *Il primo Regno d'Italia 1805-1814*, Viterbo, Betagamma Editore, 2010, pp. 37-72.

³ Cfr. la sua introduzione all'*Ortis* nell'edizione: Ugo Foscolo, *Prose e poesie scelte e illustrate da Ernesto Marinoni*, Milano, Hoepli, 1926.

⁴ Ugo Foscolo, *Prose e poesie di U. Foscolo ordinate da L. Carrer e precedute dalla vita dell'autore*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1842, p. XLIII (vd. p. 565).

⁵ Il quale in *Vita di U. Foscolo*, Firenze, Barbèra, 1927, p. 103 senza ombra di dubbio afferma che: «nella prima edizione del 1802 c'è la lettera in data 17 marzo omessa in tutte le edizioni posteriori fatte durante la dominazione napoleonica».

⁶ Cfr. Paul Hazard, *La révolution française et les lettres italiennes*, Paris, Hachette, 1910, p. 174: «Le sens de l'œuvre est marqué par une lettre qu'on supprima dans toutes les éditions postérieure à la première parce qu'elle aurait conduit, l'auteur en prison sans que le sort de son pays en fût changé».

⁷ Cfr. Eugenio Donadoni, *Ugo Foscolo, pensatore, critico, poeta*, Palermo, Sandron, 1910, pp. 519-520: «Contro Napoleone l'autore di accampò così altieramente che il libro fu proibito nelle versioni francesi e poi anche nell'originale e in tutte le edizioni che seguirono alla prima, sino a quella di Zurigo del 1817 – quando Napoleone era già a S. Elena – fu soppressa la lettera del 17 marzo violentissima contro l'autocrate».

⁸ Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, con revisione, introduzione e note a cura di Angelo Ottolini, Milano, Cogliati, 1928. Nell'introduzione a questa bella edizione illustrata, Ottolini trattando dell'edizione zurighese scrive: «Quest'opera pretese di derivare da una stampa fatta a Venezia clandestinamente e di cui non si sa nulla», mentre nella nota alla lettera del 17 marzo afferma: «questa lettera che trovai nella prima edizione del 1802 venne omessa in tutte le edizioni posteriori fatte durante la dominazione napoleonica e comincia a ricomparire nell'edizione di Londra del 1814, ma che è in realtà di Zurigo 1816». Lo stesso ripete nella biografia del poeta fatta in collaborazione con Antona Traversi in Angelo Ottolini, Camillo Antona Traversi, *Adolescenza e giovinezza: 1778-1804*, in Id., *U. Foscolo*, Milano, Corbaccio, 1927, I, pp. 288, 274.

una recensione al volume dell'edizione nazionale curata da Fassò, confermò il suo giudizio correggendosi là dove diceva che la lettera era «prefazione dei contemporanei discorsi *Della servitù dell'Italia*», mentre essa era stata scritta dopo che il Foscolo ebbe messo da parte i discorsi⁹.

Il Foscolo del 1815 non era più quello del 1802, perché solo alla fine della dominazione napoleonica, dopo un'esperienza più che decennale e dopo gli ultimi avvenimenti, gli apparivano finalmente chiari «i benefici innegabili di quel regime e il suo vizio intimo che tutti li corrompeva»¹⁰. Ora egli sapeva acutamente distinguere (le lettere private e i discorsi *Della servitù dell'Italia* ne sono un'ulteriore prova) fra quel che di positivo aveva portato all'Italia il regime napoleonico e il valore intrinseco di quel sistema di governo e dell'imperatore stesso. Contrariamente a quanto sostenuto da Levi, non c'è contraddizione fra quei riconoscimenti e il giudizio ultimo sull'uomo, quale troviamo nella lettera del 17 marzo, e non solo in questa¹¹. Foscolo poteva pensare – e lo ripeterà nella *Lettera apologetica* – che Napoleone «aveva fondato in Italia un regno potente di ricchezze e abitatori, e le ricchezze eran amministrate con ordine e il popolo era ridivenuto guerriero»¹², e scrivere nella memorabile lettera alla contessa d'Albany come egli avesse «sperato che le frenesie di Bonaparte potessero aprire l'adito se non all'indipendenza d'Italia, almeno ai magnanimi tentativi di onorare gli Italiani» mentre «il governo regolare dell'Austria precludeva qualsiasi speranza»¹³, ma questo non gli impediva di chiedersi chi fosse quell'uomo e di cercare, al di là di quegli effetti positivi ma in definitiva effimeri della sua opera, le cause della sua rovina. Ed il suo

⁹ La tesi per cui l'edizione zurighese rispecchierebbe in ogni sua parte, compresa la discussa lettera, il pensiero del Foscolo maturo è stata confutata da Giulio Augusto Levi nell'articolo *Cronologia foscoliana*, «Humanitas», II, 1947, pp. 107-110.

¹⁰ Mario Fubini, *La lettera del 17 marzo e l'edizione zurighese dell'Ortis*, «Bolletino di letterature moderne dell'Università Bocconi di Milano», nn. 3-4/5-6, 1947, e poi in Id., *Foscolo minore*, Roma, Tumminelli, 1949 e ora in *Ortis e Didimo: ricerche e interpretazioni foscoliane*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 233.

¹¹ Per la riflessione del Foscolo inglese su Napoleone e sulla Rivoluzione francese si veda Gennaro Barbarisi, *La Rivoluzione francese e Napoleone nella riflessione del Foscolo in Inghilterra*, «Rivista italiana di Studi Napoleonici», XXIX/1-2, 1992, pp. 27-39. Su Foscolo e Bonaparte cfr. Giovanni Gambarin, *Il Foscolo e Bonaparte*, in Id. (a cura di), *Saggi foscoliani e altri studi*, con una presentazione di Mario Fubini, *L'ippogrifo*, 15, Roma, Bonacci, 1973, pp. 103-112.

¹² Ugo Foscolo, *Lettera Apologetica*, in Id., *Prose politiche e apologetiche (1817-1827)*, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1964, EN XIII, parte II, p. 558.

¹³ Id., *Epistolario* (Lettere del Foscolo e dei corrispondenti), VI: *Aprile 1815-Autunno 1816*, a cura di Francesco Tropeano, Firenze, Le Monnier, 1966, EN XIV-XXII, p. 112. Del resto il giudizio è già espresso in termini definitivi in una lettera all'Albany del 23 maggio 1814: «Tiranno era, e sarebbe in ogni evento incorreggibilmente Tiranno quel nostro conquistatore; era, con pensieri sublimi d'animo volgarissimo; bugiardo inutilmente, gazzettiere e droghiere universale; ciarlatano, anche quando era onnipotente di forze [...] Ma egli aveva un altissimo merito presso di me; aveva riuniti ed educati alla guerra sei milioni d'Italiani: aveva precariamente aggregati all'Impero gli altri paesi d'Italia, e tiranneggiati in guisa di invocare il momento di scuotere il giogo ed unirsi a quei del Regno», in ivi, XVIII, pp. 118-119.

giudizio negativo non scaturisce, come ritiene Levi, dal trattato di Campoformio, quanto – come invece sostiene Fubini – dal ricordo di quell’antica tragedia della sua Venezia, dalla considerazione amara sui metodi di governo napoleonico, di quello che era stato, come si dice in uno dei discorsi, «forse il più insigne maestro di tirannide sapientissima»¹⁴, di una tirannide che non poteva non essere – peggio che oppressiva – corruttrice e destinata nonostante tutte le arti e la sua forza, a precipitare miseramente, «il che avverrà sempre», ammonirà nella *Lettera apologetica*, «dove la salute delle nazioni sta tutta in un uomo solo»¹⁵.

Tali pensieri rientrano nel quadro coerente di quegli anni, e appunto per questo la lettera del 17 marzo, che si è voluta riportare qui di seguito, ne è un’espressione esemplare:

La Natura crea di propria autorità tali ingegni da non poter essere se non generosi: venti anni addietro sì fatti ingegni si rimanevano inerti ed assiderati nel sopore universale d’Italia: ma i tempi d’oggi hanno ridestato in essi le virili e natie loro passioni; ed hanno acquistato tal tempra, che spezzarli puoi piegarli non mai. E non è sentenza metafisica questa: la è verità¹⁶ che splende nella vita di molti antichi mortali gloriosamente infelici; verità di cui mi sono accertato convivendo fra molti nostri concittadini: e li compiango insieme e gli ammiro; da che, se Dio non ha la pietà dell’Italia, dovranno chiudere nel loro segreto il desiderio di patria – funestissimo! Perché o strugge, o addolora tutta la vita; e nondimeno anziché abbandonarlo, avranno cari i pericoli, e quell’angoscia, e la morte. Ed io mi sono uno di questi; e tu, mio Lorenzo.

Ma s’io scrivessi intorno a quello ch’io vidi, e so delle cose nostre, farei cosa superflua e crudele ridestando in voi tutti il furore che vorrei pur sopire dentro di me: piango, credimi, la patria – la piango secretamente, e desidero,

che lagrime mie si spargan sole¹⁷

Un’altra specie d’amatori d’Italia si quereli ad altissima voce a sua posta. Esclamano d’essere stati venduti e traditi: ma se si fossero armati sarebbero stati vinti forse, non mai traditi; e se si fossero difesi sino all’ultimo sangue, né i vincitori avrebbero potuto venderli, né i vinti si sarebbero attentati di comperarli. Se non che moltissimi de’ nostri presumono che la libertà si possa comperare a danaro; presumono che le nazioni straniere vengono per amore dell’equità a trucidarsi scambievolmente su’ nostri campi onde liberare l’Italia! Ma i francesi che hanno fatto parere esecrabile la divina teoria della pubblica libertà, faranno

¹⁴ Id., *Discorso sulla servitù d’Italia*, in Id., *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, a cura di Luigi Fassò, Firenze, Le Monnier, 1933, EN VIII, p. 212.

¹⁵ Id., *Lettera Apologetica*, cit., p. 558. Si veda anche l’acuto giudizio sui ministri del Regno italiano: «Si riguardavano tutti non già ministri del Regno, ma del Re; erano più servi, che uomini di Stato; non avevano lume proprio, bensì correvano dietro la magica *Stella* di Napoleone; [...] l’Imperadore degl’Imperadori d’oggi accieca invece gli amici suoi; e spento il lume della stella che li guidava tutti i suoi Ministri, e partigiani [...] si rimasero più orbi di quegli accattoni che assordano la sua casa (della contessa d’Albany) dal bel ponte di Santa Trinità», in *Epistolario*, cit., p. 170.

¹⁶ Per il rapporto fra *fiction* e *verité* nella poetica foscoliana cfr. Bortolo Martinelli, *Ugo Foscolo: le ragioni della poesia*, «Testo», 20, 1990, pp. 60-70.

¹⁷ Francesco Petrarca, *Quand’io son tutto volto in quella parte*, sonetto XVIII, *Canzoniere*.

da Timoleoni in pro nostro? – Moltissimi intanto si fidano nel Giovine Eroe nato di sangue italiano; nato dove si parla il nostro idioma. Io da un animo basso e crudele, non m'aspetterò mai cosa utile ed alta per noi. Che importa che abbia il vigore e il fremito del leone, se ha la mente volpina, e se ne compiace? Sì, basso e crudele – né gli epiteti sono esagerati. A che non ha egli venduto Venezia con trenta mila guerrieri Circassi arresisi alla sua fede, e Nadir Schah che nel nostro secolo trucidò trecento mila Indiani, sono più atroci, bensì meno spregevoli. Vidi con gli occhi miei una costituzione democratica postillata dal Giovine Eroe, postillata di mano sua, e mandata da Passeriano a Venezia perché s'accettasse; e il trattato di Campo Formio era già da più giorni firmato e Venezia era trafficata; e la fiducia che l'Eroe nutriva in noi tutti ha riempito l'Italia di proscrizioni, d'emigrazioni, e d'esili. – Non accuso la ragione di stato che vende come branchi di pecore le nazioni: così fu sempre, e così sarà: piango la patria mia,

Che mi fu tolta, e il modo ancor m'offende¹⁸.

Nasce italiano, e soccorrerà un giorno alla patria: – altri sel creda; io risposi, e risponderò sempre: La Natura lo ha creato tiranno: e il tiranno non guarda a patria; e non l'ha. Alcuni altri de' nostri, veggendo le piaghe d'Italia, vanno pur predicando doversi sanarle co' rimedi estremi necessari alla libertà. Ben è vero, l'Italia ha preti e frati; non già sacerdoti: perché dove la religione non è inviscerata nelle leggi e ne' costumi d'un popolo, l'amministrazione del culto è bottega. L'Italia ha de' titolati quanti ne vuoi; ma non ha propriamente patrizj: da che i patrizj difendono con una mano la repubblica in guerra, e con l'altra la governano in pace; e in Italia sommo fasto de' nobili è il non fare e il non sapere mai nulla. Finalmente abbiamo plebe; non già cittadini; o pochissimi. I medici, gli avvocati, i professori d'università, i letterati, i ricchi mercatanti, l'immensabile schiera degl'impiegati fanno arti gentili, essi dicono, e cittadinesche; non però hanno nerbo e diritto cittadinesco. Chiunque si guadagna sia pane, sia gemme con l'industria sua personale, e non è padrone di terre, non è se non parte di plebe; meno misera, non già meno serva. Terra senza abitatori può stare; popolo senza terra non mai: quindi i pochi signori delle terre in Italia, saranno pur sempre dominatori invisibili ed arbitri della nazione. Or di preti e frati facciamo de'sacerdoti; convertiamo i titolati in patrizj; i popolani tutti, o molti almeno, in cittadini abbienti, e possessori di terre – ma badiamo! Senza carneficine, senza riforme sacrileghe di religione; senza frazioni; senza proscrizioni né esilii; senza ajuto e sangue e depredazioni d'armi straniere; senza divisione di terre; né leggi agrarie; né rapine di proprietà famigliari – da che se mai (a quanti intesi e intendo) se mai questi rimedi necessitassero a liberarne dal nostro infame perpetuo servaggio, io per me non so cosa mi piglierei – né infamia, sé servitù: ma neppur essere esecutore di sì crudeli e spesso inefficaci rimedi – se non che all'individuo restano molte vie di salute; non fosse altro il sepolcro: – ma una nazione non si può sotterrare tuttaquanta. E però, se scrivessi, esorterei l'Italia a pigliarsi in pace il suo stato presente e a lasciare alla Francia la obbrobriosa sciagura di avere svenato tante vittime umane alla Libertà – su le quali la tirannide de' Cinque, o dei Cinquecento, o di Un solo – torna tutt'uno – hanno piantato e planteranno i lor troni: e vacillanti di minuto in minuto, come tutti i troni che hanno per fondamenti i cadaveri.

[...] E quando sto seco – ad altri forse nol crederesti, o Lorenzo, a me sì – allora non le parlò d'amore. È mezz'anno oramai da che l'anima sua [*di Teresa*] s'è affratellata alla mia, e non ha mai inteso uscire fuor delle mie labbra la certezza ch'io l'amo. – Ma e come non può esserne certa? – Suo padre giuoca meco a scacchi le intere serate: essa lavora

¹⁸ Dante Alighieri, *Inf.* V.

seduta accanto a quel tavolino, silenziosissima, se non quanto parlano gli occhi suoi; ma di rado: e chinandosi a un tratto non mi domandano che pietà. – E qual'altra pietà posso mai darle, da questa in fuori di tenerle, quando avrò forza, tenerle occulte come potrò tutte le mie passioni? Né io vivo se non per lei sola: e quando anche questo mio nuovo sogno soave terminerà, io calerò volentieri il sipario. La gloria, il sapere, la gioventù, le ricchezze, la patria, tutti fantasmi che hanno fino ad or recitato nella mia commedia, non fanno più per me. Calerò il sipario; e lascerò che gli altri mortali s'affannino per accrescere i piaceri e menomare i dolori d'una vita che ad ogni minuto s'accorcia, e che pure que' meschini se la vorrebbero persuadere immortale.

Eccoti con l'usato disordine, ma con insolita pacatezza risposto alla tua lunga affettuosissima lettera: tu sai dire assai meglio le tue ragioni: – io le mie le sento troppo; però pajo ostinato. – Ma s'io ascoltassi più gli altri che me, rincrescerei forse a me stesso: – e nel non rincrescere a sé, sta quel po' di felicità che l'uomo può sperar sulla terra¹⁹.

Come si noterà, nella lettera ritornano gli argomenti trattati ne *La virtù sconosciuta* per quel che concerne posizioni politiche e morali, ed evidentemente mentre il Foscolo attendeva al rifacimento dell'*Ortis*, erano ancora accese le passioni, e forse riecitate anche di recente con l'avventura dei «Cento giorni», che tante ansie e speranze aveva destato in tutta Europa ed anche in Italia. Allora Fubini²⁰ lo immagina con qualche seppur timida speranza affacciata nel suo animo, in contrapposizione a quel suo scetticismo di chiara derivazione alfieriana maturato negli anni: «Moltissimi intanto si fidano nel Giovine Eroe», e ben si può pensare che egli avesse in mente, scrivendo quelle parole, le speranze suscitate dalla fuga dall'Elba così come un tempo le aveva riposte nel vincitore della campagna d'Italia. Ecco perché, seppure con «insolita pacatezza» dovuta al sopraggiungere della maturità, la lettera non stona con la prosa delle altre giovanili in cui si innesta. Certo è che nello svolgimento che dall'*Ortis* porterà alle *Grazie*, un uomo di passione e d'immaginazione quale Foscolo, percosso da avvenimenti tanto straordinari in così breve tempo, non aveva raggiunto quella serenità di giudizio che la lettera del 17 marzo tenta di esibire²¹. Nell'urto con una realtà tanto disforme, rimase solo accanto a Parini e ad Alfieri, con la differenza che, scrive De Sanctis,

Parini nella solitudine serbava quella sua calma di uno spirito sano e indulgente; la solitudine di Alfieri era orgoglio e disdegno, con uno sguardo dall'alto su di un mondo ignobile; erano le statue colossali del secolo decimottavo, irrigidite sul loro piedistallo. Foscolo

¹⁹ Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Nelle tre lezioni del 1798, 1802, 1817, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1955, EN IV, pp. 331-339.

²⁰ Cfr. Fubini, *Ortis e Didimo: ricerche e interpretazioni foscoliane*, cit., p. 236.

²¹ Foscolo attingerà ai *Discorsi* secondo un progressione cronologica che andava dagli eventi che segnarono la fine del regno d'Italia al problema più generale dell'assetto della penisola come si pose al principio della Restaurazione per poi essere risolto dal Congresso di Vienna, soprattutto durante e dopo i «Cento giorni».

era ancora in uno stato di formazione, così giovane, fra bisogni della vita così stringenti, in tanta veemenza di passioni, con tanto furore di gloria²².

Dalla storia di un giovane che aveva appena vissuto vent'anni nasceva *Jacopo Ortis*, nome tramite il quale Foscolo a tratti scriveva di se stesso, delle illusioni, dei disinganni, quale la natura e l'educazione lo avevano formato. Vi si ritrova Venezia tradita, Isabella perduta, e la memoria degli amici e della madre, l'uomo senza patria, senza famiglia e senza Dio, il corpo e l'anima straziati nel vuoto di una vita contraddittoria e inutile: vi si trova «tutta una tragedia nazionale in tutta una tragedia individuale»²³. Ma la tragedia non è materia del libro, è il suo antecedente. Scrive ancora De Sanctis²⁴:

siamo alla fine del quinto atto; la catastrofe è succeduta, pubblica e privata; al protagonista non resta che puntarsi la spada, sul petto come Catone, o, come un personaggio di Alfieri, «cacciarsi un coltello nel cuore per versare [...] il sangue fra le ultime strida della patria». Qui comincia il libro; qui, dove cala il sipario, comincia la rappresentazione. Jacopo ricomincia una vita nuova, al cui ingresso sta il suicidio, come una tentazione cacciata via. Vita nuova, perché l'antico Jacopo è morto e se n'è formato un altro. Patria, virtù, giustizia, libertà, scienza, gloria, sono divenuti fantasmi e illusioni. Regna la forza: l'uomo è lupo all'uomo: pochi illustri sovrastano a tanti secoli e a tante genti, anzi, spogliati della magnificenza storica, gli eroi di Plutarco son come tutti gli altri: antichi e moderni, tutti si valgono: «umana razza!»²⁵.

All'ennesimo urto con la realtà Foscolo rinnega tutto, anche se stesso, fino al punto in cui la tragedia non è più, e diventa una situazione lirica che nasce dalla tragedia, come fosse, il romanzo dell'*Ortis*, poesia in prosa. Su questo tra l'altro insiste De Sanctis quando allude a una situazione narrativa di partenza talmente lirica da non potersi risolvere in un romanzo, né tantomeno

²² Francesco De Sanctis, *Lo svolgimento della personalità foscoliana dall'Ortis alle Grazie*, in Walter Binni (a cura di), *Foscolo e la critica, Storia e antologia della critica*, Firenze, La nuova Italia, 1963, p. 124.

²³ Ivi, p. 126.

²⁴ Ivi, pp. 126-127.

²⁵ Qui De Sanctis fa riferimento alla lettera del 18 Ottobre, dove Jacopo racconta di «un Plutarco» recatogli dall'amico Michele a consolazione dei delitti e delle sciagure dell'umanità. Con le *Vite* Jacopo potrà volgere gli occhi ai pochi illustri che quasi primati del genere umano, sovrastano a tanti secoli e a tante genti. Si veda a questo proposito anche le lettere del 15 febbraio e del 19-20 febbraio: Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., pp. 252-254, 256-259. Cfr. anche le parole conclusive di Lorenzo (pp. 276-277): «A me non resta se non un suo Plutarco zeppo di postille con varj quinterni frammessi ove sono alcuni discorsi, ed uno assai lungo su la morte di Nicia». Ad integrazione e commento cfr. Id., *Sesto tomo dell'io*, in Id., *Prose varie d'arte*, a cura di Mario Fubini, Firenze, Le Monnier, EN V, 1951, pp. 5-7. Anche se secondo Walter Binni (Walter Binni, *Ugo Foscolo: storia e poesia*, Torino, Einaudi, 1994, p. 106), al tempo stesso Jacopo demistifica gli eroi esemplari del «divino» Plutarco quando subito dopo aggiunge: «spogliandoli della magnificenza storica e della riverenza per l'antichità, non avrò da lodarmi né degli antichi, né dei moderni, né di me stesso – umana razza!», in Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 297.

in quella prosa naturale e semplice che Foscolo vagheggiava²⁶. Perché nonostante l'autore avesse sciolto i periodi, soppresso i legami e le idee minime, aveva comunque nel suo andamento «asmatico e saltellante» mancato di analisi. In altri termini, per dirla con Gentili, la risposta di Foscolo all'assenza della prosa di romanzo nella tradizione letteraria italiana, fu la pluritonalità realizzata «per coagulo di modalità espressive eterogenee (soprattutto lirica e oratoria), risultando invece carente la diegesi e la stilizzazione del discorso dei personaggi»²⁷. Nulla risulta più lontano dal semplice e dal naturale di questa prosa sintetica e scultoria che nelle lettere non racconta la vita in atto, ma un formulario della stessa e della sua astrazione retorica. «Questo mondo di Foscolo, così com'è, rimane una vuota idealità, a cui manca il naturale nutrimento della vita reale, e che si nutre di sé fino alla consunzione» dice De Sanctis²⁸.

L'idealità su cui Foscolo edifica il suo archetipo di mondo e se lo figura a suo uso è già presente in Alfieri, il quale non lo riassume come Omero o Dante, ma sta' all'ingresso di quello che ha da venire; la realtà che vagheggia è ancora vuota, ma vogliosa, impaziente e confidente nel costruirsi un corpo in se stessa. «Alfieri è illusione, Foscolo è il disinganno»²⁹, ed entrambi incarnano l'idealità del loro secolo, ma rispettivamente, l'uno non ne ha coscienza ed anzi, ha l'orgoglio e la fiducia di chi si sente nella vita, l'altro, invece, ne ha una consapevolezza chiara e autolesionista. Alfieri ha tutta l'energia dell'illusione, quell'energia che ispira i grandi pensieri mentre Foscolo raccoglie in sé tutte le disperazioni del disinganno, quelle da cui scaturiscono le nuove illusioni e le nuove speranze.

In questo senso risulta emblematico il riferimento nella lettera del 17 marzo a *Timoleone*, protagonista della terza *tragedia della libertà* alfieriana, eroe corinzio, antitirannico fino al fratricidio, vissuto nel IV sec a.C. e raccontato da Plutarco, perché attesta un'adesione di Foscolo a quella Grecia presocratica, dove l'uomo di tutti i giorni si riconosce nei simboli dei suoi miti naturali.

Vana illusione è credere che «la libertà si possa comperare a danaro», ma ancora di più lo è immaginarsi che «le nazioni straniere vengano per

²⁶ Ma sarà da aggiungere, a gratificazione dell'iniziativa foscoliana, che la deprecazione di prammatica della liricità e della tragicità, intrinsecamente antinarrative, della lingua ortisiana, deriva da un pregiudizio troppo facilmente accettato perché lo scrittore pur si impegnò ad una diseroicizzazione e desublimazione del dettato (si ponga a termine di paragone la lingua del *Tieste* e di tante coeve prose politiche), con il fine di ottenere «scorrevolezza», secondo quanto rivendicò nel tardo saggio inglese sulla letteratura contemporanea italiana.

²⁷ Sandro Gentili, *I codici autobiografici di Ugo Foscolo*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 37.

²⁸ De Sanctis, *Lo svolgimento della personalità foscoliana dall'Ortis alle Grazie*, cit., p. 128. Da confrontare con quanto scrive Foscolo nella lettera del 17 marzo a proposito del desiderio di patria: «funestissimo! Perché o strugge, o addolora tutta la vita; e nondimeno anziché abbandonarlo, avranno cari i pericoli, e quell'angoscia e la morte. Ed io mi sono uno di questi; e tu, mio Lorenzo».

²⁹ *Ibid.*

l'amore dell'equità a trucidarsi scambievolmente», in Italia, per liberarla. E infatti Foscolo si dice perplesso sull'operato del «Giovine Eroe nato di sangue italiano», e anzi non s'aspetta che questo faccia alcunché di utile per la nazione³⁰, sebbene molti ripongano fiducia in lui. Rievoca il trattato di Campoformio e col dovuto distacco non accusa la ragione di stato «che vende come branchi di pecore le nazioni», perché «così fu sempre e così sarà»³¹, ma piange la patria sua che gli fu tolta, e il modo ancor lo offende. Ecco quindi che attingere al mito greco in Foscolo vuol dire rappresentare quei valori comuni, validi per gli uomini di tutti i tempi, senza però umanizzarli, nel senso di un allineamento al contemporaneo secondo la lezione illuministica di Cesarotti, e senza tantomeno moralizzare, secondo il sistema «scolastico» da Medioevo e Controriforma. «Un'operazione che nessuno aveva mai sognato di fare, in Italia», scrive Mariano, per cui «la linearità della Storia recupera il Passato e il Futuro in una specie di Presente continuo dove, rispetto a quei valori, Nelson non si distingue, sì, da Ettore, e Alfieri da Omero»³², ma dove sia gli uni che gli altri fungono da archètipi sublimi. È il «verum ipsum factum»³³ della storia, l'unico strumento valido per una possibile conoscenza umana.

Un simile espediente si accordava alla perfezione con le tragedie di Alfieri, dove i fatti della storia rappresentavano il valore perpetuo di un enorme passato, e *Timoleone* da questo punto di vista rappresenta un riferimento tanto più significativo, se si prende per buona la tesi di Fedi³⁴ che elegge la tragedia in questione a paradigma dell'universo alfieriano. Questo perché, partendo dal presupposto per cui la stesura dell'opera coinciderebbe esattamente con il periodo di svolgimento della rivoluzione americana, nelle vicissitudini del protagonista non difficilmente si potrebbero riconoscere riferimenti alla storia contemporanea.

³⁰ Riguardo a Napoleone scrive al conte di Fiquelmont nel 1816: «Non io fiderò in chi, potendo redimere una volta l'Italia [...] tolse invece di atterrare in Italia la più venerabile fra le repubbliche; istigò gl'Italiani alla libertà, e fe' loro vieppiù sentire il servaggio; insanguinò di due milioni di cadaveri tutta l'Europa; disonorò le nuove istituzioni, e fece parere necessarie l'antiche inquisizioni e i roghi frateschi; e lasciò la mia patria più serva, più dispregevole, e più sciaguratamente smembrata che per l'addietro». Cfr. Foscolo, *De' giuramenti*, in Id., *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, cit., p. 303.

³¹ Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 334. Spuntava qui un nuovo realismo politico, ispirato da quanto accadeva in Europa da un decennio: gli eserciti rivoluzionari o controrivoluzionari scorrazzavano per l'Europa e ne decidevano i destini. E il concetto della forza dominatrice, fondendosi col naturalismo e materialismo residui del XVIII secolo, assumeva un valore universale, cosmico, approdando a una concezione fatalistica e pessimistica.

³² Emilio Mariano, *La linea greca del Foscolo e l'avvicinamento ai "Sepolcri"*, Brescia, Grafo, 1979, p. 27.

³³ Sulla ripresa del «verum ipsum factum» vichiano da parte di Foscolo, oltre che in ivi, p. 92, si è espressa anche Elisabetta Selmi in *Mito e allegoria nella poetica del Foscolo*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», VIII/3, 1994, p. 95.

³⁴ Cfr. Francesca Fedi, *Fra Corinto e il Nuovo Mondo: il paradigma di Timoleone*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», CVII/2, 2003 (numero monografico di letture alfieriane a cura di Roberta Turchi ed Enrico Ghidetti), pp. 550-563.

E se Alfieri della libertà sente la vitale esigenza di fronte a quanto la contrasta e la nega, va da sé che ne rappresenterà l'angoscia del non possederla, di non trovarla nel mondo tanto che, come scrive Mazzini, «non è l'Eden dell'uomo libero ch'egli dipinge, bensì l'inferno dello schiavo»³⁵. Così la mente di Alfieri viene ad essere dominata dal fosco fantasma della tirannide che diventerà il motivo primo ed essenziale della sua drammaturgia, la quale, a sua volta, costituirà un vero e proprio rifugio ideale per Foscolo, una *nourriture* alla sua speranza libertaria.

«La Natura lo ha creato tiranno: e il tiranno non guarda a patria; e non l'ha», scrive nella lettera a proposito della «mente volpina» di Napoleone, e rivolgendosi a coloro che confidano nel presunto soccorso che l'imperatore presterebbe in virtù dei suoi natali italiani, traccia il profilo di uno stato di cose in cui l'idillio non è più possibile. Siamo piuttosto in un clima da tragedia dove il protagonista fugge da Venezia, ma ricusando di lasciare il Veneto, rinuncia a rinnovare la propria vita e a darle un nuovo slancio, seppure lontano dalla sua città natia. Proprio dell'eroe Timoleone come del personaggio foscoliano è il dramma di una volontà prepotente, a cui è preclusa la libera azione e che si ritorce, per così dire, su se stessa, esaurendosi in propositi vani, in parole tutte frementi di quell'azione vagheggiata che in esse solo si attua.

Timoleone compare per la seconda volta nella lettera del 18 ottobre³⁶, quando Jacopo, trovandosi rifugiato sui colli Euganei, racconta a Lorenzo di aver trovato pace fra quei luoghi e gli descrive un quotidiano fatto di attenzioni e premure da parte di «oscuri mortali»³⁷ che animano quel «cantuccio della terra»³⁸. Sebbene il fuggiasco abbia poco da fidarsi degli uomini «così alle prime», non si sottrae alla loro compagnia, perché dice «quel menare la vita del tiranno che freme e trema d'esser scannato a ogni minuto, mi pare un agonizzare in una morte lenta, obbrobriosa»³⁹. Così racconta di esser solito sedersi sotto il platano di una chiesa a leggere loro le vite di Licurgo e di Timoleone nella convinzione che «il desiderio di sapere e ridire la storia de' tempi andati sia figlio del nostro amor proprio che vorrebbe illudersi e prolungare la vita unendoci agli uomini ed alle cose che non sono più» e così, farle di loro proprietà.

Gli accenti solitari e vigorosi dei passi fin qui riportati, confermano la «poeticità» di Jacopo, l'incapacità sua e dello scrittore di aderire al mondo reale, punto su cui ha insistito particolarmente De Sanctis. Ma pur riconoscendo – come si è fatto – le ragioni di tale critica, non va nemmeno dimenti-

³⁵ Giuseppe Mazzini, *Del dramma storico*, 1830, ora rist. in Id., *Scritti letterari editi ed inediti*, Imola, Galeati, 1906, EN I, p. 160. Si consiglia anche Id., *Il pensiero politico del Foscolo*, ora in Id., *Scritti di letteratura e di arte*, a cura di Guido Rispoli, Firenze, Vallecchi, 1931.

³⁶ Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., pp. 297-299.

³⁷ Ivi, p. 297.

³⁸ Ivi, p. 298.

³⁹ *Ibid.*

cato quel che vi era di positivo, storicamente ed esteticamente, «nel tentativo del Foscolo di portare l'eroe alfieriano nella vita presente, facendolo discendere dalla sua scena remota e mitica e partecipare, sia pure per soccombere, ai casi dei tempi suoi»⁴⁰, chiarisce Fubini. E in quest'ottica va interpretata la lettera del 17 marzo nel punto in cui Jacopo ammonisce una certa categoria «d'amatori d'Italia» che «esclamano d'essere stati venduti e traditi» ma che, «se si fossero armati sarebbero stati vinti forse, non mai traditi; e se si fossero difesi sino all'ultimo sangue, né i vincitori avrebbero potuto venderli, né i vinti si sarebbero attentati di comperarli»⁴¹.

Siamo qui ormai alle soglie di tutt'altro mondo rispetto a quello alfieriano. Foscolo con tanta schiettezza e intensità rivive l'esperienza di Alfieri, il suo orizzonte spirituale, e già il suo stesso alfieriano Jacopo intravede terre ignote agli eroi del poeta maestro. In questa lettera il protagonista si abbandona a una meditazione sulle sorti dell'Italia, sui confini violati dallo straniero, ma non si ferma a queste considerazioni, e riflette invece più in profondità sulle ragioni di quelle vicende, sulla giustizia segreta, che è forse nell'alternarsi di dominio e di servitù nella storia dei popoli, come anche la più celebre lettera da Ventimiglia sta a sentenziare.

«Jacopo è, sappiamo, un eroe alfieriano in ambiente borghese»⁴², scrive Fubini, votato alla morte come gli eroi alfieriani fin dall'inizio della sua storia e perciò posto fuori dalle condizioni di vita degli altri uomini, dotato di forza e condannato a consumarla in se stesso. Dunque come può muoversi ed agire in un mondo che non è fatto per lui? Nei suoi atti, nelle sue parole egli serba ancora molto dell'eroe tragico, e quando non esce in quelle esclamazioni, in quelle interrogazioni, in quelle rapide note che in prosa conservano come un fremere di versi, sembra di non trovare più un'espressione adeguata al suo sentire. In questo secolo, ovverosia fra gli uomini e non fra gli eroi di Plutarco, egli deve naturalmente trovarsi a disagio tanto da risultargli difficile far vivere intorno a sé gli altri personaggi. Tuttavia nella lettera del 23 ottobre Jacopo esordisce con questa descrizione: «Il parroco, il medico, e tutti gli oscuri mortali di questo cantuccio della terra mi conoscono sin da fanciullo e mi amano. Quantunque io viva fuggiasco, mi vengono tutti d'intorno quasi volessero mansuefare una fiera generosa e selvatica. Per ora io lascio correre»⁴³.

Questo atteggiamento vagamente filantropico si fa ancora più manifesto nella lettera del 7 settembre⁴⁴, dove Jacopo esorta Lorenzo a dar sue notizie

⁴⁰ Mario Fubini, *Ugo Foscolo. Saggi studi, note*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 370.

⁴¹ Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 333.

⁴² Fubini, *Ugo Foscolo. Saggi studi, note*, cit., p. 369.

⁴³ Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., pp. 297-298.

⁴⁴ Ivi, pp. 402-404. A proposito di questo episodio e della lettera che lo racconta, Fubini avanza l'ipotesi che ci sia una fonte da cui Foscolo abbia voluto attingere, e che si tratti dell'*Elegia* di Tommaso Gray, ove nella chiusa introduce un pastore a dar notizia a uno straniero di lui morto, e gli descrive la

ai contadini di sicuro in pensiero per lui. Si tratterebbe cioè di un altro aspetto della nostalgia di umanità che si è riconosciuta propria di Jacopo, di quel bisogno tutto suo di trovarsi fra gli uomini, di amarli e di esserne amato, soprattutto fra quelli nei quali «più schietti e più semplici parlano gli affetti»⁴⁵. E forse più che nella lettera notissima della prima parte sulla «festa dei pini»⁴⁶, lo scrittore è riuscito in questa a dar voce a quel motivo, di Jacopo e suo, della simpatia per gli umili che lo distingue da Alfieri, e che fa uscire per poco l'esule in patria dal suo isolamento. Tale tendenza rientra in un atteggiamento costante in tutta la vita di Foscolo che consiste nell'essere uno spirito rivoluzionario in cerca di una tradizione, la cui coscienza si rafforzava tramite Alfieri, Rousseau, e quei pochi altri che potenziavano la sperimentazione della propria originalità⁴⁷, condotto dallo sdegno verso la società del suo tempo a cercare anche nell'arte le forti passioni che nascono al di fuori della vita sociale, secondo la fede romantico-neoclassica di Hölderlin, per il quale «was bleibt stiften die Dichter» («ciò che resiste lo fondano i poeti»).

Così, nella lettera del 17 marzo Foscolo distingue la categoria dei titolati da quella dei patrizi⁴⁸, fra i quali intercorre la differenza che è propria fra la

sua vita di poeta solitario e malinconico. Un Gray potenziato all'Alfieri, come se la malinconia della chiusa si espandesse nel furore di libertà. Ciò non toglie nulla alla pagina foscoliana, poiché è noto come in questa fossero connaturati malinconia e furore, e soprattutto come l'Alfieri fosse divenuto parte essenziale della sua anima. Tant'è che Fubini aggiunge: «il veder così scoperte le “fonti” ci fa sospettare che qui il Foscolo non abbia trovato l'accento suo definitivo: la letteratura non è stata ancora assorbita e risolta del tutto», in Fubini, *Ugo Foscolo. Saggi studi, note*, cit., p. 384.

⁴⁵ Ivi, p. 383.

⁴⁶ Il trapianto dei pini rappresenta per i lavoratori un'occasione di festa, così che Jacopo contempla con sguardo benevolo quello che accade e lo racconta al suo amico fedele con queste parole: «Jeri giorno di festa abbiamo con solennità trapiantato i pini delle vicine collinette sul monte rimpetto alla chiesa [...] Le villanelle vennero sul mezzodì co' loro grembiuli di festa intrecciando i giuochi e le danze di canzonette e di brindisi. Tale di esse era la sposa novella, tale la figliola, e tal'altra la innamorata di alcuno de' lavoratori; e tu sai che i nostri contadini sogliono, allorché si trapianta, convertire la fatica in piacere, credendo per antica tradizione de' loro avi e bisavi, che senza il giolito de' bicchieri gli alberi non possano mettere salda radice nella terra straniera», in Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., pp. 302-303.

⁴⁷ Anche se Fubini in un saggio spiega come di entrambi gli autori, e in particolar modo di Alfieri, Foscolo sarà un tiepido ammiratore dopo gli entusiasmi dell'adolescenza. Aggiunge però che «Alfieriano è il connubio tra l'ideale di poesia e l'ideale di libertà, quale ci appare in tante pagine foscoliane: – Le lettere si nutrono di solitudine e di magnanimo sdegno –: con l'Alfieri il Foscolo giudica sola vera e grande poesia quella che nasce da individui liberi, e addita nelle *Lezioni di eloquenza* le diverse forme di servitù che sminuiscono e smorzano l'ispirazione poetica; dell'Alfieri ripete giudizi sprezzanti e poco equi (per non dire storicamente poco fondati) su Orazio come rappresentante dei poeti cortigiani, o con animo alfieriano rimpiange, percorrendo le antiche storie, l'età della nostra letteratura anteriore a Petrarca, quando i poeti “sentivano fortemente, scrivevano per le loro leggi e i governi delle loro città; e offrirono lo spettacolo di cittadini guerrieri ed autori che purtroppo gli italiani non videro poi ne' lor letterati se non raramente”», cfr. Mario Fubini, *Il Foscolo critico*, in Binni (a cura di), *Foscolo e la critica, Storia e antologia della critica*, cit., pp. 190-191.

⁴⁸ «L'Italia ha de' titolati quanti ne vuoi; ma non ha propriamente patrizj», cfr. la lezione del 1802 (Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 277) dove la categoria dei nobili non viene distinta al suo interno, ma solo affiancata a quella del popolo e dei sacerdoti: «Non v'è indipendenza mai senza popolo, senza nobili e senza sacerdoti. Nessuna di queste tre cose ha l'Italia».

nobiltà di sangue e quella d'animo, e decreta come l'Italia soffra la mancanza dei secondi, dacché «sommo fasto de' nobili è il non fare e il non sapere mai nulla»⁴⁹.

Secondo Jacopo al paese mancherebbero i cittadini e i possessori di terre; e i medici, gli avvocati, i professori d'università, i letterati, i ricchi mercanti, l'innumerabile schiera degl'impiegati renderebbero servizi ai cittadini non avendone il vigore. Bisognava quindi convertire i nobili di sangue in nobili d'animo, più popolari possibili in possessori di terre, i preti in sacerdoti, ma senza carneficine, senza riforme sacrileghe, senza sangue né rapine⁵⁰.

In questa soluzione che Jacopo-Foscolo propone del superamento delle disparità sociali e quindi anche politiche, si ritrovano gli ideali del XVIII secolo e quelli rivoluzionari, l'auspicio alla formazione di una classe media che nasca dalla «concordia degli interessi, del timore, della forza e della Ragione di Stato»⁵¹. E qui – secondo Salvatorelli – la ragion di stato non appare più come la risultante unica, ma come una delle forze – sia pure la preponderante – la quale deve tener conto delle altre, sempre di carattere utilitaristico, «ma di un utilitarismo non soltanto sociale, bensì anche individuale»⁵². Va interpretato in quest'ottica il contenuto della lettera del 17 marzo – redatta quindi in Svizzera nel 1815 – figlia di quel periodo politico di cui la traccia più emblematica è la serie frammentaria dei discorsi *Della servitù d'Italia*. Punto di partenza di questi era infatti la distinzione rousseauiana fra lo stato di natura e lo stato di società, e insieme, la negazione delle tesi sulla bontà naturale dell'uomo e sulla sua presunta primitiva asocialità. Tesi che Foscolo contrasta in quanto la prima finiva con l'alimentare vane illusioni sulla specie umana, e la seconda col delegittimare le strutture sociali esistenti. «Illudono se stessi e gli altri, dicendo che la natura ci ha creato innocenti, liberi e benefattori scambievoli; e che la società guasta noi tutti, facendone nemici reciproci e servi; che però, a

⁴⁹ Ivi, p. 335.

⁵⁰ In questo senso va interpretato il riferimento finale della lettera ai «cadaveri», con cui probabilmente Foscolo intendeva riferirsi alla rivoluzione francese e sulla quale si era già diffusamente espresso nel *Discorso agli Italiani di ogni setta*. Lì si era interrogato sui limiti della violenza rivoluzionaria e sulle conseguenze nefaste che aveva provocato in Francia la degenerazione delle parti in fazioni e il sopravvento preso da quella repubblicana che, a sua volta divisa da contrasti intestini, aveva finito con l'insanguinare la nazione.

⁵¹ Id., *Orazione e lezioni dalla Cattedra di Pavia*, in Id., *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di Emilio Santini, Firenze, Le Monnier, 1972, EN VII, p. 289. Dunque questa lettura delle imprese napoleoniche come mezzo per la creazione di uno stato nazionale italiano – e che, peraltro, Foscolo condivideva con altri intellettuali dell'epoca – si articolava in proposte precise che vedevano al centro dell'azione politica il popolo, inteso come ceto medio borghese. Per approfondire questo aspetto cfr. Laura Melosi, *Lettere*, in Luigi Mascilli Migliorini (a cura di), *Italia Napoleonica, Dizionario critico*, Torino, UTET, 2011, pp. 299-300 e Antonino De Francesco, *L'Italia di Bonaparte. Politica, statualità e nazione della penisola tra due rivoluzioni, 1796-1821*, Torino, UTET, 2011.

⁵² Luigi Salvatorelli, *Il pensiero politico del Foscolo*, in Binni (a cura di), *Foscolo e la critica, Storia e antologia della critica*, cit., pp. 204-205.

tornare migliori, fa d'uopo il ravvicinarsi allo stato più naturale. Ma di grazia, e qual è lo stato dell'uomo che non sia naturale?⁵³».

Già nella prima versione dell'*Ortis*, attraverso Jacopo, Foscolo afferma che «la guerra fu sempre l'arbitra de' diritti»⁵⁴, e un po' più tardi, nei frammenti di Lucrezio (1803), nelle orazioni e nelle lezioni pavesi (1809), Foscolo sostiene che l'uomo è «essenzialmente usurpatore, essenzialmente sociale»⁵⁵. Eppure questa posizione così machiavelliana⁵⁶, tutte queste affermazioni della forza come unica signora del mondo, del *bellum omnium contra omnes*, approderanno a conclusioni politiche più positive e moderate di quelle del 1809. Foscolo biasimerà la rivoluzione francese che, derivata dalla corruzione degli animi, porterà a corruzione maggiore; constaterà gli «atrocissimi effetti delle sublimi teorie di libertà e d'eguaglianza»⁵⁷, che condussero alla distruzione di questi stessi valori da parte del potere assoluto; e svolgerà una requisitoria contro i giacobini nella lettera a Fiquelmont del 25 aprile 1815⁵⁸. Ma una riforma politica in senso costituzionale è ritenuta da lui legittima, ragionevole; il torto della rivoluzione francese è stato appunto quello di non aver imparato dall'Inghilterra a limitare i desideri a un monarca e a una costituzione⁵⁹. È questo l'auspicio politico che Foscolo proietta sull'Italia, la quale – a suo dire – non poteva che riordinarsi in monarchia⁶⁰. Ma come interpreta giustamente Salvatorelli, la monarchia di Foscolo è un «compromesso, un mezzo empirico; non rappresenta nessuna idealizzazione del principio monarchico, nessun ritorno al diritto divino»⁶¹, teoria contro la quale si dichiara nella stessa *Lettera apologetica*.

Ma tornando alla lettera del 17 marzo, l'autore, una volta auspicato un maggiore equilibrio fra i ceti e spiegata l'esclusione del volgo dalla partecipazione attiva alla società (perché non abbiente e perciò non libera, bisognosa

⁵³ Foscolo, *Discorso sulla servitù dell'Italia*, in Id., *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, cit., p. 197.

⁵⁴ Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 105.

⁵⁵ Id., *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972, EN VI, p. 8. Per un inquadramento più generale del pensiero politico di Rousseau su Foscolo, rinvio al saggio di Enzo Neppi, *Foscolo e la Rivoluzione francese. Momenti e figure del pensiero politico foscoliano*, «Laboratoire Italien», 9, 2009, pp. 165-209.

⁵⁶ Una delle fonti più significative sulla teoria foscoliana della forza espressa esemplarmente nell'orazione *Sull'origine e i limiti della giustizia* è appunto Machiavelli. Su questo aspetto rinvio a Christian Del Vento, *Le considerazioni di Ugo Foscolo*, in Angelo Ridolfi, Ugo Foscolo, *Scritti sul Principe di Nicolò Machiavelli*, a cura di Paolo Carta, Christian Del Vento, Xavier Tabet, Rovereto, Nicolodi, 2004, pp. 31-58.

⁵⁷ Foscolo, *Discorso sulla servitù dell'Italia*, cit., p. 196.

⁵⁸ Id., *Scritti vari*, in Id., *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, cit., p. 304.

⁵⁹ Cfr. Id., *Discorso sulla servitù dell'Italia*, cit., p. 196.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 187.

⁶¹ Salvatorelli, *Il pensiero politico del Foscolo*, in *Foscolo e la critica*, cit., p. 206.

solo di pane e di una giustizia severa⁶²), avanza l'ipotesi di un ruolo dell'esercito che non abbia il solo scopo ovvio di evitare la guerra civile, quanto di conservare l'ordine secondo un'idea che avrebbe fatto fremere l'antimilitarista Alfieri, alla stregua di una riserva nazionale per la difesa della patria dall'esterno – e in caso di necessità – per ripristinare l'ordine, certo che così non si sarebbe garantita la libertà ma quanto meno l'indipendenza⁶³.

Esaurita poi la materia politica, Jacopo dirotta la lettera del 17 marzo verso la passione amorosa che lo lega a Teresa, altra forza devastatrice che lo tormenta in dubbi e trepidazioni. Descrive la fanciulla nel suo ambiente domestico, con il padre tutto intento al gioco degli scacchi e descrive la forza dello sguardo con cui Teresa invoca la pietà del suo amante. Egli, dal canto suo, non trova modo più efficace per rispettare il volere della fanciulla, che nel chiudersi in un mesto silenzio anziché dichiararle tutto il suo amore, fino ad aggiungere:

Né io vivo se non per lei sola: e quando anche questo mio nuovo sogno soave terminerà, io calerò volentieri il sipario. La gloria, il sapere, la gioventù, le ricchezze, la patria, tutti fantasmi che hanno fino ad ora recitato nella mia commedia, non faranno più per me. Calerò il sipario; e lascerò che gli altri mortali s'affannino per accrescere i piaceri e menomare i dolori d'una vita che ad ogni minuto s'accorcia, e che pure que' meschini se la vorrebbero persuadere immortale⁶⁴.

Si noti così il disporsi lungo tutta la lettera dei motivi cardine dell'*Ortis* (l'amore innocente e l'opposizione alla tirannia) e nello specifico di questo frammento, il vagheggiare la morte tramite metafora teatrale. Ebbene nel seguito del romanzo verranno descritti i vari aspetti o momenti in cui la morte si articola, come quando le braccia non straniere accolgono e sostengono Jacopo, o il momento in cui gli uomini buoni (che fa presentire le parole sui «deboli e gli sventurati» della lettera di Ventimiglia⁶⁵) lo compiangono, la quiete solenne che ricongiunge le generazioni d'oggi a quelle dei miti antichi,

⁶² Foscolo, *Lettera Apologetica*, cit., pp. 180-181: «e quanto lessi mai nelle storie. Ed io mi pensava: Voi, miseri, dovete avere pane, prete e patibolo; ma in queste tre cose, santissime come pur sono, non però sta la patria. Voi in terra veruna non potete sentire pensare né parlare di patria. Voi non intendete la definizione della giustizia di "a ciascheduno il suo", perché voi non possedete cosa veruna, e vedete che altri possiede troppo, e sapete che innanzi di avere il diritto di possedere bisogna avere la facoltà d'acquistare, e a voi manca la facoltà e l'occasione di usarla. Chiunque vi fa credere che le facoltà della ragione vi facciano tutti eguali, vi fa insuperbire di dote che spesso avete scarsissima, e di rado vi è concesso di poterla educare in guisa che possiate esercitarla utilmente: e chi vi dice creati liberi dalla natura e fatti dalla società, vi fa delirare a meritarsi catene più dure».

⁶³ Cfr. Id., *Discorso sulla servitù dell'Italia*, cit., p. 193.

⁶⁴ Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 339.

⁶⁵ Ivi, pp. 430 ss.

fino al «piacere»⁶⁶ catartico che l'eroe ricava dall'essere oggetto di compassione⁶⁷ altrui per la sua morte ingiusta.

Qui il «sipario funebre dell'*Ortis*»⁶⁸ appare, in antitesi alla *religio* dei *Sepolcri*, in tutta la sua portata, come dramma di Jacopo fuggiasco e suicida, dove si fa più acuto e struggente un desiderio di teneri affetti e il senso delle miserie di tutti gli uomini. Tanto da indurre Fubini a parlare non solo di tragedia, ma di un esito elegiaco, o meglio, «accanto alla tragedia si fa valere l'elegia [...] che in sé comprende lo strazio del dolore e il conforto che nasce dal dolore stesso, la rovina di Troia e la pietà di Cassandra»⁶⁹; il suicidio che ci fa presente la tragedia degli uomini e la pietà che li stringe alla morte definitiva («vita che ad ogni minuto s'accorcia, e che pure que' meschini se la vorrebbero persuadere immortale»).

La stessa pietà⁷⁰, che è nota dominante del discorso callimacheo ed è a fondamento della religiosità greca rimpianta nel *Discorso Quarto. Della ragion poetica di Callimaco*, si costituisce ad archetipo dei riti civili con cui gli uomini presero coscienza della loro partecipazione al divino, nascendo all'intuizione mitica del sacro.

Insomma tutto concorre all'evocazione di quella meta che ritorna più e più volte nel libro, motivo essenziale del romanzo e ricordo opportuno, scriverà Foscolo, per coloro i quali vivono in servitù e devono rendersi familiare il pensiero di quel possibile scampo, perché la paura della morte non ne faccia dei docili servi, e allo stesso modo procedono gli eroi di Alfieri, con gli occhi fissi verso la morte liberatrice.

Eppure, come puntualizza opportunamente Fubini, nonostante l'insistenza di quel pensiero, Jacopo ci si presenta diverso dagli eroi alfieriani e dal loro poeta. Questo perché in lui il proposito della morte volontaria, sebbene gli stia fisso nell'anima e talvolta gliene baleni alla mente l'immagine fosca («Io passava il Po, e guardava le immense sue acque, e più volte io fui per precipitarmi, e profondarmi, e perdermi per sempre»⁷¹), più spesso gli si affaccia

⁶⁶ Ivi, p. 438. Si noti bene che nell'edizione del 1802 Foscolo scriveva «bisogno» temperato poi nei termini di un più imperturbabile «piacere» nel 1816.

⁶⁷ Alle virtù plutarchiane Foscolo sostituisce due nuove virtù somme: la compassione e il pudore. Somme perché non già fondate su un principio universale di giustizia naturale, ma perché frutto delle passioni e di quell'istinto primordiale di conservazione che spinge l'uomo a riunirsi in società.

⁶⁸ Selmi, *Mito e allegoria nella poetica del Foscolo*, cit., p. 76.

⁶⁹ Fubini, *Ugo Foscolo. Saggi studi, note*, cit., p. 375.

⁷⁰ Come si accennava sopra il concetto di «pietà» foscoliana ricalca abbastanza fedelmente la *Scienza Nuova* del Vico, in particolare nelle pagine sulla morale poetica, cfr. Gianbattista Vico, *Principi di Scienza nuova*, in Id., *Opere*, a cura di Fausto Nicolini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, p. 573: «Quivi la morale poetica incominciò dalla pietà, perch'era dalla provvidenza ordinata a fondare le nazioni, appo le quali tutte le pietà volgarmente è la madre di tutte le morali, iconomiche e civili virtù».

⁷¹ Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 394.

con aspetto benigno e umano: non come la «Dea paurosa»⁷² a cui va incontro nella sua solitudine l'eroe alfieriano, ma come quel proposito che, se realizzato, concilia e placa, riconduce i figli ai padri, raccoglie intorno a chi muore quanti lo hanno amato e che quindi, in definitiva, ricrea intorno alle tombe un nuovo consorzio umano.

E se la fantasia di Alfieri sembra essere affascinata dal momento del morire in cui l'uomo sta solo di fronte al potere del mistero, quella di Foscolo lo è dalla morte che fa sentire più forti i legami fra gli uomini, che ravviva gli affetti consacrati e custoditi dal sepolcro. «E questa immagine è tale da appagare più veracemente tutti gli affetti di Jacopo, da portare nella sua tragedia la sua vera catarsi»⁷³ – dice Fubini – e l'impeto iniziale con cui si apre il romanzo ce lo rivela nella veemenza delle sue affermazioni, fino alla chiusa dell'opera, in cui si placa la tensione dello stile insieme all'animo dello scrittore: «Poiché ho disperato e della mia patria e di me, aspetto tranquillamente la prigione e la morte. Il mio cadavere almeno non cadrà fra le braccia straniera; il mio nome sarà sommessamente compianto da' pochi uomini buoni, compagni delle nostre miserie; e le mie ossa poseranno su la terra de' miei padri»⁷⁴.

Jacopo rinuncia alla vita ma non può rinunciare agli affetti che la rendono cara, perciò l'esilio a cui è condannato gli si configura come una fuga durante la quale il suo animo si volge verso le «cose dilette», e si compiace di ritrovarle al termine di quel peregrinare senza pace. È questa la ragione per cui da Ventimiglia torna fra i «suoi» colli: per morire nella sua terra circondato dalla sua gente.

I dati che dimostrano fin qui con maggiore evidenza il sopraggiungere di una tendenza moderata in età matura, non devono tuttavia indurre a considerare il ciclo rivoluzionario-napoleonico per Foscolo come espressione di una pura passività sul bilancio della storia, e ciò lo si vedrà nella *Lettera apologetica*, meglio ancora che nella lettera del 17 marzo. L'*apologetica*, redatta fra il 1825 e il 1826, va infatti considerata come il testamento ideologico di Foscolo, in cui egli, pur criticando ancora una volta il cupo quanto inerte appartarsi del gran maestro di vita e di lettere nazionali, nello stesso tempo tributa alla sua memoria un inno d'amore che non si può non leggere senza commozione:

La riverenza mia verso l'ombra dell'Alfieri pareva delitto, perché era fatta spettro increscevole a Napoleone. Il tipografo vostro che andava accattando patrocinio da tutti, trovò taluni che lo addottrinarono a meritarselo: quindi l'edizione sua delle Opere postume dell'Alfieri fu illustrata da un vecchio patrizio piemontese, per denigrare nel poeta i difetti dell'uomo: e non molto innanzi in Toscana i begli ingegni avevano gareggiato a provare

⁷² Fubini, *Ugo Foscolo. Saggi studi, note*, cit., p. 374.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 295.

ch'era tragico minore d'assai de' francesi; e fu chi riportò la corona. A me nel mio secreto doleva che il grande Italiano armeggiando con virulenza di satire in vituperio della nazione francese, avesse intristito il suo nobile ingegno e gli ultimi anni della sua vita. Il disprezzo ostentato, e il rancore rovente, e le minacce di vendette, rivelano impotenza ed inerzia. In questo nocque esso pure agl'Italiani, quand'ei più che ogni altro poteva divezzarli dal sedere frementi a bestemmiare forestieri, e servili. La tirannide democratica e poscia la militare ch'egli aveva vedute ignominiose al genere umano e alla libertà, lo avevano fatto disperare di tutto. E non per tanto la Francia aveva pagato di sangue lezioni politiche per insegnarle all'Europa, e conquistata l'Italia col sangue suo per l'uomo dal quale le città nostre riacquistavano unione, e leggi men putride e redenzione da' frati, e armi agguerrite. Pure quell'uomo non aveva patria, se non un trono rapito di sotto a' cadaveri, e doveva tuttavia stabilirlo sopra cadaveri; però stava a rischio di vacillare: e a noi per afferrare l'opportunità bisognava sterpare ogni usanza e lingua e setta di forestieri; e cospirare con l'odio e l'armi d'ogni nazione a ogni evento contro il solo tiranno per rimanerci liberi come gli altri. Ma l'abominazione perpetua ad un popolo di conquistatori, eloquentissimo nelle lettere, grande e terribile negli errori, e discepolo anch'esso della sciagura, a me non pareva virile né utile. Se non che un concorso di accidenti e di noie ch'ei tacque nella sua *Vita*, e la tempra sua naturale più ch'altro, avevano abbandonato l'Alfieri all'ira e alla malinconia, ch'ei nominava sue furie. Non però domarono le forze dell'anima sua, e le raccolse per morire da uomo.

Salve mihi, maxime vates,
Aeternumque vale: nostros fortuna labores
Versat adhuc, casusque iubet nescire futuros⁷⁵.

Si è voluto citare il frammento ad ulteriore riprova di come Foscolo, a differenza di Alfieri, muova da una coscienza pratica e attivamente operante della politica e con tale coscienza egli aveva cominciato a svolgere il proprio pensiero secondo il programma dichiaratamente militante già nelle *Istruzioni popolari politico-morali* (1798) e nell'*Orazione a Bonaparte per Congresso di Lione* (1802), due scritti variamente interpretati, ma che stanno a rappresentare la punta estrema dell'intervento politico di Foscolo, il quale, liquidati i furori astratti del proprio radicalismo giacobino sulle ceneri di Jacopo Ortis, suicida dopo Campoformio, viveva in quei primi anni del XIX secolo nel clima fervido della progettazione ideologico-politica del nuovo stato Cisalpino e, al tempo stesso, in lui la speranza della rifondazione repubblicana veniva come attenuata dalla consapevolezza che «è vero, pur troppo che il fondatore di una repubblica deve essere un despota»⁷⁶.

Ma tornando al romanzo, c'è un ulteriore momento in cui si esplicita la riverenza nei confronti di Alfieri ed è quello ambientato nella Chiesa di Santa Croce a Firenze, dove Jacopo, al cospetto delle sepolture di Galileo, Machiavelli e Michelangelo, racconta di essersi raccolto in adorazione dei loro mausolei:

⁷⁵ Id., *Lettera Apologetica*, cit., pp. 146-148.

⁷⁶ Id., *A Bonaparte, dedica dell'«Ode»*, in *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, cit., p. 163.

DIANZI io adorava le sepolture di Galileo, del Machiavelli, e di Michelangelo; e nell'apressarmivi io tremava preso da brivido. Coloro che hanno eretti que' mausolei sperano forse di scolparsi della povertà e delle carceri con le quali i loro avi punivano la grandezza di que' divini intelletti? Oh quanti perseguitati nel nostro secolo saranno venerati da' posteri! Ma e le persecuzioni a' vivi, e gli onori a' morti sono documenti della maligna ambizione che rode l'umano gregge. Presso a que' marmi mi pareva di rivivere in quegli anni miei fervidi, quand'io vegliando su gli scritti de' grandi mortali mi gittava con la immaginazione fra i plausi delle generazioni future. Ma ora troppo alte cose per me! – e pazze forse. La mia mente è cieca, le membra vacillanti, e il cuore guasto qui – nel profondo.

Ritieni le commendatizie di cui mi scrivi: quelle che mi mandasti io le ho bruciate. Non voglio più oltraggi, né favori da veruno degli uomini potenti. L'unico mortale ch'io desiderava conoscere era Vittorio Alfieri; ma odo dire ch'ei non accoglie persone nuove: né io presumo di fargli rompere questo suo proponimento che deriva forse da' tempi, da' suoi studj, e più ancora dalle sue passioni e dall'esperienza del mondo. E fosse anche una debolezza, le debolezze di sì fatti mortali vanno rispettate; e chi c'è senza, scagli la prima pietra⁷⁷.

Com'è noto, ai messaggi di questo così entusiasta ammiratore l'ormai appartato autore delle *tragedie di libertà* preferì non rispondere, e di ciò non è neppure difficile intuire le ragioni. Dal canto suo, il giovane sentiva fra sé e Alfieri un'affinità caratteriale molto forte, e per questo si vantava di esserne pari per altezza d'animo («era bensì per altezza d'animo degno d'esservi contemporaneo ed amico»⁷⁸). Quanto all'«amicizia», Surra ipotizza che questo deciso rifiuto, insieme al silenzio dell'astigiano dopo l'offerta della primizia tragica foscoliana, potesse spiegare, «più che la intransigenza democratica del giovine tribuno, quella specie d'iconoclastia momentanea ch'è il discorso pronunciato dal Foscolo contro Alfieri nella società di pubblica istruzione a Venezia, appunto cinque mesi dopo l'invio del Tieste (22 aprile – 22 settembre 1797)»⁷⁹. Ed effettivamente quell'episodio costituisce l'unico esempio d'irriverenza foscoliana al suo nume. Ma Jacopo Ortis è fanatico di Alfieri non meno del suo autore, in quale dunque non poté incontrarlo mai, anche se l'immagine accolta di lui nella memoria e nel cuore del Foscolo servirà poi – qualche anno dopo – alla figurazione poetica dell'Alfieri nei *Sepolcri*.

Spostando l'attenzione sulla prima parte di questa lettera, essa risulta invece particolarmente rilevante – anche in relazione a quanto detto finora – per allargare il campo di indagine sui modi in cui Foscolo arricchisce la rappresentazione del suicidio con suggestioni da *exitus illustris* classico.

La pietosa riverenza con cui Jacopo passa in rassegna l'ingiustizia dei «divini intelletti» perseguitati nel loro secolo e venerati dai posteri, assurgeva

⁷⁷ Ivi, pp. 401-402.

⁷⁸ Id., *Epistolario*, cit., I, p. 161.

⁷⁹ Giacomo Surra, *L'alfierismo di Ugo Foscolo*, Novara, G. Parzini edit., 1907, p. 9, poi in Id., *Divagazioni letterarie*, Novara, Tipografia G. Guaglia, 1911.

«al coro dei celesti [...] che ridice il mito sulla falsariga di tesi evemeriste»⁸⁰, intendendo riscoprire il processo evolutivo del mito e dei suoi significati, inquisito con una visuale che interroga il passato per comprendere la decadenza del presente⁸¹ in cui la «maligna ambizione rode l'umano gregge». Per tali motivi l'atteggiamento culturale di Foscolo non è certamente quello spassionato dell'indagine scientifica sul mito, ma quello vibrante di umori polemici contro la diseroicizzazione letteraria del suo tempo.

Fin dagli esordi si compie il destino tragico di questo adolescente Jacopo-Foscolo, perché per lui il trapianto in Europa significò esistere in un mondo «altro», «diverso». Portatore nel suo profondo di una «grecità» nativa, tutta da rivelare, Isabella Teotochi Albrizzi lo introdurrà nell'area cesarottiana proprio negli anni in cui Cesarotti scriveva che sarebbe stato desiderabile per le scienze e le arti «un bisogno meno universale della lingua greca»⁸². Di qui l'interesse per le motivazioni classicistiche di Alfieri, che lasciavano intravedere possibilità di approdi alla sua grecità ancora potenziale. D'altro canto, nello studio di Padova Foscolo incontrò un mondo nuovo, la tradizione italiana ed europea, nella quale il Settecento chiudeva i secoli di riflessioni volte a mediare il fisico della natura con il metafisico della religione attraverso il supporto della «ragione».

Nel teatro il «sentimento del tragico» sopraggiungerà a sancire un distacco dalla «ragione» a partire da Metastasio, quando egli metterà in scena alcuni eroi plutarchiani e repubblicani quali Catone o Attilio Regolo. Ma il «tragico teatrale»⁸³ esploderà in Europa dalla seconda metà del Settecento – come segnale di un inesorabile declino dell'illuminismo – attraverso Shakespeare, *Sturm und Drang*, Goethe e Schiller nelle loro opere giovanili, Mozart nel *Don Giovanni*, Alfieri, e non ultimo Jacopo-Foscolo: un modello di «eroe plutarchiano e repubblicano destinato al suicidio di Utica»⁸⁴ in quanto oppositore della tirannia.

⁸⁰ Selmi, *Mito e allegoria nella poetica del Foscolo*, cit., p. 81.

⁸¹ Il formarsi di un gusto per l'antico e i primitivi, compensatorio della decadenza poetica moderna, si attesta esemplarmente in *Della poesia lucreziana*, ora riedito in Ugo Foscolo, *Lettere lucreziane*, in *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, cit., p. 240: «Per me ho reputati grandissimi e veri poeti que' pochi primitivi di tutte le nazioni che la Teologia, e la Politica, e la Storia dettavano co' loro poemi alle Nazioni, onde Omero, e i profeti ebrei, e Dante Alighieri, e Shakespeare sono da locarsi ne' primi seggi».

⁸² Melchiorre Cesarotti, *Saggio sopra la lingua italiana*, Vicenza, stamperia Turra, 1788. Ora in Id., *Saggio sulla filosofia del gusto*, a cura di Romana Bassi, Venezia, Marsilio, 2010, p. 107.

⁸³ Per una ricognizione esaustiva sul percorso evolutivo del teatro dalle teorie illuministe, attraverso le varie polemiche che si susseguirono fino a fine Ottocento cfr. la collana diretta da Roberto Alonge, Guido Davico Bonino, *Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, II. In particolare si legga il capitolo dedicato al teatro francese fra ragione e rivoluzione, quello sul secolo d'oro della drammaturgia tedesca, mentre nella seconda parte del volume si affronta il nuovo genere del dramma borghese tra filodrammatica e teatro patriottico.

⁸⁴ Mariano, *La linea greca del Foscolo e l'avvicinamento ai "Sepolcri"*, cit., p. 14.

Inoltre, sempre nella lettera del 27 agosto, si fa un importante riferimento all'immaginazione («presso a que' marmi mi pareva di rivivere in quegli anni miei fervidi, quand'io vegliando su gli scritti de' grandi mortali mi gittava con la immaginazione fra i plausi delle generazioni future»), ed è proprio questo un altro aspetto delle suggestioni foscoliane particolarmente caro alla sensibilità ottocentesca, e sul quale ritornerà Leopardi in un passo dello *Zibaldone*, quasi a corollario delle parole anni prima proferite dal poeta zacintio⁸⁵.

Ma mentre Foscolo era propenso ad interrogarsi – in senso etico ed estetico – sul declino delle lettere e sulle possibilità di un loro ripristino civile, Leopardi dal canto suo radicalizza il sentimento di una frattura irrevocabilmente aperta fra la razionalità dei moderni e l'immaginazione delle «favole antiche»⁸⁶. Foscolo perseguiva l'idea di un mito trasfigurato in archetipi dalla validità metastorica, proiezione di bisogni religiosi innati nell'uomo ed insopprimibili, per quanto variamente manifestati; su queste basi egli getta un ponte tra l'antico e il moderno – non presupponendo – con le sue convinzioni, una coscienza della lacerazione con il passato di tipo leopardiano o schilleriano.

«Per nuovo s'intende il ripensare originalmente quelle verità che, da quando si pensa e si scrive, devono essere già state pensate e scritte»⁸⁷: questo aforisma, desunto dalla recensione foscoliana all'*Odissea* del Pindemonte, anche se all'apparenza distante dal nostro discorso, è la chiave di volta per una concezione metastorica del mito e per l'iterazione dello statuto allegorico, intuito come bisogno di conservare le origini e di sottrarre la creazione letteraria all'effimero – per così dire – eternizzandola. Questo bisogno secondo Selmi svelerebbe:

un'idea poetica pensata come un'*ars* combinatoria, nella quale si intrecciano, *ad libitum*, passato e presente, sapienza mitica e attualità, sulla base di un'*inventio* che è riproposizione del già detto, rinascita continua di una tradizione che di volta in volta, acquista nuovi aspetti e si offre ringiovanita alla trasfigurazione mitica di tutte le epoche⁸⁸.

In questi termini se al fondo del sentire foscoliano persiste una concezione umanistica dell'arte, essa vi appare, tuttavia, intimamente rinnovata alla luce delle questioni teoriche che agitavano il dibattito estetico nei primi decenni

⁸⁵ Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991, II, pp. 2941-2943 (11 luglio 1823): «Oltreché in quei tempi [antichi] l'immaginazione influiva e dominava così nel popolo, come anche nei sapienti medesimi onde nasceva che questi, eziandio senz'alcuna intenzione di misteriosità, e senz'alcun secondo fine, vestissero le verità di figure, e le rappresentassero altrui con sembianze di favole».

⁸⁶ In questo senso va anche il giovanile *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*.

⁸⁷ Foscolo, *Recensione all'Odissea di Pindemonte*, in Id., *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, cit., p. 203.

⁸⁸ Selmi, *Mito e allegoria nella poetica del Foscolo*, cit., p. 90.

dell'Ottocento fra crisi del mito, intreccio lirico-figurativo dell'allegoria neoclassica e sperimentazione del nuovo⁸⁹. Così Galileo, Machiavelli, Michelangelo ma soprattutto Alfieri, citati nella lettera, fungono da specchio al vate moderno, consacrato dalle muse ad «evocare gli eroi»⁹⁰, e agiscono da simboli – nella storia e nel mito – di una missione letteraria, civile e profetica.

La posizione foscoliana acquista una pregnanza allusiva nel prospettare l'autore quale raccordo tra il cantore civile del suo tempo, Alfieri, alla cui lezione è maturata l'istanza tragica nell'*Ortis*, e gli antichi aedi, simboli di una primitiva «metafisica poetica» cui s'ispira la componente mitica del romanzo.

Al poeta moderno, a Foscolo *exsul immeritus*, la morte concede soltanto il privilegio del ricordo presso i posteri per mezzo di un canto evocatore di eroi. Si viene così ad evocare attraverso le parole di Jacopo (con le quali non diversamente parlano gli eroi di Alfieri) quelle di Raimondo, contenute nei versi con cui si apre la *Congiura dei Pazzi* e che tanti altri personaggi alfieriani potrebbero proferire insieme col loro poeta:

Soffrire? Ognor soffrire? Altro consiglio
Darmi, o padre, non sai? Ti sei tu fatto
Schiavo or così, che del mediceo giogo
Non senti il peso, e i gravi oltraggi, e il danno?⁹¹

E come l'Alfieri, che in quella e in altre scene, oppone a Raimondo la saggezza sconsolata del padre («Tutto appien sento o figlio; e assai più sento / Il comun danno che i privati oltraggi. Ma pur che far degg'io? [...] Infermo stato / Cangiar non puoi (purtroppo è ver!) che in peggio»⁹²), così Foscolo fa dire da Lorenzo – e dal vecchio Parini – a Jacopo, parole che vorrebbero temperare i suoi furori e che invece non fanno altro che eccitarli e renderli più disperati: «E pensi tu, proruppe [Parini], che s'io discernessi un barlume di libertà, mi perderei ad onta della mia inferma vecchiaia in questi vani lamenti? O giovine degno di patria più grata!⁹³ Se non puoi spegnere quel tuo ardore fatale, ché non lo volgi ad altre passioni?»⁹⁴.

Ma anche al di là del solo temperamento, come si è già avuto modo di constatare a proposito di *Timoleone* e a ulteriore riprova di quanto proposto

⁸⁹ Il senso dei ripensamenti di estetica in Foscolo appare oggi più chiaramente delineato nel recente contributo critico di Vincenzo di Benedetto, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Torino, Einaudi, 1990.

⁹⁰ Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, in Id., *I Sonetti, le Odi, I Sepolcri, le Grazie*, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena, Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985, EN I, p. 131.

⁹¹ Vittorio Alfieri, *La congiura de' Pazzi*, a cura di Lovanio Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1968, p. 34 (L'intuizione è di Fubini, *Ugo Foscolo. Saggi studi, note, cit.*, pp. 365-366).

⁹² Ivi, p. 56.

⁹³ «di patria più grata» è una correzione apportata nel 1816 sulla versione del 1802 «di un altro secolo».

⁹⁴ Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 414.

fin qui, in più di una circostanza le lettere dell'*Ortis* citano versi tratti dalle tragedie alfieriane.

Le ragioni di rimandi così puntuali risulteranno tutt'altro che trascurabili se si considererà che la linea intrapresa da Foscolo rispetto al genere romanzesco consisteva nel tenersi a distanza dagli eccessi del *romance* per avvicinarsi semmai alla «storia di tutti i tempi», categoria alla quale solo il mito poteva assurgere⁹⁵. Così in più di un luogo intervengono *Timoleone* o *Sofonisba*, per definire un tipo di romanzo quale nuova forma letteraria da praticare. Intervento emblematico da questo punto di vista è nelle battute finali *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, dove nell'esortazione «alle storie» (nel senso di narrazioni) è da vedere l'invito a che si scrivano romanzi che tuttavia non cadano nel romanzesco⁹⁶.

Saul e in generale il mito biblico per Foscolo assumono forma tragica e sacrificale proprio come il protagonista dell'*Ortis*, tanto da parlarne direttamente Lorenzo nell'avviso al lettore riportando l'aneddoto di un giovane pittore che trovandosi a ritrarre la prospettiva dei monti ode la voce di Jacopo declamare una scena del *Saul* di Alfieri:

Una mattina il pittore stando a ritrarre la prospettiva de' monti, udì la sua voce fra il bosco: gli si accostò di soppiatto, e intese ch'ei declamava una scena del Saule. Allora gli riuscì di disegnare il ritratto dell'*Ortis*, che sta in fronte a questa edizione, appunto quand'ei si soffermava pensoso dopo avere proferito quei versi dell'atto II, scena I.

Precipitoso

Già mi sarei fra gl'inimici ferri

Scagliato io da gran tempo; avrei già tronca

Così la vita orribile ch'io vivo.

Poi lo vide arrampicarsi sino alla cima della montagna, guardare all'ingiù risolutamente con le braccia aperte, e tutto ad un tratto arretrarsi esclamando: O madre mia!⁹⁷

⁹⁵ Cfr. Matteo Palumbo, *Le Ultime lettere di Jacopo Ortis: il sistema del romanzo*, in Id., *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*, Napoli, Liguori, 2000.

⁹⁶ «O Italiani, io vi esorto alle *storie*, perché niun popolo più di voi può mostrare [...] che si deve amare e difendere ed onorare la terra che fu nutrice ai nostri padri [...]. Io vi esorto alle *storie*, perché angusta è l'arena degli oratori [...]. Ma nelle *storie*, [...] si spiega [...] tutto l'incanto della poesia [...]. Ma indarno la *Ciropedia* e il *Telemaco*, tramandatici da due mortali cospicui nelle loro patrie [...] ne ammoniscono che la sapienza detta anch'essa romanzi alla Musa e alla *Storia*. [...] Secondate i cuori palpitanti de' giovinetti e delle fanciulle, assuefateli, finché sono creduli ed innocenti, a compiangere gli uomini, a conoscere i loro difetti ne' libri [...]; le illusioni de' vostri racconti svaniranno dalla fantasia con l'età, ma il calore con cui cominciarono ad istituire, spirerà continuo ne' petti. Offerite spontanei que' libri che, se non saranno procacciati utilmente da voi, il bisogno, l'esempio, la seduzione li procaceranno in secreto. Già i sogni e le ipocrite virtù di mille *romanzi* inondano le nostre case», Ugo Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di Emilio Santini, EN VII, Firenze, Le Monnier, 1972, pp. 36-37.

⁹⁷ Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 381.

D'altronde esiste un ulteriore momento in cui il romanzo fa' sfoggio di riferimenti letterari al fine di costruire, come sostiene Pacioni, «proprio attraverso Dante, Petrarca, Cellini, Michelangelo, Alfieri, Parini ed altri, il *pantheon* della tradizione nazionale: il mito storico della patria»⁹⁸:

Per entro la Bibbia si trovarono, assai giorni dopo, le traduzioni zeppe di cassature e quasi non leggibili di alcuni versi del libro di Job, del secondo capo dell'Ecclesiaste, e di tutto il cantico di Ezechia.

Alle quattro dopo mezzodì si trovò a casa T***. Teresa era discesa tutta sola in giardino. Il padre di lei lo accolse affabilmente. Odoardo si fe' a leggere presso a un balcone; e dopo non molto posò il libro: ne aprì un altro, e leggendo s'incamminò alle sue stanze. Allora Jacopo prese il primo libro così come fu lasciato aperto da Odoardo: era il volume IV delle tragedie dell'Alfieri: ne scorse una o due pagine; poi lesse forte:

Chi siete voi?... Chi d'aura aperta e pura
Qui favellò?... Questa? è caligin densa;
Tenebre sono; ombra di morte... Oh mira;
Più mi ti accosta; il vedi? Il Sol d'intorno
Cinto ha di sangue ghirlanda funesta...
Odi tu canto di sinistri augelli?
Lugubre un pianto sull'aere si spande
Che me percote, e a lagrimar mi sforza...
Ma che? Vuoi pur, voi pur piangete?...⁹⁹

Il padre di Teresa guardandolo gli diceva: O mio figlio! – Jacopo seguì a leggere sommessamente: aprì a caso quello stesso volume, e tosto posandolo, esclamò:

Non diedi a voi per anco
Del mio coraggio prova: ei pur fia pari
Al dolor mio¹⁰⁰

A questi versi Odoardo tornava, e gli udì proferire così efficacemente che si ristette su la porta pensoso. Mi narrava poi il signore T*** [...] che in quei giorni tutte le parole di lui ispiravano riverenza e pietà¹⁰¹.

Foscolo non si limita ad evocare i versi di *Saul*, ma allarga il suo impianto citazionale alla *Sofonisba* alfieriana («non diedi a voi per anco» è una battuta di Massinissa). La scelta è tutt'altro che casuale se si considera che la storia di questa orgogliosa eroina ben si prestava ad offrire quella duplice pulsione di *Eros* e *Thanatos* su cui si gioca lo stesso impianto ortisiano, e le parole del

⁹⁸ Marco Pacioni, *Il Giobbe impaziente e tragico dell'Ortis*, «Studi e testi italiani», 19, 2007, pp. 105-112.

⁹⁹ Vittorio Alfieri, *Saul*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di Carmine Jannaco e Angelo Fabrizio, Asti, Casa d'Alfieri, 1982, p. 130.

¹⁰⁰ Id., *Sofonisba*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di Lovanio Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1989, p. 96.

¹⁰¹ Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., pp. 446-447.

«misero amico» ispiravano al signore T*** «riverenza e pietà» non diversamente da quella che suscitava nel dramma Massinissa, quando al IV atto proponeva generosamente a Siface di organizzare, con l'aiuto delle truppe della Numidia, la fuga per lui e per Sofonisba, e di scortarli egli stesso alle porte di Cartagine, assicurando che ciò che lo spingeva a farlo erano i timori per la sorte della sua amata.

In un romanzo che, come quello dell'*Ortis*, voglia anche trattare di vicende storiche e così elaborare una mitologia nazionale, assumono particolare rilievo i riferimenti alla drammaturgia alfieriana per fini nazionali, sia che si tratti di tragedie storiche come nel caso di *Sofonisba*, o politiche – come in quello di *Timoleone* – o di derivazione biblica, come nel caso del *Saul*.

In particolare a quest'ultima categoria di riferimenti sono stati rivolti gli studi di Terzoli e Pacioni, laddove non a caso vicende storiche si fondono con quelle trasmesse nelle sacre scritture¹⁰², citate insieme in questo, e in altri frammenti del romanzo.

Questo perché nella *Bibbia* la differenziazione tra storie e Storia, e fra questa e il mito, è più labile e più adattabile al sincretismo foscoliano, in molti aspetti vicino anche alla religiosità laica propugnata in seguito da figure di spicco del risorgimento italiano¹⁰³, che ameranno presentare alcuni personaggi letterari nelle vesti di «sacerdoti della patria»¹⁰⁴. A tal proposito si ripensi anche alla già citata lettera del 17 marzo, nel punto in cui viene tracciata la figura di questo nuovo sacerdote ideale, in contrapposizione a quella confessionale e – ormai – professionale, di preti e frati («Ben è vero, l'Italia ha preti e frati; non già sacerdoti»¹⁰⁵).

Fra i riferimenti biblici rivestono particolare importanza quelli a Giobbe, che tuttavia non viene mai esplicitamente citato nel romanzo come invece

¹⁰² È significativo in tal senso che nonostante abbia una copiosa biblioteca, l'anti-modello Odoardo non possieda la Bibbia: «La mattina mandò per una Bibbia ad Odoardo il quale non l'aveva», in Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 444. Sui rapporti del Foscolo con le fonti sacre si veda Anna Maria Terzoli, *Il libro di Jacopo. Scrittura sacra nell'«Ortis»*, Roma, Salerno editrice, 1988.

¹⁰³ L'uso ideologico della tradizione letteraria italiana per fini nazionali avrà in Mazzini e poi in De Sanctis momenti particolarmente rilevanti. D'altra parte l'insistenza sulle istanze profetiche del testo dantesco, e sulle sue forti componenti bibliche e scritturali, pare ben consona alle tensioni profetiche di Foscolo stesso. Ma è anche funzionale a una lettura politica della *Commedia*, portatrice di un'istanza di rinnovamento che poteva essere fatta propria dagli intellettuali dell'Europa postnapoleonica. Questa più larga prospettiva appare bene in Giovanni Da Pozzo, *Studi su Dante/Ugo Foscolo*, Firenze, Le Monnier, 1979, pp. LXV-LXXIX. Sul Foscolo dantista cfr. anche Luigi Russo, *La nuova critica dantesca del Foscolo e del Mazzini*, in Id., *Il tramonto del letterato*, Bari, Laterza, 1960, pp. 187-212; Giulio Marzot, *Il Foscolo dantista*, in Giovanni Battista Pighi, Elio Pasoli, Alberto Del Monte, *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 506-527 e Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Il secolo di Dante nella critica del Foscolo*, Arezzo, Istituto di letteratura e filologia moderna, 1979.

¹⁰⁴ La cifra è di Pacioni, *Il Giobbe impaziente e tragico dell'Ortis*, cit., p. 108.

¹⁰⁵ Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 332.

avviene per altre occorrenze dell'*Antico Testamento*. Questo perché, come giustamente sottolinea Pacioni, il «mito biblico» in questione tiene insieme e risemantizza gli altri riferimenti, attraverso la figura del giusto che osa esprimere anche a Dio lo sdegno per la sua infelice condizione. Ma il codice biblico appare fondamentale anche nella costruzione della figura cristologica intorno al protagonista e ad alcune linee portanti della sua storia, storia che emblematicamente si apre con la parola «sacrificio» («Il sacrificio della patria nostra è consumato [...] Poiché ho disperato e della mia patria e di me, aspetto tranquillamente la prigione e la morte»¹⁰⁶).

Della disomogeneità stilistica di cui pure è responsabile questo intarsio di testi¹⁰⁷, è ben consapevole l'autore, che nella *Notizia bibliografica* ne rivendica la liceità: «s'è voluto stampare tutto quello che fu scritto dall'Ortis senza pigliarsi pensiero se sia tutto conforme alle leggi dell'arte, agli esempi de' grandi scrittori, e soprattutto a' modi co' quali la natura suole procedere»¹⁰⁸.

A disposizione di Foscolo c'era la lingua della poesia¹⁰⁹ e di fatto la prosa dell'*Ortis* si nutre di questo patrimonio, recuperando i versi giovanili o – come si è accennato – quelli di altri poeti. Si deve a Terzoli l'individuazione,

¹⁰⁶ Ivi, p. 295.

¹⁰⁷ Non è possibile qui riferire neanche per minimi cenni le molteplici riprese fatte anche da testi francesi e inglesi del Settecento: dalle *Confessions* di Rousseau alle *Notti* dello Young, dall'*Ossian* di Macpherson letto nella traduzione del Cesarotti, al *Temple de Gnyde* di Montesquieu, dal *Voyage du jeune Anacharsis* del Barthélemy alle *Aventures de Télémaque* di Fénelon, dal *Socrate delirante* del Wieland alla *Pamela* del Richardson, per citare solo qualche titolo. Ne rendono conto, oltre ai molti studi dedicati alle fonti dell'*Ortis*, alcuni dei commenti al romanzo usciti negli ultimi anni: Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Edoardo Sanguineti, corredo bio-bibliografico a cura di Vincenzo Guarracino, Milano, Bompiani, 1990 per citarne uno ma si può vedere anche: Grazia Melli, *Riscritture foscoliane. Autobiografia e storia nelle «Ultime lettere di Jacopo Ortis»*, in Ead., *Percorsi ottocenteschi*, Lucca, M. Pacini-Fazzi, 1997 e Norbert Jonard, *Le «Ultime lettere di Jacopo Ortis» ed i problemi dell'autobiografia romanzesca*, «Atti», I, 1988, pp. 327-351. Una più attenta e circostanziata analisi del rapporto tra l'opera foscoliana e la cultura francese, frutto di una giornata di studi tenutasi all'Université de Bruxelles nell'aprile del 2012, è prossima all'uscita. A questo proposito mi sia consentito rinviare anche a Christian Del Vento, *Foscolo: un mediatore importante della cultura europea in area lombardo-veneta all'inizio del XIX secolo*, in Helmut Meter, Furio Brugnolo (a cura di), *Vie lombarde e venete. Circolazione e trasformazione dei saperi letterari nel Sette-Ottocento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina*, con la collaborazione di A. Fabris, New York-Berlino, De Gruyter, 2011.

¹⁰⁸ Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 489.

¹⁰⁹ Sulla lingua e sullo stile dell'*Ortis*, si vedano Giuseppe Nicoletti, *Artificio e parenesi alle origini della prosa ortisiana*, in Id., *Il «metodo dell'Ortis» e altri studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 1-39; Emilio Bigi, *Nota sull'interpunzione dell'«Ortis»*, in Id., *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1986, pp. 22-37; Giuseppe Patota, *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1987; Antonio Salvioni, *Aspetti del lessico dell'«Ortis»*, «Atti», I, 1988, pp. 379-401; Bianca Persiani, *L'interpunzione dell'«Ortis» e della prosa del secondo Settecento*, «Studi di Grammatica Italiana», XVII, 1998, pp. 127-244. Sulle posizioni linguistiche del Foscolo, in rapporto alla questione della lingua di primo Ottocento, si veda Maurizio Vitale, *Il Foscolo e la questione linguistica del primo Ottocento*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXXIII/1-3, 1979, pp. 59-89 (ora in *La veneranda favella. Studi di storia della lingua italiana*, Napoli, Morano, 1988, pp. 389-441).

nel primo *Ortis*, di frammenti lirici trasferiti di peso nella prosa con ritocchi minimi, com'è stato nel caso di alcuni versi dell'inno *Al Sole*¹¹⁰. Altre volte invece i versi risultano isolati in citazioni, ma a partire dal secondo, molti di questi verranno parafrasati¹¹¹, o all'opposto, così strettamente legati al corpo della frase da concluderne la sintassi¹¹².

Tutti i biografi e i critici di Foscolo hanno dunque variamente argomentato quest'aperta e costante derivazione da Alfieri¹¹³, qualcuno acutamente mostrando dove egli divergesse per vie nuove e in senso contrario, ma constatando come anche sulle proprie strade non cessasse mai la suggestione del «fero vate»¹¹⁴, sia pure in un particolare linguistico, in un accento o in un tono.

E l'*Ortis* sarebbe dovuto pur piacere al corruciatissimo Alfieri, tanto che Foscolo glielo mandava con questa speranza nel 1802, accompagnandolo con un ardito messaggio tra il riverente e il superbo¹¹⁵, perché lì la tragedia

¹¹⁰ Cfr. Anna Maria Terzoli, *Foscolo*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 11-15.

¹¹¹ Fra quanti hanno tentato di censire le fonti celate del «mosaico» ortisiano, una menzione d'onore spetta a Enzo Botasso per le sue ricerche sull'influenza in Foscolo del pensiero e dell'opera di Rousseau (Enzo Botasso, *Foscolo e Rousseau*, Torino, Rosenberg e Sellier, R. Università di Torino, Fondo di studi Parini-Chirio, 1941. Dopo di lui altri studiosi, tra cui Mario Martelli e Matteo Palumbo, hanno approfondito le indagini sulla presenza nell'*Ortis* della *Nouvelle Héloïse* (cfr. Mario Martelli, *La parte del Sassoli*, «Studi di filologia italiana», XXVIII, 1970, pp. 177-251 e Marco Palumbo, *Malattia d'amore e simboli naturali: Foscolo lettore di Rousseau e di Goethe*, in Id., *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 21-40). Altro esempio è l'inserimento nelle ultime pagine del romanzo di un passo delle *Pensées* di Pascal (cfr. Enzo Neppi, *La traduzione come suicidio simbolico: un frammento pascaliano nell'Ortis*, «Francolonica», 10, 1996, pp. 69-82). Un altro caso è costituito dall'inserimento degli *Essais* di Montaigne, di cui Foscolo parafrasa nell'*Ortis* vari passi (per approfondimenti si veda il commento di Enzo Botasso in Ugo Foscolo, *Poesie e prose d'arte*, Torino, UTET, 1996).

¹¹² Scrive Nicoletti in *Il «metodo dell'Ortis» e altri studi foscoliani*, cit., pp. 101-102: «Anche il principio organizzatore della sintassi contribuisce alla staticità del «poemetto», allineando paratatticamente le proposizioni ed evitando puntualmente ogni forma di connessione logica che presupponga un ragionamento articolato».

¹¹³ Rimando agli studi comparati dei quali Giuseppe Nicoletti dà conto in una lista bibliografica, nella sezione sui rapporti diretti o mediati di Foscolo con i maggiori scrittori del suo tempo (XXIII, «Rapporti e paralleli con altri scrittori», B, «Con l'Alfieri»), in Giuseppe Nicoletti, *Bibliografia foscoliana*, Firenze, Le Monnier, 2011, EN Appendice, I, pp. 209-210.

¹¹⁴ Tanto da indurre i suoi contemporanei più malevoli, a cominciare dalla contessa d'Albany e da Pecchio, a rimproverarlo di volerne fare una brutta copia. «Quoique il veuille être le pendant de votre oncle» è l'insinuazione ironica che di lui fa la contessa scrivendo al nipote del tragico. Cfr. Surra, *L'alferismo di Ugo Foscolo*, cit., p. 4, poi in Id., *Divagazioni letterarie*, Novara, Tipografia G. Guaglia, 1911.

¹¹⁵ «Al Primo Italiano, In questo libercolo da me scritto in tre anni di sventure e d'esilio, ed ora stampato senza lusinga di gloria a consolazione de' giovani sfortunati ed oscuri, ho ardito parlare di Vittorio Alfieri. Dipingendo sotto il nome d'un mio amico infelice tutto me stesso, doveva a forza parlare di voi, poiché la vostra gloria essendomi incitamento perpetuo a nobili imprese ed a liberi scritti, gran parte dei miei pensieri e delle mie passioni fu sempre l'esempio vostro; e se questa operetta non rispondesse, ascrivetelo più ai tempi ed al mio intento di parlare *virginibus puerisque*. Ma se i cieli mi concederanno vita, spero di dimostrare con più alte cose agl'italiani avvenire, che io, minore a voi d'ingegno, era bensì per altezza d'animo degno d'esservi contemporaneo ed amico» (cfr. Foscolo, *Lettera 111*, in *Epistolario*, cit., I, p. 161).

acquista una nuova consistenza, forse meno evidente e più sotterranea – in quanto diversa nella forma – partecipando però a suo modo all’ambizione di giovare «alla patria, perché l’eloquenza, la quale è l’anima di ogni arte letteraria dirige le azioni degli uomini per mezzo delle passioni; fa sentire e trovare, ed amare, la verità rendendola chiara e soave; fa aborreire i vizi ed amare ed imitare le virtù»¹¹⁶.

L’abbrivo storico e politico di matrice alfieriana rivive quindi nel romanzo sotto forma di una tensione profonda e germinante di allusioni arcane, atte a far sì che il lettore vi rintracciasse nel rapporto coi classici e con l’attualità dei fatti storici un modello di dissenso valido per la partecipazione attiva alla vita civile del paese.

¹¹⁶ Id., *Della morale letteraria*, lezione terza, *La letteratura rivolta all’esercizio delle facoltà intellettuali*, in Id., *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, cit., p. 149.

Costanza Geddes da Filicaia

Scandagliando il crinale della modernità: le figure femminili in *Piccolo mondo antico*

Piccolo mondo antico è il primo di una tetralogia di romanzi fogazzariani (i successivi sono *Piccolo mondo moderno*, *Il Santo* e *Leila*): venne pubblicato nel 1895 dopo una elaborazione di circa tre anni, ancorché i primi appunti concernenti l'opera risalgano addirittura al 1884. In precedenza, Fogazzaro aveva pubblicato alcuni romanzi di successo, *Miranda*, *Malombra* e *Il mistero del poeta*. Come noto, la vicenda è ambientata negli anni Cinquanta dell'Ottocento in Valsolda, sulla riva lombarda del lago di Lugano, luogo dove Fogazzaro aveva trascorso parte della gioventù e al quale aveva dedicato alcune composizioni poetiche giovanili.

La narrazione è incentrata sull'amore tra il nobile Franco Maironi e la borghese Luisa Rigei, osteggiato dalla nonna di Franco, la marchesa Orsola, che giunge a diseredare il nipote, cresciuto con lei perché orfano di entrambi i genitori, quando scopre il suo matrimonio segreto con Luisa.

L'altro nodo centrale della vicenda è l'episodio della tragica morte della figlia bambina di Luisa e Franco, Maria, la quale affoga nel lago in un momento di disattenzione generale mentre sua madre sta inseguendo la lettiga della marchesa per chiederle infine ragione delle angherie, perpetrate ai danni di Franco, costretto a fuggire esule a Torino, a cui aveva celato il testamento del nonno Alessandro Maironi che lo nominava erede universale.

L'attenzione della critica si è spesso concentrata, nell'analisi di *Piccolo mondo antico*, su aspetti di ordine generale, quali alcuni elementi di parallelismo con i *Promessi sposi*¹, sulla sua natura di opera in qualche modo «attar-

¹ Tra questi, l'ambientazione lombarda, il paesaggio lacustre e l'amore contrastato tra due giovani, che pure, nel caso del romanzo fogazzariano, si concretizza subito nel matrimonio, segretamente celebrato in un contesto notturno e misterioso che ha fatto peraltro ipotizzare un'analogia con la manzoniana «notte degli imbrogli». Gaetano Ragonese, nel saggio *Fogazzaro da «Malombra» a «Piccolo mondo antico»*, in Antonio Agnoletto (a cura di), *Antonio Fogazzaro*, Milano, Franco Angeli, 1984, pp. 141-158, suggerisce tuttavia che sussista un più marcato parallelismo, piuttosto che con i *Promessi sposi*, con *Fede e bellezza* di Niccolò Tommaseo: ciò a ragione di una simile visione del peccato che assume, in entrambe le opere, anche un elemento suggestivo.

data» rispetto agli stessi *Promessi sposi*, la cui stesura definitiva è del 1848, nonché ai *Malavoglia* verghiani (1881) e al *Piacere* dannunziano (1889). I giudizi sul valore dell'opera sono peraltro discordanti poiché, a fronte di alcune valutazioni positive, ne sono state espresse varie altre fortemente limitative del valore del romanzo, con particolare riferimento alla natura, considerata «bozzettistica», di alcuni personaggi.

Ma in questo studio, pur non trascurando di accennare all'opera nel suo complesso, vorremmo concentrare l'attenzione su un particolare aspetto di *Piccolo mondo antico*, quello dei personaggi femminili². Ciò nella convinzione che proprio la caratterizzazione di tali figure del romanzo costituisca, come cercheremo di dimostrare, un elemento del tutto particolare e degno pertanto di un'attenta analisi. Va innanzitutto detto che, a fronte di molte altre minori³, le figure femminili principali sono tre, la marchesa Orsola, Luisa Rigei e la piccola Maria Maironi. A loro si può certamente accostare, pur in uno status che resta quello di personaggio secondario, la figura di Barbara «Barborin» Pasotti, anche in considerazione dell'importanza da lei assunta nello svolgersi della trama.

Andrà poi rilevato, ai fini di un corretto inquadramento del romanzo, che esso è intessuto di riferimenti autobiografici sia, come già ricordavamo, nella scelta dei luoghi, gli stessi dove la madre di Fogazzaro possedeva una casa e dove l'autore ha trascorso parte della gioventù, sia nella caratterizzazione di alcuni personaggi, dall'ingegner Piero Ribera, lo zio di Luisa che si presta ad aiutare moralmente ed economicamente la famiglia, la cui figura è modellata, anche nella scelta onomastica, su quella di Piero Barrera, zio di Fogazzaro, dal quale, nei primi anni di matrimonio, lo scrittore ottenne aiuto e sostegno, alla piccola Maria, a cui Fogazzaro dette il nome di una delle sue figlie⁴, delineandone poi il carattere a seguito di un'attenta analisi della psicologia dei propri figli bambini, infine a Luisa Rigei, personaggio ispirato a Luisa Venini Campioni, amica di famiglia di Fogazzaro, colpita, alla stregua del

² Per una più ampia trattazione della poetica di Fogazzaro, con particolare riferimento al ruolo da lui svolto nel panorama culturale italiano tra Otto e Novecento, rimando alla monografia di Elena Landoni, *Antonio Fogazzaro e i cavalieri dello spirito. Ascesa di un opinion leader tra Otto e Novecento*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004: si ricordi in particolare come, nella seconda parte del volume, la Landoni affronti la questione dell'interesse fogazzariano per l'evoluzionismo e, più in generale, per gli studi scientifici.

³ Oltre alle varie figure di serventi, Cia, Marianna, Veronica, ricordiamo Teresa Rigei, madre di Luisa, la nobile Carolina Carabelli, che la marchesa vorrebbe dare in sposa a Franco, e sua madre Eugenia (queste ultime appaiono solo nelle prime pagine del romanzo), la giovane Ester, che accetta infine la proposta di matrimonio dell'attempato professor Gilardoni, conquistata dal suo buon cuore e dal suo animo gentile.

⁴ Fogazzaro ebbe tre figli, Teresa (il nome della madre dello scrittore e, in *Piccolo mondo antico*, della madre di Luisa), Mariano, così chiamato in onore del nonno paterno, e Maria. Per crudele coincidenza del caso, proprio nel 1895, anno di pubblicazione di *Piccolo mondo antico*, Mariano morì di tifo a soli venti anni.

suo alter-ego romanzesco, dalla dolorosissima perdita di un figlio, e alla quale peraltro l'autore dedica l'opera.

Ciò detto, vorrei, prima di dedicarmi specificamente all'analisi dei personaggi femminili in *Piccolo mondo antico*, spendere ancora due parole su alcune questioni in qualche misura collaterali a tali argomenti. Innanzitutto, va infatti precisato che le figure femminili in generale rappresentano, nella scrittura fogazzariana, un elemento di primaria importanza: basti pensare a romanzi come *Miranda*, *Malombra* e *Leila*, il titolo dei quali è addirittura costituito da un nome femminile⁵. A ciò va aggiunto come Fogazzaro mostri, anche al di là di *Piccolo mondo antico*, un preciso interesse nei confronti del mondo e della condizione femminile: fu d'altronde proprio alla fine dell'Ottocento che nacque e si sviluppò un, seppur timido, movimento femminile cattolico per il quale lo scrittore, a sua volta cattolico, mostrò vivo interesse. Tra l'altro, tale nascita avviene anche come reazione al fatto che il codice sabaudo, esteso a tutta Italia dopo l'unificazione, aveva rappresentato, in alcune zone del Paese, tra le quali lo stesso Lombardo-Veneto, un forte arretramento della condizione femminile sia sul piano dei diritti civili che su quello dei diritti patrimoniali⁶.

In questo contesto Fogazzaro si pone dunque, nei suoi romanzi, come attento osservatore del mondo e dell'animo femminile, maturando per vari aspetti una certa apertura mentale nel riconoscere, ad alcuni personaggi femminili, vivace intelligenza e autonomia di giudizio: si pensi, ad esempio, come in *Piccolo mondo antico* Luisa sia ben più capace di Franco di formulare corrette previsioni politiche. Tuttavia, egli si attesta su posizioni di velato conservatorismo allorquando, ad esempio, attribuisce alle donne, nello specifico alla stessa Luisa, la capacità di apprezzare la produzione poetica (Franco ha velleità letterarie e le fa dono di alcune composizioni), ma non quella di produrre versi in prima persona.

Ma torniamo ora all'analisi puntuale delle principali figure femminili di *Piccolo mondo antico* partendo con il personaggio della marchesa Orsola. Così ci viene presentata da Fogazzaro:

La grossa voce nasale parlava con la stessa flemma, lo stesso tono agli ospiti e al cane. S'era alzata per la signora Barborin ma senza fare un passo dal canapè, e stava lì in piedi, una tozza figura dagli occhi spenti e tardi sotto la fronte marmorea e la parrucca nera che

⁵ Si noti tuttavia come Fogazzaro mostri, al di là dell'elemento femminile, una certa disposizione ad individualizzare le opere con la scelta di un nome proprio per titolo: ciò avviene infatti anche per *Daniele Cortis*.

⁶ Cfr., a questo proposito, Emilio Franzina, *Antonio e Felicitas. Fogazzaro, la Buchner e le origini del femminismo cattolico in Italia*, in Fernando Bandini e Fabio Finotti (a cura di) *Antonio Fogazzaro. Le opere e i tempi*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1994, pp. 263-286, dove viene peraltro ricostruito il legame amoroso tra lo scrittore e Felicitas Buchner, una delle più importanti animatrici del femminismo cattolico in Italia.

le si arrotondava in due grossi lumaconi sulle tempie. Il viso doveva essere stato bello un tempo e serbava, nel suo pallore giallastro di marmo antico, certa maestà fredda che non mutava mai, come lo sguardo, come la voce, per qualsiasi moto dell'animo⁷.

Le opinioni critiche concordano in generale sul fatto che proprio quello di Orsola sia, tra i personaggi femminili principali del romanzo, il meno riuscito: infatti, come si evince anche dal brano sopra citato, la descrizione delle sue fattezze fisiche, del suo carattere e delle sue azioni rasentano, per molti aspetti, quegli elementi di bozzettismo che alcuni esegeti dell'opera attribuiscono in generale a tutte le figure di *Piccolo mondo antico* e la cui sussistenza è invece probabilmente più corretto riconoscere limitatamente al caso della marchesa: essa ricorda infatti, con la sua arida cattiveria e il suo spirito pervicacemente vendicativo, la figura stereotipata del vecchio crudele, impegnato per principio ad angariare i giovani, dei quali probabilmente invidia l'età e la prospettiva di vita, e a renderne l'esistenza il più infelice possibile. La marchesa priva infatti Franco di ogni risorsa economica, prima diseredandolo e poi facendo licenziare dal suo impiego l'ingegnere Piero Ribera, zio di Luisa, che costituiva l'unico supporto economico certo per la famiglia. Si paleserà poi, nel prosieguo della vicenda, come ella avesse anche provveduto a tenere celato al nipote il testamento del proprio consorte, nonno di Franco, che nominava il giovane suo erede universale⁸. Inizialmente insensibile alla tragica morte per annegamento della bisnipote, tanto da giungere ad affermare, di fronte agli ospiti presenti nel suo palazzo la sera successiva ai funerali di Maria, che quell'evento costituiva per i genitori un «castigo di Dio»⁹, non può però evitare, una volta rimasta sola, di essere còlta da profondi turbamenti, nel ricordo dell'immagine della bambina, da lei vista casualmente un'unica volta

⁷ Antonio Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, con uno scritto di Riccardo Bacchelli, Milano, Mondadori, 2003, p. 41.

⁸ Varrà la pena ricordare che proprio la questione del testamento, rivelata dall'amico professor Gilardoni, costituisce un aspro motivo di contrasto tra i due coniugi. Franco decide infatti di non far valere i suoi diritti contro la nonna: ciò sia per un sentimento di rispetto e *pietas* nei confronti di colei che, pur così crudele ora, lo ha allevato e verso la quale, peraltro, sono contenute nel testamento aspre accuse anche concernenti la sua condotta che, se rese pubbliche, costituirebbero motivo di grande vergogna per la marchesa, sia per il suo carattere remissivo che lo spinge, anche in ottica religiosa, ad elargire una sorta di perdono e indulgenza preventiva alla nonna. Luisa, al contrario, vorrebbe fortemente che il marito facesse valere i suoi diritti: ciò non tanto per ottenere quell'enorme beneficio economico che l'eredità porterebbe alla famiglia, quanto per una incoercibile sete di giustizia e di equità. Ma Franco non riesce a comprendere il punto di vista della moglie, finendo per sospettare che ella sia invece mossa dal desiderio di denaro. Secondo Giorgio Bàrberi Squarotti (*La tecnica narrativa di «Piccolo mondo antico»*, in Bandini, Finotti (a cura di), *Antonio Fogazzaro. Le opere e i tempi*, cit., pp. 123-156) la questione testamento sarebbe addirittura un espediente narrativo creato ad arte da Fogazzaro per aver modo di palesare un nodo centrale del romanzo, quello della diversa inclinazione e dei contrasti tra i due protagonisti. Fausto Montanari ha sostenuto da parte sua (*La morte in «Piccolo mondo antico»*, in *La poesia come esperimento di cultura*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 151-156) che la tensione amore-dissidio tra Franco e Luisa costituisca un elemento originalissimo nel quadro della narrativa italiana dell'epoca.

⁹ Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 327.

e nella quale aveva riscontrato una singolare somiglianza con un suo figlio morto anch'egli in tenerissima età, fino a credere di scorgere, nella penombra della sua stanza da letto, il fantasma della piccola intenta a fissarla con sguardo accusatorio, evento che le causa un colpo apoplettico e che la spinge a chiamare a sé Franco e a nominarlo di nuovo suo erede.

Inquadrata in questi termini la figura della marchesa, vorrei, prima di giungere ad analizzare i personaggi di Maria e di Luisa, soffermarmi su Barbara «Barborin» Pasotti. Quella della Pasotti è infatti la prima figura femminile che si incontra nel romanzo. Così ella è introdotta nella vicenda:

Allora comparve ad un'arcata del portico una vecchia signora, stretta la magra persona in uno scialle d'India, sotto al quale usciva la gonna di seta nera, chiusa la testa in un cappellino di città, sperticatamente alto, guernito di rosette gialle e di pizzi neri. Due ricci neri le incorniciavano il viso rugoso dove s'aprivano due grandi occhi dolci, annebbiati, una gran bocca ombreggiata di leggeri baffi. «Oh, Pin» diss'ella giungendo i guanti canarini e fermandosi sulla riva a guardar pietosamente il barcaiuolo. «Dobbiamo proprio andare con un lago di questa sorte?»¹⁰

Seppur mantenendo il ruolo di personaggio secondario, la Pasotti assume nella vicenda, come già si accennava, una certa importanza: costantemente messa in ridicolo dal marito, funzionario prono al potere austriaco e all'autorità della marchesa, nonché di fatto esclusa dal consesso civile a causa di una grave forma di sordità che le impedisce spesso di comprendere appieno quanto viene detto e a volte di cadere in comici fraintendimenti, Barbara Pasotti è però dotata di animo buono e generoso e si adopera per aiutare Franco e Luisa a superare le loro traversie, in particolare avvisandoli di quanto, delle trame ordite contro di loro, ella riesce ad apprendere dai discorsi che il marito fa senza curarsi della sua presenza, erroneamente convinto che ella non sia in grado di comprendere alcunché. Ma la Pasotti si trova in qualche misura tragicamente coinvolta nei motivi che portano alla morte della piccola Maria. Infatti, se la ragione principale dell'annegamento della bambina è da ricercarsi, come già si accennava, nel fatto che era rimasta senza sorveglianza mentre Luisa stava cercando di raggiungere la lettiga della marchesa, peraltro scortata dal marito di Barbara, va però rilevato che accanto al corpo esanime della piccola viene trovata una barchetta regalatale da Barbara Pasotti il giorno precedente: è dunque del tutto verosimile che Maria si fosse sporta sulla sponda del lago attirata dal desiderio di giocare proprio con quella barchetta. D'altronde, il temporale che si scatena sul lago nel momento in cui Maria vi affoga sembra richiamare la tempesta con la quale si apre il romanzo e che proprio in Barbara Pasotti, costretta comunque ad imbarcarsi per raggiungere il palazzo della marchesa, aveva suscitato sentimenti di angoscia e di paura.

¹⁰ Ivi, p. 34.

Veniamo dunque a Maria, il cui personaggio è introdotto nella seconda parte dell'opera. Della sua nascita il lettore apprende in maniera quasi incidentale, mentre il narratore descrive la casa di Franco e Luisa:

Dietro alla loggia si ha una sala spaziosa e dietro alla sala due stanze: a ponente il salottino da pranzo [...] a levante la camera dell'alcova dove accanto agli sposi dormiva nel proprio letticciuolo la signorina Maria Maironi nata nell'agosto del 1852¹¹.

In generale, la critica è concorde sul fatto che, nell'ambito della letteratura italiana del secondo Ottocento e dei primi del Novecento, quello di Maria Maironi sia uno dei più intensi, efficaci e approfonditi ritratti di un personaggio infantile¹²: infatti, la creazione di una figura di bambino tratteggiata in maniera così approfondita e complessa costituisce, nel quadro della nostra produzione letteraria dell'epoca, una assoluta eccezione. Si pensi, ad esempio, come i *Promessi sposi*, a cui spesso *Piccolo mondo antico* è accostato, risultino privi di personaggi infantili di rilievo¹³ e come ugualmente, nei romanzi verghiani, il mondo dell'infanzia abbia un peso scarsissimo¹⁴. Non deve però sfuggire che, seppure in un'ottica sensibilmente diversa, il mondo infantile viene intensamente esplorato, sia dal punto di vista maschile tramite la figura di Carlino, sia nell'ottica femminile, grazie al complesso personaggio della Pisana, nei primi capitoli delle *Confessioni di un italiano*.

Unica figlia di Franco e Luisa, Maria è una bambina bella e allegra, ragionevolmente capricciosa, ovvero capricciosamente ragionevole a seconda delle circostanze, precoce nello sviluppo delle facoltà intellettive e dunque capace di comprendere, o quantomeno di intuire, le difficoltà in cui si dibatte la sua famiglia, fisicamente somigliante, afferma il narratore, né al padre né alla madre quanto piuttosto a Teresa, la nonna materna¹⁵. Generalmente incline alla tenerezza, è particolarmente affettuosa con il padre e con lo zio Piero,

¹¹ Ivi, p. 136.

¹² Tuttavia va detto che, sebbene nella letteratura italiana del secondo Novecento si incontrino alcuni personaggi infantili sicuramente degni di rilievo (tra questi, ad esempio, i calviniani Pin del *Sentiero dei nidi di ragno* e Cosimo Piovasco di Rondò del *Barone rampante*), la figura di Maria continua a mantenere, per la sua età così tenera e per la delicatezza della sua persona, un immutato fascino anche in rapporto alla produzione letteraria italiana più recente.

¹³ Non si dimentichi, naturalmente, la figura di Cecilia che tuttavia, pur nella sua intensità sublime, costituisce una sorta di «cammeo» inserito nel quadro di una vicenda ben più ampia rispetto al dramma della piccola morta di peste.

¹⁴ Altro discorso vale, ovviamente, per *Rosso Malpelo*, la novella verghiana della quale un bambino è protagonista: si tratta però di un soggetto ormai quasi prossimo all'adolescenza e dunque di età ben più avanzata rispetto a Maria, che viene invece seguita dalla primissima infanzia fino alla morte, avvenuta a tre anni e un mese.

¹⁵ Tale somiglianza fisica non è forse scelta dall'autore in maniera del tutto casuale poiché infatti gli unici eventi luttuosi direttamente descritti in *Piccolo mondo antico* sono, oltre alla scomparsa dell'ormai vecchio zio Piero narrata nelle pagine finali del romanzo, proprio la morte di Teresa Rigey e quella della piccola Maria.

che pure vede raramente fino a quando questi, ingiustamente licenziato, non sarà costretto a ritirarsi a vivere stabilmente con i nipoti. Il soprannome di Ombretta pì-pì le deriva dal fatto che ella ama particolarmente un motivetto cantatole dallo zio di cui protagonista è una tale «Ombretta sdegnosa del Missipì»:

Lo zio, tenendo il ginocchio destro sul sinistro e la bambina sul mucchio, le ripeteva per la centesima volta, con affettata lentezza e storpiando un poco il nome esotico, la canzonetta: *Ombretta sdegnosa del Missipì*. Fino alla quarta parola la bambina lo ascoltava immobile, seria, con gli occhi fissi; ma quando veniva fuori il «Missipì» scoppiava in un riso, sbatteva forte le gambucce e piantava le manine sulla bocca dello zio¹⁶.

L'annegamento di Maria avvenuto, per tragica beffa del destino, proprio nel momento in cui, e probabilmente a causa del fatto che, Luisa sta cercando di avere giustizia dalla marchesa affrontandola mentre questa passa per la via con la sua lettiga, viene annunciato dalle urla con cui alcune donne richiamano l'attenzione della stessa Luisa: «Sciora Lùisa, sciora Lùisa... la Soa tosa, la Soa tosa»¹⁷. I successivi, vani tentativi di soccorso alla bambina, lo strazio della madre e quindi del padre, richiamato da Torino dove, come si ricorderà, era stato costretto a trovare rifugio per sottrarsi alla persecuzione dell'autorità austriaca, costituiscono pagine altamente drammatiche e certamente capaci, nel loro vivido realismo e nella loro intensità tragica, di coinvolgere e commuovere il lettore. E tuttavia, già lo si accennava, il modo di affrontare l'enorme lutto è, da parte dei due coniugi, profondamente diverso e pertanto atto a scavare tra i due un solco ancora più profondo di quello che già non si fosse palesato a causa delle loro opinioni divergenti su come gestire la questione del testamento tenuto celato dalla marchesa Orsola. Se infatti Franco, pur distrutto dal dolore, trova immediatamente nella fede elementi di conforto, approdando quindi a una pacata rassegnazione, il dolore di Luisa è così devastante e inconsolabile da farle perdere la lucida razionalità di cui ella sempre aveva dato mostra¹⁸, spingendola infine a rifugiarsi in pratiche di spiritismo nell'illusorio tentativo di instaurare un contatto con l'anima della figlia

¹⁶ Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 142.

¹⁷ Ivi, p. 298.

¹⁸ La problematica delle scelte linguistiche e in particolare dell'uso del dialetto in *Piccolo mondo antico* potrebbe certamente, per la sua importanza, essere materia di uno studio autonomo. Esulando però, l'oggetto di questo studio, da un'analisi linguistica dell'opera, mi limiterò a ricordare il fatto che l'uso del dialetto sia molto diffuso nel romanzo, ma che il personaggio di Luisa non vi indulga mai, quasi a dimostrare, con la scelta dell'italiano, vale a dire di un idioma appreso come lingua seconda, la preferenza per una lucida razionalità piuttosto che per una parlata non mediata dallo studio ma appresa spontaneamente nell'infanzia. A riprova di ciò vi è il fatto che l'unica volta in cui la protagonista fa uso del dialetto è il momento supremamente tragico della morte della figlia, che coincide per lei con la perdita della razionalità. Infatti, invitata dal curato, venuto a portare l'estrema benedizione a Maria, a donare al Signore la sua bambina ormai in Paradiso, Luisa risponde in dialetto: «El me Paradis l'è chi!».

morta. Proprio la questione di come Luisa affronta la morte della bambina e dell'ottica in cui l'autore narra e giudica tale vicenda-costituisce, a mio modo di vedere, l'elemento nodale per affrontare il discorso di una modernità, in quest'opera, che va forse al di là delle intenzioni dello stesso Fogazzaro, quasi finendo per sfuggirgli di mano e per acquisire vita e autonomia propria.

Ma vediamo di arrivare per gradi a tale punto nodale, provvedendo innanzitutto a delineare più precisamente la figura di Luisa Rigei, coprotagonista del romanzo insieme a Franco Maironi. La giovane donna viene introdotta nella vicenda attraverso il pensiero di quella che è certamente la sua più acerba detrattrice, la marchesa Orsola:

Egli [Franco] aveva osato chiederle, due anni prima, il permesso di sposare una signorina della Valsolda, civile, ma non ricca né nobile. Il reciso rifiuto della nonna aveva reso impossibile il matrimonio e persuasa la madre della ragazza a non più ricevere in casa don Franco [...] ella vigilò più che mai sui passi del nipote e di quella «madama Trappola», poiché chiamava graziosamente così la signorina Luisa Rigei. La famiglia Rigei, composta di due sole signore, Luisa e sua madre, abitava in Valsolda, a Castello¹⁹.

Se questa è l'opinione della marchesa sulla giovane, in realtà Luisa suscita generalmente in chi la conosce sentimenti di affetto e ammirazione per il suo animo che si mantiene buono e generoso nonostante le ristrettezze economiche sempre più accentuate nelle quali si trova a vivere. Luisa è inoltre donna dotata di intelligenza lucida e razionale, che solo la morte di Maria giungerà ad offuscare, di notevole spirito di sacrificio, capace com'è di adattarsi a una vita difficile e di lavorare intensamente per contribuire al bilancio domestico senza peraltro mai sbandierare, al contrario di Franco che pure si adoperava molto meno di lei, il peso di questo impegno. Infine, la sua religiosità è, ancora una volta diversamente da Franco, inquieta e problematica²⁰. In questo senso, la sua figura, un po' come quella di Maria, costituisce una sorta

¹⁹ Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 45.

²⁰ Nonostante la questione esuli dalla problematica principale di questo studio, e benché dispiaccia dover in qualche modo dare ragione, lo si dice naturalmente con ironia, alla marchesa Orsola, non si potrà fare a meno di accennare al fatto che il matrimonio tra Franco e Luisa debba considerarsi in effetti poco riuscito: ancorché certamente innamorati l'uno dell'altra, essi mostrano infatti caratteri e inclinazioni così profondamente diversi, anche al di là della divergente reazione al lutto per la morte di Maria, da poter certamente affermare che i due costituiscono una coppia male assortita, nella quale gli iniziali sentimenti di passione e attrazione non riescono a trasformarsi, nonostante le reciproche ottime intenzioni, in una solida comunione di affetti e di intendimenti. Il pensiero non può non andare, in questo senso, a un'altra coppia la cui unione, cominciata sotto i più positivi auspici, è tuttavia destinata a naufragare in un matrimonio fallimentare: mi riferisco a Tancredi e Angelica, la cui profonda infelicità coniugale è evocata da Tomasi di Lampedusa nelle pagine finali del *Gattopardo*. Tuttavia, se il risultato di queste due unioni è similmente negativo, va rilevato che esse partivano da presupposti diversi poiché il legame tra Franco e Luisa è basato esclusivamente sull'innamoramento reciproco e non è influenzato da calcoli di sorta, mentre Tancredi e Angelica, pur certamente colti anche da reciproca attrazione fisica e mentale, sono però entrambi condizionati, nella loro scelta, dalle proprie ambiziose mire e da evidenti calcoli di opportunità. In tal senso, suscita forse ancor più stupore, rispetto alla crisi matrimoniale di

di *unicum* nel panorama letterario italiano a cavallo tra Ottocento e Novecento: sembra infatti arduo rintracciare una figura femminile che assuma tale complesso spessore, nel suo essere personaggio positivo e tuttavia inquieto, nel suo mostrare autonomia di mente e di giudizio, infine nel suo essere madre e donna devastata dall'insopportabile dolore della morte di Maria.

E giungiamo così al punto nodale della nostra analisi. Luisa è, lo si è appena detto, un personaggio eccezionale. Quello che sembra ora opportuno domandarsi è se questa sua eccezionalità sia tale per volontà dell'autore o meno. Infatti, nel caso di *Piccolo mondo antico*, sembra inderogabile porsi una problematica che la scrivente, per formazione e impostazione critica, è generalmente restia a prendere in considerazione, ma che, in questa circostanza, appare non solo legittimo, ma altresì opportuno e necessario affrontare, vale a dire la questione del rapporto tra autore, materia del narrare e lettore. Sono infatti giunta alla conclusione che *Piccolo mondo antico* costituisca un esempio estremamente raro di opera i cui contenuti vengono percepiti, non tanto dai contemporanei di Fogazzaro, quanto dal lettore che attualmente fruisce di quest'opera, in maniera sensibilmente diversa da come l'autore li aveva concepiti e intesi, e che pertanto la modernità dell'opera, che si invoca qui quasi ossimoricamente in riferimento a un romanzo che porta, nel suo titolo, l'aggettivo «antico», emerga prorompentemente, al di là della volontà dell'autore e senza che egli vi si possa, per così dire, opporre.

Se infatti Franco e Luisa sono coprotagonisti dell'opera, non vi è dubbio che un ruolo leggermente preminente sia riservato a Franco: a lui l'autore, cattolico osservante e patriota, attribuisce una fede serena e incrollabile nonché un fervido, ottimistico amor di patria. Franco sa rassegnarsi alle ingiustizie e al tremendo lutto della morte di Maria, affidandosi alla divina volontà e alla Provvidenza, e sa accettare di buon grado l'esilio e il supremo sacrificio per la patria²¹. Accanto ai due sposi spicca la figura dello zio Piero Ribera, i cui tratti sono disegnati secondo il prototipo dell'uomo giusto e probo, il quale si rende protagonista, nella parte finale del romanzo, di un duro discorso nei confronti di Luisa, incapace di accettare, pur a distanza di anni, la morte di Maria.

Sembra probabile che, nonostante l'affettuosa simpatia provata da Fogazzaro anche nei confronti di Luisa, egli, pur affascinato dalla sua *forma mentis*, tuttavia non la condivida, optando invece per le figure di Franco e dello zio Piero e mirando nel contempo a che il lettore faccia a sua volta propria questa scelta. Ora, se i contemporanei di Fogazzaro si saranno probabilmente trovati in sintonia con il piano di lettura proposto dall'autore, appare invece verosimile che gli attuali fruitori dell'opera ribaltino i termini in base ai quali, nelle

Franco e Luisa, il fatto che sia ugualmente destinato a non funzionare il «patto di acciaio» stretto tra questi volitivi personaggi del *Gattopardo*.

²¹ Si intuisce infatti, nella parte finale dell'opera, che Franco sarà destinato a cadere in guerra.

intenzioni dello scrittore, il romanzo doveva essere interpretato e apprezzato. E ciò appunto perché, a mio giudizio, il personaggio di Luisa è in qualche modo sfuggito alle intenzioni del suo creatore e si è ammantato di una tale traboccante modernità, involontaria quanto si vuole, ma pur così fascinosamente palpabile, da risultare immediatamente, per gli attuali lettori, molto più empatico di un Franco e di uno zio Piero. In particolare, la religiosità inquieta di Luisa e il suo tormentoso raziocinare appaiono molto più aderenti al sentire odierno rispetto alla serena rassegnazione di Franco e al suo affidarsi a un volere superiore. Ugualmente, la sua visione disincantata della situazione politica e del cinismo dei calcoli che alberga dietro l'agire dei governi risultano, sempre per il lettore moderno, molto più condivisibili dell'entusiastico ottimismo di Franco. Ma la circostanza in cui più profondamente si scava il solco tra ciò che presumibilmente Fogazzaro avrebbe voluto trasmettere e ciò che invece gli odierni fruitori del romanzo percepiscono è, senza dubbio, l'evento della morte di Maria. Appare infatti evidente che, di fronte a questa tragedia, lo scrittore parteggi per il dolore rassegnato di Franco e per il fatto che egli tragga conforto quasi immediato dalla fede. Al contrario, compatisce Luisa nel suo dolore scomposto e nella sua incapacità di farsi una ragione del lutto; la compatisce, sì, ma non la approva. Ciò è inconfutabilmente dimostrato dal duro discorso indirizzato a Luisa dallo zio Piero, personaggio tratteggiato dall'autore come esempio di saggezza e probità. In questi termini egli, infatti, si rivolge alla nipote, deprecando il suo atteggiamento in seguito alla scomparsa di Maria:

Cara Luisa, hai perso la bussola [...] cose che non avrei mai creduto! Cose che paiono impossibili. Ma quando [...] si comincia a perderla, la bussola, l'è fatta. E tu, cara, hai cominciato a perderla da un pezzo [...] Senti: mia madre ha perso dei figli, tua madre ha perso dei figli, ho visto tante madri perdere dei figli e nessuna faceva come te. Ci vuol altro, siamo tutti mortali e dobbiamo accettare la nostra condizione. Si rassegnavano. Ma tu, no. E questo cimitero! E queste due, tre, quattro visite al giorno! E questi fiori, e cosa so io, oh povero me!²²

Questo discorso dello zio Piero, di cui si è citato una parte ma che si snoda in maniera più ampia e con accenti sempre duri nei confronti di Luisa e della sua incapacità di rassegnarsi, rappresenta, senza dubbio, il punto di vista ideologico di Fogazzaro e l'ottica che, nell'intenzione dello scrittore, i lettori dovrebbero adottare. E pur tuttavia il lettore di oggi ben difficilmente vi aderisce. Quanto affermato dallo zio Piero potrà anzi apparirgli incomprensibile se non francamente odioso: è infatti un retaggio tipico del moderno sentire l'incapacità di accettare i lutti derivanti da morti premature e recepite come contrarie all'ordine naturale quale quella di un figlio che premuore al

²² Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., pp. 369-370.

genitore. E ciò non solo perché la frequenza di eventi del genere, evocata dallo zio Piero a mo' di elemento consolatorio per Luisa, si è drasticamente ridotta al giorno d'oggi e dunque si è in qualche modo persa l'abitudine a tali tragedie, che hanno assunto un carattere di eccezionalità, ma inoltre perché non rientra nella mentalità moderna, forse anche a causa dell'atteggiamento più spiccatamente individualistico proprio della società attuale, la capacità di trovare conforto all'atrocità di un lutto tramite la constatazione di come simili eventi ricorrano con una certa frequenza. E dunque questo atteggiamento di Luisa, che non può e non vuole accettare la morte della sua bambina-perché va contro un ordine naturale la cui violazione non le risulta tollerabile nemmeno appellandosi alla imperscrutabile volontà divina-e che non sa trovare conforto nel fatto che molte altre madri abbiano patito il suo stesso lutto-poiché sente chiaramente come ogni dolore sia assolutamente unico, individuale e dunque statutariamente privo di termini di paragone e della possibilità di essere lenito tramite la condivisione con altri-se per Fogazzaro era la manifestazione, da lui pietosamente descritta, di come un essere intelligente e razionale quale la sua protagonista potesse, di fronte a una tragedia, smarrire la via maestra probabilmente a causa di una fede religiosa non abbastanza solida e non sufficientemente rassegnata, spinge invece gli attuali lettori a sentire, nei confronti di questo personaggio, una istintiva vicinanza, condividendone i sentimenti.

Piero Nardi è stato tra i primi esegeti di questo romanzo fogazzariano. Così egli si esprimeva in un saggio del 1929: «La prova del dolore, mentre indurisce Luisa, in Franco genera rassegnazione, lo spirito di sacrificio, l'entusiasmo finalmente illuminato e attivo per lo scopo patriottico al quale ormai si consacra intero»²³. Appare evidente, in queste parole, il plauso per il comportamento di Franco e invece la compassionevole riprovazione per l'inconsolabilità di Luisa. A distanza di ottant'anni da questo giudizio critico l'ottica non può essere che ribaltata e indirizzata empaticamente a favore di Luisa; Franco appare invece, da parte sua, personaggio in qualche modo improbabile, poco realistico e a tratti quasi scarsamente perspicace a motivo di una rassegnazione ai torti e ai lutti che a momenti ci pare nascere quasi da ignavia piuttosto che da fede sincera.

Antonio Fogazzaro ha dunque camminato, con questo romanzo, sul crinale della modernità: non era sua intenzione proporre al lettore sfide e provocazioni, né presentare modelli culturali, etici o morali che si discostassero da quelli accettati e condivisi all'epoca: egli voleva evocare, in questo romanzo, il mondo circoscritto-e per questo «piccolo»-nonché tradizionale-e pertanto «antico»-della sua amata Valsolda. E tuttavia il personaggio di Luisa Rigey gli è scappato di mano finendo per parlare al cuore del lettore moderno, appunto

²³ Piero Nardi, *Fogazzaro: su documenti inediti*, Vicenza, Jacchia, 1929, p. 32.

«al di là», se non addirittura «contro», la volontà dell'autore, in maniera ben più efficace del pio Franco e del saggio zio Piero. Resta mia precisa convinzione il fatto che, generalmente parlando, gli autori dominino la materia del loro scrivere e che i lettori possano recepirla più o meno profondamente, ma non modificarla. Ritengo tuttavia che quello di *Piccolo mondo antico* costituisca il caso assolutamente eccezionale di un'opera che ha saputo trovare una sorta di vita autonoma e diversa rispetto a quella per essa immaginata e programmata dall'autore e che pertanto questo romanzo e la sua protagonista siano stati in grado, in virtù di proprie spontanee dinamiche interne nonché della sensibilità di chi al giorno d'oggi legge questa opera, di scollinare quel crinale su cui Antonio Fogazzaro si era avventurato, senza tuttavia volerlo coscientemente oltrepassare, e di addentrarsi così nel versante della modernità.

Bibliografia

- Bàrberi Squarotti, Giorgio, *La tecnica narrativa di «Piccolo mondo antico»*, in Fernando Bandini, Fabio Finotti (a cura di), *Antonio Fogazzaro. Le opere e i tempi*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1994, pp. 123-156.
- Fogazzaro, Antonio, *Piccolo mondo antico*, con un scritto di R. Bacchelli, Milano, Mondadori, 2003.
- Franzina, Emilio, *Antonio e Felicitas. Fogazzaro, la Buchner e le origini del femminismo cattolico in Italia*, in Bandini, Finotti (a cura di), *Antonio Fogazzaro. Le opere e i tempi*, cit., pp. 263-286.
- Landoni, Elena, *Antonio Fogazzaro e i cavalieri dello spirito. Ascesa di un opinion leader tra Otto e Novecento*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004.
- Montanari, Fausto, *La morte in «Piccolo mondo antico»*, in *La poesia come esperimento di cultura*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 151-156.
- Nardi, Piero, *Fogazzaro: su documenti inediti*, Vicenza, Jacchia, 1929.
- Ragonese, Gaetano, *Fogazzaro da «Malombra» a «Piccolo mondo antico»*, in Antonio Agnoletto (a cura di), *Antonio Fogazzaro*, Milano, Franco Angeli, 1984, pp. 141-158.

Caterina Melappioni

Le novelle di Federigo Tozzi fra psicologia e misticismo. Osservazioni sulla novella *La madre*

Studiare le novelle¹ di Federigo Tozzi è un'operazione complessa che ha per oggetto una materia incandescente e proteiforme, portatrice di un'energia anticonformista e antiestetica. L'isolamento dell'autore, come la sua vasta cultura autodidatta, lo hanno reso un caso in perpetua balia di molteplici definizioni che non esauriscono il suo profilo. Petroni spiega la dinamica della novellistica tozziana come tensione ciclica fra le forme narrative opposte del realismo naturalista e degli aneddoti fantastici o visionari, che non si sintetizzano in modo simbolico, ma coesistono lasciando il lettore nell'ambiguità². Tozzi ama provocare sensazioni indefinite, represses dai tabù psicologici: la sua scrittura suscita *das Unheimliche*, uno stato d'animo che coinvolge aspetti ancestrali della psicologia umana. La sua capacità di essere avanguardia della scrittura dell'inconscio, in tempi in cui le scoperte freudiane non erano patrimonio culturale diffuso, rendono quest'autore un punto di riferimento della letteratura moderna. Per raggiungere questo traguardo, egli ha attinto alla propria ferita interiore, che aveva cercato di guarire attraverso la psicologia appresa dalle opere di William James, *Gli ideali della vita*³ e *Principii di psicologia*⁴, oltre che dalla rivista di Theodule Ribot, la «Revue Philosophique».

È sufficiente affermare che Tozzi scriveva per guarire dai traumi della sua infanzia? La sua indagine interiore è un'operazione prometeica che lo scrittore compie per liberare se stesso, ma che immancabilmente ha un peso sul piano

¹ Le citazioni tratte da Federigo Tozzi, *Le Novelle*, a cura di Glauco Tozzi, Milano, Rizzoli, "BUR La scala", 2003, e da Federigo Tozzi, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di Marco Marchi, Milano, Mondadori (*I Meridiani*), 1987, riportano alla fine di ognuna il numero della pagina di riferimento fra parentesi tonda, senza aggiunte per i testi di *Le novelle*, con la parola *Opere* per gli altri.

² Cfr. Franco Petroni, *Ideologia e scrittura. Saggi su Federigo Tozzi*, Lecce, Manni, 2006, p. 192.

³ William James, *Talks to Teachers on Psychology: and to Students on Some of Life's Ideals*, New York, Henry Holt and Company, 1889; tr. it. *Gli ideali della vita. Discorsi ai giovani e discorsi ai maestri sulla psicologia*, Torino, Fratelli Bocca, 1903.

⁴ William James, *The Principles of Psychology*, New York, Henry Holt and Company, 1890; tr. it. *Principi di psicologia*, Milano, Società editrice libraria, 1900.

letterario come consapevole ideazione di una nuova prospettiva. All'inizio del XX secolo, l'Avanguardia futurista e la rivista «La Voce» avevano abolito il sistema dei generi letterari, giudicando i romanzi e le novelle opere d'intrattenimento facile e superate, e avevano realizzato nuove forme sperimentali di scrittura che ritraessero la «contemporaneità multivaria»⁵ della vita moderna. In antitesi a questa tendenza, Tozzi espone il suo progetto di innovazione narrativa nel saggio *Le ciance colla critica*⁶. Egli ammonisce dal sostituire le mediocrità vecchie con altre mediocrità alla moda, come è avvenuto nella corrente del frammentismo, e invita a confrontarsi con i modelli che hanno dominato in passato, assorbendo la tradizione letteraria per superarla definitivamente. L'attuazione di questo progetto da parte sua ha significato svellere progressivamente i capisaldi della narrativa naturalista, sostituendo al cosmo regolato dall'oggettività la prospettiva dell'interiorità, in cui la cronologia degli eventi è sostituita dalle oscillazioni dell'anima e il senso della storia dalla decifrazione dell'assoluto umano.

Luperini osserva che la fisionomia dei racconti tozziani si configura come fusione fra un'impalcatura narrativa coerente, su modello di Verga, e una tecnica descrittiva ellittica e paratattica, per influsso del frammento espressionista vociano. Sull'asse orizzontale della sintassi, lo scrittore usa in modo inaspettato la punteggiatura per separare gli effetti dalle cause, lungo quello verticale dei significati, definisce i contenuti con sintagmi astratti polisensibili e generici: Tozzi destabilizza il tessuto logico della narrazione per rendere i valori che vuole trasmettere in bilico fra contingente ed esistenziale. Il lettore si trova nella necessità di sopperire all'uso improprio degli elementi della narrazione e alle reticenze dello scrittore collaborando in modo attivo alla lettura del testo, realizzando «una organica sollecitazione al momento ermeneutico, all'atto di libertà dell'interpretazione»⁷. Condividendo la prospettiva del critico, si può ampliare il concetto di destabilizzazione e di impegno intellettuale della lettura anche ai contenuti delle novelle tozziane, argomenti crudi e scomodi come la violenza in ambito familiare, le personalità *outliner* di barboni che vivono alla giornata o la solitudine delle donne invecchiate senza amore. I sentimenti non sono mai descritti in modo ideale, ma in modo meschino, pervasi da sotterranee pulsioni di odio e rifiuto, soprattutto nei rapporti uomo-donna (*Roberto e Natalia*, *Gli amanti*, *Un'amante*). Sono numerosi i simboli religiosi come crocefissi, chiese o figure sacre, che creano

⁵ Cfr. Giovanni Boine, *Un ignoto*, in Id., *Il peccato e le altre opere*, Parma, Guanda, 1971, p. 473.

⁶ Federico Tozzi, *Le ciance colla critica*, «Cronache d'Attualità», I/4, 30 giugno 1916 (poi in Laura Melosi, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federico Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 1991, pp. 219-222).

⁷ Cfr. Romano Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 226.

un'atmosfera perturbante senza rappresentare alcun messaggio fideistico. La volontà innovativa di Tozzi supera l'ideale di racconto che appartiene all'orizzonte d'attesa del suo tempo, descrivendo ribaltamenti assurdi di destini: in *L'adultera*, il marito che si vuole vendicare del tradimento della moglie finisce in galera, nella novella *La collegiale* una ragazzina tetra, che sogna di diventare santa, crescendo matura un carattere giocondo e allegro, in *Il morto in forno*, la sorella di Cecco, desiderando rivedere suo fratello poiché si illude che sia divenuto ricco, quando si accorge che è invece un barbone, rinnega l'affetto familiare e nemmeno lo saluta. I comportamenti dei protagonisti delle novelle non seguono altra logica se non quella dell'impulso, portando alla luce le loro emozioni più recondite come «modi insindacabili di apparire ed esistere»⁸, citando Debenedetti. Per Tozzi *homo homini lupo*: la realtà che egli descrive è in balia delle necessità primitive di sopravvivenza e gli unici rapporti sociali persistenti si basano sulla violenza. Non è però del tutto negata la felicità: la gioia esiste nella dimensione intangibile del sollievo dal dolore, che può giungere anche da eventi inopinati, per esempio dalla morte di un caro, come in *Un epilettico* o in *Pigionali*. Il mondo di questo scrittore è un «atomo opaco del Male»⁹, ma la denuncia scoperta dell'infelicità umana non cede il passo alla *pietas*, come in Pascoli e Verga, o alla lucida ironia di Pirandello. Oltre qualsiasi scansione temporale che voglia porre Tozzi in linea con l'Ottocento o con il Novecento, l'autore senese rimane un classico della scrittura della crudeltà, che affonda lo sguardo nella parte occulta delle contraddizioni dell'uomo moderno.

Esito della destrutturazione testuale ed epistemologica delle novelle tozziane è la capacità di catturare quei "sovrasensi" enigmatici che l'interiorità umana vive quando si abbandona all'irrazionalità. Queste sfumature emotive, che sfuggono alla casistica degli stereotipi psicologici e riguardano sfere complesse come quella del sentimento religioso, sono attentamente analizzate dall'autore attraverso lo strumento scientifico dello studio delle nevrosi. Come ha dimostrato Marchi, lo psicologo americano James è il principale punto di riferimento per capire a fondo l'operazione letteraria di Tozzi e per superare il dato superficiale della sua follia, rivelando il valore della sua opera di scandaglio dell'interiorità umana. Nel saggio *Le varie forme della coscienza religiosa*¹⁰, James rivoluziona la teoria della nevrosi affermando che il male mentale sia una parte genuina delle realtà, poiché in esso è possibile cogliere il senso dell'esistenza e la verità ultima sull'uomo. Se la scienza positivista

⁸ Cfr. Giacomo Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970, p. 95.

⁹ Cfr. Giovanni Pascoli, *X agosto*, v. 24, in Id., *Myricae*, Livorno, Giusti, 1897.

¹⁰ William James, *The varieties of Religious Experience: A study in human nature*, New York, Green and Company, 1902; tr. it. *Le varie forme della coscienza religiosa*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1904.

condannava *a priori* le manifestazioni delle coscienze religiose come patologie fisiologiche, James propone di valutare queste esperienze a prescindere dalla loro origine, come fenomeni di carattere propriamente religioso ed indispensabili per la mente umana. Questa prospettiva di studio non perde di scientificità poiché per James la conciliazione religiosa con l'assoluta totalità delle cose potrebbe non essere possibile¹¹. Con il supporto di queste teorie Tozzi si può lanciare nella definizione delle psicologie più tortuose e *morbid mind*, dando voce ai propri fantasmi interiori: ricorda Marchi che «è letterariamente (o culturalmente) impazzendo di più che Tozzi combatte la pazzia»¹². In questa prospettiva, il cristianesimo dell'autore non è né una patologia, né una ideologia, ma uno strumento di indagine interiore. Come in James, anche in questo scrittore si instaura uno stretto legame fra sfera scientifica e sfera religiosa, «esperienze distinte ma analogamente motivate da una sofferta ansia di conoscenza»¹³, spiega Melosi. Tozzi partecipa così alle «ipotesi noetiche avanzate dalla civiltà moderna: a quelle, principalmente, insoddisfatte degli esiti del razionalismo, schierate dalla parte dei sentimenti e degli istinti»¹⁴, afferma Marchi, per il quale il messaggio dell'autore è «integralmente pessimistico e realistico» proprio in quanto «estremamente contraddittorio e [...] disorientante»¹⁵.

Nelle novelle tozziane si profila sempre un doppio binario di sentimenti che si alternano senza arrivare ad una conclusione stabile. Già Tellini aveva osservato come la novella tozziana nasca da «un metodo compositivo strutturalmente binario e oppositivo»¹⁶. Luperini riprende questo concetto ampliandolo con una osservazione fondamentale: alla struttura binaria oggettiva, che oppone la vittima all'aguzzino, si oppone la focalizzazione soggettiva dei personaggi, che crea uno sbilanciamento prospettico rovesciando le parti del buono in quelle del cattivo¹⁷. Questa ambivalenza prospettica è il dato fondamentale della novella tozziana, che non si sostanzia su una *enkýklios paidéia* razionale e statica, ma su una conoscenza *in progress*, che riduce il sentimento dell'uomo in potere della relatività del tempo e dello spazio. Per questo la sintesi ultima della sua scrittura è la consapevolezza dell'impossibilità di raccontare in modo definitivo. Eppure la relatività e il distacco non coinvolgono del tutto Tozzi, che sembra interrogarsi costantemente sul senso del sacrificio di Cristo come su una costante imperitura che appartiene

¹¹ Cfr. Marco Marchi, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Genova, Marietti, 1993, pp. 29-30.

¹² Ivi, p. 59.

¹³ Cfr. Melosi, *Anima e scrittura*, cit., p. 108.

¹⁴ Cfr. Marco Marchi, *Immagine di Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 198-199.

¹⁵ Ivi, pp. 69-70.

¹⁶ Cfr. Gino Tellini, *La tela di fumo. Saggi su Tozzi novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1972, p. 65.

¹⁷ Cfr. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., p. 228.

all'uomo di tutti i tempi e di tutte le realtà. Nell'*opera* tozziana, mentre Dio si proietta sull'esistenza umana come un monito trascendente, il soggetto vive in sé una tempesta di emozioni che lo disorientano: l'uomo tozziano attende con angoscia la rivelazione di un senso superiore nella propria vita, desidera soddisfare la sua *siccitas* interiore con un'esistenza vissuta in modo organico, superando il divario fra grandezza interiore e meschinità dell'esistenza. Non può; e rende quest'impotenza mito moderno dell'impossibilità di conciliare coscienza e realtà. La dimensione trascendente e quella immanente in Tozzi sono accomunate dalla medesima impossibilità di essere afferrate a pieno, di assurgere da intuizione a sapere.

Baldacci aveva giustamente affermato che la distanza fra Tozzi e gli autori naturalisti e romantici risiede soprattutto nel fatto che lo scrittore senese «sapeva che ciò che conta non è quello che si confessa, ma quello che non vogliamo e non sappiamo confessare»¹⁸. Nelle novelle tozziane sono frequenti i punti oscuri, in cui l'autore ricorre alla forma della litote perché non riesce a decifrare quello che sta vivendo:

Adesso, tu vorrai sapere la fine di questo amore? Non te la so spiegare (p. 63).

Ho notato anche che i nostri pensieri più intimi, e perciò quelli più nostri, avrebbero bisogno di non subire contatti e confronti con ciò che non è la nostra anima. O, forse, sbaglio: non lo so (p. 361).

La scrittura tozziana è caratterizzata profondamente dalla figura della negazione. La definizione in negativo degli eventi trasmette il senso di una visione della realtà che si basa sul dubbio, all'opposto esatto della prospettiva epistemologica verista. Marchi constata come la matrice fondamentale della *parole* tozziana sia un «doppio registro» che mette a frutto il linguaggio naturalista per indagare verità psicologiche che non possono essere adatte alla logica zoliana, perché pertengono a quella del profondo¹⁹. I casi del delitto d'onore, dell'amore coniugale, dell'adulterio solo in apparenza rievocano il repertorio verista: Tozzi riprende lo spietato pessimismo di Verga per innestarlo nella sua scrittura psicologica con un altro segno, quello della lieve mobilità lirica dannunziana. Il dibattito sulle influenze esercitate dai maestri della letteratura d'Annunzio, Verga e Pirandello sull'autore è complesso. Come afferma Baldacci, anche in epoca matura in lui non smette di agire il «riflusso» delle convinzioni estetiche dannunziane, presenti soprattutto nella novella *Marito e moglie* e nel romanzo *Gli egoisti*²⁰. Sebbene lo scrittore senese si

¹⁸ Cfr. Luigi Baldacci, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993, p. 110.

¹⁹ Cfr. Marchi, *Federigo Tozzi*, cit., pp. 57-58.

²⁰ Federigo Tozzi, *Gli egoisti*, in Id., *Gli egoisti - L'incalco*, con avvertenza di G.A. Borgese, Roma-Milano, Mondadori, 1923 (poi in Id., *Opere complete*, a cura di Emma Palagi Tozzi e Glauco Tozzi, 3 voll., Firenze, Vallecchi, III: *Con gli occhi chiusi - Bestie - Gli egoisti*, 1950; poi in Id., *Opere*, a cura

discosti dall'arte di d'Annunzio, dando pieno appoggio critico alle operazioni letterarie di Verga e Pirandello, è impossibile negare il valore dell'influenza dannunziana sulla sua scrittura. I moti sussultorei delle personalità descritte nei suoi racconti hanno un antecedente diretto negli spasimi della vergine Orsola e nella demenza della vergine Anna, protagoniste di *Le novelle della Pescara*²¹. In *Giovanni Verga e noi*²², lo scrittore stesso confessa che le lezioni di Verga e d'Annunzio sono in costante dialettica nella sua *opera*, come due forze opposte che si equilibrano a vicenda.

In conclusione, nelle sue novelle Tozzi, dal punto di vista dei contenuti, rivendica la complessità della vita dell'"anima" attraverso l'alternanza di opposti stati mentali, che mettano in evidenza l'incoerenza fra pulsioni interiori e comportamento cosciente. Dal punto di vista della forma, egli prospetta una nuova letteratura che superi i vecchi canoni per crearne di nuovi. Questa trasformazione dell'*intreccio*²³ avviene attraverso la destrutturazione narrativa del testo per mezzo dell'uso anomalo della punteggiatura e delle congiunzioni. Nella scrittura tozziana, la "perdita d'aurea" dell'arte propria dell'epoca moderna rende impossibile definire un'unica via interpretativa dell'esistente. L'autore annulla l'ideologia nell'anti-ideologia, realizzando attraverso la scrittura la fine di ogni mito. L'incoerenza e l'equivocità delle situazioni narrate hanno la funzione iconoclasta di destabilizzare le certezze del lettore, per metterlo di fronte all'incomprensibilità del reale. Lo conferma anche Baldacci: «Eppure non c'è testo di Tozzi al quale possa bastare una sola chiave di lettura»²⁴.

1. Osservazioni sulla novella *La madre*

Fra le prime novelle scritte da Federigo Tozzi, *La madre*²⁵ rappresenta un fervido incunabolo di motivi autobiografici che caratterizzeranno la produzione

di G. Tozzi, 4 voll., Firenze, Vallecchi, I: *I romanzi*, 1961; poi in Id., *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, cit.). Cfr. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 108.

²¹ Gabriele d'Annunzio, *Le novelle della Pescara*, Milano, Treves, 1907.

²² Federigo Tozzi, *Giovanni Verga e noi*, «Il Messaggero della Domenica», 17 novembre 1918 (poi in Id., *Realtà di ieri e oggi*, Milano, Alpes, 1928; poi in Id., *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, cit., pp. 1304-1308; poi in Id., *Pagine critiche*, Pisa, Edizioni ETS, 1993, pp. 243-247).

²³ Termine usato dalla critica formalista russa per indicare la disposizione in costruzione estetica degli episodi di un'opera. Cfr. Boris Viktorovic Tomasevskij, *La costruzione dell'intreccio*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965; tr. it. *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968.

²⁴ Cfr. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 127.

²⁵ Federigo Tozzi, *La madre*, datato al 1908 in base a Id., *Novale*, Firenze, Vallecchi, 1984 per la lettera 19.2.1908; edito la prima volta in Id., *Nuovi racconti*, Firenze, Vallecchi, 1960 come seconda novella. Cfr. *Notizie sulle novelle di Federigo Tozzi* (in calce: Glauco Tozzi, Firenze giugno 1963, p. 911).

letteraria dell'autore anche nella maturità: il racconto dei ricordi dell'epoca della sua infanzia e quello della morte di sua madre sono riproposti in *Bestie*²⁶, in *Persone*²⁷, e in *Con gli occhi chiusi*²⁸. Un altro episodio autobiografico, la punizione paterna ricevuta per aver sottratto un cesto di canape, viene rievocato anche nella novella *Un ragazzo*²⁹. La differenza stilistica ed espressiva fra queste due opere, che trattano lo stesso argomento, mette a confronto due diverse "maniere" della scrittura di Tozzi: il registro rappresentativo di *La madre* risente ancora di un'impostazione legata ai moduli realisti ottocenteschi, mentre quello di *Un ragazzo* rivela una maggiore consapevolezza nell'invenzione narrativa e nella sperimentazione di uno stile moderno.

La novella *La madre* ha due protagonisti, madre e figlio, uniti da un rapporto di profonda simbiosi: entrambi rifiutano il mondo del padre e subiscono violenze da lui. La voce impersonale del narratore descrive i fatti con distacco e coglie i pensieri dei personaggi nel loro immediato affiorare dall'istinto. Nonostante la distanza formale dell'autore dalla vicenda, l'analisi dei nuclei tematici di *La madre* mostra una profonda consonanza fra esperienza personale dello scrittore e materia narrativa. Baldacci aveva giustamente osservato che la narrativa di Tozzi «Sembra un mondo del tutto oggettivato. Poi ci si accorge che i legami fra l'autore e la sua creazione sono tenaci quanto occulti, ed emergono quando meno ce lo aspetteremmo»³⁰. Nella novella la realtà è focalizzata attraverso il punto di vista di Vittorio: nella vita di tutti i giorni, la sua crescita è descritta con il mutare delle sue emozioni e l'emergere in lui degli interrogativi esistenziali su Dio. I segnali fisici dell'adolescenza sono registrati dallo scrittore con puntualità scientifica: il profilo di un giovane nella fase dello sviluppo è probabilmente ricostruito in base alle conoscenze che egli, appassionato studioso di psicologia, ha tratte dall'articolo *Psychologie*

²⁶ Federigo Tozzi, *Bestie*, Milano, Treves, 1917 (11 testi anticipati in «La Grande Illustrazione», novembre 1914; poi in Id., *Opere complete*, cit., III: *Con gli occhi chiusi – Bestie – Gli egoisti*, cit.; poi in Id., *Opere*, cit., IV: *Cose e Persone. Inediti e altre prose*, 1981; poi in Id., *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, cit.).

²⁷ Federigo Tozzi, *Cose e Persone. Inediti e altre prose*, in Id., *Opere*, cit., raccolta di prose liriche non licenziata dall'autore (poi in Id., *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, cit.).

²⁸ Federigo Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, Milano, Treves, 1919 (poi in Id., *Opere complete*, cit., III: *Con gli occhi chiusi – Bestie – Gli egoisti*, cit.; poi in Id., *Opere*, cit., I: *I romanzi*, cit.; poi in Id., *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, cit.).

²⁹ Federigo Tozzi, *Un ragazzo*, manoscritto di ventuno cartelle e copertina autografi, senza alcuna precisa traccia di epoca. Edita la prima volta da E. Palagi in «Almanacco letterario Mondadori», VII/4, 1925, pp. 86-91; poi in «Novella», aprile 1925, pp. 189-192, con illustrazioni di E. Morelli; settima novella nel volume Id., *Ricordi di un impiegato*, Milano, Mondadori, 1927. Per ragioni editoriali il titolo era stato modificato in *Il fanciullo*, sia in «Almanacco» che in «Novella»; poi è stato ripristinato come da originale in *Ricordi di un impiegato*. Riprodotta anche in *Bollettino della sera*, New York, 8.5.1926. Riprodotta in Id., *Le Novelle*, Milano, Rizzoli, 2003 come da autografo. Cfr. *Notizie sulle novelle di Federigo Tozzi*, p. 925.

³⁰ Cfr. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 126.

de l'adolescence di Compayré³¹. L'analisi proposta si concentra sugli elementi testuali presenti nelle prime tre sequenze della novella e sul loro rapporto con l'ultima sequenza, per definire la peculiare prospettiva religiosa di Tozzi, che l'opera rispecchia. Nell'ultimo paragrafo viene presentato anche un confronto fra due episodi identici presenti nelle novelle *La madre* e *Un ragazzo*, da cui sono tratte delle considerazioni sull'*usus scribendi* dell'autore.

2. La struttura e i contenuti

Il titolo *La madre* si presenta come la definizione di un archetipo: dal punto di vista sintattico è composto dall'articolo determinativo, che ha la funzione grammaticale di indicare un ente definito e noto, e dal sostantivo «madre», parola atavica e comune a tutti gli esseri viventi. L'articolo non specifica il valore del termine come «madre qualsiasi» o «madre del soggetto», lasciando il significato indefinito. Come un nome astratto, la parola sposta la prospettiva dal piano evenemenziale a quello più vasto dell'esistenziale, creando nel lettore un atteggiamento ricettivo particolare: ci si prepara a leggere un racconto che non sia soltanto un esempio dell'inventiva dell'autore, ma che porti con sé la rivelazione del senso dell'esistenza della madre e della sua influenza sul figlio. Nota Marchi: «pretendendo di raccontare la propria storia e di poterne decifrare qualche significato, Tozzi narra ogni volta da capo la storia del mondo»³². La figura materna viene investita di un significato che supera la dimensione episodica della novella: nell'epilogo il suo ruolo sarà di offrire al figlio la rivelazione dell'esistenza della dimensione dell'«infinito» attraverso la sua morte.

La madre è composta da sette brevi sezioni, non numerate: il racconto dell'ingresso nella pubertà di Vittorio, costretto a trasferirsi da Siena in campagna perché convalescente dal tifo, si intreccia con la tragica vicenda di sua madre Anna, donna sempre indaffarata e preoccupata per la salute del figlio, che verrà irrimediabilmente traumatizzata dalla rivelazione dell'adulterio di suo marito. Il tema dell'adulterio e della violenza paterna compaiono anche nelle novelle *Il padre*, *Un ragazzo*, *La capanna*. In queste opere, il racconto di eventi vissuti in prima persona non viene mai rivelato dall'autore come tale: il narratore non è autoreferenziale, ma parla in terza persona e i personaggi non hanno nomi appartenuti a persone conosciute da Tozzi. Agli antipodi, le novelle che ricorrono al narratore intradiegetico, come *Lettera*, *La prima fidanzata*, *Un'osteria*, *Una polmonite*, *Lo zio povero*, non presen-

³¹ Gabriel Compayré, *Psychologie de l'adolescence*, «Revue philosophique», 4, 1906, pp. 345-377. Cfr. Marchi, *Federigo Tozzi*, cit., p. 62.

³² Cfr. Marchi, *Immagine di Tozzi*, cit., p. 97.

tano contenuti significativi dell'esperienza personale dello scrittore e sono di pura immaginazione. In conclusione, se lo scrittore parla in prima persona finge, se usa la voce di altri personaggi rivela delle verità personali: questa strategia di scrittura si presenta in polemica con i modelli letterari. La retorica narrativa viene utilizzata da Tozzi in modo opposto alle convenzioni, per mostrare i limiti dell'operazione letteraria nel definire il senso e il valore della realtà. Persa «quella vergine fede d'una volta» (*Opere*, p. 1321) fra "cose" e "parole", rimpianta dallo scrittore nell'articolo *Rerum fide*³³, non resta altro che portare alle estreme conseguenze l'artificio verbale. Così avviene anche nella novella *La madre*, il cui titolo sembra affidare alla figura di Anna un ruolo poi non mantenuto nella trama, dove il vero protagonista è suo figlio Vittorio. Il lettore è spinto a prendere parte attiva nell'interpretazione del testo e a diventare consapevole che il valore della figura materna non risiede nella centralità del suo personaggio, ma nelle sensazioni che comunica al figlio, le quali diventeranno per lui il prezioso ricordo di una condizione di felicità, soprattutto dopo la sua morte.

Ad un vaglio critico, il testo di *La madre* crea una tensione bifocale: da una parte gli elementi biografici e la descrizione del flusso di pensieri del protagonista sono tratti dall'esperienza personale dello scrittore; dall'altra la costruzione narrativa del racconto oggettivo, in cui il grado zero del narratore onnisciente si alterna alla focalizzazione interna dei protagonisti, allontanano il testo dalla sfera soggettiva. È riconfermata la metafora marina di Baldacci: «Naturalista la conchiglia, antinaturalista l'animale»³⁴. Tozzi ha effuso il proprio dolore nella creazione di una novella che fosse una nuova costruzione oggettiva e a se stante, lontana da insorgenze liriche, ma anche capace di affondare lo sguardo nel lato oscuro della realtà e di catturare i sentimenti più inconfessabili, proprio perché nata dalla loro conoscenza personale.

Nella novella presa in esame, l'equilibrio fra la vocazione alla narrazione e il desiderio di oggettivare la propria interiorità è ancora imperfetto: gli eventi si affastellano in un testo che supera la misura della novella e dimostra la spinta verso una trattazione più estesa, che verrà realizzata nel romanzo *Con gli occhi chiusi*. *Senhal* del rapporto fra le due opere sono il nome della madre, Anna, che è anche il soprannome di Annunziata, la madre autobiografica dello scrittore, e la scansione degli episodi in paragrafi intermittenti, separati da spazi bianchi. In confronto a questa novella, quelle della maturità hanno un respiro narrativo più breve, mentre gli episodi sono scanditi in modo più coerente ai fini del senso del racconto.

³³ Cfr. Federigo Tozzi, *Rerum fide*, «Il Messaggero della domenica», 19 gennaio 1919 (poi in Id., *Realtà di ieri e oggi*, cit., p. 102; poi in Id., *Opere. Romanzi, prose, novelle*, cit. pp. 1320-1323; poi in Id., *Pagine critiche*, cit., pp. 276-279).

³⁴ Cfr. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 7.

3. *Il senso della vista e l'interiorità del protagonista*

Il primo paragrafo di *La madre* è una sintetica analessi preparatoria allo sviluppo della vicenda. Proprio a metà paragrafo, dopo un punto fermo, la congiunzione avversativa «ma» rende con forza icastica l'antitesi insanabile fra il padre di Vittorio, che pensa solo ai suoi affari, e il ragazzino, che non prova alcun interesse per essi:

Suo padre Pietro, guadagnando con una trattoria in città, aveva da poco comprato quel podere. Ma Vittorio non era mai andato oltre un bel susino, ch'era di fianco all'aia troppo vecchia. Egli guardava i bovi e gli operai andare al campo o tornare con le zappe sulle spalle, senza nessuna curiosità. Siena non era lontana.

Ma gli occhi rimasti ancora indeboliti provavano un vivido barbaglio, s'egli voleva guardare verso la città (p. 84).

È palese il richiamo al conflitto biografico dell'autore con la figura paterna, *file rouge* che attraversa in chiave simbolico-esistenziale tutte le opere tozziane³⁵. In questo passo, l'impiego del tempo verbale imperfetto dilata la dimensione temporale rendendo la descrizione iterativa, secondo la tecnica «registrativa»³⁶ propria di Tozzi. Esposta in poche righe la condizione del protagonista, il testo presenta di nuovo in posizione anaforica la congiunzione «ma», che dona ritmo lirico alla prosa e segnala una situazione diversa dal normale: lo sguardo del ragazzo, indebolito dalla malattia, non riesce a sopportare la vista di Siena, che lo abbaglia. Per Vittorio, come per Tozzi, questa città è un luogo invisibile. Fra le prose di *Bestie*, lo scrittore afferma: «La mia anima, per aver dovuto vivere a Siena, sarà triste per sempre». In questo passo egli descrive la sua città guardandola da sotto un albero da frutto, come il protagonista della novella: «Siena, da sotto il ciliegio, pareva un arco che non si potesse aprire di più, e le sue case, giù per le strade a pendio, parevano frane che mi mettevano paura» (p. 600).

Nell'*opera* di Federico Tozzi, lo sguardo del personaggio diventa espressione metonimica del suo stato d'animo, secondo un utilizzo espressionista del campo semantico della vista. L'azione del vedere, invece di mostrare l'oggettività materica, delinea i contorni incerti di una realtà che il soggetto non distingue perché è in preda a vertigini ed emozioni che lo sconvolgono, apparentemente senza motivo. Non riuscendo ad elaborare queste sensazioni dolorose, l'«io» si «depersonalizza»³⁷, vinto dalla paura, e cade nella «crisi totale del senso della

³⁵ Marchi ha proposto di considerare l'intera produzione di Tozzi come un «ideale, unico, grande romanzo a sfondo autobiografico», i cui capitoli, costituiti dalle diverse opere, ripropongono lo stesso dissidio con la figura del padre, trasfigurata in quella di Dio. Cfr. Marchi, *Immagine di Tozzi*, cit., p. 74.

³⁶ Cfr. Tellini, *La tela di fumo*, cit., p. 53.

³⁷ Cfr. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., p. 32.

realità»³⁸. L'*en passe* che nasce dall'annebbiamento visivo è reso nella scrittura con il frequente impiego di verbi di dubbio, dell'avverbio «forse» e di domande senza risposta, che gettano un'ombra d'indecifrabilità sui passaggi logici del testo. L'impossibilità di distinguere il circostante si amplia a metafora dell'inetitudine dell'"io", incapace di comprendere le allucinazioni che emergono dal suo inconscio: «Sembrava che la Cattedrale nell'orizzonte appartenesse ad un altro mondo; e tutte le volte che Vittorio ci pensava, sentivasi come distruggere da lunghe fiamme invisibili» (p. 84). Lo scontro visivo con l'edificio religioso è inquietante. La descrizione delle «lunghe fiamme invisibili» da cui Vittorio si sente distruggere ricorda la spada fiammeggiante che acceca Tozzi e scotta le sue mani nell'articolo *La mia conversione*. In questo scritto egli racconta la sua sofferta evoluzione da un atteggiamento di iniziale diffidenza, ad un abbandono totale alla fede in Dio. Secondo Laura Melosi, nell'articolo lo scrittore descrive il suo itinerario verso la fede cristiana come una «conoscenza *in progress* dall'io al tutto», che mostra come l'introspezione tozziana derivi dalla convergenza di indagine psicologica e ricerca spirituale³⁹.

La sofferenza provata da Vittorio nel guardare la Cattedrale, ente incomprendibile per lui tanto da sembrare di un altro mondo, rappresenta il primo passo verso la crisi interiore che lo investirà in seguito. L'immagine della Basilica, un enigma di splendore al centro dell'orizzonte, crea un'atmosfera preparatoria allo sviluppo della vicenda. Essa anticipa l'incontro con fra Benedetto ed è correlativo oggettivo del dissidio interiore del protagonista nei confronti della religione, che emergerà poi dal dialogo con il frate:

– È guarito, dunque!

[...] – Sia lodata la nostra Vergine benedetta. Quando viene al convento per ringraziare?

Il giovinetto, senza spiegarsene il perché, gridò:

– Sono guarito da me.

– Oh! Oh! Bisogna credere. Lassù c'è Qualcuno. [...]

Vittorio non rispose, sentendosi bruciare la faccia di rabbia (p. 85).

Vittorio non riesce a credere spontaneamente in Dio, che gli viene imposto come un creatore lontano, a cui bisogna essere grati per il bene lesinato: il dolore per la perdita della madre sarà una prova che lo sublimerà e gli rivelerà la terribile consapevolezza dell'esistenza di una dimensione trascendente. La Cattedrale che lo abbaglia e l'incontro con il cappuccino sono segnali che presagiscono il senso dell'epilogo.

³⁸ Cfr. Elio Gioanola, *Gli occhi chiusi di Federigo Tozzi*, «Otto/Novecento», IV/1, 1980, pp. 31-65.

³⁹ Cfr. Laura Melosi, *Le rime dell'anima. Su Tozzi poeta*, «Inventario», III/3, 1994, p. 91.

4. *Significati nascosti dietro atti irrilevanti*

La giovinezza ribelle di Federigo Tozzi è stata vissuta all'insegna del rifiuto dell'educazione cristiana ricevuta da piccolo, quando la madre lo obbligava ad andare regolarmente a messa in chiesa. All'età di diciotto anni, credendo negli ideali del "socialismo eroico" di Turati, l'autore si era iscritto al Partito Socialista dei Lavoratori Italiani, dove conobbe l'amico Domenico Giuliotti, che diventerà il suo unico sostenitore negli anni dell'apprendistato alla rivista «L'Eroica» e il suo critico più lucido nel periodo dell'influenza di Borgese⁴⁰. Dopo aver contratto una malattia venerea e un grave disturbo agli occhi, Tozzi era ritornato con fede fervente a credere in Dio, poiché aveva scoperto, argomenta Baldacci, che il cristianesimo «era la sua dimensione naturale»⁴¹, l'unica risposta al suo bisogno di una morale che lo salvasse dal dolore di esistere. La problematica della fede è fondamentale per l'autore ed è il vero sprone della sua ricerca interiore, che appare sempre divisa dalla contraddizione fra una visione disincantata della crudeltà umana e l'aspirazione ad una beatitudine evangelica impossibile in questo mondo.

Nella novella *La madre*, nonostante la poca amabilità con cui Vittorio tratti fra Benedetto, afferma di non odiarlo. L'incoerenza fra azione istintiva del protagonista e suo sentimento interiore enigmatico è un *topos* nelle novelle. In *Pittori*, Don Vincenzo tratta senza alcuna considerazione il compagno d'Accademia Materozzi, eppure nel suo intimo lo ama, perché sa che anche lui soffre della sua stessa malattia polmonare. Un altro comportamento contraddittorio dei personaggi delle novelle è il gioire della loro tragedia, quando nel loro intimo vorrebbero piangere: in *Una figliola*, dopo le minacce del padre, Fiammetta accetta di abbandonare il fidanzato sorridendogli. Il cortocircuito tra volontà e azione è centrale nella novella *Il vino*, dove il protagonista finisce con il fidanzarsi anche se non vuole, dopo aver chiesto la mano di una ragazza da ubriaco: lo stato di ebbrezza, dovuto al vino, ha fatto emergere in lui un aspetto della sua personalità che egli non conosceva. Questa «cangiante ambiguità di sentimenti», che caratterizza tutti i personaggi tozziani, nasce per Marchi dalla «sconsolata vicenda di estraneità e di solitudini»⁴² che li accomuna tutti.

Dopo che fra Benedetto si è allontanato, lo sguardo di Vittorio si posa sulla natura: i petali sfioriti sono immagine della caducità dell'esistenza, *vanitas vanitatum*, e del suo essere priva di senso, in contrasto con la forza della fede raffigurata dal padre spirituale:

⁴⁰ Cfr. Laura Melosi, *Tozzi e Giuliotti. Un'amicizia difficile*, «Il Chianti», 19, 1996, p. 20.

⁴¹ Cfr. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 17.

⁴² Cfr. Marchi, *Immagine di Tozzi*, cit., p. 110.

– Se n'è andato? – E del visitante non rimasero se non un certo odore e l'aspetto delle mani screpolate, dall'unghie lunghe. Ma egli non l'odiava. Il caldo faceva cadere i petali del susino, i quali si mescolavano ad alcuni ramicelli secchi in terra (p. 85).

L'apparente incoerenza fra il rifiuto di parlare al frate e il sentimento di “non odio” nasconde un ganglio profondo, segnalato ancora una volta dalla congiunzione «ma»: la diffidenza del ragazzo deriva dall'emergere in lui del desiderio di interrogarsi su Dio, per questo non odia l'uomo, poiché in lui è *in nuce* una crisi di fede che, innescata ora, rivelerà il suo esito solo alla fine della novella. Nel momento in cui la definizione dei sentimenti del protagonista si problematizza, avviene lo spostamento della sua attenzione dall'immagine di fra Benedetto, che persiste nella sua mente, ad un particolare esterno, i petali del susino, osservati senza alcuna riflessione. Il problema della fede, appena accennato dall'alterco fra i due personaggi, invece di essere sviluppato, è abbandonato con uno “spostamento di prospettiva” dall'interno all'esterno: la nuda oggettività dei petali del susino e dei ramicelli risolve nell'autonomia dell'immagine il conflitto interiore, che non arriva ad essere recepito consapevolmente dal soggetto, ma rimane in una sfera liminare ed inconscia [«Il giovinetto, senza spiegarsene il perché, gridò: / – Sono guarito da me» (p. 85)]. La tecnica dello “spostamento dello sguardo”, compresa nell'area semantica della vista, ricorre spesso nelle novelle come muto contrappunto dei momenti di massimo *pathos*, che altrimenti sfocerebbero in tragedia. Così avviene in *Storia semplice*, quando Amedeo va a trovare la fidanzata Luisa, malata di enterite, e pensa di abbandonarla: la sua intenzione riprovevole è mitigata dalla vista della calma dei campi attraverso la finestra. Anche in *Contadini*, Angelo cerca di allontanare il dolore per la morte della moglie guardando la campagna, che impassibile continua il suo ciclo stagionale.

Le sensazioni suscitate dalla Cattedrale e le emozioni incoerenti provate dopo l'incontro con fra Benedetto trovano sfogo nella crisi che colpisce improvvisamente Vittorio quando egli rimane solo nella campagna. Allontanata sua madre, il ragazzino si lascia andare alla voglia di vivere propria della giovinezza in uno stato di *euforia*⁴³ che lo fa sentire in consonanza con la natura. La sua estasi è breve perché la paura s'insinua rapida nel suo animo: il timore che qualcuno o qualcosa possa privarlo di questa felicità nasce dal sopraggiungere dei ricordi atroci del tifo. La malattia è stata per lui un momento di profondo dolore che non riesce a dimenticare: il lungo isolamento e il pericolo della morte gli hanno donato una nuova consapevolezza della vita e della sofferenza che irrimediabilmente la pervade. Nella tempesta

⁴³ Categoria usata dal critico russo Greimas per indicare la definizione di uno stato d'animo positivo e in armonia con la realtà circostante nei testi narrativi. Cfr. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966; tr. it. *Semantica strutturale. Ricerca di metodo*, Milano, Rizzoli, 1968.

emotiva che lo assale le ansie suscitate dai simboli religiosi si uniscono ai ricordi della sua esperienza personale di dolore, in un binomio che congiunge sentimento religioso e spinte inconse. Allo stesso modo del passo precedentemente citato, nel momento di massimo *pathos*, un evento insignificante produce uno “spostamento” della prospettiva del protagonista dalla dimensione interiore alla realtà esterna: una vespa distrae il ragazzo. Come nelle prose di *Bestie*, anche in questa novella il mondo naturale interagisce con il soggetto e pone un limite alla deriva della sua emotività⁴⁴. Alla fine, l'angoscia esistenziale del giovane emerge dagli impulsi del suo inconscio e si manifesta come riflessione sul divino: «“E se Dio c'è? Che cosa è quest'ombra che ho su l'anima? Ora non penso più come dianzi”. / E parve che il suo spirito si oscurasse; onde egli chiuse gli occhi» (pp. 86-87). Nonostante Vittorio non voglia credere, il dubbio sull'esistenza di Dio sorge in lui come un presagio negativo che lo debilita. Come le allucinazioni che colgono il protagonista alla vista della Cattedrale, la sua inquietudine interiore rimane senza risposta, ma verrà chiarita dagli eventi della narrazione, fino a divenire, da particolare marginale e volutamente non approfondito, senso totale del racconto.

In antitesi ad una visione religiosa pacificata e conciliante, la domanda di Vittorio apre una questione nodale: Tozzi riflette attraverso i suoi personaggi sul rapporto fra Dio-creatore e uomo-creatura, constatando come esso sia inesorabilmente incrinato. Nota Marchi che, oltre al richiamo velato alla poetica dei «misteriosi atti nostri»⁴⁵ e al titolo del romanzo *Con gli occhi chiusi*, il passo citato addensa una sottile rete di rimandi che coinvolge anche la «coniugazione religiosa e insieme psicologica» attiva in *Paolo* e in *Barche Capovolte*. Nella domanda del protagonista si palesa lo stesso «regime dell'incertezza» presente in queste opere, dovuto al «problema del padre» che ingabbia l'esistenza interiore di Vittorio, come quella degli altri personaggi delle novelle, nei «territori dell'incomprensione e del divieto»⁴⁶.

⁴⁴ Cfr. Rossana Dedola, *La malattia dell'anima: lettura di “Bestie” di Federigo Tozzi*, «Studi Novecenteschi», XIII/31, 1986, pp. 52-53.

⁴⁵ «La bravura del mestiere è più che pericolosa. E la buona immaginazione vorrà essere sempre libera e sciolta da qualunque consenso anticipato. Gli “effetti sicuri” sono l'opposto della forza lirica. [...] Ai più interessa un omicidio o un suicidio; ma è egualmente interessante, se non di più, anche l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro» (*Opere*, p. 1325). Cfr. Federigo Tozzi, *Come leggo io*, «Lo spettatore italiano», 15 maggio 1924, pubblicato postumo (nello stesso giorno, offerto dalla vedova dello scrittore e con concessione di «Lo spettatore italiano», pubblicato anche in «L'Idea Nazionale»; poi in Id., *Realtà di ieri e oggi*, cit.; poi in Id., *Pagine critiche*, cit., pp. 327-330; poi in Id., *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, cit., pp. 1324-1327).

⁴⁶ Cfr. Marchi, *Immagine di Tozzi*, cit., p. 99.

5. *La descrizione dei personaggi*

In *La madre* gli unici personaggi descritti sono Anna, fra Benedetto e il contadino anziano Tagliavento. La strategia narrativa di Tozzi fa risaltare volutamente queste tre figure, lasciando il padre di Vittorio in un'oscura quanto losca indeterminatezza, per sottolineare la sua lontananza affettiva dal figlio. Nel descrivere fra Benedetto, l'autore disegna rapidamente degli elementi tipici di qualsiasi frate: la barba bianca, gli occhi azzurri e la tonaca gialla rattoppata. Il prevale del colore giallo richiama la luce riflessa della Cattedrale, di cui Benedetto sembra un'emanazione: le sue connotazioni individuali sembrano annullate dalla luminosità che esalta il suo volto. La descrizione dei suoi occhi addita a significati mistici: «dagli occhi di un'azzurra opacità indefinibile; come se vi fosse un tenue sorriso mai indovinato» (p. 84). Queste parole ritraggono, con un'immagine originale, il mistero della fede che fra Benedetto trasmette a prima vista. La musicalità dell'espressione e la fuggevolezza dell'immagine dello sguardo del frate ricordano il passo della *Divina Commedia* in cui Dante, nel cielo della luna, vede i volti dei fedeli che non hanno potuto adempiere i voti per costrizioni esterne alla loro volontà: «Quali per vetri trasparenti e tersi, / o ver per acque nitide e tranquille, / non sì profonde che i fondi sien persi, / tornan dei nostri visi le postille»⁴⁷. L'opacità straniante degli occhi del frate ricorda anche la cecità di un indovino, conferendogli un'aurea magica: il tono della descrizione è in bilico fra misticismo e magismo. La definizione del volto di fra Benedetto prosegue con un'altra immagine suggestiva: «E il cappuccino cercatore non rispose. Ma sorrise socchiudendo la bocca, dove si vedeva la lingua di una chiarezza grande» (p. 84). Secondo i canoni del ritratto letterario, il chiarore della santità andrebbe descritto in un viso, non in una lingua. Quest'organo non è una parte nobile del corpo, anzi evoca comportamenti bestiali, eppure Tozzi la elegge a sede della luce divina. Il ribaltamento dei valori metaforici operato dall'autore è in linea con una concezione penitenziale della religione. Per lui, appassionato lettore di Santa Caterina da Siena e Iacopone da Todi, «Non est creatura tam parva et vilis, quae Dei bonitatem non repraesentet» (p. 786), come recita il sottotitolo della novella *Creature vili*. Il passo latino, tratto dal libro *De Imitatione Christi*, testo miliare della spiritualità cristiana occidentale, è sintomatico del capovolgimento attuato dalla religione cristiana nel pensiero comune, in quanto la ricerca dell'ascesi deve essere condotta attraverso l'umiltà ed il dolore. Questo precetto viene rappresentato nel testo della novella esaminata per via metonimica: non c'è parte dell'uomo così bassa in cui Dio non si possa mostrare.

⁴⁷ Cfr. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1997, *Paradiso* III, vv. 10-13.

La madre Anna, nonostante dia il titolo alla novella, non viene descritta al suo primo apparire nella vicenda, ma rimane un personaggio secondario rispetto al figlio: i soli elementi che denotano la sua individualità sono le mani e la voce. Il suo ritratto è poi realizzato nel secondo paragrafo attraverso la focalizzazione interna⁴⁸ del protagonista: mentre lei è assente, la sua immagine nella mente di Vittorio è chiamata a colmare un vuoto affettivo e a manifestare l'amore che il figlio prova per lei. Ciò contribuisce a rendere ancora di più Anna un simbolo: il fulcro della novella non è la sua personalità, ma le emozioni e i sentimenti di Vittorio, dei quali lei è il centro. Dal particolare dell'anello al mignolo, la descrizione risale al volto di donna modesta e intensamente mora. La pietra nera che appesantisce il dito più piccolo della mano è un dettaglio perturbante, simbolo della negatività del suo destino di moglie schiacciata dalla brutalità del marito. L'espressione accorata e il prevalere del colore nero creano, come il dettaglio della pietra, un'atmosfera luttuosa, mentre la descrizione del movimento del braccialetto, che le scorre sull'avambraccio, rende viva la sua figura. Il lessico impiegato trasmette una sensazione di precarietà: l'ossimoro «vivacità tranquilla», l'avverbio «quasi» riferito alla forma del volto, «ancora» al nero dei capelli, non spento dagli anni, e la locuzione «senza paragone» (p. 89) per esaltare quest'ultimo, esprimono l'impossibilità di catturare in una forma definitiva una realtà vivida, che si libra nelle sfumature del ricordo di Vittorio. Nell'immagine vibrante della bellezza della madre il colore nero ha un valore assoluto. L'attenzione cromatica del ritratto si precisa nel vezzo di corallo rosso legato al collo. Nella simbologia cristiana il corallo rosso richiama la Passione: Piero della Francesca lo dipinge al collo del suo Cristo Infante sia nella *Madonna di Senigallia*⁴⁹, sia nella *Pala di San Bernardino*⁵⁰; in questi quadri, il Bambino è tenuto dalla Vergine vestita con panni neri. Il contrasto cromatico rosso-nero è un antico simbolo del patimento e del sangue che Cristo ha versato nella Crocifissione. Questo stesso messaggio subliminale viene recuperato nella novella e costituisce il triste presagio della sorte infelice della donna.

6. *Un passo ambiguo*

Avvenuta la scoperta del tradimento del marito, Anna si chiude in un atteggiamento cupo, trascurando il figlio a cui non rivela nulla. Pur ignorando la ragione del dolore materno, il protagonista di *La madre* intuisce che il mondo

⁴⁸ Termine usato dalla critica strutturalista per indicare la narrazione dei fatti del racconto dal punto di vista del personaggio e non della voce narrante. Cfr. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972; tr. it. *Figure III. Discorso sul racconto*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 237-242.

⁴⁹ Piero della Francesca, *Madonna di Senigallia*, 1470, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

⁵⁰ Piero della Francesca, *Pala di San Bernardino*, 1472-1474, Pinacoteca di Brera, Milano.

è più vasto di quello che egli può comprendere: questa consapevolezza è un altro segnale della sua crescita e del nascere in lui di una nuova curiosità. Ciononostante egli sente l'egoistico bisogno di chiedere conferma dell'amore materno per difendersi dal mistero nero che avvince la madre: ai numerosi richiami del figlio la donna arriva triste e controvoglia. Anche se il tono della voce di Vittorio è maligno, le sue lacrime le rivelano il suo bisogno d'affetto, a cui lei non si nega ponendogli il capo a fianco:

– Mamma! Mamma!

[...] Egli disse, malvagiamente:

– Perché non vieni subito?

– Se non hai bisogno di qualche cosa, perché devo venire da te?

Egli allora pianse di stizza. Pensava: «Perché mi ha risposto così?» E tra le lacrime la candela gli sembrava che danzasse sul comodino, bruciando le bottiglie delle medicine, più rossa.

Ma la madre, senza rispondergli, aveva messo il capo sopra a lui. Allora Vittorio sentì le sue chiome sopra la fronte; e si addormentò. E sognò che un uomo di fiamma lo toccasse in tutte le parti del corpo (pp. 91-92).

Luperini interpreta diversamente questo passo: Anna, non capendo il bisogno d'attenzione del figlio, gli nega l'affetto richiesto, provocandogli un trauma che egli sfogha in sogno⁵¹. È pur vero che rispetto all'inizio della novella la donna ha mutato il suo atteggiamento premuroso, eppure non bisogna sottovalutare la scrittura tozziana: di nuovo la congiunzione «ma» occupa una posizione rilevante nel testo, introducendo una frase di difficile interpretazione: «Ma la madre, senza rispondergli, aveva messo il capo sopra a lui». La donna non risponde a cosa? Colmando i vuoti della scrittura, come il lettore modello di Tozzi dovrebbe fare secondo lo stesso Luperini⁵², si può ipotizzare che lei non risponda al pensiero del figlio, che, poche righe sopra, si chiedeva perché lo avesse trattato così male. Secondo questa lettura, fra i due sarebbe così forte l'empatia che Anna, intuendo lo stato d'animo del ragazzino, gli si avvicina per consolarlo, anche se non sa trovare le parole per spiegargli ciò che lei sta vivendo. La sensazione delle chiome della madre tranquillizza Vittorio, facendolo rilassare fino ad addormentarsi. Nella narrativa di Tozzi, l'incapacità dei personaggi di esprimere ciò che provano è un *topos*, come l'abitudine di comportarsi in modo opposto alle aspettative del lettore. Sebbene a livello verbale si sia creata dell'ostilità fra i due protagonisti, l'amore della madre si manifesta nei gesti: l'atto di accostare il volto a quello del figlio è l'unico segno d'affetto che la donna possa offrirgli per consolarlo. Ciononostante il protagonista ha un sogno violento che esprime le sue emozioni represses.

⁵¹ Cfr. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., p. 40.

⁵² Ivi, pp. 89-91.

7. *Il sogno come proiezione di un'ossessione persecutoria*

E sognò che un uomo di fiamma lo toccasse in tutte le parti del corpo. Ma, per ogni trafitta di dolore, la madre diceva una cosa incomprensibile; e allora aveva nell'anima la voglia di farsi bruciare. E non vedeva più quell'uomo (p. 92).

L'interpretazione del sogno di Vittorio è una questione aperta che desta non poche perplessità. Luperini lo considera, al pari del sogno di Ghisola in *Con gli occhi chiusi*, un sogno vero, che riguarda la vita interiore di Federigo Tozzi, qui riportato senza alcuna mediazione narrativa⁵³. Riprendendo l'analisi psicologica effettuata da Gioanola sull'infanzia dello scrittore, il critico interpreta l'«uomo di fiamma» come proiezione della figura del padre violento che fustiga il figlio, mentre la madre cerca di difenderlo in modo inefficace. Il sogno sarebbe la compiuta espressione del «doppio vincolo»⁵⁴ che lega Tozzi ai suoi genitori: anche se la donna rimprovera il marito quando fa del male al figlio, non può costituire una valida alternativa al dominio maschile, poiché subisce anche lei la sua tirannia. Il figlio non riesce a interpretare il comportamento ambiguo della madre: se a parole rimprovera il padre delle vessazioni che compie su di lui, nei fatti approva i modi brutali dell'uomo con la sopportazione. Egli cresce nella confusione di ciò che è giusto e ciò che non lo è.

La spiegazione del sogno basata sui rapporti familiari dello scrittore e su un giudizio intertestuale ha sicuramente un valore fondamentale, ma al suo fianco è possibile disegnare altre piste interpretative intratestuali, che ricercano l'esegesi del sogno in base agli elementi interni alla novella. Se Tozzi aveva avuto la possibilità di conoscere le scoperte freudiane sulla logica dell'inconscio e sulla genesi dei sogni, doveva sapere che l'attività onirica nasce dalla proiezione delle emozioni vissute durante la vita diurna e poi rimosse. Prima di addormentarsi, Vittorio guarda in lacrime la candela, la cui fiamma gli sembra si propaghi fino a bruciare le medicine per l'ira che prova nei confronti della madre, venuta in ritardo da lui. L'immagine della fiamma, collegata ad un sentimento di rabbia, permane nella mente del protagonista che la rielabora nella figura dell'«uomo di fiamma». Chi è quest'uomo misterioso? All'inizio della novella, quando Vittorio guarda la Cattedrale all'orizzonte, prova la sensazione di essere distrutto da lunghe fiamme invisibili: quindi, oltre che al padre, la figura potrebbe essere collegata alla personificazione dell'immagine turbata che il protagonista ha di Dio, padre sconosciuto e torturatore delle sue creature, i cui strali sono gli interrogativi esistenziali che assillano il ragazzo. Infatti, ricorda Baldacci: «Tozzi evoca Dio [...] proiettando su uno schermo infinito la figura del padre. È Dio Padre: ma nella determinazione

⁵³ Ivi, pp. 40-41.

⁵⁴ Cfr. Gioanola, *Gli occhi chiusi di Federigo Tozzi*, cit., pp. 31-65.

padre, lì è tutta l'essenza della religiosità di Tozzi. È un Dio terribile dal quale l'uomo, il figlio, fugge regredendo alla bestia»⁵⁵. Anche Luperini, approfondendo l'analisi di questa figura, conclude che in essa, come in altre immagini di fuoco presenti nelle opere tozziane, le figure del padre e della divinità si sovrappongono, esprimendo il senso della cristianità dell'autore come «proiezione di suggestioni arcaiche, di simboli, di miti e di paure ancestrali»⁵⁶.

Nelle novelle di Tozzi l'«uomo di fiamma» non è l'unico nemico a rimanere senza nome: anche l'uomo sconosciuto di *La vendetta* è una figura malefica e perturbante che rimane indefinita. Infatti questa novella non sembra avere lo scopo di narrare una storia verisimile o autobiografica, quanto di mettere alla prova la capacità di suggestione della scrittura nel raccontare uno stato d'animo irrazionale. È inconfutabile che i personaggi tozziani soffrano di manie di persecuzione: Vittorio, quando in solitudine gioisce dell'amore che sente per la natura, teme all'improvviso che qualcuno di imprecisato possa turbarlo, sottraendogli la sua felicità per sempre. Il suo sogno potrebbe nascere dalla proiezione di questa patologia paranoica. Inoltre la «parola incomprensibile» pronunciata da Anna potrebbe essere quella che Vittorio avrebbe voluto capire per sapere cosa le stava accadendo e perché era divenuta così triste. Il giovane non sa dell'adulterio poiché nessuno gli ha spiegato che cosa sia accaduto. Le parole incomprensibili della donna sono un richiamo velato al mondo degli adulti, che è ancora ignoto per lui, ma di cui ha intuito l'esistenza. Perso in una realtà troppo vasta, senza punti di riferimento, egli sente a livello istintivo una minaccia per la sua sopravvivenza: sua madre sta molto male e non può prendersi cura di lui. Il sogno acquista allora anche un altro valore: l'«uomo di fiamma» è la personificazione del pericolo che sta oscurando la felicità del figlio e della madre, e che egli non riesce a identificare.

Non si è propenso a vedere nel sogno un richiamo diretto alla vicenda autobiografica di Tozzi perché, anche se ad essa rimanda l'intero contesto della narrazione, il contenuto della novella è molto più vasto della rievocazione delle violenze subite dal padre e della rappresentazione del «doppio vincolo». Riconoscere nel sogno dell'«uomo di fiamma» la proiezione della figura paterna rimane illuminante per l'interpretazione della psicologia dello scrittore, ma è un'ipotesi che potrebbe essere attenuata anche dalla constatazione che il racconto non menziona, prima del sogno, nessuna violenza fisica del padre sul figlio. Se si pensasse al dolore dell'adulterio, allora la violenza paterna sarebbe indiretta o dovrebbe colpire prima di tutto la madre. In quest'ottica

⁵⁵ Cfr. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 17.

⁵⁶ Cfr. Romano Luperini, *A proposito della religiosità di Tozzi. L'uomo di fuoco, tre donne e un crocifisso*, in Id., Riccardo Castellana (a cura di), *Tozzi tra filologia e critica*, Lecce, Manni, 2003, p. 16.

sarebbe più coerente affermare che il sogno sia premonitore dell'episodio delle canape, in cui Vittorio verrà punito dal padre con la frusta. In conclusione l'impossibilità di decifrare l'identità dell'«uomo di fiamma» per assenza di significati latenti è dovuta all'abilità con cui Tozzi sa imitare con la sua scrittura l'esperienza onirica, tanto da far sembrare questo sogno vero; ma il dato essenziale a cui addita questa impossibilità è che essa soprattutto obbliga il lettore a non fissarsi sui particolari oggettivi, che abbiamo detto rimangono inspiegabili, bensì a cogliere le emozioni che le immagini suscitano. Il dolore provocato dalla sensibilità tattile della pelle contro un forte calore, il desiderio masochistico di questo contatto per sentire la voce della madre e la frustrazione dovuta alla sua immediata scomparsa, sono particolari che, come la stessa scrittura tozziana, non racchiudono un senso, ma svelano una pulsione profonda. Tozzi va letto ad occhi aperti e capito ad occhi chiusi: il valore del sogno di Vittorio risiede nella sua natura di proiezione inconscia, che desta possibilità interpretative controverse, ma tutte riconducibili al vissuto del soggetto, proprio come accade nei sogni reali.

8. *L'infinito e il misticismo*

L'evoluzione della psicologia di Vittorio, sviluppata per tutta la novella, dalla crisi avuta dopo l'incontro con fra Benedetto fino alla morte della madre, è un percorso di cambiamenti che nasconde, dietro le vicende di una vita funestata da un padre grossolano, una ricerca esistenziale descritta attraverso emozioni inconscie. Partendo dalla sperimentazione di sensazioni irrazionali opposte, ovvero la felicità nata dal sentimento di fusione con la natura e l'ostilità per i ricordi della malattia, il protagonista progredisce nella direzione dell'interrogativo sull'esistenza di Dio fino alla lenta scoperta dell'«infinito», parola-chiave dell'intera novella. Il narratore non precisa il senso di questo termine, che torna in tre punti del testo con valore ogni volta differente. La prima occorrenza è per descrivere l'espressione della madre dopo la rivelazione del tradimento del marito: «Ma i suoi occhi erano colmi di un sentimento infinito, e di paura» (p. 89). Dal punto di vista semantico, l'aggettivo «infinito» ha valore neutrale: rimanda ad una dimensione lontana da quella umana, trascendente e metafisica. In questa frase, però, posto a fianco del sentimento negativo della paura, si carica di connotazioni desolanti, diventando espressione di un senso di profonda alienazione e annullamento della personalità. In secondo luogo, l'«infinito» compare come sostantivo sinonimo di Dio, quando l'autore descrive il pianto solitario di Anna: «Quest'ombra immobile faceva pena. Sembrava un velo sopra la madre dolorosa, una protezione dell'infinito o di Dio» (p. 91). La parola è ora connotata con il valore positivo di consolazione religiosa: indica l'immensità divina rispetto alla meschinità umana che conforta la donna. Anna

è emblema della bontà ingiustamente tradita per lussuria: il suo pianto è quello di una martire. L'assimilazione dell'"infinito" alla protezione divina declina il termine con un significato opposto al luogo precedente: rimanda ad una vicinanza fraterna fra uomo e Dio, che soccorre nel momento dello sconforto. La terza occorrenza della parola "infinito" è a sigillo della conclusione della novella, dove viene descritto il cadavere di Anna: «Ma nell'inerte corpo di lei, adagiato sopra il letto, apparve a Vittorio il segno dell'infinito» (p. 99). Nel testo non compare mai il termine morte, eppure la forza tragica dell'ultima scena della novella ne trasmette l'essenza. I segnali dei primi paragrafi, analizzati in *Il senso della vista e l'interiorità del protagonista*, realizzano il loro significato in questo passo, vertice del *climax* della narrazione. Negli occhi del figlio l'immagine del cadavere materno, per di più brutalmente sfregiato dall'acido, viene rimossa dall'apparizione del misterioso segno dell'infinito, che richiama la dimensione trascendente. Dal reale si passa, senza soluzione di continuità, all'interno. Se, per conoscere quale valore abbia per Tozzi il divino, si tentasse di interpretare l'"infinito" attribuendogli entrambe le connotazioni precedenti, il lemma significherebbe sentimento bipolare che oscilla fra l'annichilimento causato da un dolore insopportabile e la consolazione dovuta all'intuizione di un riscatto ultraterreno delle sofferenze umane. La neutralità del vocabolo è un *trompe-l'oeil* per il lettore che, depistato dal testo, non può interpretare in modo univoco il messaggio dello scrittore. Infatti nella novella non abbiamo nessun elemento che possa argomentare quale significato definitivo egli abbia voluto attribuire a questa parola. Questa operazione semantica nella *parole* di Tozzi è stata chiarita da Melosi nello spiegare l'influenza del linguaggio delle mistiche Santa Caterina e Santa Teresa sullo stile dello scrittore: «L'ineffabilità di Dio comporta l'adozione di un uso trasgressivo della parola. [...] C'è bisogno di una grammatica nuova per comunicare l'incomunicabile. [...] antitesi, paradossi, ossimori, [...] servono per spezzare la convenzione comunicativa e dar voce al mistero interiore»⁵⁷.

Dio non si rivela a Vittorio attraverso visioni mistiche o illuminazioni interiori, ma rimane un presagio che aleggia nell'atmosfera della novella. I segnali dell'esistenza di una dimensione spirituale vengono recepiti dal ragazzo attraverso la vista: «il segno dell'infinito», come la Cattedrale abbagliante e il volto di fra Benedetto sono esperienze sensoriali che attribuiscono alla realtà significati interiori e mistici. Fra l'oggettività dei sensi e l'ineffabilità della fede si istaura un legame che riconferma quanto notato nel paragrafo *Il senso della vista e l'interiorità del protagonista* come caratteristica precipua della scrittura di Tozzi: la dimensione del reale diventa simbolo dell'interiorità del personaggio. Rileva a questo proposito Gucciarelli: «lo sguardo tozziano è ad occhi spalman-

⁵⁷ Cfr. Melosi, *Le rime dell'anima*, cit., pp. 92-93.

cati sul dato oggettivo: [...] tutto nasce dall'esperienza visiva, non visionaria, né onirica»⁵⁸. L'originalità di questo procedimento, «pragmatico e visionario ad un tempo»⁵⁹ sintetizza Melosi, deriva dalla rinuncia da parte dello scrittore ai termini tradizionali dell'immaginario letterario per esplorare gli ignoti territori dell'inconscio. Nel suo saggio *San Bernardino da Siena*, egli accusa la letteratura di aver dato alla psicologia umana un senso convenzionale, censurando spunti emozionali rilevanti della nostra coscienza perché difficili da trascrivere. Tozzi recupera le prose antiche di San Bernardino, Santa Caterina e Santa Teresa non in chiave estetica, come d'Annunzio, ma, ribadisce Baldacci, «in linea con la necessità di abolire la psicologia di coscienza della narrativa [...], per introdurvi l'altra psicologica, quella del profondo»⁶⁰. In base a questa direttiva, l'autore ricorre ad un termine vasto come "infinito" per raffigurare la percezione del mistero divino in una prospettiva straniante, che trasmetta la complessità dell'esperienza religiosa e definisca un sentimento assoluto che travalichi la coscienza umana. L'interrogativo esistenziale di Vittorio, analizzato in *Significati nascosti dietro atti irrilevanti*, dopo essere rimasto sullo sfondo durante la sua crescita come un presagio infausto, rivela in conclusione il suo senso nella perdita dell'unica persona amata da lui. Il «segno dell'infinito» è metafora della presenza di un Dio terribile, che, osserva Marchi, condanna l'uomo a qualificare solo nel dolore la sua presenza nella storia⁶¹. Agli antipodi di una concezione religiosa positiva e fideistica, che immagina il Signore come padre buono ed umano, in questo racconto la contemplazione del divino si realizza attraverso "un'ascesi della privazione" crudelmente vissuta. L'"infinito" si raggiunge con la perdita delle cose più care e della felicità: la fede è una consapevolezza che nasce nell'uomo quando si confronta con esperienze negative, che gli rendono manifesto nell'anima il senso ultimo della vita, un senso estraneo e superiore. È questa l'agnizione che Vittorio ha compiuto attraverso la perdita della madre: la scoperta dell'esistenza di un aldilà in cui le contingenze umane perdono significato, in nome di una muta eternità.

La madre di Federigo Tozzi ha salvato il figlio dall'abiezione dell'influenza paterna spingendolo allo studio e all'educazione religiosa: la fede è stata l'eredità più preziosa che lei gli abbia lasciato. La sua morte ha rappresentato per lo scrittore un'esperienza di estremo dolore, che egli ha espresso nella prosa n. 37 di *Persone*:

E la mamma era lì, e non si volgeva più come talvolta dormendo. E la sua faccia era divenuta in un modo che non aveva più nessuna delle sue espressioni. [...] La Madonna, un'incisione colorata entro un quadro dalla cornice grossa e nera, mi faceva l'effetto che

⁵⁸ Cfr. Cristina Gucciarelli, Tozzi. *Il figlio in croce*, Firenze, Franco Cesati Editori, 2007, p. 26.

⁵⁹ Cfr. Melosi, *Le rime dell'anima*, cit., p. 93.

⁶⁰ Cfr. Baldacci, Tozzi *moderno*, cit., p. 36.

⁶¹ Ivi, p. 69.

nascondesse tutta la parete dov'era attaccata. [...] Tra me e Lei c'era qualcosa che non era tra me e gli altri.

[...] Dopo una giornata trascorsa così, cominciai ad occuparmi della mamma; come non avevo mai fatto nemmeno quand'era in vita. Perciò io credo che il mio affetto cominciasse soltanto dal suo letto di morte; e di tutto ciò m'è rimasto un profondo terrore, talvolta comprensibile e talvolta incomprensibile, che si riattacca dietro la mia fede religiosa.

Dio stette molti anni nascosto in me; ma, certo, in quei momenti egli solo disponeva della mia anima (*Opere*, pp. 704-705).

La frase che conclude questo passo chiarisce il senso finale della novella *La madre*, emerso dall'analisi del percorso di conoscenza dell'"infinito". Ricorda Luperini che nella scrittura tozziana la divinità si rivela sempre con la violenza di uno *shock*: come in questa novella nel trauma della morte di un caro, così in *Il crocifisso* nell'incontro con la ragazza *border-line*⁶². Nell'universo narrativo tozziano un Dio lontano costringe l'uomo, sua creatura, ad un itinerario di abnegazione e di crudeli torture: già Baldacci aveva definito il sentimento religioso dell'autore «malattia devastatrice, [] apocalisse e negazione del mondo»⁶³. Gucciarelli ha approfondito l'argomento attraverso lo studio degli scritti tozziani dell'anno 1913: in questo periodo Tozzi esprime la sua conversione come una tensione mistica che non si pacifica mai, ma diventa apostolato appassionato nei confronti del mondo reale e ricerca di Assoluto nell'indagine della propria inquietudine interiorità. La studiosa conclude riguardo la religiosità dell'autore: «in Tozzi il nucleo della fede non solo non è frutto di "cultura", ma discende da un istinto primitivo di coscienza, e ne è "motivo spontaneo". In poche parole, è un sentimento innato»⁶⁴. Anche Vittorio vive la sua fede come un istinto che emerge dalla sua interiorità, una pulsione profonda che lo abbatte, come quando è svenuto sotto il susino. Nell'*opera* di Tozzi la forza del divino non cala dall'alto delle schiere angeliche, ma emerge dalle profondità arcane dell'inconscio, come un brivido che attraversa l'anima⁶⁵ e nega all'uomo la possibilità di provare la felicità edenica della pace interiore.

9. Il confronto delle scene delle canape

Le novelle *La madre* e *Un ragazzo* contengono entrambe la stessa scena: il padre punisce con la frusta il figlio per aver rubato dei fastelli di canape. Questo episodio, che fa parte dell'autobiografia di Tozzi, presenta nei due racconti numerose differenze narrative. La più vistosa è temporale: nella prima

⁶² Cfr. Luperini, *A proposito della religiosità di Tozzi*, cit., p. 22.

⁶³ Cfr. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 17.

⁶⁴ Cfr. Gucciarelli, *Tozzi. Il figlio in croce*, cit., p. 21.

⁶⁵ Si riprende il passo: «Un brivido gli attraversò l'anima» (p. 86), che segna l'emergere della crisi di coscienza del protagonista, quando egli si trova sotto il susino.

novella esso è raccontato al passato, mentre nella seconda avviene al presente. La divergenza delle prospettive cronologiche è la spia di un cambiamento che riguarda l'intero *corpus* delle novelle. Come ha constatato Baldacci, questa svolta è da attribuire al mutamento dell'influenza culturale esercitata su Tozzi prima da d'Annunzio, da cui deriva il modulo del racconto al passato, e poi, in ambito romano, da Pirandello, Panzini e Serra, di cui lo scrittore apprezza la narrazione in presa diretta⁶⁶. Per il diverso registro dei tempi, anche la tecnica narrativa cambia. In *La madre*, la dimensione del ricordo è dispiegata in un racconto organico, che chiarisce l'antefatto dell'episodio e le riflessioni che il protagonista ne ha tratte:

Per molto tempo aveva desiderato di maciullare delle canape, come aveva veduto ad un altro podere. Ne parlava sempre come il suo migliore divertimento. Una volta passò attraverso un campo, e ne vide alcuni fastelli intorno ad una fonte. Ne prese uno e lo trascinò per una lunga salita fino a casa. Provava qualche cosa di delizioso. Ma mentre, dopo averla sciolta, stava per dare il primo colpo con un palo, sopraggiunse suo padre (p. 95).

Il gesto di maciullare le canape esprime il lato sadico e violento di Vittorio che, in questo caso, si identifica con il modello paterno. La prospettiva dell'inconscio emerge nel racconto attraverso la punteggiatura che scandisce la successione dei pensieri del ragazzo:

Vittorio ne rimase dolente e sdegnato perché il padre tentava di far credere agli altri che egli avesse istinti malvagi. Perciò sentì il bisogno di ribellarsi. Ma inconsciamente. Si ricordava d'essere caduto sopra il fascio delle canape, sotto le sue frustate, spasimante, ma sentendosi vendicato soltanto perché molte persone lo vedevano piangere in quel modo (p. 95).

La descrizione delle riflessioni del protagonista è spezzata dal punto proprio nei suoi snodi più rilevanti: prima della subordinata consecutiva, che spiega il sentimento del protagonista, e prima dell'avversativa, che chiarisce la prospettiva involontaria delle sue emozioni. La destrutturazione della ipotassi in periodi disarticolati allunga il tempo della narrazione, creando l'effetto di una momentanea sospensione della vigilanza della coscienza. Nella novella *Un ragazzo*, all'opposto, il racconto del furto delle canape è riassunta dalle parole di Giacobbe, senza alcun intervento del narratore. La scena non è differita, ma dramatizzata:

– Perché hai rubato al nostro confinante quei due fastelli di canapa, che aveva levati da macerare?

Sentì uno spavento come quello delle folgori; ma anche di più. Il padre lo prese per i capelli e lo portò giù, nell'aia.

– Riprendili e riportali; e chiedi scusa.

– Che ho fatto di male? Mi ci volevo divertire. [...]

⁶⁶ Cfr. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 106.

Allora Giacobbe prese di sul carro dei bovi la sferza, e cominciò a batterlo: le sferzate lo prendevano dappertutto (p. 444).

Il conflitto fra le personalità del padre e del figlio risulta più marcato rispetto al testo precedente. In *La madre*, il padre è distante dal protagonista: a parte le battute che gli rivolge per deriderlo e l'episodio delle canape, egli rimane sempre sullo sfondo, interagendo solo con la moglie Anna. In *Un ragazzo*, Giacobbe invece è in primo piano e il suo ruolo di antagonista persecutore del figlio è palese: la sua personalità ha il sopravvento e le sue parole sono imperative che riecheggiano il tono dei dogmi dell'Antico Testamento.

Fra le due novelle sono comunque presenti elementi di intertestualità che le avvicinano. Nel passo riportato di *Un ragazzo*, lo spavento di Cesare è paragonato a quello da lui provato per i lampi dei temporali: questa metafora potrebbe non essere casuale se si considera il suo corrispettivo nel testo di *La madre*. In questa novella, prima dell'episodio delle canape, si racconta di come Vittorio avesse pianto forte durante un temporale estivo in cui una folgore aveva colpito una quercia:

Ad un tratto egli scorse una vasta fiamma sopra e poi intorno ad una quercia; lo schianto era stato orribile. La contadina che lo teneva si alzò di scatto e si segnò. Una delle vecchie disse:

– L'avevo il presentimento di ciò. Non è difficile che avvenga una disgrazia (p. 94).

L'immagine dello «schianto» fulmineo torna anche in *Un ragazzo*: Cesare ha paura di morire «con il cuore schiantato all'improvviso» (p. 444). Anche la descrizione delle sferzate che lo colpiscono dappertutto ricorda un passo di *La madre*: quando Vittorio sogna l'uomo di fiamma che lo colpisce ovunque con delle folgori. La scrittura icastica di *Un ragazzo* può essere compresa in profondità attraverso il confronto con *La madre*, dove è presente il racconto esteso delle situazioni che ritornano nella novella posteriore, trasformate in metafore espressioniste. Fra i due testi si configura un gioco di collegamenti che evocano atmosfere precedentemente descritte dalla penna di Tozzi e poi riproposte attraverso allusioni scarse: lo stile dello scrittore evolve dalla prolissità riflessiva alla nettezza incisiva.

In *La madre* il ricordo delle sferzate è alleviato dalla sensazione della vendetta che completa l'identificazione di Vittorio nel modello negativo della cattiveria paterna. La vicenda è meno dolorosa poiché è una sfida fra malvagità: il ragazzo, anche se subisce la punizione inumana, non ubbidisce al padre. In *Un ragazzo* invece Cesare è una vittima che non si ribella all'ordine paterno, anche se viene punita ugualmente in modo crudele. Emerge un'altra grande diversità fra le novelle nell'atteggiamento del protagonista. Vittorio non è prostrato dalla violenza del padre e il suo pianto spasimante gli procura gioia, perché costituisce il peggiore capo d'accusa per il genitore, rimprove-

rato da chi assisteva alla scena. All'opposto Cesare vive uno stadio di nevrosi avanzato e l'accusa di Giacobbe lo riempie di terrore; il suo pianto nasce dal dolore di un'esistenza infelice ed è *Leitmotiv* di tutta la novella. Le personalità dei due protagonisti rappresentano due condizioni psicologiche opposte. La loro diversità può essere messa in relazione con la figura della madre e quindi con la rievocazione di due momenti diversi della vita di Tozzi: nella prima novella lei è ancora viva e può esercitare un'azione d'affetto e di protezione sul figlio, nella seconda è ormai morta e, avendo preso il sopravvento nella casa l'amante del padre, il figlio riveste un ruolo di vittima su tutti i fronti.

Da un lato, le emozioni di Vittorio hanno lo scopo di svelare le pulsioni profonde che si annidano nell'animo umano, soprattutto in quello dei giovani: questo personaggio dimostra come in loro si nascondano sentimenti vivaci e contrastanti. L'autore mostra lo stesso intento in *La prima fidanzata*, dove la signorina Marietta, una ragazza malata amica della madre del protagonista, è vittima dell'ingratitude e dell'egoismo del figlio, che la offende nonostante lei sia gentile con lui. Dall'altro, l'atteggiamento di rassegnazione di Cesare rappresenta una condizione di sofferenza esistenziale in cui Tozzi si identifica. Condividono questa prospettiva i personaggi di Lellino, in *L'amore di Lellino*, o Calepodio, in *Una recita cinematografica*. Il primo è il giovane figlio di un proprietario di terre che, desiderando di essere accettato nonostante la sua timidezza, dona tutti i suoi soldi ad Adelasia, la moglie di Angelico, un uomo furbo e fannullone. Lellino dimostra un temperamento del tutto passivo e incapace di capire le intenzioni delle persone abiette che lo stanno sfruttando, come avviene a Cesare nei confronti dell'amante del padre. Calepodio è invece il generoso ciabattino del palazzo in via dei Greci, che risponde alla noncuranza dei residenti con un sorriso ingenuo. Anche Calepodio è un reietto come Cesare ed ha in comune con lui la capacità di sentire un aldilà della vita umana, dove le loro sofferenze saranno riscattate e la loro anima sarà liberata della fatica di combattere la miseria.

Come è possibile che nella scrittura di Tozzi convivano il sadismo di Vittorio e la remissività di Cesare? Questi due personaggi sono l'uno l'opposto dell'altro, ma non si incontrano mai per elidersi a vicenda. Convivono come i due volti dell'anima di Tozzi, che può recare in sé il canto degli usignoli, oppure una buca di scorpioni⁶⁷, ma è pur sempre sincera nel ricercare le verità recondite dell'animo umano.

⁶⁷ «Io non so quel che porto dentro di me. Di quassù non posso scorgere i riflessi che avvengono dentro il profondissimo pozzo dell'anima. Non so se abbia dentro di me una buca di scorpioni o un nido di usignoli» (*Opere*, p. 735). Cfr. Federico Tozzi, *Io non so quel che porto*, in Id., *Barche Capovolte*, raccolta di aforismi parzialmente pubblicati in «L'Eroica»: «La fiamma» e altri aforismi del «Le Barche Capovolte», I/3, 1911, 11 aforismi; «Impulsi» e altri aforismi del «Le Barche Capovolte», I/4, 1911, 9 aforismi; entrambe le pubblicazioni sono illustrate da xilografie di E. Martelli (poi in Id., *Opere*, cit., IV: *Cose e persone. Inediti e altre prose*, cit.; e poi in Id., *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, cit.).

Quinta sezione: Lingue e letterature del mondo

Patrizia Oppici

La trama del presente: *Histoire contemporaine* di Anatole France

A più di un secolo di distanza dalla prima pubblicazione, l'*Histoire contemporaine*, una delle opere più note di Anatole France, parrebbe a prima vista non avere più alcun legame con quella contemporaneità esibita programmaticamente nel titolo¹. Generalmente considerata il romanzo dell'*Affaire Dreyfus*, che attualità può avere oggi questa stranissima opera senza finale, che lascia il lettore in sospeso, dopo averlo fatto vivere per centinaia di pagine in una divertente e caotica sarabanda di intrighi preteschi, disinvolute storie d'alcova, mene politiche spregevoli? Benvenuti, per l'appunto, nella storia contemporanea: il probabile disorientamento del lettore, aumentato dall'opacità dei lontani fatti politici a cui si fa allusione nel testo, realizza ancora in fondo l'intenzione che è alla base della strategia di Anatole France: quella di costruire una forma romanzesca esplosa, capace di esprimere la multiforme diversità della dimensione contemporanea, e di piegarsi alle continue variazioni di una cronaca in movimento, in procinto di divenire storia. Se lo scrittore è stato spesso accusato in vita di non saper imbastire forti intrecci romanzeschi², è possibile rileggere e reinterpretare oggi diversamente questa sua presunta debolezza come narratore, che raggiunge forse il suo culmine

¹ Gli articoli che, largamente rimaneggiati, daranno origine all'*Histoire contemporaine* furono tutti pubblicati in appendice su giornali dell'epoca. I capitoli di ciò che sarebbe divenuto *L'Orme du Mail* comparvero su "L'Echo de Paris" dal gennaio 1895 all'ottobre 1896; quelli del *Mannequin d'osier* dal novembre 1896 al luglio 1897. La pubblicazione in volume dei primi due titoli avvenne presso l'editore Calmann-Lévy, rispettivamente nel gennaio e nel settembre del 1897. Dal settembre 1897 al dicembre 1898 comparvero, sempre sullo stesso quotidiano, i capitoli dell'*Anneau d'améthyste* e vi apparve anche, nel gennaio 1899, il primo capitolo di *M. Bergeret à Paris*. A questo punto tuttavia la collaborazione con "L'Echo de Paris", giornale violentemente antidreyfusardo, è divenuta impossibile. France si sposta allora al "Figaro" che, pur essendo conservatore, è favorevole a Dreyfus, e riprende le pubblicazioni nel luglio del 1899, per terminarle nel settembre 1900. *L'Anneau d'améthyste* è pubblicato in volume nel 1899, *Monsieur Bergeret à Paris* nel 1901. La storia editoriale del testo è puntualmente ricostruita da Marie-Claire Bancquart nell'edizione critica da lei procurata per la collana della Pléiade (Anatole France, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1987 e 1991, voll. II e III) da cui saranno tratte tutte le citazioni dell'opera.

² Si veda la rassegna delle critiche che furono rivolte all'epoca al France romanziere in Albert Bedé, Jean Le Bail, *Anatole France vu par la critique d'aujourd'hui*, Paris, Les Belles Lettres, 1925.

nel ciclo scucito della contemporaneità? L'*Histoire contemporaine* sostituirrebbe allora all'impianto preordinato di una trama conchiusa, una strategia *in progress* che coniuga sperimentazione narrativa ed impegno diretto sui fatti dell'attualità, per rendere intelligibile il presente, attraverso il racconto.

La cronaca politica che ispira France quando inizia a comporre, nel 1895, i primi capitoli di quello che sarà *L'Orme du Mail*, è la questione del "rallie-ment" della Chiesa francese, fino a quel momento estremamente ostile all'ispirazione laica della Terza Repubblica³. Non a caso, l'intreccio esordisce con una tortuosa storia di rivalità ecclesiastiche per la nomina ad un vescovado di provincia, condita dalle visioni di una sedicente profetessa che prevede tremendi castighi per l'empia Francia repubblicana, poi seguiti dall'inevitabile e gioioso avvento di una cristiana monarchia. Insomma, l'intenzione originaria di France, sulla spinta del suo sempreverde anticlericalismo ravvivato dalla questione dell'"adesione", era quella di creare con la sua opera aperta alle influenze del presente una sorta di contrappunto e di commento critico alle continue crisi che investivano la Repubblica senza peraltro riuscire ad abbatterla: gli scandali finanziari si susseguivano rimanendo praticamente impuniti, e questa venalità si ripercuoteva anche su una politica estera egualmente meschina, in cui la Francia, antica propugnatrice dei diritti dell'uomo, lasciava la Turchia libera di organizzare il genocidio armeno, mentre difendeva strenuamente «les droits des porteurs de titres» (II, p. 943). Bisogna aspettare il terzo volume, che France comincia a redigere nel 1897, l'anno in cui comincia a serpeggiare il dubbio sull'effettiva colpevolezza di Dreyfus, per imbattersi nel primo cenno all'*affaire*⁴. Così l'opera che viene oggi giudicata come indissolubilmente legata all'*Affaire* Dreyfus, era in realtà stata concepita da France per stigmatizzare una contemporaneità meschina, afflitta da una politica volgare ed incerta; ma egli non poteva immaginare l'esplosione che il caso del capitano Dreyfus avrebbe innescato nell'instabile miscela di smanie revansciste, nazionalismo a tendenza clericale e antisemitismo emergente che attraversava l'opinione pubblica francese. In un clima ormai prossimo alla guerra civile, la concezione di un romanzo programmaticamente legato all'attualità viene scossa dalle fondamenta: intreccio, luoghi e personaggi devono essere modificati per rendere conto del terremoto che scuote la società e lo stato.

³ Con l'enciclica *Inter sollicitudines* (1892) papa Leone XIII aveva invitato i cattolici francesi ad accettare la costituzione repubblicana, allo scopo di "mutare la legislazione" ovvero ad impegnarsi politicamente per ottenere l'abrogazione delle leggi laiche.

⁴ Il primo intervento di Zola, anteriore al suo celebre *J'accuse*, è del 25 novembre 1897. Ma France, in un'intervista pubblicata due giorni prima, si era già dichiarato incapace di pronunciarsi sulla colpevolezza di Dreyfus, dal momento che il processo del 1894 era stato tenuto segreto. Ciò significava prendere posizione contro le procedure dei tribunali speciali militari, atto di grande audacia nell'atmosfera di esaltazione militaresca e patriottarda di quei mesi: se ne trova un'eloquente testimonianza proprio nell'*Anneau d'améthyste*.

L'Orme du Mail e *Le Mannequin d'osier* ci introducono in una quieta città di provincia, abbastanza importante da ospitare una prefettura ed una università, oltre ad essere sede episcopale. Autorità civili e religiose – così stipulava il Concordato – sono chiamate a pronunciarsi sulla designazione di un candidato locale ad una sede vescovile resasi vacante. Su questo sfondo di infimo intrigo provinciale si inserisce il controcanto del professor Bergeret, latinista presso la locale università, costretto a tenere i suoi corsi in cantina, perché invisibile alle autorità accademiche per il suo spirito critico, che suscita scandalo: ha avuto persino l'impudenza di definire Giovanna d'Arco «une mascotte militaire» (II, p. 800). Una così disinvolta definizione della Pulzella, sacro simbolo di una Francia unita e cattolica, chiarisce subito che Bergeret è quel protagonista che, come sempre accade nei romanzi di France, è chiamato ad esprimere il punto di vista dell'autore all'interno del sistema dei personaggi. Portavoce ideologico di Anatole France, Bergeret ne ricalca persino alcuni tratti biografici: anche France aveva avuto infatti una moglie invadente e un po' tiranna, da cui si separò in circostanze pare abbastanza simili a quelle descritte nel secondo volume. Tanto che quel *Manichino di vimini*, «image conjugale» (II, p. 868) che soffoca il povero professore nel suo minuscolo studio, dovrebbe avere parimenti afflitto lo scrittore che ne decise per l'appunto un giorno la defenestrazione. France quindi non esita a mettersi in gioco, entra nell'*Histoire contemporaine* sottoponendosi a quell'avvilimento sistematico a cui sembrano condannati tutti i personaggi: il presente meschino della Terza Repubblica non annovera (per ora) che pupazzi ridicoli, e nessun eroe: perciò Bergeret è all'inizio un France derisorio, patetica figura di erudito che la moglie picchia se si azzarda a comprare un libro, a simboleggiare l'emarginazione e la violenza che subisce chi conservi indipendenza di pensiero e di giudizio. Allo stesso procedimento di degradazione sono sottoposti tutti gli altri personaggi: Guitrel è il prototipo del prete intrigante e arrivista, Lantaigne, quello del fanatico intollerante; il generale Cartier de Chalmot si trastulla con il suo schedario come un bimbo con i soldatini. Worms-Clavelin e la moglie sono una coppia di ebrei che, smaniosi di assimilarsi, copiano grossolanamente gli atteggiamenti della buona società nazionalista. Qui, confessiamolo, si può esser colti da un senso di disagio: la descrizione dei tratti fisici del prefetto («Son nez vaste et charnu, ses lèvres épaisses, apparaissaient comme de puissants appareils pour pomper et pour absorber», II, pp. 764-765), le comiche allusioni al gusto di Mme Worms-Clavelin, più attratta dal lustro dei gioielli che dal candore della biancheria (II, p. 979) rappresentano quel tipo di spiritosaggini che non riusciamo più a tollerare, perché sappiamo oggi troppo bene a cosa avrebbero condotto. Ma France non poteva immaginarselo, e all'inizio riproduce nel suo affresco contemporaneo quell'atmosfera di diffuso antisemitismo, a cui lui stesso non riesce a sottrarsi completamente, che di lì a

poco esploderà con l'*Affaire*. Proust del resto, dreyfusardo come France e per di più di madre israelita, farà lo stesso nella *Recherche du temps perdu* con il personaggio di Bloch⁵. Le passioni di un'epoca colorano le grandi opere che le rappresentano e comunicano stati d'animo che ci riuscirebbero altrimenti incomprensibili. I primi due volumi dell'*Histoire contemporaine*, in cui lo stesso Bergeret si scaglia contro l'idea di una Francia consegnata «à une puissance étrangère, la Finance» (II, p. 966) ci fanno forse comprendere meglio di un libro di storia in quale groviglio di frustrazioni sarebbe andato ad incidere il caso Dreyfus. Del resto l'onestà intellettuale di Anatole France è al di sopra di ogni sospetto: fu tra i primi a schierarsi con Dreyfus, impegnando tutta la sua credibilità di scrittore affermato e accademico di Francia, in un momento in cui dichiararsi per la revisione del processo poteva significare anche esporsi ad aggressioni non soltanto verbali.

Con l'impegno nell'*Affaire*, l'*Histoire contemporaine* non poteva conservare lo stesso impianto: un conto è raccontare una grigia politica di piccolo cabotaggio, altro rappresentare la lotta per difendere i valori fondamentali di una democrazia, la verità e la giustizia. Nel primo caso potevano bastare le ambientazioni provinciali e raccolte dei primi due volumi: passeggiare sotto gli olmi del viale, povero studio con il manichino, e quel rifugio malinconico, la libreria Paillot, una libreria «à chaises», come quella appartenuta al padre dello scrittore, in cui gli intellettuali del luogo possono intrattenersi e sfogliare i volumi. Con *L'Anneau d'améthyste* gli spazi si allargano: dai simmetrici castelli di Brécé e Bonmont, legittimista e antisemita il primo, cosmopolita ed ebraico il secondo, ma entrambi antidreyfusardi, al nuovo, più arioso studio di un Bergeret rinvigorito dalla partenza della moglie; l'azione di sposta poi a Parigi, dove, con il successivo volume, si trasferirà lo stesso protagonista, che non può più a questo punto rimanere lontano dal centro degli eventi.

Per le stesse ragioni personaggi che prima occupavano la scena scompaiono, o divengono figure di contorno: la rivalità Guitrel-Lantaigne non è più così importante, e i due spariscono definitivamente nel quarto volume; anche Worms-Clavelin è più defilato, probabilmente a causa dell'imbarazzo di France, che ha compreso il pericolo di certe caratterizzazioni: nel quarto volume ci sarà chi progetta di eliminare fisicamente il prefetto. In compenso nascono nuovi personaggi destinati a ruoli di primo piano: i Brécé e i Bonmont sono stati visibilmente concepiti insieme, in un gioco di parallelismi e di contrasti. I primi rappresentano la vecchia aristocrazia favorevole al ramo primogenito dei Borboni (che avevano perso definitivamente il trono con la Rivoluzione del 1830): sono anacronistici, ignoranti e gelosi delle loro prerogative, che ormai

⁵ Su questo aspetto della *Recherche* si veda di Alessandro Piperno, *Proust antiebreo*, Milano, Franco Angeli, 2000.

consistono soltanto nel dare il tono della buona società. Mme de Bonmont e suo figlio sono ricchi *parvenus* di origine israelita, inizialmente snobbati dai vicini, ma finiranno per avere il più brillante salotto nazionalista del tempo. I due gruppi antagonisti alla fine si compenetrano in un procedimento di osmosi reso possibile dal caso Dreyfus. France ha immediatamente colto e rappresentato nel suo romanzo il rimescolamento sociale causato dall'*Affaire*, fenomeno che avrà più tardi la sua illustrazione più celebre proprio nella *Recherche* di Proust. L'*Histoire contemporaine* registra infatti fedelmente ciò che stava accadendo nella società del tempo: la moglie dell'archivista Mazure, una ex-domestica, viene ora ricevuta nella buona società grazie all'impegno antidreyfusardo del marito. Ma inversamente lo stesso Bergeret dovrà la sua promozione a Parigi ad amici sconosciuti e potenti che lo stimano per le sue idee dreyfusarde. Lo schieramento pro o contro Dreyfus attraversava le classi sociali in modo molto più sottile di quanto noi possiamo immaginare oggi, e travalicava anche le generiche collocazioni di destra e di sinistra. Tant'è vero che France denuncia nell'ultimo volume il socialismo antidreyfusardo di Guesde («quand il s'agira de procéder à l'expropriation des capitalistes, je ne vois pas d'inconvénient à commencer par les juifs»), schierandosi con le posizioni di Jean Jaurès: «Je ne connais ni juifs ni chrétiens. Je ne connais que des hommes, et je ne fais de distinction entre eux que de ceux qui sont justes et de ceux qui sont injustes» (III, p. 228).

Straordinaria testimonianza dei cambiamenti di un'epoca, l'*Histoire contemporaine* non è però la cronistoria del caso Dreyfus, quanto piuttosto quella dei suoi effetti. Per questo la si è potuta definire «il romanzo dell'*Affaire* senza Dreyfus» e persino senza l'*Affaire*⁶, che viene rievocato in modo diretto solo nel tredicesimo capitolo di *M. Bergeret à Paris*. Benché calati nell'attualità, intreccio e personaggi conservano una loro autonomia nell'universo parallelo del romanzo. Lo scopo di France non è quello di raccontare la storia dei processi, riservata alle sue cronache giornalistiche del caso, ma di dare vita ad un microcosmo di personaggi che interpretano quei giorni convulsi da punti di vista diversi, e dunque non esclusivamente politici: amore, snobismo, avidità e ambizione si combinano variamente in un intreccio che trova nell'*Affaire* solo un innesco. Con una unica, notevole, eccezione: Raoul Marcien, l'amante di Mme de Bonmont, è davvero la controfigura di Esterhazy, l'autentico colpevole, proscioltto e acclamato dalla folla. In quel caso, la realtà

⁶ Marie-Claire Bancquart, *Notizia introduttiva a Monsieur Bergeret à Paris*, in Anatole France, *Œuvres*, Paris, Gallimard (*Bibliothèque de la Pléiade*), 1991, III, p. 1220. Sulla singolarità di un romanzo storico «décroché du mouvement de l'histoire, si du moins on entend par là le travail nécessaire, en elle, de la raison» cfr. anche Mona Ozouf, *La saison étale de la République: L'Orme du mail. Le mannequin d'osier*, in Id., *Les aveux du roman: le 19. siècle entre ancien regime et revolution*, Paris, Fayard, 2001, pp. 263-285.

superava anche la più sarcastica delle finzioni e l'inserimento dell'ignobile personaggio finiva per sottolineare il carattere paradossale del reale, al punto che i dettagli più autentici sembrano i più inverosimili: la storia di Raoul-Esterhazy sembra puro *feuilleton*, ed è invece la parte del romanzo più direttamente ispirata alla realtà dei fatti.

Sotto la spinta degli eventi anche il protagonista subisce una necessaria metamorfosi, che tuttavia era stata abbozzata già alla fine del *Mannequin d'osier*: la scoperta del tradimento della moglie, culmine delle sue disgrazie coniugali, è in effetti anche l'inizio della sua liberazione. A partire da quel momento Bergeret elaborerà una strategia del silenzio che avrà come risultato la soppressione incruenta della moglie. Esasperata dall'indifferenza totale del marito, l'adultera si decide infine a lasciarlo, e il *Mannequin* si chiude su un trionfante Bergeret che fatica a contenere la sua esultanza. Alla fine del secondo volume quindi il povero erudito trovava una sorta di riscatto dalla schiavitù coniugale grazie alle armi fornitegli dalla sua studiosa saggezza. Una vittoria, sia pur ironica, della cultura sulla natura che nei primi momenti aveva ispirato al marito tradito comportamenti ben più sanguigni. Questo trionfo un po' derisorio è tuttavia ancora partecipe delle procedure denigratorie applicate dallo scrittore ad un presente meschino, a cui ben si attaglia una grottesca storia di corna pubblicata nei graffiti che si moltiplicano sui muri della città. Quando, con il terzo volume, Bergeret diventa il fedele interprete del punto di vista franciano sull'*Affaire*, la gravità della materia riverbera sul protagonista che, pur conservando intatta la sua ironia, acquista una diversa autorevolezza. France gli fa fare carriera, concedendogli prima la nomina a docente universitario, e poi una prestigiosa chiamata alla Sorbona. La ridicola *Storia contemporanea* ha ora acquisito anche una dimensione drammatica in cui la voce di Bergeret dovrà testimoniare la fede umanistica nella giustizia e nella verità. La violenza e la barbarie del presente non prevarranno: «Siete sconfitti dal di dentro», così Bergeret ammonisce il variegato partito degli antidreyfusardi:

Vous êtes vaincus par le dedans, et c'est la défaite irréparable. Quand on est vaincu du dehors, on peut continuer la résistance et espérer une revanche. Votre ruine est en vous. Les conséquences nécessaires de vos erreurs et de vos crimes se produisent malgré vous et vous voyez avec étonnement votre perte commencée. Injustes et violents, vous êtes détruits par votre injustice et votre violence. Et voici que le parti énorme de l'iniquité, demeuré intact, respecté, redouté, tombe et s'écroule de lui-même (III, p. 275).

Romanzo impegnato nel presente, l'*Histoire contemporaine* è animata da una forte tensione etica che alimenterà tutti gli scritti ulteriori di Anatole France. Ci si potrebbe chiedere allora per quali motivi sia proprio il caso Dreyfus a rivelarsi così determinante nell'impegno civile che caratterizzerà da questo momento la sua produzione letteraria. Al di là dell'indubbia rilevanza

politica degli avvenimenti, al fondo dell'*Affaire* c'è un elemento che affascina da sempre lo scrittore: il ruolo del falso. Dreyfus viene condannato in base a prove false perché falsamente interpretate o perché fabbricate ad arte contro di lui. C'è in questo utilizzo creativo della menzogna, il falso storico, un nodo etico ed estetico su cui France non ha mai cessato di interrogarsi come storico e come creatore. L'*Histoire contemporaine* è un groviglio di riferimenti storici, vicini o lontanissimi, su cui spicca questo ruolo del falso. Grande storia e piccola cronaca sono intessute di congetture erronee che producono risultati sconcertanti: nell'*Orme du Mail*, il ritratto della duchessa d'Angoûleme scambiato per quello della regina Margherita, le lunghe discussioni per stabilire l'età di un'attrice, sono umili dettagli che testimoniano però dell'incertezza fondamentale della storia; Giovanna d'Arco ed il buffo Eporédorix⁷ illustrano come fatti e personaggi che crediamo storici possano essere forgiati secondo le necessità del presente: la Terza Repubblica esaltò i Galli e la Pulzella in funzione nazionalistica senza stare a sottilizzare sulla verità e persino sulla verosimiglianza delle gesta loro attribuite (II, pp. 778-779; III, p. 7). La storia sollecita continui dilemmi interpretativi ed etici: certo, il falso storico appare condannabile ed una delle chiavi dell'anticlericalismo franciano è appunto da ricercarsi nella sua esecrazione per i falsi documentali perpetrati dalle istituzioni ecclesiastiche (III, p. 333). Ma esiste anche un utilizzo moralmente riprovevole della verità storica, come quello ricattatorio dell'archivista Mazure, che minaccia di pubblicare vecchi segreti di famiglia per dare sfogo alla sua invidia nei confronti del notabilato locale che lo esclude. Tuttavia interpretare l'opera secondo una lineare opposizione tra menzogna e verità significherebbe tradire il pensiero scettico franciano, che proprio nel confronto con l'*Affaire* scopre l'aporia che contraddistinguerà il suo sofferto impegno: sì, Dreyfus è innocente ed è giusto adoperarsi perché la verità sia riconosciuta. Ma la verità è davvero attingibile, davvero verità e giustizia sono destinate ad inevitabile trionfo? Il discorso, di capitale importanza, tenuto da Bergeret nell'*Anneau d'améthyste* (III, p. 81) sembra demolire le certezze umanistiche enunciate altrove dallo stesso protagonista. «La vérité n'a point de prise sur les hommes», la menzogna invece possiede delle risorse meravigliose e soprattutto «è naturale e morale». È naturale perché frutto del meccanismo dei sensi, che spesso ci ingannano sulla realtà dei fenomeni; ed è morale poiché nasce dall'abitudine umana di fondare «les idées du bien et du mal, les lois divines

⁷ Dopo la disfatta di Sédan, il revanscismo francese trova nell'immagine dei Galli resistenti contro i Romani un'occasione di celebrarsi. Nell'*Anneau d'améthyste*, viene così rievocata la comica rivalità tra diversi capoluoghi, tutti desiderosi di attribuirsi l'epopea di Eporédorix, che avrebbe sollevato il suo piccolo villaggio contro i Romani nell'anno 52 a.C. e di erigergli una statua. La somiglianza che ogni lettore moderno rileva con le avventure del celebre eroe dei fumetti nasce appunto da un retroterra ideologico che nutrirà tutta la manualistica scolastica a cui anche Uderzo e Goscinny si sono poi ispirati. Cfr. Numa Sadoul, *Astérix & Cie. Entretiens avec Uderzo*, Paris, Hachette, 2001, p. 133.

et humaines, sur les interprétations les plus anciennes, les plus saintes, les plus absurdes, les plus augustes, les plus barbares et les plus fausses des phénomènes naturels». Il gusto di esprimere paradossi tipico di Bergeret non deve occultare il fatto che qui la menzogna è esplicitamente collegata al fenomeno religioso, e perciò al mito, forma originaria della letteratura. «Fraudes vénérables ont enrichi la littérature profane et la littérature sacrée» (III, p. 307). Ne nasce una contraddizione fondamentale che rischia di inficiare impegno storico e letterario insieme. Storicamente, la menzogna è più efficace, perché le passioni del presente tendono a prevalere sull'obiettività storica; ovvero, si può essere davvero imparziali quando una storia è definitivamente sepolta, ma allora a che pro? Da un punto di vista letterario poi gli uomini «n'écoutent volontiers que les mensonges des poètes», un capolavoro nato dalla fantasia supera in credibilità la verità storica. Macbeth fu forse persona stimabilissima ma è ormai impossibile modificare l'opinione comune che presta fede a Shakespeare. Si è giustamente osservato che France cerca di superare l'aporia attraverso una dialettica che sdoppia continuamente Bergeret in altri personaggi⁸: qui, ad esempio, il suo alter ego è M. Leterrier, altra figura di dreyfusardo che proclama una fede nella forza irresistibile della verità altrove sostenuta dallo stesso Bergeret. Ma ciò che contraddistingue davvero Bergeret, intellettuale marginalizzato da opinioni perennemente controcorrente, non è tanto un impegno su valori più o meno sacrosanti, quanto piuttosto l'essere appunto sempre schierato contro ogni forma di ipocrisia e di luogo comune. E in questo l'opera è unitaria, perché tale atteggiamento del protagonista non muta lungo tutti i quattro volumi che compongono l'*Histoire contemporaine*. Allo stesso modo l'architettura del romanzo poggia tutta su dialoghi o conversazioni a più voci che permettono di esprimere la tensione dialettica operante nel testo, attraverso una critica corrosiva che si applica a distruggere qualunque forma di conformismo, incluso quello delle aurore cariche di promesse.

Ma se si trasferisce il ragionamento fin qui condotto sui concetti di verità e menzogna alla concretezza dell'*Affaire*, ci si accorge che i meccanismi su cui si fonda la macchinazione contro Dreyfus sono gli stessi che operano in letteratura. È questo che probabilmente appassiona e turba lo scrittore: mistificazione politica e letteraria poggiano su quella stessa natura umana che trova insostenibile la nuda verità: «Les peuples vivent de mythologie. Ils tirent de la fable toutes les notions dont ils ont besoin pour vivre. [...] Quelques simples mensonges suffisent à dorer des millions d'existences» (III, p. 82). I falsari dell'*Affaire* hanno raccontato la favola bella di eroici patrioti che smascherano un vile traditore. È assai più gratificante prestare fede a questa storia lineare

⁸ Piero Toffano, *Bergeret e i suoi doppi, lo scetticismo e l'impegno*, «Paragone», 348, febbraio 1979, pp. 43-62.

che seguire un ragionamento critico che contraria gli schemi dell'opinione comune. Il ruolo dell'*Histoire contemporaine* è allora appunto quello di dare forma romanzesca ad una contemporaneità difficilmente decifrabile, permettendo al lettore di scoprire la verità sotto il velo della finzione. Trasformare il presente in racconto significa svelarlo con le armi della narrazione, rendendolo percepibile attraverso il *mythos*: «La vérité n'a jamais été regardée nue. Fiction, fable, conte, mythe, voilà les déguisements sous lesquels les hommes l'ont toujours connue et aimée»⁹. France è acutamente consapevole della forza di quell'"istinto narrativo" che permette all'uomo di dare un senso allo scorrere del proprio tempo¹⁰. Le osservazioni da lui sviluppate al termine della sua autobiografia possono applicarsi egualmente al ciclo narrativo dell'*Histoire*, in cui l'attualità storica si rivela principalmente attraverso un procedimento di demistificazione linguistica: il romanzo mette in fila i luoghi comuni per consentire a chi legge di riconoscerne l'imbecillità. Esempio il ritornello, che echeggia lungo tutto *L'Anello d'ametista*, sulla colpevolezza di Dreyfus: «Sette ufficiali francesi non possono sbagliarsi» (III, pp. 11, 51), si afferma con eguale sicurezza nei castelli di Brécé e di Bonmont. Alla libreria Paillet gli ufficiali «qui [n']ont pu se tromper» diventano quattordici (e Bergeret: «ils auraient été suisses, belges, espagnols, allemands ou néerlandais, qu'ils auraient pu se tromper tout autant» III, p. 63). Il tic linguistico si rovescia nel volume successivo quando, sotto la spinta degli eventi, si comincia ad ammettere che «Dreyfus est peut-être innocent. Mais certainement les dreyfusistes sont coupables» (III, p. 237).

All'orchestrazione degli stereotipi della conversazione che fa dell'opera un vero repertorio linguistico dei clichés di quegli anni¹¹, si uniscono altri due procedimenti narrativi che tendono a dare coesione ad un materiale romanzesco decentrato dalla forza centrifuga degli avvenimenti: l'intertestualità e l'utilizzo del mito. Il ricorso alla citazione tratta dall'*Histoire générale des voyages*, emblema della vita mortificata e reclusa del Bergeret prima maniera, si trasformerà, con il passo opportunamente troncato¹², nella profezia della rivincita del marito sbeffeggiato. L'effetto musicale di questo motivo inter-

⁹ Anatole France, *Postface a La Vie en fleur, Oeuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1994, IV, p. 1174.

¹⁰ Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.

¹¹ Nell'ultimo capitolo di *M. Bergeret à Paris*, la denuncia delle parole d'ordine che galvanizzano le folle: «Vive l'armée! Mort aux juifs!» è accompagnata dall'analisi della retorica nazionalista compiuta dagli stessi demagoghi che la utilizzano: «"Vive l'armée" et "Mort aux juifs!" c'est un peu fin... pour les fous. C'est, si j'ose dire, trop littéraire, trop classique, et ce n'est pas assez révolutionnaire. "Vive l'armée!" c'est beau, c'est noble, c'est régulier, c'est froid... [...] il n'y a qu'un moyen, un seul, d'emballer la foule: la panique. Il fallait courir en criant... Vous êtes trahis!... Français, vous êtes trahis!» (III, pp. 347-348).

¹² «C'est à cet échec, dit-il, que nous devons d'avoir pu visiter de nouveau les îles Sandwich» (II, pp. 818, 924).

testuale è sostituito, nell'*Anneau d'améthyste*, dal ricorso al mito classico, chiave che permette la decifrazione del presente enigmatico costituito dal caso Dreyfus. A differenza del giovane Bonmont, che scambia la statua di Ercole con la clava per quella di un automobilista intento a cambiare una gomma (III, p. 108), il lettore riconoscerà nella doppia figura dell'eroe che gli viene proposta, da un lato, un'immagine della natura umana, impasto di bene e di male¹³, e nel secondo Ercole, un riassunto mitizzato – e perciò più vero e più convincente – della verità del caso Dreyfus¹⁴. All'inizio del quarto volume, infine, l'ultima ripresa della citazione tratta dall'*Histoire* (III, p. 202) è esplicitamente presentata come il simbolo «de l'inanité de toutes nos espérances», quasi a controbilanciare gli effetti di quello che è il più politicamente impegnato dei quattro libri che compongono l'*Histoire contemporaine*.

Un altro filo conduttore che assicura una discreta compattezza all'opera è l'idea di evoluzione proposta a più riprese nel testo: nella reazione di Bergeret al tradimento, nello sbocciare dell'amicizia con il cucciolo Riquet, nel racconto del trasloco a Parigi, e in tante altre riflessioni sparse, riaffiora continuamente l'influenza decisiva del discorso scientifico evoluzionista. France sa farne un uso divertente. Si vedano le varie fasi attraversate dal marito tradito che passa dai primi istanti di ferocia primitiva, alla legalità barbarica delle punizioni medievali, per giungere, dopo novanta minuti di altalenanti stati d'animo, alla saggezza filosofica. L'effetto è per di più gustosamente raddoppiato da una serie di echi intertestuali che raccontano, parallelamente a questo progressivo inciviltimento degli istinti omicidi, l'evoluzione della lingua francese. La storia di una lingua, come quella umana, è carica di barbarismi, retaggi di un passato lontano da cui non ci si può liberare. In altre parole, l'ironia con cui Bergeret definisce se stesso «un chimpanzé méditatif» (II, p. 934) segnala l'ambiguità di un concetto che in France non serve per disegnare facili utopie progressiste. L'idea di evoluzione pesa infatti come un'arma a doppio taglio sull'umanesimo franciano, confrontato ad una umanità che è poco più – e talvolta poco meno – dell'animalità, le cui conquiste sono fragili e sempre a rischio di regressione, e in cui solo pochi individui sanno liberarsi dalle pastoie del conformismo per scoprire «la vérité voilée» (III, p. 203). Così, se in taluni passaggi di *M. Bergeret à Paris* si suggerisce l'immagine di una utopica città futura, si tratta sempre di una costruzione minata dal dubbio. Come

¹³ «Avec une âme simple, obéissante, amie de la justice, avec des muscles puissants, il était à craindre qu'il ne devînt jamais qu'un excellent militaire, un gendarme transcendant. Mais ses faiblesses, ses expériences malheureuses, ses fautes lui agrandirent l'âme, la lui ouvrirent sur la diversité de la vie et trempèrent de douceur sa bonté terrible» (III, p. 59).

¹⁴ Nel frammento «Sur Hercule Atimos» che Bergeret dichiara di aver tradotto dal greco, questo secondo Ercole «privo di onore», gemello dell'eroe, dopo aver ucciso un innocente, rifiuta di riconoscere il suo errore e di punire il vero colpevole: «Il faut qu'on croie que cet homme est innocent, pour qu'on croie que j'ai tué le coupable, et que ma gloire en éclate parmi les hommes» (III, p. 159).

nel discorso tenuto nel capitolo diciassettesimo, in cui l'altissima funzione della letteratura è insidiata dall'irrompere di una violenza sempre possibile, esorcizzata dall'uso del condizionale: il mondo si cambia con la parola «arme invincible» senza la quale «le monde appartiendrait aux brutes armées» (III, p. 294). Brutti che per l'appunto spadroneggiano nelle vie di Parigi, assaltano i negozi degli ebrei, caricano la folla pacifica dei manifestanti con la connivenza della polizia: anche questa è la *Storia contemporanea*, finzione vera in cui assumersi l'impegno nella scrittura significa per France aprire il romanzo alla "diversità" evocata nell'*Orme du Mail*, quale cifra caratteristica del presente. Il presente è ondivago, discontinuo, diverso. Non possiede né compattezza né unità. Questa diversità disegnata tutta in negativo dal fanatico Lantaigne si rovescia in valore nella visione di Bergeret-France, che la assume come la caratteristica fondante delle democrazie. Senza un ordine gerarchico il racconto prolifera in tante direzioni diverse, che verranno alimentate dall'attualità. Perciò il romanzo non poteva avere una vera conclusione. La mancanza di finale è la caratteristica più lampante di un progetto narrativo in cui il rapporto con la temporalità non è rischiarato dalla "luce retrospettiva" fornita dalla conclusione:

La possibilità dell'esistenza di significati insiti in una trama e in una sequenza temporale dipende dalla consapevolezza anticipata che esiste un finale e che la sua forza è sufficiente a creare una struttura adeguata: essere interminabile vorrebbe dire essere privo di significato, e la mancanza di finale metterebbe in pericolo l'inizio¹⁵.

Il progetto di includere tutto il presente nella trama rendeva necessaria un'articolazione aperta del discorso narrativo, non preordinata dalla consapevolezza della fine. Ambientazioni variate e "personaggi-meteorite"¹⁶ ne sono come abbiamo visto alcune delle conseguenze più vistose. Ma la più macroscopica è certamente costituita dal finale, aperto su un futuro incerto, ma reso in una certa misura prevedibile attraverso gli strumenti ermeneutici forniti dal racconto stesso. L'ultimo capitolo mette in scena «l'élite guerrière du nationalisme» che discute le proprie strategie al ristorante *La Belle chocolatière*. È degno di nota che i manipolatori di folle vengano mostrati non nel corso delle azioni violente da loro fomentate, ma intenti a riflettere sulla retorica più azzeccata per influire sulle menti dei loro elettori: se il solito «Vive l'armée! Mort aux juifs!» è valso la vittoria alle elezioni, come gestire ora le troppe promesse distribuite a vanvera?

Comme le nouveau Conseil ne pourra ni dispenser du service militaire tous les fils de ses électeurs, ni distribuer aux petits commerçants l'argent des riches israélites, ni même épar-

¹⁵ Brooks, *Trame* cit., p. 102.

¹⁶ La felice definizione dei fugaci personaggi che animano il ciclo è di Bancquart, *Notizia* cit., p. 1220.

gner aux ouvriers les souffrances du chômage, il trompera de vastes espérances et deviendra d'autant plus odieux qu'il aura été plus désiré (III, p. 350).

Nuovi slogan dovranno essere conati per deviare l'attenzione: «Nous dirons à l'électeur: "Nous vous donnons le gaz à bon marché" et l'électeur ne se plaindra pas (III, p. 351)». France sceglie di sottolineare ancora una volta in chiusura l'ambiguità del linguaggio, demistificando i demagoghi attraverso la loro stessa arma, e imprigionando i loro discorsi in una trama che ne denuncia la falsità. Oltre non era possibile andare nel raccontare il presente. Non si può – fortunatamente – mettere un punto finale alla *Storia contemporanea*, perché la storia continua. ...

Nuria Pérez Vicente

La formación del traductor literario: dificultades de traducción relacionadas con los aspectos comunicativos, pragmáticos y semióticos del contexto en el género narrativo

La intención de este artículo es la de demostrar la utilidad de la traducción directa aplicada a la didáctica de una segunda lengua, y más concretamente a la didáctica de la traducción literaria. No cabe duda de que la fase previa de lectura y comprensión que todo texto, no sólo el literario, requiere para poder ser traducido, es decisiva también para el aprendizaje de la lengua y de la cultura en las que se asienta dicho texto. Creemos, como afirma García Yebra¹, que mientras la traducción inversa constituye un modo excelente para aprender el léxico y la gramática de la nueva lengua (su morfología, su sintaxis, etc.), la traducción directa es un buen método para llegar a conocer en profundidad los valores más significativos de la lengua de origen.

Por otro lado, pensamos que la lectura y el análisis de textos literarios, así como el estudio de su traducción, pueden contribuir a la adquisición en la L2 de una competencia no sólo lingüística y literaria, sino también traductora²: competencia lingüística porque «traducir es la forma más atenta de leer»³, de modo que una detenida lectura y un posterior análisis contribuyen a la comprensión, y consecuentemente al aprendizaje de la lengua; competencia literaria porque la continua exposición a esta tipología textual es el único modo de adquirir esa especial sensibilidad hacia el hecho literario⁴, imprescindible en la práctica de la traducción; competencia traductora, por último, ya que examinando otras traducciones (incluso aquellas menos logradas) el

¹ Valentín García Yebra, *La traducción en la enseñanza de lenguas afines*, en Maria Vittoria Calvi, Félix san Vicente (eds.), *La identidad del español y su didáctica*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 1998, pp. 115-120.

² Beatriz Rodríguez Rodríguez, *El análisis crítico de traducciones literarias en la formación de traductores*, <<http://www.translationdirectory.com/articles/article1767.php>>.

³ Miguel Sáenz, *La traducción literaria*, en Esther Morillas, Juan Pablo Arias (eds.), *El papel del traductor*, Salamanca, Colegio de España, 1997, pp. 405-413.

⁴ Josep Marco Borillo, Joan M. Verdegall Cerezo, Amparo Hurtado Albir, *La traducción literaria*, en Amparo Hurtado Albir (ed.), *Enseñar a traducir*, Madrid, Edelsa, 2003, pp. 167-181.

futuro traductor “aprenderá el oficio”, desarrollando las subcompetencias necesarias para el mismo⁵.

No hay que olvidar, además, que traducir es una habilidad, es decir, un conocimiento de tipo procedimental y operativo (diferente del conocimiento declarativo, que comunica esencialmente información), el cual se adquiere con la práctica y se procesa automáticamente. En otras palabras, no se trata de enseñar “qué” sino de enseñar “cómo”. La adquisición de la competencia traductora es, por ello, un proceso dinámico y “helicoidal”, formado por sucesivas reestructuraciones, que debe, por tanto, plantearse como un aprendizaje heurístico y activo⁶.

Debido a la concreta particularidad del lenguaje literario, la enseñanza de su traducción tendrá unas características muy específicas. Menos solicitada que la técnica y científica, parece haber perdido el prestigio que tuviera años atrás para ocupar hoy en día un segundo plano tras la traducción de textos económicos, periodísticos, etc. En cambio su importancia sigue siendo fundamental, motivo por el cual sostenemos que debe ocupar un puesto importante en los actuales estudios de traducción; y ello no sólo en nombre de una tradición secular, sino, sobre todo, porque al acercarse a tal tipología textual, e independientemente de la orientación profesional que elija en un futuro, el estudiante encontrará ejemplos de las principales dificultades que tendrá que afrontar en el desarrollo de su actividad laboral. En palabras de Sáenz⁷, no hay ninguna diferencia esencial entre el traductor literario y el técnico, ya que los principios básicos de la traducción son los mismos. De todas maneras, coincidimos con Verdegall⁸ en que, considerando la complejidad de este tipo de traducción y su mercado, nuestro objetivo no debe ser el de formar traductores literarios, sino el de “entrenar” a los discentes de modo que sepan

⁵ Según el grupo PACTE (*La competencia traductora y su adquisición*, «Quaderns. Revista de Traducció», 6, 2001, pp. 39-45), las subcompetencias que forman la competencia traductora son las siguientes: subcompetencia comunicativa en las dos lenguas (conjunto de conocimientos y habilidades que abarca aspectos gramaticales, discursivos y sociolingüísticos); extralingüística (conocimientos culturales, enciclopédicos y temáticos); de transferencia (habilidad de reconocer el proceso recorrido desde el texto original al de llegada, según la finalidad de la traducción y las características del destinatario); instrumental y profesional (conocimiento del mercado laboral y de herramientas de tipo tecnológico); psicofisiológica (empleo de habilidades como la memoria o la creatividad); y por último, la subcompetencia estratégica (en compensación de posibles carencias o para resolver los problemas encontrados durante el proceso de traducción).

⁶ Tal planteamiento hará que el estudiante descubra de forma activa y progresiva los principios que tendrá que aplicar para que el proceso traductor se desarrolle de la manera más adecuada, previendo posibles problemas y soluciones. Amparo Hurtado Albir, *La enseñanza de la traducción directa “general”*. *Objetivos de aprendizaje y metodología*, en Amparo Hurtado Albir (ed.), *La enseñanza de la traducción*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1996, pp. 31-55.

⁷ Sáenz, *La traducción literaria*, cit.

⁸ Joan Verdegall, *La enseñanza de la traducción literaria*, en Hurtado Albir (ed.), *La enseñanza de la traducción*, cit., pp. 213-216.

moverse con seguridad al afrontar cualquier tipología textual, estimulando al mismo tiempo su creatividad. Porque, como todos sabemos, traducir un texto literario no es sólo transferir contenidos; es más:

[...] el lenguaje literario podría definirse como todo lenguaje marcado con recursos literarios, es decir, con recursos cuyo objetivo es complacerse en el uso estético de la lengua y en transmitir emociones al lector. Son características propias del lenguaje literario, entre otras: una integración ente forma y contenido mayor de la habitual, y una especial vocación de originalidad. Además, los textos literarios crean mundos de ficción que no siempre coinciden con la realidad⁹.

El predominio de la forma, al contrario de lo que sucede en otras modalidades textuales, es obvio. En palabras de Miguel Sáenz,

en esta clase de traducción, la forma no sólo es importante – lo es *siempre* –, sino fundamental. Y es que, si toda traducción tiene un propósito específico, en el caso de la traducción literaria ese propósito es crear – o, si se quiere, reproducir – la belleza por medio de la palabra¹⁰.

Esta íntima alianza entre forma y contenido tiene que estar bien presente a la hora de traducir. Es importante, además, que el estudiante entienda que, al igual que el texto original, la traducción es producto del tiempo y de la situación concreta del traductor, destinada a individuos concretos que viven inmersos en un sistema de reglas¹¹. La misma función de la traducción (y por ende, su “corrección”) estará determinada por las exigencias de la sociedad destinataria; es decir, una traducción podrá considerarse correcta siempre que corresponda a la finalidad para la cual ha sido creada¹². Es por tanto de esen-

⁹ Borillo, Verdegal Cerezo, Hurtado Albir, *La traducción literaria*, cit., p. 63.

¹⁰ Sáenz, *La traducción literaria*, cit., p. 406. Tal predominio de la forma sobre el contenido ha dado lugar a una de las mayores polémicas sobre la figura del traductor literario, entre los que lo consideran un creador (en palabras de Octavio Paz, traducción y creación son “operaciones gemelas”), una especie de co-autor o autor, y aquellos que lo sitúan en un segundo plano, tras la figura del autor. Así opina el mismo Sáenz, que más adelante sostiene que «el traductor [...] tiene una peligrosa tendencia a exagerar su propia importancia. El traductor es un mediador cultural; [...] por la naturaleza misma de la función que ejerce, en el mercado del libro, cada vez más salvaje, estará siempre relegado a un segundo plano, y es ello, precisamente, lo que constituye la servidumbre y la grandeza de la traducción». Otra de las polémicas clásicas, en la que no entraremos, es la que pretende establecer si el traductor (especialmente el de poesía) debe ser a su vez escritor o no.

¹¹ De ello se ocupan recientes corrientes traductológicas como la “escuela de la manipulación”. Ver entre otros André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992.

¹² Según Christiane Nord (*El error en la traducción: categorías y evaluación*, en Hurtado Albir, *La enseñanza de la traducción*, cit., pp. 91-108) el objetivo de la traducción determina el método traslativo. Si se trata de documentar una comunicación realizada en la cultura original para los lectores de la cultura meta, como sucede en la prosa literaria (“traducción-documento”), es mejor una estrategia “exotizante” que reproduzca forma, contenido y situación de la cultura de origen. Si el objetivo es, en cambio, servir de herramienta para la comunicación en la cultura de llegada (“traducción instrumental”), es más adecuada la “apropiación” – “domesticating”, según terminología de Lawrence Venuti

cial importancia que el estudiante comprenda el alcance de todos los factores que pueden interferir en el proceso de traducción, ya que éste será también un modo para conocer sus propios condicionamientos y limitaciones.

Se ha escrito mucho sobre los problemas de traducción desde un punto de vista didáctico, y son sin duda útiles las diversas clasificaciones¹³ que ayudan a focalizar las dificultades como paso previo, indispensable para llegar a posibles soluciones. En esta ocasión, sin embargo, no nos detendremos en problemas de tipo lingüístico (más relevantes en la traducción inversa, ya sean de tipo morfológico, sintáctico o léxico-semántico), sino que nos centraremos en aquellos relacionados con el contexto, convencidos como estamos de que son precisamente estos últimos los que pueden obstaculizar en mayor grado la traducción directa, sobre todo cuando se trabaja con estudiantes que tienen ya un buen nivel en L2. Nos basaremos para ello en el modelo de contexto propuesto por Hatim y Mason¹⁴, el cual está formado por tres dimensiones – comunicativa, pragmática y semiótica – que configuran el texto y nos dan las claves para entenderlo en todos sus sentidos. La dimensión comunicativa tiene que ver con las variaciones lingüísticas que tienen origen en el usuario (idiolecto, dialecto temporal o geográfico, sociolecto, etc.) y en el uso lingüístico (que se manifiesta a través del *registro*, con las variables de *campo*, *tenor* y *modo*). La dimensión pragmática da cuenta de fenómenos como la ironía, que no podrían explicarse desde un punto de vista exclusivamente lingüístico. Está determinada por la intención del emisor y la función del discurso en relación a los actos lingüísticos, las máximas de cooperación en la situación comunicativa, y la existencia de posibles implicaturas y presuposiciones. La dimensión semiótica, por último, considera al texto como conjunto de signos que se desarrolla en el sistema de valores de una determinada cultura, para lo cual conviene reflexionar sobre conceptos como género, ideología o intertextualidad. Insistimos en que sólo el conocimiento conjunto de estos valores

(*The translator's invisibility: a history of translation*, London, Routledge, 1995) – o acercamiento a los valores culturales del texto meta.

¹³ Christiane Nord (Hurtado Albir, *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 283), por ejemplo, determina cuatro tipos de problemas: textuales (coherencia y cohesión interna del texto), pragmáticos (que emergen de la práctica traductora, como el tipo de destinatario), culturales (las diversas normas y convenciones de ambas culturas) y lingüísticos (que se centran en las diferencias estructurales de las dos lenguas). Muy similar es la clasificación de Hurtado Albir (*ibid.*, p. 288), que establece problemas de índole lingüístico (léxico-semánticos, morfo-sintácticos y textuales), extralingüístico (temáticos, culturales o enciclopédicos), instrumental (documentación o instrumentos del traductor) y pragmático (intención del autor, actos lingüísticos, características del destinatario, etc.).

¹⁴ Basil Hatim, Ian Mason, *Discourse and the Translator*, London, Longman Group, 1990. Para el presente artículo hemos usado la traducción española, a la cual corresponden las páginas citadas: Basil Hatim, Ian Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel, 1995.

comunicativos, pragmáticos y semióticos capacitará al traductor para transferir a la lengua de llegada la totalidad del mensaje¹⁵.

Proponemos por tanto una aplicación didáctica pensada para estudiantes de tercero de “Lengua y Traducción Española” (C1 o “nivel avanzado” según el Marco de Referencia Europeo), de la licenciatura en “Lengua, Literatura y Cultura Extranjera” (Facultad de Filosofía y Letras), habituados a afrontar textos literarios en el curso de sus estudios. Para ello hemos realizado una selección de textos narrativos españoles del siglo XX que presentamos, acompañados por su traducción italiana¹⁶ y por un breve comentario, no exhaustivo, en el cual se esbozan los diversos problemas (de tipo comunicativo, pragmático o semiótico) que el estudiante podrá encontrar como ocasional traductor literario. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que no nos encontramos frente a tipos puros, y que cualquier fenómeno podrá observarse desde varias perspectivas. La clasificación que sigue tiene, pues, una finalidad eminentemente didáctica. Será el docente, dependiendo de los objetivos concretos y de las necesidades del grupo, el que elija la aplicación adecuada para cada caso: mostrar sólo el texto español para pedir a los alumnos que realicen una traducción, la cual podrá ser posteriormente confrontada con la versión italiana; pasar directamente al estudio de dicha versión¹⁷; o bien proponer diferentes ejercicios partiendo de los textos aquí ofrecidos. Estamos de acuerdo con Verdegall¹⁸, quien afirma que «al traducir literatura hay que considerar [...] el texto de manera global [...]. El profesor invitará a los estudiantes a que reflexionen sobre fragmentos de texto que constituyan un todo coherente». Creemos por ello que es importante contextualizar en cada caso el fragmento presentado al estudiante (cosa que no haremos aquí ya que ello nos llevaría más allá de los objetivos del presente trabajo), ofreciendo un mínimo de información sobre el autor, la época, el movimiento literario, etc., sin usar demasiados ejemplos por unidad didáctica. Los siguientes textos, en resumen, pretenden sólo servir de punto de referencia al profesor para afrontar algunos de los problemas más habituales relacionados con la traducción literaria, ayudándolo a elaborar su propio material didáctico¹⁹.

¹⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁶ Sobre esta investigación, que inició en mis estudios de doctorado, se han publicado diferentes artículos. Ver también el volumen *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*, Pesaro, ES@, 2006.

¹⁷ Pilar Elena, *La crítica de la traducción. Otros métodos, otros objetivos*, «Trans», 3, 1999, pp. 9-22.

¹⁸ Verdegall, *La enseñanza de la traducción literaria*, cit., p. 216.

¹⁹ No es ésta la ocasión adecuada para profundizar en los criterios y estrategias de traducción, de las cuales el estudiante debería tener un conocimiento básico antes de afrontar las siguientes prácticas. En todo caso, creemos que es oportuno elegir tipologías simples y productivas desde el punto de vista didáctico, como la de Hurtado Albir (*Traducción y traductología*, cit.).

1. *Dificultades de traducción relacionadas con el contexto comunicativo:*

1.1 *El argot juvenil*

1.1.1 *Miguel Delibes, El disputado voto del Sr. Cayo*²⁰

- a) Y ¿esta propaganda a la americana que te gastas?
E allora, come va con questa propaganda all'americana?
- b) No irás a sentir escrúpulos ahora...
Non ti salterà in mente di avere degli scrupoli proprio adesso...
- c) Y ¿se la diste? – Joder, era demasié, ¿no? – Tampoco es eso, tío.
E gliela hai data? – Squerziamo, sarebbe stato un po' troppo, non ti pare? – Non è questo il punto, ragazzo.
- d) Dicen que hace dos días anduvo allí ese tal Agustín y montó el número de tapar el Cristo con la bandera.
Dicono che due giorni fa è arrivato quel tal Agustín e *si è fatto* il numero di nascondere il Cristo con la bandiera.
- e) No creas que es tan chico, tú. Nos juntamos más de cien personas. – Y ¿qué? – Bueno, salimos del paso.
Non credere sia così piccolo. Ci siamo riuniti in più di cento. – E poi? – E poi ci siamo mossi in corteo.

Comentario

En primer lugar hay que explicar a los estudiantes que la novela se sitúa en el contexto de las primeras elecciones democráticas tras la muerte de Franco: la joven España postfranquista se enfrenta con la integridad de la vieja Castilla, agraria y arcaica, pero más pura y sincera. Sobre todo en un momento tardío de su trayectoria, Delibes destaca por el abundante uso de registros lingüísticos, subcódigos (como el lenguaje de la caza en el *Diario de un cazador*) y jergas, con la finalidad de adaptarse a las circunstancias y al carácter de los personajes. De hecho, el argot juvenil usado en esta novela tiene una función muy determinada:

Sembra voler sottolineare, da parte dell'autore, una critica ai condizionamenti ideologici, tra i quali si inseriscono quelli linguistici, di qui sono vittima le giovani generazioni che usano frequentemente sottocodici particolari, ricchi di parole gergali, nell'illusione di differenziarsi dagli adulti. L'atteggiamento ironico dello scrittore nei confronti di tale generazione, della quale rileva tutte e solo le caratteristiche negative, si giustifica se prendiamo

²⁰ Miguel Delibes, *El disputado voto del Sr. Cayo*, Barcelona, RBA, 1993, pp. 10-14. La traduzione italiana utilizzata es de Giuliano Soria, *Per chi voterà il signor Cayo*, Torino, SEI, 1982, pp. 8-12.

ad esempio la parlata del giovane Rafa che sembra un disco sul quale sia stato registrato un unico tipo di linguaggio, quello del turpiloquio²¹.

Como se puede observar a través de los ejemplos, el modo de hablar desinhibido e incluso vulgar de la *Transición* española no siempre se conserva en la traducción. Se pierde, por ejemplo, la marcada ironía de “a”, proporcionada por el uso figurado del verbo “gastar” en su forma reflexiva, del mismo modo que la intensidad de “b” se dispersa en la excesiva longitud del texto italiano. Algo parecido sucede en “c” con “¿no?”, que al traducirse a través de un elemento interrogativo más largo (“non ti pare?”), pierde su carácter habitual de expletivo (o “muletilla”). Existe además una tendencia a suavizar las palabras malsonantes, con la consiguiente pérdida de fuerza expresiva²². Así, en el mismo ejemplo, la interjección malsonante “joder” se traduce por el más suave “scherziamo”, mientras que “demasié” se transforma en una paráfrasis explicativa que una vez más suaviza el efecto del término jergal español. Del mismo modo, del vocativo coloquial “tío” se da la versión italiana “ragazzo”, que no tiene en esta lengua una frecuencia de uso similar ni tal función apelativa. Por último, hay que destacar la dificultad que supone traducir las locuciones, especialmente frecuentes en el lenguaje coloquial: se opta por una traducción literal que si en “d” (“montar el número” / “si è fatto il numero”) añade ambigüedad, en “e” (“salir del paso” / “ci siamo mossi in corteo”) modifica el sentido del texto original.

En resumen, estos fragmentos pueden mostrar al estudiante el enorme peso del polisistema de llegada, ya que en este caso el cambio de registro hacia una lengua estándar parece estar causado por la autocensura del traductor, que considera que una versión más literal sería inapropiada para la lengua y cultura italianas. Pero tal elección se produce en detrimento de determinados valores del texto de origen que, de este modo, se pierden. Así lo cree Scelfo Micci:

Nel passaggio dall'*osceno* alla lingua corrente appare evidente un trasferimento di funzione semantica che provoca nel lettore italiano una percezione inadeguata del testo originale [...]. Per il particolare tipo di registro linguistico usato appare ovvio che l'autocensura ha portato il traduttore ad evitare quei termini che avrebbero rappresentato una

²¹ Maria Grazia Scelfo Micci, *Aspetti della traduzione letteraria. Riflessioni in margine alla versione italiana di un romanzo di M. Delibes*, «Annali del Istituto Universitario Orientale (sezione romanza)», 1, 1984, pp. 249-274: p. 271.

²² Scelfo Micci (*ibid.*) analiza con detalle el uso de palabras malsonantes. Así “coño”, que aparece un total de veinticinco veces, es traducido seis como “accidenti”, once con “cavolo”, una con “perbacco”, una con “porca miseria”, otra con “diavolo”, dos con “diamine” y se omite en tres ocasiones; “joder”, con un total de setenta y dos apariciones, se traduce doce con “cavolo”, doce con “miseria”, cinco con “porca miseria”, nueve con “accidenti”, ocho con “diamine”, una con “squerziamo”, y se omite diez veces.

trasgressione di fronte al ritegno che si ritiene derivi da ragioni di ordine emotivo e/o sociale. Ecco che si impone quindi, per il traduttore, la necessità di *purgare* il testo²³.

Es sin embargo importante relevar que las sustituciones realizadas por el traductor, en algunos casos, parecen justificadas, ya que en italiano el uso de las expresiones vulgares es menos frecuente que en español y queda relegado, normalmente, a ambientes de baja extracción social o gran familiaridad. Insertarlas todas podría inducir a considerar a Delibes como un escritor banal, cuando en realidad éstas dependen de una situación muy precisa, determinada por el contexto. A ello hay que añadir que la diferencia entre lengua escrita y hablada es más acentuada en italiano que en español, lo cual dificulta la transposición del registro coloquial a un código escrito que le es a menudo extraño. En cualquier caso, no hay que perder de vista que una traducción será siempre, en mayor o menor medida, un reflejo de la actitud mental del traductor²⁴, motivo por el cual no es posible entender la actividad traductora fuera del contexto social y cultural en el cual se produce.

1.2 *El dialecto geográfico y el sociolecto*

1.2.1 *Vicente Blasco Ibáñez, Sangre y arena*²⁵

¡Juaniyo!... ¡Juan! ¿no me conoses?... Soy la *Caracola*, la señá Dolores, la mare del probesito *Lechuguero* [...]. ¡Misérias, hijo! ¡Probezas y agonías!... Denque supe que toreabas hoy, me dije: «Vamos a ver a Juaniyo, que no habrá olvidao a la mare de su probesito compañero...» Pero ¡qué guapo estás, gitano! Así se van las mujeres toítas detrás de ti, condenao... Yo, muy mal, hijo. Ni camisa yevo. Entoavía no ha entrao hoy por mi boca más que un poco de cazaya.

Juaniyo!... Juan! Non mi riconosci...? Sono la Caracola, la sora Dolores, la mamma del povero Lechuguero [...]. Miserie, figlio mio! Povertà e agonia...! Appena ho saputo che avresti combattuto oggi, mi son detta: «Andiamo a trovare Juaniyo che non può aver dimenticato la madre del suo povero compagno...» Ma come sei bello, gitano! Figuriamoci le donne che ti vanno appresso, benedetto... Io me la passo assai male, figlio mio. Non ho neanche una camicia da infilarmi. Oggi non ho messo in bocca che un po' di cazaya (trad. de Elena Clementelli).

²³ *Ibid.*, p. 272.

²⁴ Hatim, Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, cit., p. 22.

²⁵ Vicente Blasco Ibáñez, *Sangre y arena*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972, tomo II, pp. 101-246: p. 122. La traducción italiana utilizada (de Elena Clementelli) es: *Sangue e arena*, Roma, Newton Compton, 1995, p. 24.

Comentario

Conviene empezar situando obra y autor en un contexto “fin de siglo”, sin dejar de aludir al carácter controvertido de Blasco Ibáñez, autor amado por el público pero no tanto por la crítica, la cual a menudo ha tachado sus novelas de “españolada”²⁶. Este fragmento pertenece a la novela *Sangre y arena* (1908), que se desarrolla en ambiente taurino, y describe la visita de la *Caracola*, madre de un torero de poca monta (*El Lechuguero*) muerto en la plaza, a un viejo amigo de su hijo, también torero, que se encuentra en la cumbre del éxito. El papel del acento andaluz, que Blasco Ibáñez intenta reproducir a través de una escritura fonética (“conoses”, “mare”, “olvidao”, “toítas”, “denque”, etc.), e incluso el de los anacolutos y demás incorrecciones (que constituyen marca sociolectal), como en el caso apenas visto, es estructural, dado que caracteriza a los personajes y contribuye a la difusión de una imagen de España, nos guste o no, estandarizada.

Mucho se ha dicho sobre cómo traducir los rasgos dialectales. Es frecuente que el traductor ignore el problema y utilice una versión neutra de la lengua, con lo que el discurso pierde connotaciones. Otras veces se elige un dialecto existente en la lengua meta, solución arriesgada que puede distorsionar el texto original y producir incluso efectos de comicidad poco recomendables²⁷. Una tercera solución es la de marcar lingüísticamente el texto de modo que el lector comprenda que el personaje se caracteriza a través de su habla con determinada función (cómica, social, etc.)²⁸. Por último, se puede eliminar toda marca lingüística de tipo dialectal y emplear una variedad coloquial. La ventaja de esta maniobra es que tal variedad suele existir en casi todas las lenguas, es accesible y familiar para el lector, y produce un texto “natural” (aunque como acabamos de ver en el caso de Delibes, en italiano no es fácil adecuar la variedad coloquial al código escrito). En palabras de Mayoral²⁹, es el método más inofensivo

²⁶ «Uno dei romanzieri spagnoli del primo Novecento più letto e ammirato dal pubblico ma meno apprezzato dalla critica che ha visto nel suo successo un riconoscimento sproporzionato ai suoi meriti letterari [...]. Scriveva di getto, senza curare lo stile e i particolari ma con un linguaggio diretto, aspro e passionale; da qui le critique negative che non possono ignorare che a lui si deve il merito della diffusione nel mondo del romanzo spagnolo contemporaneo» (Lucrecia B. Porto Bucciarelli, *Letteratura spagnola: una variegato percorso nella prosa*, «L'informazione bibliografica», 2, 1997, p. 216).

²⁷ Estamos de acuerdo con Peter Newmark (*A textbook of Translation*, Prentice Hall Internacional, 1987; trad. esp. *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 263) en que «no hay ninguna necesidad de sustituir el dialecto de un minero de Zola por el de un minero asturiano, por poner un ejemplo, aparte de que esto sólo sería adecuado si ustedes dominan dicho dialecto».

²⁸ Ésta es la solución preferida por Newmark (*A textbook of Translation*, cit.): «lo importante es [...] producir con moderación un habla argótica natural, que a ser posible oculte la clase social y que insinúe que se trata de un dialecto, *procesando* sólo una pequeña parte de las palabras dialectales del original».

²⁹ Roberto Mayoral Asensio, *Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua*, en Margit Raders, Juan Conesa (eds.), *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Madrid, Complutense, 1990, pp. 67-69.

desde el punto de vista de la coherencia cultural, aunque parte de una premisa equivocada: la de considerar equivalentes una variedad que deriva del usuario, el dialecto, y otra que deriva del uso, el registro.

Clementelli parece no decidirse por completo por este último método, y los numerosos coloquialismos (el apelativo “sora”) y locuciones (“io me la passo assai male”, “oggi non ho messo in bocca che...”) chocan con el italiano estándar de “avresti combatuto” (en vez de “combattevi”), “vanno appresso” (“dietro”), “camicia da infilarmi”, etc. Por otra parte, el culturema “cazaya” (“acquavitte”), transferido sin más, podría causar problemas de comprensión. Se evita, asimismo, usar notas a pie de página que, en una edición de tipo divulgativa como ésta, obstaculizarían la fluidez de la lectura.

1.3 *El idiolecto*

1.3.1 *Rafael Sánchez Ferlosio, Alfanhui*³⁰

Cuando los lagartos estaban frescos todavía, pasaban vergüenza, aunque muertos, porque no se les había aún secado la glandulita que segregaba el rubor, que en los lagartos se llama “amarillor”, pues tienen una vergüenza amarilla y fría. [...] Pero andando el tiempo se fueron secando al sol, y se pusieron de un color negruzco [...]. Y andando más tiempo todavía, vino el de la lluvia [...], y los empapaba bien y desteñía de sus pieles un zumillo, como de herrumbe verdinegra, que colaba en reguero por la pared hasta la tierra.

Quando le lucertole erano ancora fresche, provavano vergogna, benché morte, perché non gli era ancora seccata la ghiandolina che secerne il rossore, che nelle lucertole si chiama “giallore”, perché hanno una vergogna gialla e fredda. [...] Ma col passare del tempo presero a seccarsi al sole e divennero di un colore nerastro [...]. E quando fu passato ancora più tempo, arrivò quello della pioggia [...], e li inzuppava ben bene e stingeva dalle loro pelli un piccolo succo, come di ruggine grigioverde, che colava giù per la parete fino a terra.

1.3.2 *Rafael Sánchez Ferlosio, Alfanhui*³¹

En la siega Afanhui ataba gavillas o guardaba el hato de los segadores [...]. Tan sólo parecían brillarle los ojos de alegría cuando se montaba en el trillo y hacía mover los caballos a restallidos de látigo. A veces, corría tanto, que se salía de la parva y rozaba la tierra con las púas y las chinas de la tabla y zozobraba hacia afuera.

Durante la mietitura, Alfanhui legava i covoni o sorvegliava le provviste e le bestie dei mietitori [...]. I suoi occhi sembravano brillare d’allegria soltanto quando saliva sulla trebbiatura e faceva avanzare i cavalli schioccando la frustra. A volte correva tanto che usciva

³⁰ Rafael Sánchez Ferlosio, *Alfanhui*, Barcelona, Destino, 1984, p. 11. La traducción italiana utilizada es de Danilo Manera, *Imprese e vagabondaggi di Alfanhui*, Roma-Napoli, Theoria, 1991, p. 25.

³¹ Sánchez Ferlosio, *Alfanhui*, cit., p. 78; traducción italiana utilizada: Sánchez Ferlosio, *Imprese e vagabondaggi di Alfanhui*, cit., p. 78.

dalla messe trebbiata stesa sull'aia, scartando verso l'esterno, e raschiava la terra con le punte e la ghiaia de pancone.

Comentario

Alfanhuì es considerado por algunos críticos el antecesor ibérico del realismo mágico. Según Martín Morán³² «il romanzo contemporaneo spagnolo non sarebbe quello che è se *Alfanhuì* non fosse esistito»:

L'immagine surrealista, la *greguería*, la prosa a tratti modernista, il frammentarismo del racconto, sono tutti elementi ampiamente utilizzati dal romanzo degli anni 20 che sottolineano l'importanza di *Alfanhuì* per capire come il romanzo spagnolo degli anni 70 e fine 60 abbia ritrovato, dopo la febbre oggettivista, la strada di rinnovamento que la narrativa dei primi anni del secolo aveva già timidamente intrapreso³³.

De aquí la importancia de conservar el personal idiolecto del autor, marcado entre otras cosas por «il gusto per gli stormi di frasi coordinate, le sovrabbondanti precisazioni circa i colori (si contano oltre cinquanta sfumature) e le specie vegetali e animali (più di cento), o ancora per la mescolanza di riferimenti geografici precisi e dettagli concretissimi con slarghi poetici e collane di metafore»³⁴. La presencia de un lenguaje muy rico, retórico y metafórico no es, por tanto, casual, sino que tiene un eficiente papel caracterizador que debe ser mantenido en la traducción (que, de hecho, es semántica³⁵): se conservan los colores (“rubor” / “rosso”, “negruzco” / “nerastro”, “amarillor” / “giallore”; “herrumbre verdinegra” / “ruggine grigioverde”, con un mecanismo de composición inverso al usado en español), cultismos como “segregar” / “secernere”, además de las estructuras coordinadas (“andando el tiempo... y andando más tiempo todavía” / “Ma col passare del tempo... e quando fu passato ancora più tempo...”).

En el segundo texto, la mayor longitud de la versión italiana indica el esfuerzo realizado para mantener el idiolecto del autor, manifestado a través de la riqueza léxica de los aperos agrícolas. Muchos vocablos se transfieren de forma literal (“siega”, “segadores” / “mietitura”, “mietitori”; “trillo” / “trebbiatrice”; “púas” / “punte”; “chinas” / “ghiaia”; “tabla” / “pancone”)

³² José Manuel Martín Morán, R. Sánchez Ferlosio, *Imprese e vagabondaggi di Alfanhuì*, «Rassegna Iberistica», 43, pp. 58-60.

³³ *Ibid.*, p. 60.

³⁴ Manera, *Introducción* a Sánchez Ferlosio, *Imprese e vagabondaggi di Alfanhuì*, cit., p. 17.

³⁵ Usamos la conocida diferenciación de Newmark (*Manual de traducción*, cit.) entre criterio comunicativo y semántico. La traducción semántica se acerca al texto original intentando representar su significado contextual, mientras que la comunicativa trata recoger el significado textual de modo que tanto contenido como lengua resulten fácilmente aceptables y comprensibles para el lector. Se concentra en el mensaje y en la fuerza del texto, privilegiando la simplicidad, claridad y brevedad.

mientras para traducir “parva” se usa una paráfrasis explicativa (“messe trebbiata stessa sull’aia”). Se pierde en cambio la metáfora “zozobrar” (referida al léxico mariner) / “scartare”.

1.4 *El dialecto temporal*

1.4.1 *Juan Eslava Galán, En busca del unicornio*³⁶

Comienzo quieren las cosas y orden y concierto en su ejecución, y porque no quiero apartarme del hilo de cuanto he de contar, diré que en el año del Señor de 1471, siendo yo devoto criado y escudero del Condestable de Castilla, el muy ilustre señor don Miguel Lucas de Iranzo, recibió mi señor recado del muy alto y excelente príncipe y muy poderoso Rey y señor, don Enrique el Cuarto de Castilla, de que, con el necesario sigilo, fuese servido enviarle un hombre que fuera de su mayor confianza y ducho en el ejercicio de las armas y de ingenio despierto y que fuera fiel y sufrido y que supiera callar cuando fuera menester.

Principio richiedono le cose, e ordine e regola nell’esecuzione e, poiché non voglio allontanarmi dal filo di quanto intendo raccontare, dirò subito che nell’anno del Signore 1471, essendo io devoto servitore e scudiero del Conestabile di Castiglia, l’illustrissimo signor don Miguel Lucas de Iranzo, il mio signore ricevette un’ambasciata dall’eminentissimo ed eccellente principe e potentissimo Re e Signore don Enrico IV di Castiglia affinché, con l’opportuna segretezza, gli inviase sollecitamente un uomo a lui fedelissimo e abile nell’esercizio delle armi e di ingegno acuto e fedele e temprato e che sapesse tacere o parlare secondo l’opportunità del caso.

Comentario

La particularidad de este texto reside en que el dialecto temporal empleado es en realidad una ficción del autor para recrear la atmósfera medieval en la cual transcurre la trama. Se trata por ello de un buen ejemplo de cómo un texto moderno puede servir en algunas ocasiones para ejercitarse en la traducción del dialecto temporal. De hecho, esta novela de aventuras respeta con absoluta fidelidad la ambientación histórica a través de un estilo que persigue el equilibrio entre la agilidad narrativa y el sabor arcaico requerido por el argumento. Las dos traductoras hacen lo posible por preservar tal opción estilística: se mantienen el hipérbaton inicial (“comienzo quieren las cosas” / “principio richiedono le cose”) y las estructuras coordinadas (“orden y concierto” / “ordine e regola”; “del muy alto y excelente príncipe y muy poderoso Rey

³⁶ Juan Eslava Galán, *En busca del unicornio*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 7. La traducción italiana utilizada es de Nada Carbone Calcerano, Maria C. Mascaraque Eche, *In cerca dell’unicorno*, Milano, Longanesi, 1989, p. 9.

y señor” / “dall’eminetissimo ed eccellente principe e potentissimo Re e Signore”; “criado y escudero” / “servitore e scudiero”; “fiel y sufrido” / “fedele e temprato”), así como la serie di subordinadas (“porque...” / “poiché...”; “recado [...] de que” / “ambasciata [...] affinché”; “que supiera...” / “que sapesse...”). Las formas arcaizantes son sustituidas por el uso de un registro formal (“he de contar” / “intendo raccontare”; “necesario sigilo” / “opportuna segretezza”), o se reproducen por medio de estrategias de compensación (“de su mayor confianza” / “a lui fedelissimo”, con hipérbaton y superlativo; “fuese servido enviarle” / “gli inviasse sollecitamente”, incorporando el adverbio:). Por último, la pérdida de la expresión “cuando fuera menester” es compensada con una coordinada disyuntiva (“tacere o parlare”) y una paráfrasis (“secondo l’opportunità del caso”).

2. Dificultades de traducción relacionadas con el contexto pragmático:

2.1 El principio di cooperación

2.1.1 Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes*³⁷

- Quiero la mejor habitación que tenga.
- Hay una.
- Pues vamos.

- Voglio la stanza migliore.
- Ce n’è una.
- Allora andiamo” (trad. de Carlo Bo).

- Desidero la camera più bella.
- Ce n’è una sola.
- In questo caso, va bene” (trad. de Arnaldo Ederle).

2.1.2 Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*³⁸

¿Es que alguno ha perdido la herradura por ahí? Y suplico a los que estén al lado de ese asno que rebuzna con tal perfección que se alejen de él, porque sus coces deben ser mortales de necesidad.

³⁷ Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes*, en Id., *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1993, III, pp. 15-183: p. 143. Las traducciones italianas utilizadas son de Carlo Bo y Arnaldo Ederle respectivamente: *Impressioni e paesaggi*, Firenze, Passigli, 1993, p. 63; *Amanti assassinati da una pernice*, Parma, Guanda, 1993, p. 17.

³⁸ Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, Madrid, Alianza, 1982, p. 10. La traducción italiana utilizada es de Fiorenzo Toso, *L’albero della scienza*, Genova, Marietti, 1991, p. 13.

Avete perso il lume della ragione, da quelle parti? Quelli che stanno attorno all'asino che raglia con tanta perfezione facciano il piacere di allontanarsi, perché i calci che sferza devono essere veramente mortali.

Comentario

Los estudios de pragmática, a partir de Grice, desvelan que comprender una producción oral no es sólo descodificar el mensaje contenido en ella, sino sobre todo interpretar el “significado del emisor”. De hecho y como sabemos, la labor del traductor no termina ni mucho menos con la transposición lingüística del mensaje: es imprescindible llegar a descubrir, dentro de lo posible, las intenciones del autor. No será tarea fácil, ya que, «dado que operan en entornos cognitivos diferentes, los lectores respectivos del original y de la versión no están igualmente equipados para la tarea de la inferencia»³⁹. Según Hatim y Mason⁴⁰, el traductor debe asumir el doble papel de lector y productor textual. Como lector deberá construir un modelo de la intención comunicativa del hablante y elaborar una hipótesis sobre el posible impacto en el destinatario original; como productor de un texto y al moverse en un contexto sociocultural diverso, deberá intentar llegar a tal significado para provocar los efectos deseados en los destinatarios de la traducción. Ello comporta dos fases: la primera de lectura y comprensión; la segunda, propiamente de reproducción. Creemos que la traducción directa y el análisis de traducciones es particularmente útil en la práctica de ambas fases.

Los dos textos presentados contribuyen a mostrar tales problemas. Ambos violan el “principio de cooperación” de Grice⁴¹, piedra angular de la pragmática: «actúa de modo que tu contribución conversacional sea como lo requiera el propósito aceptado o la dirección del diálogo en el que estés comprometido». Tal violación deriva de la inadecuación a una de las cuatro máximas que forman dicho principio: máxima de cantidad («actúa de modo que tu contribución sean tan informativa, y no más, como se requiera»), de cualidad («no digas nada que creas que es falso o de lo que no tengas constancia»), de relación («sé relevante») y de manera («sé claro, evita expresiones confusas, evita ambigüedades, sé breve, sé ordenado»).

El primer texto pertenece a *Impresiones y paisajes*, obra juvenil en prosa de Federico García Lorca, de inspiración romántica, en la cual éste narra sus

³⁹ Hatim, Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, cit., p. 122.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Herbert Paul Grice, *Logic and conversation*, in Peter Cole (ed.), *Syntax and semantics 3: Speech acts*, New York, Academic Press, 1975. La traducción al español del principio de cooperación y de las máximas conversacionales está tomada de Hatim y Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, cit., p. 84.

viajes realizados con sus compañeros de la “Residencia” a través de Castilla, León y Galicia durante los años 1916 y 1917. La escena recogida en este breve fragmento, que describe la llegada del poeta a su hotel, viola la “máxima de manera”, que exige que quien emita el acto lingüístico sea claro y evite confusiones. Mientras la traducción de Bo respeta la ambigüedad del original (“¿hay una” / “ce n’è una”, significa que sólo hay una habitación, o que ha quedado una de las mejores?), Ederle elige la primera opción (“ce n’è una sola”) y hace responder consecuentemente a su personaje.

El segundo texto, que pertenece a *El árbol de la ciencia*, nos sitúa en el primer día de clase del protagonista, estudiante de medicina. El discurso, evidentemente irónico, reproduce las palabras de un profesor en relación al comportamiento reprochable de uno de sus alumnos, y supone la violación de la “máxima de cualidad” («no digas nada que creas que es falso o de lo que no tengas constancia»). El traductor debe, en primer lugar, reconocer la implicatura conversacional derivada de tal inadecuación; en palabras de Sperber y Wilson⁴², el hecho de que hay una “interpretación de segundo grado” usada por el emisor que se disocia de la interpretación real, basada a su vez en un tópico o prejuicio (en este caso, la asociación entre el animal “asno” y la falta de inteligencia o de educación). Como podemos observar, el traductor consigue reproducir la imagen (“ese asno que rebuzna” / “all’asino che raglia”; “sus coces” / “i calci che sfera”) nacida de la misma relación semántica existente en italiano, aunque decide modificar la primera frase interrogativa utilizando una figura metafórica (“il lume della ragione”).

2.2 Los juegos de palabras

2.2.1 Antonio Machado, Juan de Mairena⁴³

- Chóquela usted.
- Que lo achoquen a usted.
- Digo que choque usted esos cinco.
- Eso es otra cosa.

- Qua la mano.
- Caimano sarà lei.
- Le sto dicendo che mi dia la mano.
- Questo é un'altra cosa

⁴² Hatim, Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, cit., p. 128.

⁴³ Antonio Machado, *Juan de Mairena*, Madrid, Castalia, 1991, p. 42. La traducción italiana utilizada es de Elisa Aragone Terni, Oreste Macrí, *Juan de Mairena. Sentenze, arguzie, appunti e ricordi di un professore apocrifo*, Roma, Biblioteca del Vascello, 1993, p. 8.

2.2.2 Pío Baroja, *La sensualidad pervertida*⁴⁴

– No creo que te considerarás hombre de agallas.
 – No, no me considero un tipo templado y valiente, pero sí un tanto mortificado por los cínifes.

– Non mi sembri esattamente una quercia...
 – No, non mi considero certo un uomo di tempra e di coraggio, ma uno un po' martoriato dai cinipi sì.

2.2.3 Ramón Pérez de Ayala, *Belarmino* e *Apolonio*⁴⁵

– Yo soy el aludido – insistió Balmisa.
 – ¿El adulado? – preguntó Belarmino, esforzándose en descender hasta la realidad externa.

– El adulado no; el aludido – rectificó el sastre.

– L'allusione era diretta a me – ripeté Balmisa.
 – L'adulazione? – domandò Bellarmino, sforzandosi di scendere sino alla realtà esterna.

– Macché adulazione, allusione – rettificò il sarto.

Comentario

Los juegos de palabras constituyen una de las mayores dificultades de la pragmática. Lo primero que deberá plantearse el traductor es si merece la pena conservar el juego en cuestión, para lo cual tiene que valorar la función que cumple en el texto y su capacidad caracterizadora, además de los inconvenientes que puede acarrear el transferirlo a la lengua meta. Traducirlos literalmente puede originar no pocos problemas de comprensión, por tanto es frecuente que el traductor intente reproducir el sentido, cambiando, cuando es necesario, su forma. Se produce así una “equivalencia dinámica”, término con el cual Nida se refiere al hecho de que la nueva relación creada entre el receptor y el mensaje debe ser sustancialmente la misma que la de la situación original, y provocar un efecto equivalente. Traducir es por ello y sobre todo, según Nida, reproducir el mensaje de la lengua original, primero en cuanto a significado; después, en cuanto a forma⁴⁶.

⁴⁴ Pío Baroja, *La sensualidad pervertida*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 9. La traducción italiana utilizada es de Giuliano Soria, *La sensualità pervertita*, Roma, Lucarini, 1990, p. 3.

⁴⁵ Ramón Pérez de Ayala, *Belarmino* y *Apolonio*, in Id., *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1963, IV, pp. 1-205; p. 42. La traducción italiana utilizada es de Angiolo Marcori, *Bellarmino e Apollonio*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 32.

⁴⁶ Eugene A. Nida, *Toward a Science of Translating. With special reference to principles and proce-*

Ésta ha sido la opción elegida por el traductor de Machado, el cual, a través de un juego de palabras de efecto similar y basado igualmente en una semejanza fonética (“chóquela” / “achoquen”; “qua la mano” / “caimano”), logra transmitir el ligero malentendido que provoca la cólera de uno de los interlocutores. De este modo la intención del discurso y su fuerza ilocucionaria no se pierden. Además, al tratarse de una edición de tipo filológico, la traducción va acompañada por una nota a pie de página que reproduce la versión española y los significados de los verbos “chocar” y “achocar”. También en el tercer caso el traductor de Pérez de Ayala aprovecha la cercanía lingüística de las dos lenguas románicas, consiguiendo un efecto similar a través de la transposición del adjetivo en sustantivo (“aludido” / “allusione”; “adulado” / “adulazione”).

En la traducción de Pío Baroja, en cambio, se pierde inevitablemente el juego de palabras entre las “agallas” de la encina (protuberancia con forma de branquia provocada por el ataque del cínife) y la expresión “tener agallas”. Pero la implicatura provocada por la metáfora no desaparece del todo, aunque varíe levemente. Mientras que en el original emerge la idea de “valor” (“tener agallas”), en la versión italiana predomina la de “fuerza” (“essere forte come una quercia”); en ambos casos se conserva la imagen del cínife que ataca a la encina, del mismo modo que el personaje se siente herido en sus sentimientos. Otra cuestión sería la de establecer hasta qué punto el lector italiano de hoy puede captar una metáfora que usa un término (“cinipe”) poco habitual, pero tampoco al lector español contemporáneo le resultará fácil entender la asociación entre “agallas” y “cínifes”. El traductor tendrá que elegir si hacer una adaptación del texto, acercándose al lector actual, o conservar la asociación metafórica, como de hecho hace Giuliano Soria.

2.3 *La función metalingüística*

2.3.1 *Juan José Millás, El desorden de tu nombre*⁴⁷

Ayer por la noque, haciendo punto, comprobé que si mezclas abstracto y concreto sale abscreto y contracto, pero si mezclas vida y muerte sale vierte y muda; en cambio, si mezclas arriba y abajo sale abajo y arriba. Tengo problemas con cielo e infierno, que resulta ciferño e inelo, que no significan nada. Sin embargo razón y corazón da razón y corazón. En fin.

dures involved in Bible translating, Leiden, Brill, 1964, p. 29.

⁴⁷ Juan José Millás, *El desorden de tu nombre*, Barcelona, Destino, 1992, p. 45. La traducción italiana utilizada es de Maria Rosaria Alfani, *Il disordine del tuo nome*, Napoli, Cronopio, 1994, p. 48.

Ieri notte, lavorando a maglia, ho verificato che se mescoli astratto e concreto viene fuori ascreto e contratto, ma se mescoli vita e morte esce vota e mirte; invece se mescoli sopra e sotto vien fuori sopra e sotto. Ho problemi con cielo e inferno, che danno ciferno e inielo che non significano nulla. Tuttavia menti e sentimenti danno menti e sentimenti. Fine.

Comentario

En algunas ocasiones el autor viola el código lingüístico con finalidad metalingüística. Juan José Millás suele realizar tal tipo de operación, verdadero desafío para el traductor que, en este caso, consigue reproducir el juego propuesto: otra vez la cercanía de las dos lenguas facilita enormemente su tarea. El mecanismo de formación léxica es simple: consiste, para cada par de términos, en extraer las primeras sílabas e intercambiarlas. El resultado es a veces otra palabra existente, a veces una inventada; lo mismo ocurre con la traducción italiana: “contratto” e “contracto” existen. No existen “abscreto” ni “ascreto”; “vierte y muda” quedan en italiano “vota e mirte”: la primera es del verbo “votare”, la segunda es una invención (pero existe “mirto”). Observemos que dada la coincidencia de que “sopra” y “sotto” comienzan con la misma sílaba, como “arriba” y “abajo”, los términos quedan inalterados. En cambio “corazón” y “razón” han sido sustituidos por palabras semejantes – “menti” e “sentimenti” – para que, al ser idéntica una parte del lexema, el resultado sea el mismo.

2.4 La función del texto en la cultura de llegada

2.4.1 Juan Ramón Jiménez, Platero y yo⁴⁸

Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando *por fuera*, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro.

Platero è piccolo, peloso, soave: così soffice di fuori che si direbbe tutto di cotone, senza ossa. Solo gli specchi di mica dei suoi occhi sono duri come due scarabei di vetro nero” (trad. di Carlo Bo).

Platero è piccolo, peloso, *dolce*, tanto soffice che si direbbe di ovatta e senza ossa. Solo il riflesso dei suoi occhi è duro come frammenti di cristallo nero (trad. di Francati e Volpicelli).

⁴⁸ Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1963, p. 9. Las traducciones italianas son respectivamente de Carlo Bo y de D. Francati y L. Volpicelli: *Platero e io*, Firenze, Passigli, 1991, p. 19; *Platero*, Roma, Armando, 1983, p. 15.

2.4.2 Vicente Blasco Ibáñez, *La Barraca*⁴⁹

Desperezóse la inmensa vega bajo el resplandor azulado del amanecer, ancha faja de luz que asomaba por la parte del Mediterráneo.

Dal Mediterraneo spuntava un'alba splendida di luce sull'immensa pianura.

Comentario

Ambos textos constituyen un buen ejemplo de prosa brillante y fluida, rica en figuras retóricas. A través de ellos podemos tratar el fenómeno de la traducción de la metáfora no sólo como un problema lingüístico de transposición, sino sobre todo como una cuestión íntimamente ligada a la función o funciones del texto meta. Es decir: la decisión de traducir una metáfora, así como la estrategia utilizada⁵⁰, dependerán tanto de la función que ésta cumpla en el texto como de la función de dicho texto.

El primer ejemplo está extraído de *Platero y yo*, obra narrativa de Juan Ramón Jiménez, nuestro Premio Nobel de 1956. Es fácil percibir las sensibles diferencias entre las dos traducciones: la de Francati y Volpicelli elimina información (“por fuera”) y reduce significativamente las metáforas, intentando explicarlas: “espejos azabaches” / “riflesso”; “escarabajos de cristal negro” / “frammenti di cristallo nero”; la de Bo se aleja muy poco del original y habla de “specchi di mica”, así como de “scarabei di vetro nero”. Los motivos de tales diferencias provienen de un equívoco que se ha mantenido hasta la actualidad: la de considerar *Platero y yo* una obra para niños. De hecho la versión de Francati y Volpicelli está dirigida a un público infantil y, consecuentemente, elige un criterio comunicativo⁵¹ de traducción, mientras que la de Bo, pensada para un público adulto, opta por uno semántico que respete al máximo la voluntad de estilo del autor. Ambos textos constituyen, en resumen, un buen ejemplo de cómo el tipo de edición y, por tanto, el público a la que ésta va dirigida, puede condicionar la elección de diferentes estrategias traslativas.

En cuanto al breve fragmento de Blasco Ibáñez, traducido por María de la Fuente, lo primero que llama la atención es la reducida extensión de la traducción, y es que efectivamente no es poca la información que se ha eliminado o

⁴⁹ Vicente Blasco Ibáñez, *La Barraca*, Buenos Aires, Austral, 1950, p. 11. La traducción italiana es de María de la Fuente, *La Barracca*, en *Tre romanzi*, Firenze, Casini, 1989, p. 527.

⁵⁰ Hurtado Albir, *Enseñar a traducir*, cit., p. 178. Según la autora una metáfora se puede traducir, básicamente, de los siguientes modos: utilizando la misma metáfora; otra metáfora; una “no metáfora”; y a través de una traducción “cero”. Existe asimismo la posibilidad de que una “no metáfora” sea traducida a través de una metáfora.

⁵¹ Newmark, *Manual de traducción*, cit.

“concentrado”: veamos que “alba splendida di luce” resume “el resplandor azulado del amanecer, ancha faja de luz que asomaba”. De esta forma sólo se conservan los sustantivos “amanecer” / “alba” y “luz” / “luce”, mientras que desaparecen los términos más propiamente metafóricos: “desperezo”, “resplandor azulado”, “ancha faja”, y “asomaba”. La proposición subordinada de relativo “que asomaba por la parte del Mediterráneo”, ha sido igualmente simplificada y traducida a través de la preposición “da”. El punto de vista cambia, verificándose una modulación⁵²: el sujeto en español es “la inmensa vega”, mientras que en italiano lo es “un’alba splendida”; de ahí también que la preposición “bajo” se transforme en su opuesta, “su”. De todo ello se deduce que De la Fuente ha optado por un tipo de traducción comunicativa, más breve y concisa, que simplifica la lectura pero penaliza el estilo retórico del autor, produciendo un texto sensiblemente diferente al original. En este caso, como en el anterior, las decisiones del traductor parecen estar motivadas por una lógica de tipo editorial, ya que la intención de Casini es la de dar a conocer a un autor hoy en día poco publicado en Italia; el volumen reúne, de hecho, tres de sus obras más significativas: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Sangre y arena* y *La Barraca*⁵³. No se trata por ello de un texto dirigido a profesionales de la literatura, sino a un amplio público que se acerca con curiosidad, quizá por vez primera, a un autor desconocido. La finalidad divulgativa de la edición condiciona, una vez más, el criterio de traducción.

3. Dificultades de traducción relacionadas con el contexto semiótico:

3.1 La intertextualidad

3.1.1 Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa*⁵⁴

De sí misma dice que es la Mae West española, pero YO creo que sólo puede aspirar a la Isabel Garcés de las películas de Marisol.

Lei dice di essere la Mae West spagnola, ma IO credo che possa soltanto aspirare all’Isabel Garcés dei film di Marisol.

⁵² Hurtado Albir, *Traducción y traductología*, cit., p. 270.

⁵³ Con la misma motivación Casini publica en 1987 *Romanzi e drammi*, de Miguel de Unamuno, en traducción de Flaviarosa Rossini, obra que encuadra bajo título tan genérico las siguientes narraciones: *Nebbia* [Niebla], *Abele Sánchez* [Abel Sánchez], *La zia Tula* [La tía Tula], *Tre novelle esemplari e un prologo* [Tres novelas ejemplares y un prólogo], *Sant’Emanuele Buono, Martire* [San Manuel Bueno, mártir] y *Il romanzo del signor Sandalio giocatore di scacchi* [La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez]; además de dos obras de teatro: *Fratel Giovanni* [El hermano Juan] y *L’altro* [El otro].

⁵⁴ Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa y otros relatos*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 18. La traducción italiana es de Hado Lyria, *Patty Diphusa e altre storie*, Milano, Frassinelli, 1992, p. 6.

3.1.2 Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*⁵⁵

Cuando el bautizo entraba en la iglesia, las campanitas menores tocaban alegremente. Se podía saber si el que iban a bautizar era niño o niña. Si era niño, las campanas – una en un tono más alto que la otra – decían: *no és nena, que és nen; no és nena, que és nen*. Si era niña cambiaban un poco, y decían: *no és nen, que és nena; no és nen, que és nena*. La aldea estaba cerca de la raya de Lérida, y los campesinos usaban a veces palabras catalanas.

Quando il corteo entrava in chiesa, le campane minori suonavano allegramente. Si poteva capire se stavano per battezzare un bambino o una bambina. Se era un bambino, le campane – una in un tono più alto dell'altra – dicevano: *no és nena, que és nen; no és nena, que és nen*. Si era una bambina cambiavano un poco e dicevano: *no és nen, que és nena; no és nen, que és nena*. Il paese era vicino al confine con la provincia di Lerida e i contadini usavano a volte parole catalane.

Comentario

Es importante que los estudiantes comprendan que los modos de producción y recepción de un texto dependen del conocimiento que los participantes al acto comunicativo tengan de otros textos⁵⁶: es lo que se conoce como “intertextualidad”. Hatim y Mason⁵⁷ consideran que es una condición previa imprescindible para poder entender cualquier enunciado, ya que remite a un conjunto de sistemas semióticos de significación. Por eso, más allá de la presencia de una cita o alusión concreta, la intertextualidad «es una propiedad dinámica del texto por la cual los receptores comparan el nuevo texto con datos que ya conocen, con configuraciones conceptuales y estructurales obtenidas de su experiencia»⁵⁸. El receptor de la traducción, al igual que el del texto original, deberá poseer las adecuadas herramientas intertextuales para poder interpretar el mensaje, asegurando así la comunicación.

Presentamos aquí dos ejemplos muy diferentes de intertextualidad. En el primero, un breve fragmento de una novela de Almodóvar, encontramos diversas referencias cinematográficas muy contextualizadas, desconocidas

⁵⁵ Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, Barcelona, Destino, 1975, p. 13. La traducción italiana es de Maria Silvia Malossi, *L'attesa di Mosén Millán*, Genova, Marietti, 1986, p. 14.

⁵⁶ Isabel García Izquierdo, *Análisis textual aplicado a la traducción*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2000, p. 203.

⁵⁷ Estos autores sostienen la existencia de diversos tipos de intertextualidad: la referencia, el cliché, la alusión literaria, la autocita, el convencionalismo, el proverbio y la mediación (Hatim, Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, cit., p. 172).

⁵⁸ Rosa Rabadán, *Niveles de teorización en traducción: la transición entre teoría y práctica*, en José Yuste Frías, Alberto Álvarez Lugrís (eds.), *Estudios sobre traducción. Teoría, didáctica, profesión*, Vigo, Universidade de Vigo, 2005, p. 32.

probablemente para el lector italiano, que la traductora decide transferir. Éste podrá, como mucho, deducir que “Marisol” (la niña prodigio del cine español de los años sesenta), e “Isabel Garcés” (la actriz que encarnaba la figura maternal y algo cursi de sus conocidas películas) personalizan el modelo contrario al propuesto por la actriz holliwoodiense, *femme fatale* de los años treinta, Mae West. Quizá se hubiera podido buscar personajes que tuvieran, en la cultura italiana, un papel similar al desempeñado por los españoles, aunque ello habría confirmado la invisibilidad del traductor, perpetuando la “farsa” según la cual lo que tenemos entre las manos no es una traducción, sino un texto perteneciente a la cultura receptora. Quizá todo se hubiera resuelto con una nota explicativa. En cualquier caso, la traducción elegida dependerá de la función del texto en la cultura de llegada y será el traductor quien valore tanto la importancia de la referencia como las posibilidades de decodificación por parte del destinatario.

En segundo lugar tenemos un ejemplo de cita. Después de determinar la función que ésta cumple en el texto original⁵⁹, es importante calcular el nivel de recepción que podría alcanzar en la cultura de llegada. En el presente caso es difícil eliminarla, ya que tiene un papel narrativo y habría que suprimir todo el fragmento. Dejándola, en cambio, se corre el peligro de obstaculizar la lectura y la comprensión general. La opción del traductor ha sido transferirla y explicarla a través de una nota a pie de página⁶⁰. Sin embargo, como acabamos de ver, no siempre se puede usar esta estrategia: la elección estará ligada a la tipología textual (no se añaden notas en los periódicos, por ejemplo) y, en el campo de la literatura, al tipo de edición (divulgativa, filológica, etc.).

3.2 *El culturema*

3.2.1 *Pedro Almodóvar, Patty Diphusa*⁶¹

Además, sólo come bollos, phoskitos, tigretones y donuts.

Inoltre, mangia soltanto mulinibianchi, buondì e ciambelle-col-buco.

⁵⁹ Marta Guirao, *La traducción de las citas literarias: responsabilidad y estrategias*, en *Ética y política de la Traducción literaria*, Málaga, Miguel Gómez, 2004, pp. 239-263.

⁶⁰ «Espressione catalano-aragonesa que significa: “non è bimba, è bimbo; non è bimba, è bimbo” la prima volta e “non è bimbo, è bimba; non è bimbo, è bimba” la seconda» (Sender, *L’attesa di Mosén Millán*, cit., p. 14).

⁶¹ Almodóvar, *Patty Diphusa y otros relatos*, cit., p. 18. Para la traducción italiana, ver Almodóvar, *Patty Diphusa e altre storie*, cit., p. 5.

3.2.2 Camilo José Cela, *Mazurca para dos muertos*⁶²

Ádega hace los chorizos con mucha regla y fundamento, lo primero es que el cerdo sea del país y criado al uso del país, con millo y un cocimiento muy espeso de coellas, patatas, harina de millo, pan reseso, habas y todo lo que pueda cocer y sea de sentido; también conviene que [...] hoce la tierra en busca de miñocas y otros animalitos. [...] La zorza de primera se hace con raxo bien picado, también con paña y el costillar.

Ádega fa le salsicce con esperienza e con tutte le regole: primo, bisogna che il maiale sia del paese e allevato secondo l'uso del paese, con miglio e un pastone molto spesso di verze, patate, farina di miglio, pane raffermo, fave e tutto quello che si può cuocere e sia di sentimento; conviene anche che [...] grufoli per terra in cerca di vermi e altri animaletti del genere. [...] L'impasto si fa con lombo ben tritato, anche con le scapole e il costolame.

3.2.3 Julio Llamazares, *Trás-os-montes. Un viaje portugués*⁶³

Pero antes, hay más pueblos. Duas Igrejas, por ejemplo. Un pueblo grande y famoso, y típico de esta tierra (el más típico quizá: de aquí son los *pauliteiros*), pero que, al anochecer, parece una aldea más.

Ma, prima, ci sono altri paesi. Duas Igrejas, per esempio. Un paese grande e famoso, e tipico di questa terra (il più tipico forse: i *pauliteiros* – i danzatori con i *paulitos*, i bastoni – sono di qui), ma che adesso, al tramonto, sembra un villaggio tra i tanti.

Comentario

Como afirma la actual traductología, el traductor debe ser, además de bilingüe, “bicultural”, ya que no debe sólo conocer la lengua, sino también la cultura en que ésta se apoya. Los llamados “culturemas”, «elementos culturales característicos de una cultura presentes en un texto y que, por su especificidad, pueden provocar problemas de traducción»⁶⁴, son muy significativos en este sentido. Como hemos visto en el caso de las metáforas [*Cfr.* 2.4.] y la intertextualidad [*Cfr.* 3.1], la posible traducción dependerá de la función predominante, ya sea ésta la de transmitir la información en ellos contenida,

⁶² Camilo José Cela, *Mazurca para dos muertos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 88. La traducción italiana es de Tilde Riva, *A tempo di mazurca*, Milano, Frassinelli, 1985, p. 87.

⁶³ Julio Llamazares, *Trás-os-montes. Un viaje portugués*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 274. La traducción italiana es de Elena Liverani, *Tras-os-montes: un viaggio portoghese*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 155.

⁶⁴ Hurtado Albir, *Traducción y traductología*, cit., p. 611. Hay otros autores que los estudian: Vlahov y Florin (*ibid.*) los llaman “realia”; para Newmark (*Manual de traducción*, cit.) son “palabras culturales”; María Victoria Calvi (*Lengua y comunicación en el español del turismo*, Madrid, Arco/Libros, 2006, p. 67) entiende por “términos culturales” tanto «las palabras que no tienen referente en las otras culturas [...], como las acepciones culturalmente marcadas de términos corrientes».

o la de aportar al texto una nota de exotismo (un cierto “sabor local”) con finalidad persuasiva.

En el primer ejemplo la traductora decide sustituir los culturemas por otros que podrían funcionar en la lengua de llegada como equivalentes culturales (“mulinibianchi, buoni”) o descriptivos (“ciambelle-col-buco”), en busca de un efecto similar. En el segundo ejemplo la información se conserva igualmente, pero la estrategia elegida es muy diferente: el uso de un italiano neutro que elimina el exotismo que en el texto original proporcionaban los culturemas procedentes del gallego. La propia traductora, Tilde Riva, en nota a la edición italiana, avisa de las inevitables pérdidas:

Nativo della Galizia, Camilo José Cela opera in questo romanzo una felice fusione lirica di castigliano e gallego. Nell'edizione originale del libro esiste un piccolo dizionario in cui i termini galleggi vengono “castiglianizzati”: purtroppo questo preziosismo linguistico viene perduto nella traduzione italiana⁶⁵.

La traducción se efectúa, por tanto, a partir de la traducción castellana que aparece en el glosario, la cual, a su vez, se ha realizado a través de equivalentes culturales o paráfrasis explicativas: “millo” o “maíz” / “miglio”; “reseso” o “pan duro” / “pane raffermo”; “miñocas” o “lombrices” / “vermi”; “zorza” o “carne de cerdo picada y adobada para hacer chorizos” / “impasto”; “raxo” o “lomo de cerdo adobado o no” / “lombo”; “paíña” o “paletilla” / “scapole”. El término “chorizos” se traduce por un equivalente cultural más o menos cercano, “salsicce”.

El último ejemplo pertenece a un libro de viajes que nos traslada a una de las regiones menos conocidas de la geografía portuguesa, Trás-os-montes. Quizá por este motivo Llamazares incorpora tantos culturemas portugueses en el texto español, intentando atraer la atención de un lector que, aunque haya oído hablar del lugar por primera vez, comparte un importante bagaje cultural con el país vecino. Pero «questa articolata relazione idiomática e culturale esaspera la sua complessità allorquando un'altra lingua d'arrivo del testo – in questo caso l'italiano – viene a inserirsi nella rete comunicativa»⁶⁶. La traductora afirma⁶⁷ que su criterio ha sido siempre el de conservar, dentro de lo posible, los términos portugueses presentes en el original, sobre todo aquellos que pudieran ser reconocidos fácilmente por el lector italiano (“fado”, “siesta”, “saudade”, etc). En el caso de otros términos no deducibles del contexto, como sucede en el presente fragmento con “pauliteiros”, se ha usado

⁶⁵ Cela, *A tempo di mazurca*, cit., p. 266.

⁶⁶ Elena Liverani, *Tradurre un traduttore: Trás-os-Montes di Julio Llamazares e la sua versione italiana*, in Gerardo Grossi, Augusto Guarino (eds.), *Orillas. Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare*, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, I (*Il mondo iberico*), p. 282.

⁶⁷ *Ibid.*

una paráfrasis explicativa (“i *pauliteiros* – i danzatori con i *paulitos*, i bastoni –”). El término original es transferido, no se pierde el “sabor local”, pero al mismo tiempo el lector obtiene la información necesaria para comprender el texto. La paráfrasis es muy breve y no obstaculiza la lectura: así se evita también tener que añadir una nota a pie de página que no sería adecuada a este tipo de edición.

3.3 *El cliché textual*

3.3.1 *Antonio Muñoz Molina, Beltenebros*⁶⁸

- a) Un automóvil con los faros apagados se deslizó entonces junto a mí, sin que yo lo hubiera visto antes ni pudiera saber de dónde procedía, emanado de la oscuridad, como la sombra de un árbol.

Un'automobile con i fari spenti accostò silenziosamente sbucando dall'oscurità.

- b) Hasta aquel entonces yo la había mirado con la conciencia de lejanía y mentira con que miraba a las mujeres del cine, a las mujeres prohibidas que no pueden ser tocadas y que no existen en el mundo.

Fino a quel momento io l'avevo guardata come si guardano le donne del cinema, con la consapevolezza della loro irrimediabile lontananza e della loro finzione, quelle donne inaccessibili che vivono nella dimensione gelida di uno schermo e che sono a noi proibite.

- c) ... yo mismo tenía la culpa de no haber conseguido un taxi, pues perdí tanto tiempo en la cantina que los otros pasajeros ya habían tomado los que estaban disponibles.

... era colpa mia se non avevo rimediato uno straccio di taxi, chi me l'aveva fatto fare di perdere tanto tempo al ristorante, mentre gli altri passeggeri si stavano accaparrando i pochi disponibili.

3.3.2 *Rafael Alberti, La arboleda perdida*⁶⁹

Todo era allí como un recuerdo: los pájaros rondando alrededor de árboles *ya idos*, furiosos por cantar sobre ramas *pretéritas*; el viento, *trajinando* de una retama a otra, pidiendo largamente copas verdes y altas que agitar para sentirse sonoro; las bocas, las manos y las frentes, *buscando dónde sombreadse* de frescura, *de amoroso descanso*. Todo *sonaba* allí a pasado, a viejo bosque *sucedido*.

⁶⁸ Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, Barcelona, RBA, 1993, pp. 19, 140, 7. La traducción italiana es de Daniela Carpani, *Beltenebros*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 15, 134, 13.

⁶⁹ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Madrid, Alianza, 1998, I, p. 11. La traducción italiana es de Dario Puccini, *L'albereto perduto*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 5.

Tutto là era come un ricordo: gli uccelli che giravano attorno agli alberi *spettrali*, furiosi di cantare su rami *ormai inesistenti*; il vento, *che correva* da una ginestra all'altra, chiedendo a lungo fronde verdi e alte da agitare per sentirsi sonoro; le bocche, le mani e le fronti, che *cercavano ombre fresche dove ripararsi in amorosa quiete*. Tutto là *sapeva di* passato, di vecchio bosco *defunto*.

Comentario

Es muy interesante que el estudiante constate cómo la asignación de un cliché o género textual puede llegar a condicionar la traducción. El estudio de Esther Morillas⁷⁰ sobre la versión italiana de *Beltenebros* demuestra

cómo las convenciones estilísticas de un género y los gustos literarios de unos receptores pueden influir en la tarea traductora, pues podemos suponer que cada una de las comunidades a las que va dirigido un texto (sea original o traducido) posee distinto modo de acercarse a dicho texto, de leerlo⁷¹.

Para adecuarse al gusto de los lectores, esta traducción realiza una modificación consciente del original. La contraportada del volumen italiano orienta sobre el porqué de la elección realizada. La novela, de corte policiaco, se presenta como el clásico *hard boiled*, con las características que esto implica: lenguaje incisivo e irónico, casi descarnado, ritmo frenético y acción violenta.

En “a” atrae nuestra atención la reducida dimensión de la versión italiana: se ha eliminado una frase comparativa mientras las dos coordinadas que formaban la subordinada adverbial han sido concentradas en un solo adverbio. De este modo la acción se acelera, el sentido de la vista es sustituido por el del oído (más veloz, menos contemplativo), pero la historia se ve privada de muchos rasgos narrativos. Al eliminar el exceso de descripciones, que harían más lenta la acción, se incide en la caracterización de los personajes. El protagonista, por ejemplo, se ve desprovisto de su gusto por la exhaustividad y el análisis, en nombre de una incisividad “convencionalmente masculina”⁷².

En el ejemplo “b” destacan, entre otras alteraciones, una adición (“*donne innaccessibili che vivono nella dimensione gelida di uno schermo*”) y un cambio en el punto de vista (“*miraba*” / “*si guardano*”) que responde a la intención de acercar el texto al lector, que de este modo es partícipe en los pensamientos y sentimientos del autor. Además, se produce una intensificación y aparece una nueva imagen que contribuye a la frialdad (“*gelida*”) de la escena. Por último,

⁷⁰ Esther Morillas, *Género, estilo y traducción: Beltenebros, de A. Muñoz Molina, en italiano*, en Esther Morillas, Juan Pablo Arias (eds.), *El papel del traductor*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, pp. 387-398.

⁷¹ *Ibid.*, p. 387.

⁷² *Ibid.*, p. 391.

en la traducción de “c” se puede observar un proceso de coloquialización (“straccio di taxi”, “chi me l’aveva fatto fare di”, “accaparrando”) dirigido a hacer menos literario el personaje protagonista, acercándolo así al cliché del detective por excelencia.

Algo similar, aunque en menor escala, sucede en el texto de Alberti. *La arboleda perdida*, obra autobiográfica escrita en prosa poética, nos acerca con nostalgia a la infancia y juventud del autor. Sin embargo, en la versión italiana la idea de “tiempo pasado” se tiñe de un tono diverso, como podemos constatar a través de la elección del léxico. Por ejemplo, al traducir “ya idos” como “spettrali” se pierde la connotación de abandono (árboles que ya no están), que pasa a ser sustituida por la de “muerte” (un “spettro” es un fantasma). Encontramos el mismo matiz en “pretéritas” / “ormai inesistenti”, y aún más en “bosque sucedido” / “bosco defunto”; al mismo tiempo se diluye la idea de “cambio”, es decir, de que el bosque es ahora algo diferente. “De amoroso descanso”, traducido como “dove ripararsi in amorosa quiete”, añade un sustantivo (“quiete”) de reminiscencia fúnebre (“sonno eterno, riposo della morte”⁷³). En resumen, esta sutil alteración del tono, que sólo un análisis detallado de la traducción puede sacar a la luz, demuestra que se ha querido adecuar el texto a un cliché cultural determinado, cliché que tiene más que ver con la idea de muerte que con la de pasado, y que, de alguna manera acerca el texto al género del “terror” más que a la evocación propia del libro de memorias.

3.4 *La ideología*

3.4.1 *Ramón Gómez de la Serna, Senos*⁷⁴

- a) Sin que lo merezcan quizá, cuando son casquivanas e infieles, llevan innegablemente esos senos supremos a los que se han llevado las manos angustiosamente en los momentos culminantes del drama.

Forse senza meritarlo, quando sono leggere e infedeli, esse possiedono innegabilmente dei seni superbi ai quali hanno portato le mani angosciosamente nei momenti culminanti del dramma (trad. de Elena Carpi).

Quando esse sono leggere e infedeli portano questi seni supremi a coloro che nei momenti culminanti del dramma hanno angosciosamente alzato le mani (trad. de Mario Da Silva).

⁷³ Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1998.

⁷⁴ Ramón Gómez de la Serna, *Senos*, in *Obras Completas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998, III, pp. 531-697. Las traducciones italianas son de Elena Carpi y Mario Da Silva respectivamente: *Seni*, Milano, ES, 1991; *Seni*, Milano, Dall'Oglio, 1978.

b) el primero que la encuentra, aquel la posee

il primo che la incontra ha il diritto di possederla (trad. di Elena Carpi)

[la donna] è preda del primo che l'incontri (trad. di Mario Da Silva).

Comentario

Sabemos que el traductor no es “invisible”⁷⁵ y que, inmerso como está en su propia lengua y cultura, debe respetar unas “normas” para poder formar parte integrante del sistema, el cual, al ejercer su dominio sobre los individuos que lo componen, establecerá filtros de control⁷⁶. De ahí que factores como la personalidad del traductor, su formación cultural, su época, sus concepciones ideológicas y poéticas, etc., que solo se descubrirán a través de un profundo análisis, puedan condicionar la traducción. La cosa se complica cuando, como en este caso, el texto es, a su vez, portador de ideología⁷⁷. De hecho, *Senos*, obra de significativo título publicada en 1917, constituye una personal y poética visión del cuerpo femenino realizada por Gómez de la Serna, representante en este caso del imaginario masculino de inicios del siglo XX. El traductor no podrá evitar transmitir un universo de sistemas binarios si no quiere alterar el sentido original del texto, ignorando así el sistema de pertenencia del autor. Las posibilidades que tiene son dos: no enfatizar el sistema de poder patriarcal, mostrando una posición lo más neutral posible (será la opción de Elena Carpi, autora de la traducción de 1991); o asumir el sistema de origen como propio, subrayándolo incluso (como Mario Da Silva, traductor de la primera versión, de 1960).

El ejemplo “a” muestra la opinión negativa de De la Serna sobre las actrices y en general sobre las mujeres que se dedican al mundo del espectáculo, acusadas de ligereza. Por eso describe cómo muchas veces, cuando están en el escenario, se llevan las manos a sus espléndidos senos, senos que no merecen por haber sido “casquivanas e infieles”. Este es el sentido que parece haber captado Carpi. Da Silva, en cambio, realiza una interpretación muy personal del fragmento: estas mujeres infieles “ofrecen” sus senos a los espectadores que, en los momentos culminantes del drama, “alzan las manos”. Da Silva introduce así un sujeto masculino que no aparece en el original y que se convierte, inesperadamente, en destinatario de los senos de las actrices.

⁷⁵ Venuti, *The translator's invisibility: a history of translation*, cit.

⁷⁶ Lefevere, *Traslation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, cit.

⁷⁷ Hemos desarrollado el tema en Nuria Pérez Vicente, *Reescrituras del cuerpo femenino: las traducciones de Senos, de Ramón Gómez de la Serna, al italiano*, en Mercedes Arriaga Flórez et al. (eds.), *Sin carne. Imágenes y simulacros del cuerpo femenino*, Sevilla, Arcibel, 2004, pp. 495-505.

El segundo fragmento nos hace reflexionar sobre cómo reflejan las relaciones de poder ambas versiones italianas. De la Serna describe el ritual de una región de la India según el cual cuando una mujer llega a la pubertad, es abandonada en las praderas. «Il primo che la trova ha il diritto di possederla», escribe Carpi, reproduciendo el esquema de poder; Da Silva en cambio, con la introducción del sustantivo “preda” (“ciò que si toglie ad altri con la forza o le armi, durante rapine, saccheggi e similari”)⁷⁸, intensifica la escena y con ello el sistema binario de partida. La mujer, denominada a través de un sustantivo no marcado con el rasgo [+ humano], se convierte así en sujeto pasivo.

Conclusiones

Esta selección de fragmentos, extraídos de diversas obras narrativas españolas del siglo XX, junto con sus traducciones italianas, pretende ser un instrumento eficaz para la enseñanza de la traducción español-italiano (especialmente la literaria) así como para la didáctica en general de la lengua española. En vez de concentrarnos en problemas de índole lingüística, más relevantes en la traducción inversa, hemos querido profundizar en cuestiones directamente relacionadas con el contexto, las cuales dificultan a menudo traducciones que aparentemente no presentan problemas desde el punto de vista morfológico, gramatical o léxico. Para ello hemos adoptado el modelo de contexto propuesto por Hatim y Mason, que se desarrolla en tres dimensiones (comunicativa, pragmática y semiótica), afrontando aspectos como el dialecto geográfico y temporal, el sociolecto y el idiolecto; cuestiones pragmáticas como el principio de cooperación o la función del texto en la cultura de llegada; además de problemas derivados de la intertextualidad, las referencias culturales, el cliché textual y la ideología. Con esta aplicación didáctica esperamos contribuir a desarrollar el sentido crítico del futuro traductor, que será así un poco más consciente de la situación que ocupa el texto traducido dentro del polisistema de llegada.

⁷⁸ Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, cit.

Clara Ferranti

Mondo commentato e mondo narrato: alcune questioni teoriche sulla “marcatezza” del presente storico

1. *Premessa*

Il presente contributo intende discutere brevemente alcune questioni teoriche e terminologiche sorte nell’ambito di una riflessione, che sarà più ampiamente illustrata in altra sede, sulla funzione e sull’uso narrativo del tempo presente, noto come “presente storico” o “presente narrativo”. Nell’indagarne¹ le varie implicazioni grammaticali, testuali e pragmatiche, sono emerse alcune perplessità concernenti la sua valutazione come forma non marcata per il commento e forma marcata per la narrazione². È vero infatti che il presente può essere considerato “marcato” per la narrazione, tant’è vero che ci si riferisce al presente storico in termini di strategia narrativa o convenzione stilistica, riconoscendovi un uso singolare, “marcato” appunto, ma la domanda è, qual è il “movente” che soggiace a questa valutazione? da che cosa dipende questa sua marcatezza? L’ovvietà della risposta, e cioè che il suo statuto di verbo marcato o non marcato nell’una o l’altra modalità è data dal suo essere innegabilmente il verbo *default* della modalità commentativa e, quindi, verbo *atipico* nella modalità narrativa, usato per sortire “effetti speciali” – come gli studi sul presente storico, per altro, confermano – non mi ha soddisfatta del tutto. È così sorta la necessità di un approfondimento del rapporto tra le due modalità dell’esecuzione linguistica, commento e narrazione, e il principio della marcatezza correlato alle modalità. Sono in questo modo approdata alle considerazioni teoriche qui esposte le quali, seppur non

¹ Alcuni risultati di tale indagine sono stati presentati in occasione del Convegno internazionale “Linguistic approaches to narrative text”, tenutosi all’Università Ca’ Foscari di Venezia (20-21 novembre 2007), in una relazione dal titolo “Grammatical function, textual functions and usage of the present tense in narration”, ma che non sono mai stati pubblicati. In questa sede vengono solamente proposti alcuni spunti di riflessione relativi alla marcatezza del presente storico e alla “grammatica” del discorso narrativo e commentativo.

² Cfr. Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 2004.

strettamente connesse all'analisi funzionale del presente usato nella narrazione, chiariscono il quadro teorico entro cui la si intende collocare.

Parlando di marcatezza, principio fondamentale teorizzato inizialmente in ambito fonologico³ e poi applicato ad ogni livello dell'analisi linguistica, occorre specificare che oltre alla marcatezza sul piano *grammaticale* (fonologico, morfologico, sintattico e semantico), esiste anche una marcatezza sul piano *socio-pragmatico*, nella fattispecie di marcatezza diafasica (situazionale), diastratica (socio-culturale) e diatopica (geografica), nonché *testuale*, in riferimento al discorso scritto e orale in contesto narrativo e commentativo. Il livello preso in esame in questa sede è quello del discorso, pertanto, nel riferirmi allo statuto marcato o non marcato dei tempi verbali, è la marcatezza dell'uso nelle due modalità discorsive che si vuole intendere, e non la loro marcatezza per tempo e aspetto che viene presa in considerazione nella teoria grammaticale e che è ben evidenziata nelle relazioni temporali di "precedenza" e di "inclusione" delle forme verbali morfologicamente marcate. Alludo in particolare alla teoria del tempo avanzata da Kiparsky, il quale riprende il modello (già rivisitato) di Reichenbach della struttura temporale tripartita del verbo, applicandolo al vedico⁴. Lo studioso sostiene che i verbi non marcati per tempo e aspetto, nell'esibire intrinsecamente determinate relazioni temporali di inclusione, e nessuna relazione di precedenza, non possono che avere «a present tense reading»⁵. Ciò vuol dire, secondo Kiparsky, che il presente è l'unico tempo *non marcato* nel sistema verbale in quanto, a differenza degli altri tempi, il suo riferimento temporale R include sia il tempo dell'evento E ($E \subseteq R$), sia l'effettivo ancoraggio deittico-temporale P, che, normalmente, coincide con il momento dell'enunciato S ($S/P \subseteq R$), laddove nel passato e nel futuro sussistono delle relazioni di precedenza tra R e P⁶. Egli volutamente

³ Cfr. *infra*, nota 20.

⁴ Cfr. Paul Kiparsky, *Aspect and event structure in Vedic*, «The Yearbook of South Asian languages and linguistics», 1, 1998, pp. 29-61; Hans Reichenbach, *Elements of symbolic logic*, London, Collier-Macmillan, 1947 (rist. New York, Free Press, 1966); Hans Kamp, Uwe Reyle, *From discourse to logic: introduction to model-theoretic semantics of natural language, formal logic, and discourse representation theory*, Dordrecht, Kluwer, 1993; Kurt Eberle, Walter Kasper, *French past tenses and temporal structure*, in Joachim Ballweg, Rolf Thieroff (a cura di), *Tense systems in European languages*, Tübingen, Niemeyer, 1994, pp. 149-172.

⁵ Cfr. Kiparsky, *Aspect and event structure in Vedic*, cit., p. 38, il quale afferma che le relazioni temporali di default dei verbi non marcati per tempo e aspetto, che possono essere assegnate solamente al presente, sono le seguenti relazioni di inclusione: a. $P \subseteq R$, b. $E \subseteq R$, c. $S \subseteq P$.

⁶ Kiparsky fa riferimento ai tempi inglesi *past* e *future tense*, ma la struttura temporale che li definisce ben si applica all'italiano e, invero, alle forme verbali di qualsiasi lingua che esprimano le categorie del passato e del futuro. Infatti, nel passato, E è incluso in R, R precede P ($E \subseteq R$, $R-P$ come ad es. in it. *lo ascoltai tre anni fa*, in ing. *I left yesterday*), nel futuro, P precede E, E è incluso in R ($P-E$, $E \subseteq R$ come in *lo ascolterò domani*, in ing. *I will leave tomorrow*). La relazione $S \subseteq P$ è invece sempre sottintesa, tranne nel caso del presente storico, in cui S e P non coincidono. Cfr. *infra*, nota 22.

esclude una «default relation $P \subseteq E$ »⁷, altrimenti, per quanto concerne l'inglese, «the specifications for the past and for the present perfect [...] would come out wrong», giungendo così alla conclusione che «per il tempo presente il sistema non specifica una intrinseca relazione di inclusione tra E e S/P»⁸ a motivo dei casi in cui il presente viene usato, ad esempio, per esprimere il futuro, come in *the boat leaves tomorrow*⁹. Casi come questi contraddirebbero infatti la relazione $P \subseteq E$ a causa della relazione di precedenza S, P—E. L'interpretazione che Kiparsky dà del tempo presente è, perciò, la seguente: «il tempo presente è un tempo non marcato che copre quelle relazioni temporali per le quali non esistono nel sistema forme verbali marcate». Esso è il risultato, cioè, di un «blocking» da parte di alcuni tempi che acquisiscono significati temporalmente più ristretti¹⁰. Il cosiddetto *blocking mechanism*, in particolare, assegnerebbe ad una categoria semanticamente complessa, quindi non facilmente definibile, quale è il presente, quella funzione, che lo studioso definisce «*elsewhere*» function, relativa a categorie specifiche¹¹. Si tratterebbe dunque, in un certo senso, di un verbo jolly (e non è l'unico nei vari sistemi di lingua¹²) che garantisce la copertura di quei settori semantici che nel sistema non sono stati grammaticalizzati attraverso forme specifiche.

Possiamo osservare che, se così fosse, le caratteristiche intrinseche del presente, date dalle «default temporal relations»¹³, rimangono invariabili nonostante la sua versatilità d'uso, o, rovesciando la medaglia, il cui uso così diversificato, tanto che esso spazia sull'asse temporale potendosi il presente riferire ad eventi passati, presenti e futuri, altro non rivela che la sua intrinseca non marcatezza, dal momento che il *blocking*, dal quale dipende l'assunzione delle funzioni supplementari, atipiche e propriamente appartenenti ad altre categorie specifiche, non altera le intrinseche relazioni temporali che definiscono il presente (a. $P \subseteq R$, b. $E \subseteq R$, c. $S \subseteq P$), o meglio, che presuppongono a «present tense reading»¹⁴. Al di là dei dubbi che queste considerazioni suscitano, ciò che mi interessa rilevare è che nel ragionamento di Kiparsky non viene contemplata la possibile marcatezza del verbo a livello pragmatico del discorso (che potrebbe invece essere presa in considerazione ad esempio proprio nel caso da lui stesso nominato *the boat leaves tomorrow*, oltre che

⁷ Kiparsky, *Aspect and event structure in Vedic*, cit., p. 39.

⁸ Cfr. *ibid.*, traduzione mia.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cfr. *ibid.*, traduzione mia.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 44, traduzione mia.

¹² Kiparsky mostra lo stesso meccanismo anche in capo al perfetto vedico (categoria generale), in relazione all'aoristo (categoria specifica). Infatti, come egli sostiene, «the unification of the tenses relies crucially on the blocking of general categories by special categories» (*ivi*, p. 56).

¹³ *Ivi*, p. 38.

¹⁴ *Ibid.*

nell'uso del presente storico) ma solo la marcatezza grammaticale di tempo e aspetto. Neanche il *blocking mechanism* nasce da considerazioni pragmatiche, collocandosi invece anch'esso sul piano grammaticale. Di conseguenza, nel trattare le scelte stilistiche verbali nel discorso narrativo o commentativo, la valutazione kiparskiana del presente come tempo in assoluto non marcato – visto come «complex and unnatural disjunctive category» e ridotto, in virtù del *blocking*, a «general “elsewhere” [category]»¹⁵ –, basata solo sulla sua struttura temporale e che prescinde da argomenti di pragmatica comunicativa, non può essere qui tenuta in considerazione.

2. Mondo commentato e mondo narrato: la grammatica bifunzionale del discorso

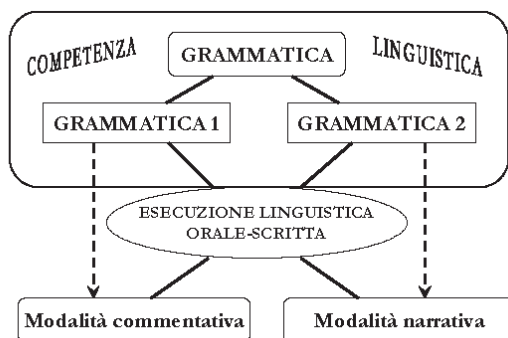
Ogni atto linguistico si realizza come commento ovvero come narrazione. In altri termini, quando parliamo o scriviamo non possiamo fare a meno di *commentare* qualcosa o di *narrare* situazioni, fatti o eventi reali o fittizi. Il fondamento teorico di tale affermazione è stato fissato da Harald Weinrich nel suo celebre *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*¹⁶, comparso nel 1964, in cui viene sanzionata la dicotomia tra *mondo commentato* e *mondo narrato*, punto di riferimento imprescindibile dell'analisi testuale. Commento e narrazione sono dunque le due modalità dell'esecuzione linguistica da cui dipende tutto l'aspetto formale della comunicazione orale e scritta. Ognuna è infatti caratterizzata da avverbi che contengono l'informazione temporale e da uno specifico sistema verbale composto da forme che costituiscono i tempi base, non marcati come sopra accennato, della modalità commentativa (ad esempio in italiano il presente indicativo), ovvero di quella narrativa (ad esempio in italiano il passato remoto e l'imperfetto). Weinrich chiama, appunto, *tempi commentativi* i tempi verbali del mondo commentato, *tempi narrativi* quelli del mondo narrato¹⁷.

La ben fondata distinzione tra le due modalità discorsive avalla una diffusa concezione che ammette l'esistenza di due grammatiche diverse per una lingua: la grammatica del discorso narrativo e la grammatica del discorso non narrativo. In effetti, è proprio la specifica *grammatica del testo* a indicarne la natura narrativa o commentativa. Tale concezione può essere illustrata come segue:

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 56.

¹⁶ Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1964.

¹⁷ Cfr. Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 75-81.



Schema 1. Le grammatiche della comunicazione

Grammatica 1 e Grammatica 2 sarebbero dunque le due diverse grammatiche di una lingua, sottostanti all'esecuzione, narrativa o commentativa, e facenti parte della competenza linguistica del parlante. Tuttavia, è possibile affermare che la lingua contempla due grammatiche? Inoltre, quale tipo di correlazione esiste tra le due presunte grammatiche? Ritengo che questa concezione debba essere chiarita da un punto di vista metalinguistico e teorico insieme, in modo da comprendere correttamente in quale modo debba essere intesa la sussistenza di due "grammatiche diverse". Gli assunti teorici che pongo a fondamento delle considerazioni che seguono sono: la *grammaticalizzazione* delle categorie verbali astratte, il principio funzionale della *marcatezza*, con le precisazioni fatte in premessa, e, infine, l'imprescindibile *rapporto forma-funzione* che concerne il dato linguistico.

In ogni lingua, innanzitutto, la categoria temporale, che soggiace a livello astratto, viene grammaticalizzata attraverso forme verbali che esprimono il tempo¹⁸ e che sono specificamente usate per narrare o per commentare. "Specificamente" vuol dire, più tecnicamente, che i tempi pertinenti del mondo narrato sono quelli *non marcati* della narrazione (come i tempi del passato), e che costituiscono il gruppo dei tempi narrativi, mentre i tempi pertinenti del mondo commentato sono quelli *non marcati* del commento (come i tempi del presente), che costituiscono, a loro volta, il gruppo dei tempi commen-

¹⁸ Le forme verbali sono precisamente forme sintetiche che esprimono, o possono esprimere, anche il modo e l'aspetto, ma ciò non è rilevante nella presente discussione. In italiano i concetti di "tempo cronologico" e "tempo verbale" sono lessicalizzati con un solo termine, *tempo*, laddove in altre lingue, come l'inglese o il tedesco, ne esistono due, *time/Zeit*, per il primo, *tense/Tempus*, per il secondo. Utilizzo, pertanto, l'espressione *tempo verbale* per esprimere la categoria grammaticale di tempo verbale passato/presente/futuro, mentre l'espressione *forme verbali* si riferisce alle forme specifiche che esprimono il tempo verbale (ad es. presente semplice, presente progressivo, ecc., che sono le forme del tempo presente). Il concetto di tempo cronologico viene invece indicato con la maiuscola *Tempo*.

tativi¹⁹. Cito qualche esempio delle due modalità da diversi registri scritti e orali, ±formalizzati, dell'italiano: negli esempi a), b), c) troviamo il presente indicativo e l'infinito, tempi commentativi; negli esempi d), e), f) troviamo l'imperfetto e il passato remoto, tempi narrativi.

1. Esempi di *mondo commentato*:

- a) La mia casa *si trova* in riva al mare, è una casa singola e *si compone* di due stanze, un soggiorno, una cucina e due bagni. Nelle vicinanze *c'è* anche un parco dove i bambini *vanno* a giocare. *Fare* lunghe passeggiate sulla spiaggia mi *piace* moltissimo (descrizione orale di una casa da parte di un soggetto).
- b) Il Sole *è* tra tutte le stelle l'unica che *si può* osservare, e quindi studiare, con grande dettaglio. I più piccoli particolari di strutture spaziali che su di esso *si possono* distinguere sono dell'ordine di 150 km. Data la grande quantità di radiazione che *si riceve* dal Sole, *è* possibile *fare* spettroscopia ad alta risoluzione (descrizione scientifica da un trattato di astronomia).
- c) Il paracetamolo *è* indicato nel trattamento sintomatico di affezioni febbrili, quali l'influenza. L'assorbimento per via orale del paracetamolo *dipende* dalla velocità dello svuotamento gastrico. Non *somministrare* per più di 3 giorni consecutivi senza consultare il medico (foglietto illustrativo di un farmaco).

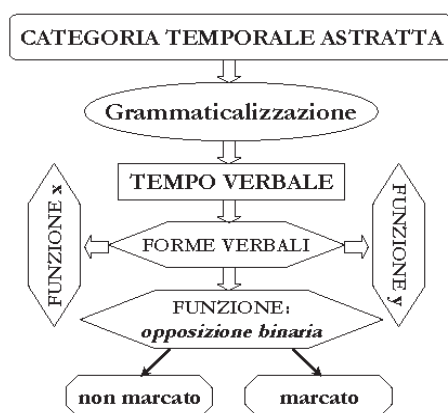
2. Esempi di *mondo narrato*:

- d) Tre anni fa *comprai* una casa al mare e vi *trascorsi* l'intera estate, così *ospitai* una cara amica. *Facevamo* lunghe nuotate durante il giorno e lunghe passeggiate la sera (racconto orale da parte di un soggetto).
- e) Il sole non *era* ancora sceso fin laggiù e le ombre *ingombravano* le rientranze, impedendo di distinguere bene. Pure, affrettando il passo, Drogo *riuscì* a portarsi alla medesima altezza e *constatò* che *era* un uomo: un ufficiale a cavallo (romanzo – *Il deserto dei tartari* di Dino Buzzati, ed. Mondadori 1966, p. 13).
- f) C'*era* un uomo che *possedeva* un terreno e vi *piantò* una vigna. La *circondò* con una siepe, vi *scavò* una buca per il torchio e vi *costruì* una torre. La *diede* in affitto a dei contadini e se ne *andò* lontano. Quando *arrivò* il tempo di raccogliere i frutti, *mandò* i suoi servi dai contadini a ritirare il raccolto (racconto allegorico-raffigurativo – *Parabola dei vignaioli omicidi*, Mt. 21, 33-34, ed. CEI 2008).

È insito nel concetto stesso di “tempo non marcato” il fatto che in ciascuna modalità discorsiva siano previsti anche tempi verbali *marcati*, ovverosia quei tempi che vengono utilizzati per una modalità, allo scopo di creare un effetto

¹⁹ La letteratura al riguardo è ricchissima. Riferimenti fondamentali sono Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, cit., 2004; Reichenbach, *Elements of symbolic logic*, cit.; Suzanne Fleischman, *Tense and narrativity. From medieval performance to modern fiction*, London, Routledge, 1990.

stilistico particolare, ma che sono non marcati nell'altra modalità, come il tipico caso del racconto al presente storico che sposta la scena in primo piano. Il presente è infatti un tempo non marcato della modalità commentativa, che però in quella narrativa diventa marcato, ma su questo tornerò tra breve. Al principio della grammaticalizzazione, che crea la *forma* linguistica, rendendo, appunto, “linguistica” la categoria “astratta” del pensiero – la quale rimarrebbe altrimenti solamente a livello cognitivo – si unisce inderogabilmente il principio della marcatezza per implementarne la *funzione*, proprio in virtù dell'inseparabile binomio forma-funzione che investe il segno linguistico. Occorre specificare che quest'ultimo non si riveste di un unico principio funzionale, ma di tutti quelli per i quali il segno è deputato all'interno del sistema linguistico cui appartiene. Nel nostro caso, interessa prendere in considerazione il principio funzionale dell'opposizione binaria, come originariamente definita da Trubeckoj in ambito fonologico e poi estesa ai vari livelli dell'analisi linguistica²⁰, di “termine marcato-non marcato”. Lo stretto rapporto tra i due principi della grammaticalizzazione e marcatezza funzionale può essere schematizzato nel modo seguente:



Schema 2. Grammaticalizzazione e marcatezza funzionale

La marcatezza narrativa ovvero commentativa, che in questa sede viene presa in considerazione, è dunque la duplice funzione di una determinata forma verbale che “serve” la norma (nella funzione non marcata) o “devia” dalla norma (nella funzione marcata), a seconda dell’uso. Ciò vuol dire, per tornare al quesito posto all’inizio, che non è l’aspetto *formale* della gram-

²⁰ Nikolaj Sergeevič Trubeckoj, *Grundzüge der Phonologie*, Prague, Publié avec l’appui du Cercle linguistique de Copenhague et du Ministère de l’instruction publique de la République tchéco-slovaque, 1939.

matica a differenziarsi nelle due modalità del discorso, ma il suo *funzionamento*; pertanto, due diverse grammatiche, l'una del mondo narrato, l'altra del mondo commentato, possono essere intese solamente secondo una prospettiva pragmatica-funzionale in cui Grammatica 1 e Grammatica 2 – le grammatiche della comunicazione – includono una serie di forme verbali e avverbiali opposizionali, ad uso di ambedue le modalità discorsive, che si diversificano nella funzione a seconda della modalità adottata dal parlante, commentativa ovvero narrativa. Se prendiamo la forma del tempo presente in italiano, nei due esempi che seguono, tratti dal romanzo di Dino Buzzati *Il deserto dei tartari* (ed. Mondadori 1966), è evidente lo scarto funzionale tra l'uso commentativo, nell'esempio g), e l'uso narrativo, nell'esempio h):

- g) Dalle case, sulle porte, la gente grande *saluta* benigna, e *fa* cenno indicando l'orizzonte con sorrisi di intesa; così il cuore *comincia* a battere per eroici e teneri desideri, si *assapora* la vigilia delle cose meravigliose che si attendono più avanti (p. 52).
- h) Giovanni Drogo adesso *dorme* all'interno della terza ridotta. Egli *sogna* e *sorride*. Per le ultime volte *vengono* a lui nella notte le dolci immagini di un mondo completamente felice (p. 54).

Benché i verbi evidenziati siano identici dal punto di vista formale, sono cioè tutte forme del presente semplice, i contesti narrativi nei quali i due inserti appaiono rendono assolutamente chiaro che esse sono funzionalmente diverse in g) e in h). Per comprendere meglio tale differenza, occorre, seppur brevemente, menzionare le *funzioni del tempo presente*, precisando che il presente è un tempo *multifunzionale*²¹. Se viene usato nella modalità commentativa, esso è non marcato e può avere o riferimento temporale presente (è riferito cioè a situazioni che avvengono nell'*hic et nunc* del locutore), e in questo caso riveste la funzione *parontiva*, o è privo di riferimento temporale (ad esempio nelle descrizioni o nei contenuti con valore generico-universale per i quali il riferimento temporale è irrilevante) e in questo caso la sua funzione è *atemporale*. Se invece viene usato nella modalità narrativa, esso è marcato ed ha riferimento temporale passato nonostante la deissi presente (si tratta specificamente del presente storico, usato per riferirsi a situazioni reali o fittizie collocate nel passato rispetto al momento dell'enun-

²¹ Nella concezione di Kiparsky, menzionata in premessa, il presente è una di quelle categorie "generali" dotate cioè, di «un raggio semantico molto complesso o impossibile da definire positivamente» (cfr. Kiparsky, *Aspect and event structure in Vedic*, cit., p. 44, traduzione mia, e anche pp. 39, 56). È in casi come questi che il *blocking mechanism* assegna alla categoria «the "elsewhere" function relative to one or several more specific categories» (p. 44). La multifunzionalità del presente è dunque dovuta, secondo questa visione, al meccanismo, grammaticale, del *blocking*.

ciato²²). In questo caso la sua funzione è *narrativa* o *diegetica*²³. Pertanto:

- in g) il presente è usato nella sua funzione *atemporale*, non marcata, poiché l'autore, in questo passaggio, sta descrivendo una situazione generica, quindi nella modalità commentativa, benché il contesto sia quello narrativo del racconto fittizio;
- in h), invece, il presente è usato nella funzione *diegetica*, marcata, poiché l'autore, qui come in altri pochi passaggi del testo, sta raccontando la storia del protagonista con una precisa scelta stilistica, mentre, di regola, usa i tempi narrativi non marcati, come nell'esempio e).

Per tornare alle due grammatiche della comunicazione, occorre precisare, a proposito delle modalità narrativa e commentativa, che nella concezione weinrichiana, *mondo narrato* e *mondo commentato* sono propriamente i due registri dell'atteggiamento comunicativo che indicano all'ascoltatore l'adeguato atteggiamento ricettivo che egli deve adottare nei confronti del testo²⁴. Dal momento che si tratta chiaramente, secondo la puntualizzazione di Weinrich, di un tacito atteggiamento interiore, reso possibile proprio dall'uso dei tempi verbali, ma che scaturisce in concreto in un discorso che può essere commentativo o narrativo, potremmo dunque affermare che tali atteggiamenti comunicativi sono le due "variabili cognitive" sottostanti al discorso, narra-

²² Utilizzando il modello rivisitato di Reichenbach, la struttura temporale del presente storico è la seguente: $E \subseteq R$, $P \subseteq R$, $R-S$. Il riferimento temporale effettivo in cui viene collocata la situazione è il passato (quindi P confluisce in E), mentre il riferimento temporale virtuale, in cui la situazione viene immaginata (S), è il presente.

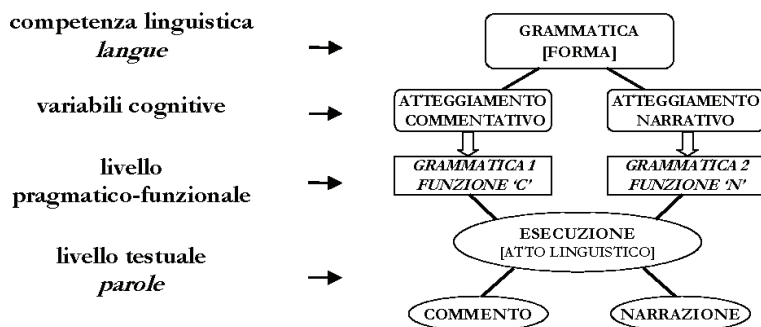
²³ Sulle funzioni del presente narrativo e per i riferimenti bibliografici cfr. Pier Marco Bertinetto, *Due tipi di presente "narrativo" nella prosa letteraria*, in Id., *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Ottocento e Novecento*, Alessandria, dell'Orso, 2003, pp. 65-87; Clara Ferranti, *Angela's ashes di Frank McCourt: la neutralizzazione del tempo reale e del tempo narrativo nella dimensione attuativa*, in Ruggero Morresi (a cura di), *Linguaggio, linguaggi: invenzione, scoperta. Atti del convegno, Macerata-Fermo, 22-23 ottobre 1999*, Roma, il Calamo, 2002, pp. 135-172: in questo studio è emerso, dall'analisi dell'autobiografia di Frank McCourt, un uso ulteriore e singolare del presente nella modalità narrativa, avente cioè funzione parontiva anziché diegetica. Ho denominato questo tipo di presente "presente attuativo" il quale, vista la marcata divergenza funzionale rispetto al "presente narrativo", non va identificato con quest'ultimo. Il termine "parontivo" è una traduzione, da me proposta la prima volta in Clara Ferranti, *Angela's ashes e l'inglese d'Irlanda. Ambiguità trasparente di uno stile, autenticità di una lingua*, Dissertazione dottorale, Macerata 1998, pp. 13 ss. (nuova edizione in digitale Milano, SFB Narcissus, 2012), del termine "parontive", utilizzato da Tristram in Hildegard Tristram, *Aspect in contact*, in Wolfgang Riehle, Hugo Keiper (a cura di), *Anglistentag 1994 Graz. Proceedings*, Tübingen, Niemeyer, 1995 (cfr. p. 273, nota 15). Il termine (dal greco *khrónos parōn* = "tempo presente") è stato coniato da Helmut Rix nel 1986 per esprimere situazioni che avvengono nel momento dell'enunciato (cfr. anche Ferranti, *Angela's ashes di Frank McCourt: la neutralizzazione del tempo reale e del tempo narrativo nella dimensione attuativa*, in Morresi (a cura di), *Linguaggio, linguaggi* cit., pp. 166-167).

²⁴ Cfr. la Prefazione di Weinrich alla nuova edizione italiana (Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, cit., 2004, pp. 10-11). Weinrich specifica che «questo atteggiamento comunicativo non ha nulla in comune con il tempo dei nostri orologi, ma è *un modo di porsi* del parlante che indica anche all'ascoltatore quale atteggiamento ricettivo egli debba adottare verso il testo» (pp. 10-11, il corsivo è mio), e, ancora, che i due «registri opposti [...] devono esser concordati tra il parlante e l'ascoltatore» (p. 11, il corsivo è mio).

tivo ovvero commentativo, che si concretizza poi a livello testuale. Ciò va a sostegno della prospettiva pragmatica-funzionale qui adottata, con la quale si vuole integrare considerazioni di ordine cognitivo e socio-pragmatico, relative al discorso nelle due modalità, all'assunto del rapporto forma-funzione.

Giungiamo così ad una riflessione teorica: al livello della competenza esiste una sola grammatica (di ciascuna lingua o dialetto conosciuti dal parlante ovviamente), ma ogni forma linguistica all'interno del sistema assume una o più funzioni in relazione al discorso narrativo e commentativo che il parlante intende attualizzare, nonché a tutte le altre variabili delle dimensioni socio-linguistiche. Ne consegue che, *funzionalmente* e sul piano pragmatico, la grammatica si divide in due tipologie di *grammatica funzionale* (Grammatica 1 *in funzione commentativa* "C" e Grammatica 2 *in funzione narrativa* "N") allorché il pensiero, che prende forma nella *langue*, diventa, nell'esecuzione, atto linguistico. Quest'ultimo si concretizza, a partire dall'atteggiamento comunicativo del parlante che soggiace a livello cognitivo, come discorso commentativo ovvero narrativo. La grammatica funzionale è dunque la *langue* arricchita di tutte le variabili cognitive e sociolinguistiche che sono immancabilmente (e innegabilmente) presenti nella *parole*. Tale considerazione mi spinge ad avanzare l'ipotesi di una "grammatica bifunzionale del discorso" che si attualizza a livello testuale nel commento e nella narrazione con le specifiche caratteristiche della tipologia di discorso selezionata²⁵.

Lo schema 1, che illustrava le "grammatiche della comunicazione", può dunque essere corretto con lo schema seguente che rappresenta la "grammatica bifunzionale del discorso":



Schema 3. Grammatica bifunzionale del discorso

²⁵ Le altre componenti socio-pragmatiche non sono contemplate nella grammatica bifunzionale del discorso non per escluderle dopo averle evocate, ma solamente perché si vuole puntare l'attenzione sul tipo di variazione oggetto di questo contributo.

Le forme verbali *saluta, fa, comincia, dorme, sogna, sorride e vengono*, citate negli esempi g) e h) sopra riportati, mi sembra che ben si calino in questo modello, dal momento che esse sono tutte forme del tempo presente indifferenziate a livello grammaticale: tolte dal contesto discorsivo in cui appaiono, tra l'una e l'altra non c'è alcuna differenza. Nel momento in cui vengono selezionate per essere usate, secondo le due variabili cognitive, nella modalità commentativa, ovvero narrativa, ben si evidenzia lo scarto funzionale tra le prime tre (*saluta, fa, comincia*) e le ultime quattro (*dorme, sogna, sorride e vengono*) in quanto subentra il livello pragmatico-funzionale: *saluta, fa, comincia* sono "atemporalì"; *dorme, sogna, sorride e vengono* sono "narrativi". A livello di *parole*, di conseguenza, le stesse forme che nella *langue* sono grammaticalmente equivalenti, sortiscono effetti assolutamente diversi e squisitamente "testuali": è in un testo narrativo che il presente assume la funzione di presente storico, è in un testo commentativo che esso assume la funzione atemporale.

3. *Correlazione Modalità Discorsiva-Marcazzezza*

Unita alla considerazione che il principio stesso della marcazzezza presuppone l'assunto di un rapporto oppositivo tra termini descrivibile, in questo caso, come "rispetto della norma" *versus* "deviazione dalla norma", la grammatica bifunzionale del discorso lascia scorgere, da un lato, una correlazione tra modalità e marcazzezza e solleva anche, dall'altro, un quesito.

La correlazione modalità discorsiva-marcazzezza rappresenta, fondamentalmente, la logica conseguenza dell'attitudine generale di ogni lingua, riconducibile tra l'altro al postulato dell'economia linguistica, a fare dei suoi componenti un uso marcato e non marcato. In effetti, dal momento che ogni volta che parliamo e che scriviamo produciamo un testo che si configura come commento o come narrazione, se durante, ad esempio, una narrazione tutte le forme verbali fossero usate nella funzione non marcata per quella modalità, troveremmo nel testo solamente le appropriate forme verbali e avverbiali della modalità narrativa, e viceversa se commentassimo anziché narrare. Ma, di fatto, la lingua, nella sua infinita creatività, ammette usi singolari delle forme linguistiche per sortire, come abbiamo visto in riferimento al presente storico, determinati effetti che, al di là e oltre la struttura e la norma, vanno ad alimentare l'efficacia comunicazionale del testo prodotto. Questa "singolarità" coincide, appunto, con la marcazzezza, pertanto nel nostro testo narrativo troveremo forme verbali e avverbiali che, tipicamente non marcate nella modalità commentativa, diventano marcate in quella narrativa.

Il quesito è invece legato alla valutazione stessa delle funzioni come marcate o non marcate. Sempre riferendoci al presente, perché, ci si può chiedere, è

proprio la funzione diegetica quella marcata, e cioè il suo uso nella narrazione? L'abbiamo detto all'inizio, l'uso della forma marcata non rappresenta la scelta normale, ma è solitamente legato alla produzione di un "effetto speciale". L'attribuzione a una determinata forma di funzioni marcate e non marcate, tuttavia, è un'operazione che, non bisogna dimenticarlo, solamente l'analista compie e non il parlante ignaro di teorie e assunti linguistici. Se per lo scrittore la sua consapevolezza metastilistica, ma non sempre, può determinare una scelta peculiare, per il parlante medio, o per lo scrittore stesso in altre situazioni sociolinguistiche che godono di una minor consapevolezza, narrare al presente può essere una scelta "di default" e allora non sarebbe più tanto marcata, pragmaticamente parlando. Mi viene da pensare che lo statuto marcato o non marcato delle forme verbali nel testo possa dipendere, in realtà, dal punto d'osservazione. In altri termini, la valutazione potrebbe essere condizionata, a monte, dalla prospettiva, del commento ovvero della narrazione, che è sentita come "tipica" o "normale". Questo vorrebbe dire che nella coscienza linguistica del parlante-analista esiste un punto di vista "privilegiato", di default, che è o quello del commento o quello della narrazione. Se questo è il caso, quale dei due e perché l'uno piuttosto che l'altro?

Per quanto concerne la prima parte del quesito (quale dei due?), mi sembra che la canonica distribuzione delle funzioni del tempo presente tra quelle marcate e quelle non marcate confermino la priorità del punto di vista commentativo su quello narrativo. Se il punto di vista adottato fosse quello della narrazione, si potrebbe verosimilmente affermare che la funzione narrativa (o diegetica) del presente è non marcata, mentre le funzioni parontiva e atemporale sono marcate. Dal momento, però, come ampiamente confermato dalla letteratura scientifica al riguardo, che è la funzione diegetica ad esser ritenuta marcata per la narrazione, mentre le funzioni parontiva e atemporale sono ritenute non marcate per il commento, ciò significa che nella valutazione delle funzioni marcate e non marcate il punto d'osservazione dell'analista è quello del commento. In altri termini, la modalità discorsiva percepita come normale, di "default" potremmo dire, è quella *commentativa* e, di conseguenza, le varie opposizioni funzionali tra le forme verbali del mondo narrato e del mondo commentato vengono fissate in relazione a quest'ultimo. A mio avviso, la questione non è di esigua rilevanza in quanto essa mette quantomeno in discussione la priorità di meccanismi grammaticali supposti a tavolino per lasciare più spazio a fattori cognitivi e dinamiche pragmatiche; meccanismi più legati insomma alla *parole* che non alla *langue*.

Sulla seconda parte del quesito (perché l'uno piuttosto che l'altro?) si aprono invece molteplici interpretazioni. Se una risposta vuole essere che quella commentativa è la modalità prevalente dell'esecuzione linguistica, in realtà può essere facilmente provato che i parlanti commentano e narrano in maniera

equa in linea di massima, intrecciando anche, normalmente, commento e narrazione, come Weinrich stesso sottolinea. Pertanto, non ritengo esista una modalità "quantitativamente" superiore all'altra, sì da renderla privilegiata come punto di vista adottato. Un'adeguata spiegazione, che esula tuttavia dal tema di questo breve saggio, dovrebbe a mio parere tenere in debita considerazione il rapporto esistente tra i due atteggiamenti comunicativi, che, per dirla con Weinrich, non hanno a che fare con "il tempo dei nostri orologi"²⁶, e le dimensioni temporali che vengono chiamate in causa dal commento e dalla narrazione rispettivamente, intendendo però "dimensione temporale" nel senso più ampio del termine, comprensivo cioè di ambedue i concetti di "tempo verbale" e "tempo cronologico".

Se il Tempo segnato dall'orologio sembra infatti estraneo alla consapevolezza testuale che l'atteggiamento comunicativo richiama, è pur vero che la coscienza linguistica del parlante vive all'interno di una più vasta dimensione temporale la quale determina, anche, quella verbale. Ritengo dunque che il privilegio assegnato, se ciò fosse vero, al mondo commentato – almeno per quanto concerne la valutazione funzionale delle forme verbali – non sia affatto estraneo alle implicazioni insite nelle tre variabili cognitive umane legate alla dimensione temporale:

- la *memoria*, variabile cognitiva del passato,
- la *coscienza*, variabile cognitiva del presente,
- l'*immaginazione*, variabile cognitiva del futuro.

Non è evidentemente un caso che la scelta di default cada proprio sulla modalità comunicativa più direttamente legata alla dimensione del presente, l'unica nella quale l'uomo è "cosciente", ovverosia "presente a se stesso". E non è nemmeno un caso che proprio attraverso la scelta del presente storico, con l'intento di "presentificare" qualcosa o qualcuno appartenente al passato, è possibile riunire, seppur illusoriamente, la memoria alla coscienza.

²⁶ Cfr. *supra*, nota 24.

Sesta sezione: Storia

Luana Montesi

Risorse *on line* per la ricerca storica contemporanea (II)

Dopo esserci occupati dell'analisi della trasposizione in rete dei tradizionali strumenti di mediazione del sapere utili per coloro che svolgono attività di ricerca nel settore della storia contemporanea¹, pare ora necessario affrontare la tematica inerente gli archivi storici, le associazioni e le istituzioni di storia contemporanea in quanto questi enti, attraverso la sempre crescente offerta in rete delle risorse che custodiscono, possono agevolare notevolmente la ricerca storica.

In via preliminare va detto che, in particolare per quanto riguarda la storia del Novecento, le fonti vengono conservate, oltre che nelle più note istituzioni archivistiche, anche all'interno di associazioni, istituti culturali e fondazioni, archivi storici di imprese, dando luogo a quello che Stefano Vitali ha definito «policentrismo della conservazione» quale tratto che contraddistingue i tempi moderni². Nel Novecento si sono affermate anche nuove tipologie di fonti (fotografie, filmati, materiali audiovisivi), caratterizzate da supporti, linguaggi e codici espressivi profondamente diversi da quelli delle fonti testuali che hanno contraddistinto i secoli precedenti e che hanno richiesto, ai fini della loro conservazione, la creazione di archivi *ad hoc*³. Strettamente connesso

¹ *I siti *web* citati nel presente lavoro sono stati consultati per l'ultima volta il 27 novembre 2009.

In particolare sono state precedentemente studiate le banche dati bibliografiche, i cataloghi e metacataloghi bibliotecari, le riviste digitali, i motori di ricerca e i portali disciplinari. Sia consentito rimandare a Luana Montesi, *Risorse on line per la ricerca storica contemporanea*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», Università di Macerata, cds.

² Stefano Vitali, *Archivi e istituti culturali di storia contemporanea*, in Antonino Criscione, Serge Noiret, Carlo Spagnolo, Stefano Vitali (a cura di), *La Storia al tempo di Internet. Indagine sui siti italiani di storia contemporanea*, Bologna, Pàtron, 2004, pp. 79-104. Utile anche Luisa Meneghini, *Archivi storici: digitali e on line*, in Luisa Meneghini (a cura di), *Ricerca storica e informatica: un manuale d'uso*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 51-57.

³ Tra questi non può non essere citato l'Archivio Storico dell'Istituto Luce, <<http://www.archivio.luce.com>>, indubbiamente il maggior archivio italiano fotografico e cinematografico relativo alla storia del Novecento, i cui fondi sono quasi interamente *on line*, e l'Archivio fotografico toscano, <<http://www.aft.it>>. Sebbene più settoriale, merita un cenno anche la Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico: <<http://www.aamod.it>>. Sulla fotografia storica in Internet utile anche Daniela Calanca, *Percorsi di storiografia digitale*, «Storia e Futuro», 6, aprile 2005, <<http://www.storiaefuturo.it>>.

all'utilizzo del *web* è anche il concetto di «archivio inventato», proposto da Roy Rosenzweig per indicare quei siti che «assemblano materiali documentari di varia natura e di provenienza diversa, estraendoli dai propri contesti di origine e ricreandone di nuovi, esemplati sugli interessi storiografici e i percorsi di studio dei loro curatori»⁴.

Dunque, di fronte alla diversificazione degli enti che si occupano della conservazione delle fonti dell'età contemporanea, la rete permette al ricercatore, attraverso la pubblicazione *on line* di strumenti di ricerca (inventari, guide ai fondi, repertori documentari sotto forma di banche dati), la riproduzione digitale di fonti documentarie testuali, fotografiche ed audiovisive e soprattutto attraverso la confluenza di descrizioni archivistiche all'interno di banche dati condivise, di avviare modalità nuove di approccio alla ricerca⁵.

La digitalizzazione dei fondi e delle serie archivistiche, inoltre, non è utile per l'utente solo perché consente di velocizzare i tempi di ricerca ma anche perché espone i documenti, spesso fragili, ad una minor manipolazione. Infine il processo di digitalizzazione permette di associare i documenti con altri materiali di varia natura e di inserirli all'interno di una rete di relazioni ipertestuali che consente di superare l'autoreferenzialità del singolo archivio e di contrastare, così, la probabile dispersione documentale.

A questo proposito, si propone, quale esemplificazione importante e puntuale, la banca dati di *Archivi del Novecento. La memoria in rete*⁶, un progetto che rappresenta una rete di archivi finalizzata all'individuazione e valorizzazione delle fonti per la storia italiana del Novecento e che permette di ricostruire virtualmente nuclei documentari frammentati.

In ogni caso, la questione relativa alla digitalizzazione delle fonti solleva pure altre problematiche: ci si chiede – ad esempio – se i documenti riprodotti possono considerarsi alternativi e/o sostitutivi della documentazione origi-

www.storiaefuturo.com/it/numero_6/percorsi/7_percorsi-di-storiografia-digitale~99.html>. Si veda anche Monica Gallai, Luigi Tomassini, *La fotografia di documentazione storica in Internet*, in Dario Ragazzini (a cura di), *La storiografia digitale*, Torino, UTET, 2004, pp. 70-100.

⁴ Stefano Vitali, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era del computer*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 117. Approfondisce il tema degli «archivi inventati», di cui può essere un concreto esempio, tra i numerosi altri, il sito della Fondazione Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano: <<http://www.archiviodiari.it>>, Filippo Ciocchetti, *Storie in rete e "archivi inventati"*, in Gianfranco Bandini, Paolo Bianchini (a cura di), *Fare storia in rete. Fonti e modelli di scrittura digitale per la storia dell'educazione, la storia moderna e la storia contemporanea*, Roma, Carocci, 2007, pp. 121-135.

⁵ Si veda Luisa Meneghini, *Gli archivi on line*, in Meneghini (a cura di), *Ricerca storica e informatica: un manuale d'uso*, cit., pp. 279-293.

⁶ <<http://www.archividelnovecento.it>>. Hanno aderito a questo progetto, tra gli altri, anche l'Istituto italiano per gli studi storici Benedetto Croce, l'Istituto Luigi Sturzo, la Fondazione Lelio e Lisli Basso, la Fondazione di Studi Storici Filippo Turati, la Fondazione Istituto Gramsci Emilia Romagna, tutti analizzati qui di seguito. Si veda, anche per la bibliografia citata, il saggio di Antonia Liguori, *Archivi del Novecento. Una rete di 55 istituti per valorizzare la memoria*, «Storia e Futuro», 12, novembre 2006, <http://www.storiaefuturo.com/it/numero_12/archivi/2_archivi-novecento~1045.html>.

nale, in considerazione del fatto che la qualità delle riproduzioni digitali può essere assai differente a seconda delle soluzioni tecniche adottate, che possono determinare una perdita o un accrescimento di informazione. Il passaggio dal materiale all'immateriale, cioè il processo di «codifica» è una procedura nella quale ci si impegna affinché nella trasposizione elettronica si perdano il minor numero di informazioni contenute nella fonte originale, sebbene poi sia impossibile preservare del tutto l'immutabilità del documento⁷. Andrea Zorzi, a questo proposito, per definire le nuove fonti digitali mutua dal medievista francese Jean Philippe Genet la categoria di «metafonti» intendendo con questo termine gli archivi consultabili *on line* ed intesi come nuova documentazione immateriale che alla riproduzione in formato immagine dei documenti accompagna trascrizioni o edizioni critiche, strumenti informativi, banche dati, bibliografie e strumenti di ricerca⁸.

Pare quindi opportuno riflettere – ora che il dibattito è già stato ampiamente avviato – circa le procedure con le quali diverse risorse vengono rese disponibili e la qualità degli strumenti predisposti a tale scopo.

Per chi voglia valutare la consistenza dell'offerta *on line* degli Archivi di Stato italiani, un buon punto di partenza è costituito dal portale del *Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per gli archivi*⁹ che, oltre a fornire informazioni sull'amministrazione archivistica italiana e l'accesso ai siti di ciascun Archivio di Stato¹⁰ offre la possibilità di consultare *on line* la *Guida Generale degli Archivi di Stato*¹¹ permettendo così di conoscere i singoli fondi posseduti da ciascun ente. All'interno di questo portale è ospitato anche il sito dell'Archivio Centrale dello Stato¹², la cui esiguità di materiale offerto deriva molto probabilmente dal fatto che si tratta di un sito ancora «in fase di decollo» destinato cioè ad essere arricchito di nuovi contenuti. Tra gli strumenti di ricerca proposti compare comunque la *Guida ai fondi dell'Ar-*

⁷ La problematica inerente le peculiarità della documentazione digitale (in particolare volatilità e strategie conservative) è stata studiata, oltre che da Vitali, *Passato digitale*, cit., anche da Isabella Zanni Rosiello, *A proposito di web e del mestiere di storico*, «Contemporanea», 4, ottobre 2005, pp. 743-755.

⁸ Andrea Zorzi, *Linguaggi in mutamento*, in Abbattista, Zorzi (a cura di), *Il documento immateriale*, cit.

⁹ <<http://www.archivi.beniculturali.it>>. Per una disamina sui portali dei principali Archivi di Stato italiani si rimanda al saggio di Valentina Baggiani, *I siti web degli Archivi di Stato italiani: pluralità di esperienze e tentativi di uniformità*, «Memoria e Ricerca», n.s. 22, 2006, <<http://www.fondazionecasa doriani.it/modules.php?name=MR&op=body&id=383>>.

¹⁰ In molti casi si tratta, più che di veri e propri siti, di semplici pagine informative che si limitano a riportare l'anagrafica dell'ente.

¹¹ <http://www.maas.ccr.it/h3/h3.exe/aguida/findex_guida>. Si tratta della trasposizione e rielaborazione in formato elettronico dei quattro volumi pubblicati tra il 1981 e il 1994 che descrivono il patrimonio documentario di tutti gli Archivi di Stato italiani.

¹² <<http://archivi.beniculturali.it/ACS/>>. L'Archivio dispone anche di una pagina informativa al seguente indirizzo: <www.archiviocentraledestato.it>.

chivio e la banca dati del *Casellario Politico Centrale*. Situazione del tutto opposta è invece quella dell'Archivio di Stato di Firenze¹³, ente che, oltre ad essere dotato di un *server* esclusivo, è tra i pochi in Italia a permettere, previa registrazione, la prenotazione delle unità archivistiche *on line* funzionali alla successiva consultazione in sede e ad offrire, tra gli strumenti di ricerca, la guida e gli inventari *on line*¹⁴, l'elenco dei fondi, un *link* dedicato agli strumenti di ricerca in altri siti *web* e guide alla consultazione tematica.

Questa stessa complessità si può ritrovare nel sito dell'Archivio Storico della Camera dei Deputati¹⁵, che mette a disposizione riproduzioni digitali dei documenti delle *Commissioni d'Inchiesta dell'Archivio del Regno* e fondi della *Consulta Nazionale* e dell'*Assemblea Costituente*, e in quello dell'Archivio Segreto Vaticano¹⁶ che permette di scaricare in formato pdf. l'*Indice dei fondi e relativi mezzi di descrizione e di ricerca*.

La ridotta presenza in rete delle associazioni di storici italiani, che non sono comunque numerose data la debole propensione all'associazionismo peculiare della categoria¹⁷, pur rappresentando invece i soggetti promotori della ricerca e del dibattito su temi attinenti lo *status* della disciplina, evidenzia il non facile rapporto che molto spesso esiste tra storia contemporanea e nuove tecnologie.

I siti *web* oggetto di analisi informano sulla storia dell'associazione, sulle attività scientifiche e sociali portate avanti senza quasi mai sfruttare a pieno le possibilità offerte dalla rete¹⁸. Per quanto concerne il settore di nostro interesse, e volendoci limitare alle associazioni maggiormente significative ed

¹³ <<http://www.archiviodistato.firenze.it>>.

¹⁴ Nello specifico si veda Daniela Bondielli, Stefano Vitali, *Descrizioni archivistiche sul web: la guida on line dell'Archivio di Stato di Firenze*, <http://www.archiviodistato.firenze.it/nuovosito/fileadmin/template/allegati_medial/materiali_studio/progetti/progetti_siasfi.pdf>. Va detto che l'Archivio di Stato di Firenze, nell'ottica di una chiara progettualità culturale, ha già iniziato il processo di digitalizzazione di alcuni fondi documentari, già disponibili *on line* (la riproduzione dell'intero archivio *Mediceo avanti il Principato, Acquisti e doni 383, Diplomatico*). La scelta dell'istituzione fiorentina è stata, a differenza di quanto hanno fatto altri archivi che hanno trasferito in rete fonti di largo consumo e immagini di forte impatto emotivo, nella direzione della digitalizzazione di fondi che soddisfino invece precise esigenze di studio.

¹⁵ <<http://www.camera.it>>.

¹⁶ <<http://asv.vatican.va>>.

¹⁷ Il *Forum sulle società degli storici* è stato pubblicato nel Dossier di Sisscweb su *Associazioni e Istituti di ricerca in Italia*, disponibile *on line* all'indirizzo: <<http://www.sissco.it/index.php?id=1004>>. Il Forum era stato precedentemente pubblicato con il titolo *Le associazioni degli storici italiani* (contiene interventi di Ennio di Nolfo, Andreina De Clementi, Sergio Zaninelli, Anna Maria Lazzarino Del Grosso, Guido Melis, Raffaele Romanelli) nella rivista «Contemporanea», 2, aprile 2000, pp. 289-311.

¹⁸ Serge Noiret, *Associazioni, centri e istituzioni storiche*, in Criscione, Noiret, Spagnolo, Vitali (a cura di), *La Storia al tempo di Internet*, cit., pp. 105-143. Si veda anche Laura Ceccacci, *La storia contemporanea nel World Wide Web*, «Storia e problemi contemporanei», 46, settembre 2007, pp. 175-180.

attive a livello nazionale¹⁹, è fondamentale riferirsi ai siti della Società italiana per lo studio della storia contemporanea (SISSCO) e della Società italiana delle storiche (SIS).

Il primo, in particolare, inaugurato nel 1997 e redatto da Serge Noiret, rappresenta senz'altro un'eccezione nel panorama dei siti che si occupano della nostra disciplina. La SISSCO²⁰, associazione culturale fondata nel marzo 1990, attraverso il proprio sito oggi diretto da Emmanuel Betta²¹, mostra chiaramente di sfruttare tutte le potenzialità del nuovo *medium*. Oltre a contenere numerose informazioni su tutto ciò che ruota attorno alla ricerca nel settore della storia contemporanea (concorsi, valutazione della ricerca, e via dicendo), offre vari *dossiers* su argomenti di attualità quali, ad esempio, quelli relativi all'utilizzo delle fotografie come fonti storiche e all'insegnamento della storia contemporanea nelle scuole superiori; permette l'accesso alle riviste della società direttamente in formato digitale e disponibili poco dopo l'uscita dei numeri in tradizionale formato cartaceo (è questo il caso de «Il Mestiere di storico. Annale SISSCO»).

Navigare all'interno di questo sito permette di venire a conoscenza, attraverso le recensioni pubblicate, della produzione storiografica nel campo della storia contemporanea, nonché delle numerose attività organizzate dalla Società: convegni ed incontri di studio, seminari, discussioni; a quest'ultimo proposito va segnalata pure la presenza di una «lista di discussione», riservata ai soci e realizzata in collaborazione con la Biblioteca di Storia Contemporanea Alfredo Oriani di Ravenna²².

La SIS²³ invece, pur rappresentando un valido esempio di associazionismo nel settore degli studi di genere, non traduce del tutto, nel proprio sito, l'attivismo di cui è portatrice nella realtà limitandosi ad offrire, oltre alle informazioni sulla struttura societaria, chiari ragguagli sulle attività portate

¹⁹ Sono ugualmente importanti e presenti *on line* la Società italiana degli storici dell'economia: <<http://www.sisenet.it>> che offre però risorse piuttosto limitate per la ricerca e la didattica (molte sezioni sono incomplete e il sito globalmente non risulta aggiornato) e la Società per gli studi di storia delle istituzioni: <<http://www.storiadelleistituzioni.it>>. Su quest'ultima associazione, che pubblica la rivista «Le carte e la storia» di cui offre nel sito l'indice analitico degli articoli pubblicati insieme a materiale utile ma di difficile consultazione, si veda Giovanni Focardi, *Le istituzioni: organi costituzionali, amministrazione e altri enti*, in Criscione, Noiret, Spagnolo, Vitali (a cura di), *La Storia al tempo di Internet*, cit., pp. 53-78.

²⁰ <<http://www.sissco.it>>.

²¹ Emmanuel Betta, *Storici in rete: il sito web della SISSCO*, «Contemporanea», 2, aprile 2003, pp. 411-418.

²² Il sito della Fondazione Casa di Oriani: <<http://www.fondazioneocasadioriani.it>> offre *on line* l'inventario di alcuni archivi posseduti oltre agli indici delle riviste pubblicate, fatta eccezione per «Memoria e Ricerca on line», disponibile esclusivamente in formato digitale.

²³ <<http://www.societadellestoriche.it>>. Sulla attività della SIS si veda la recensione scritta da Teresa Bertilotti, *Storia delle donne e studi di genere nel Web*, in Criscione, Noiret, Spagnolo, Vitali (a cura di), *La Storia al tempo di Internet*, cit., pp. 191-207.

avanti (convegni, ricerche, seminari, scuola estiva, master) ma pochi strumenti concreti di ricerca, fatta eccezione per l'utile *data base* bibliografico che permette di accedere ad una bibliografia che raggruppa articoli pubblicati a partire dal 2000 in diverse riviste storiche ed interventi dedicati agli studi di storia da una prospettiva di genere.

Della rivista societaria, «Genesis», fondata nel 2002, appaiono *on line* ad esempio solo gli indici dei numeri usciti e non viene fatto cenno alcuno alla possibilità di scaricare a pagamento singoli articoli della rivista semplicemente collegandosi al sito della Viella²⁴, la casa editrice che la pubblica; né, poi, cenno alcuno viene fatto al servizio di pubblicazioni *on line* della Casalini Digital Division²⁵, al cui progetto l'editore romano ha aderito.

Senz'altro più numerosi rispetto a quelli delle associazioni, i siti degli istituti di ricerca che operano nel settore della storia contemporanea traducono in rete, nella maggior parte dei casi, la vitalità e la capacità di svolgere interventi incisivi ed articolati nell'ambito della ricerca storica contemporanea²⁶. Ciò che occorre valutare è se essi si limitano ad offrire una comunicazione istituzionale, presentando quindi informazioni sulla storia, le modalità di accesso alle strutture o se, piuttosto, rendono disponibili le risorse che conservano sfruttando a pieno, quindi, le potenzialità comunicative del *web*²⁷. I patrimoni librari ed archivistici sono infatti alla base dell'attività degli istituti in quanto rappresentano fonti storiche e al tempo stesso costituiscono strumenti per la formazione, la divulgazione delle diverse attività e della promozione culturale, iniziative molto spesso inserite all'interno di progetti trasversali di ampio respiro.

La Giunta Storica Nazionale, già Giunta Centrale per gli Studi Storici, organismo nazionale istituito nel 1934 con l'obiettivo di coordinare l'attività degli istituti e degli enti di ricerca storica italiani, comprende l'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, fondato nel 1936 dalla trasformazione della Società Nazionale per la Storia del Risorgimento (1906) e l'Istituto storico

²⁴ <<http://www.viella.it>>.

²⁵ Progetto di indubbia utilità e destinato a svilupparsi in breve tempo quello della Casalini, <<http://digital.casalini.it>> editore che offre la possibilità di scaricare, previo pagamento con carta di credito, articoli e libri in formato digitale. L'iniziativa, alla quale hanno già aderito circa sessanta case editrici italiane (tra queste Rubettino, Franco Angeli, Bulzoni, Carocci, Firenze University Press, Eum, Viella, Clueb), comprende attualmente una base dati di oltre 100.000 articoli e capitoli di libri.

²⁶ Per una disamina sugli istituti extrauniversitari che si occupano di storia contemporanea si veda il saggio di Giancarlo Monina, *Gli istituti extrauniversitari e la storia contemporanea. Un sondaggio on line*, «Il Mestiere di storico. Annale SISSCO», IV/2003, pp. 71-104, <<http://www.sissco.it/index.php?id=169>>. Per una panoramica delle risorse digitali utili allo storico contemporaneista si veda Luisa Meneghini, *Storia Contemporanea*, in Meneghini (a cura di), *Ricerca storica e informatica: un manuale d'uso*, cit., pp. 125-150.

²⁷ Serge Noiret, *Associazioni, centri e istituzioni storiche*, in Criscione, Noiret, Spagnolo, Vitali (a cura di), *La Storia al tempo di Internet*, cit., pp. 105-143.

italiano per l'età moderna e contemporanea, nato nel 1934. Il sito internet della Giunta²⁸, oltre ad indicare i compiti svolti e gli istituti collegati (riunisce anche le Deputazioni e le Società di Storia Patria), offre la consultazione di uno strumento molto utile per i ricercatori: la *Bibliografia Storica Nazionale*²⁹. È altresì presente una sezione che mostra l'elenco delle istituzioni in cui è possibile svolgere ricerca storica in Italia suddivisa in dipartimenti e strutture universitarie italiane e per istituti di ricerca extrauniversitari, società storiche locali, istituti stranieri in Italia e associazioni specialistiche, nonché una sezione dedicata alle risorse elettroniche suddivisa in banche dati, riviste elettroniche, siti internet, pubblicità sugli eventi e convegni organizzati dalla Giunta. Tra i siti degli istituti italiani indubbiamente più ricchi di materiale vanno segnalati, per la storia dell'Ottocento, il sito *web* dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano³⁰ che, oltre a fornire informazioni circa le pubblicazioni curate, le attività congressuali svolte, permette di consultare *on line* la «Rassegna Storica del Risorgimento» relativamente alle annate dal 1914 al 2001 e i fondi posseduti nell'archivio attraverso ricerche semplici o avanzate; relativamente alla storia del Novecento va invece considerato il sito dell'Istituto nazionale per la storia del movimento di liberazione in Italia³¹ che presenta anche una sezione dedicata alle risorse *on line* comprensiva, per quanto riguarda i servizi archivistici, della descrizione degli archivi cartacei, iconografici e fotografici.

Sul versante degli enti privati, merita senz'altro considerazione il sito dell'Istituto italiano per gli studi storici Benedetto Croce di Napoli³² che, oltre ad offrire dettagliate informazioni logistiche, per quanto riguarda l'archivio presenta una descrizione di quelli di Carlo Cantoni, Benedetto Nicolini, Adolfo Omodeo, senza però una banca dati che permetta di avviare la ricerca *on line*. Questo tipo di approccio alla rete pare essere comune anche ad altri enti privati quale quelli della Fondazione Luigi Einaudi di Torino³³, dell'Isti-

²⁸ <<http://www.giunta-storica-nazionale.it>>.

²⁹ Lo spoglio è riferito alla produzione storiografica a partire dal 2000 e al 30 settembre 2009 la banca dati riguardava circa 54.900 schede.

³⁰ <<http://www.risorgimento.it>>.

³¹ <<http://www.italia-liberazione.it>>. Per uno sguardo sull'attività della rete degli Istituti della Resistenza nell'ultimo decennio si veda il saggio di Claudio Silingardi, *L'Istituto nazionale per la storia del movimento di liberazione in Italia negli anni Novanta*, «Il Mestiere di storico. Annale SISCO», I/2000.

³² <<http://www.iiss.it>>.

³³ <<http://www.fondazioneeinaudi.it>>. Va però detto che ora è possibile scaricare in formato .pdf il *Supplemento alla Bibliografia degli scritti di Luigi Einaudi*, realizzata nel 1971 da Luigi Firpo e primo passo verso la divulgazione dell'opera di Einaudi anche attraverso lo strumento della rete. Inoltre la Fondazione ha già provveduto alla digitalizzazione di circa 272 opere economiche italiane e straniere pubblicate tra il 1600 e il 1830 ed ha messo in rete il catalogo *Fondazione Luigi Einaudi-Fondi dell'Archivio di Stato di Torino*.

tuto Luigi Sturzo di Roma³⁴, della Fondazione Lelio e Lisli Basso di Roma³⁵, che presentano più che altro informazioni generali sulle istituzioni e le numerose attività che svolgono, ma, sotto il profilo archivistico, va segnalato che sono ancora in fase di decollo.

La Fondazione Giangiacomo Feltrinelli di Milano³⁶, uno dei maggiori centri di documentazione a livello europeo nell'ambito della ricerca storico-sociale contemporanea, nel suo sito, mette a disposizione degli utenti alcuni inventari di fondi presenti all'interno del proprio Archivio. Ricchi di risorse sono il sito della Fondazione Alcide De Gasperi³⁷, che contiene, oltre alla sezione «archivio fotografico» in cui è possibile visualizzare immagini che appartengono all'archivio privato di Maria Romana De Gasperi, discorsi e carteggi ora digitalizzati che lo statista tenne con alcuni personaggi politici del suo tempo (Luigi Sturzo, Giuseppe Spataro, Piero Malvestiti), e il sito della Fondazione Istituto Gramsci³⁸, che offre, oltre alla *Bibliografia gramsciana on line*³⁹, gli inventari degli archivi di Enrico Berlinguer e Palmiro Togliatti.

Il progetto avviato nel 2003 e denominato *Archivi on line*⁴⁰, promosso e finanziato dal Senato della Repubblica con l'obiettivo di creare un unico archivio virtuale del patrimonio documentale di personalità politiche, partiti e gruppi parlamentari, ha già riscosso notevole successo annoverando tra i numerosi enti aderenti, anche l'Archivio Centrale dello Stato, la Fondazione Lelio e Lisli Basso, la Fondazione di Studi Storici Filippo Turati⁴¹, la Fondazione Istituto Gramsci e l'Istituto Luigi Sturzo. Punto di forza del progetto è l'integrazione delle fonti per la storia politica ed istituzionale al fine di defi-

³⁴ <<http://www.sturzo.it>>. Il sito presenta risorse audiovisive ed iconografiche provenienti dagli archivi dell'Istituto che, dal 2005, ha avviato progetti di digitalizzazione di alcuni periodici e monografie, tra cui l'*Opera Omnia* di Luigi Sturzo, ora disponibile *on line*. L'Istituto Luigi Sturzo si è reso promotore del progetto *Alcide De Gasperi nella storia d'Europa*: <<http://www.degasperi.net>>, sito che contiene numerose risorse digitali dedicate all'importante uomo politico italiano.

³⁵ <<http://www.fondazionebasso.it>>. Anche questa Fondazione offre *on line* gli inventari dei fondi dell'archivio ed ha già avviato il processo di digitalizzazione di alcuni periodici rari che possiede. Inoltre è in corso di digitalizzazione l'intera raccolta della rivista «Parolechiave», già disponibile in linea relativamente agli anni 1993-2002.

³⁶ <<http://www.fondazionefeltrinelli.it>>.

³⁷ <<http://www.fondazionedegasperi.it>>.

³⁸ <<http://www.fondazionegramsci.org>>. Importante segnalare che la Fondazione Istituto Gramsci Emilia Romagna: <<http://www.iger.org>> ha avviato nel 2000 un progetto volto alla creazione di una banca dati disponibile *on line* che conta oggi più di 11 mila manifesti datati dal primo Novecento ai nostri giorni e provenienti da raccolte pubbliche e private: <<http://www.manifestipolitici.it>>.

³⁹ Curata da John M. Cammett, Francesco Giasi, Maria Luisa Righi, questa Bibliografia è strutturata come un *data base* completamente interrogabile che include, corregge e integra i titoli già compresi nei volumi *Bibliografia gramsciana: 1922-1988* e *Bibliografia gramsciana: Supplement Updated to 1993*.

⁴⁰ <<http://www.archivionline.senato.it>>. Attualmente sono disponibili circa un milione di documenti digitalizzati (corrispondenze, interviste, discorsi, materiale fotografico ed audiovisivo).

⁴¹ <<http://www.pertini.it>>. La Fondazione Turati vi ha aderito attraverso i fondi del Partito Socialista Italiano.

nire percorsi di ricerca trasversali sui diversi fondi, con l'ausilio di un unico motore di ricerca.

Due iniziative, infine, provenienti dal mondo bibliotecario, meritano di essere segnalate: il progetto *Biblioteca digitale* della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze che ha già avviato la digitalizzazione di manoscritti rari, libri antichi, moderni e periodici⁴² e il progetto *Emeroteca digitale* della Biblioteca Nazionale Braidense relativo alla digitalizzazione di giornali e periodici dell'Ottocento e del primo Novecento lombardo interessante sia per la storia regionale, sia per quella nazionale⁴³.

La presenza di siti *web* di archivi, associazioni ed istituzioni di storia contemporanea è senz'altro consistente e significativa ma va pure rilevato che gli enti in questione sono ancora lontani dallo sfruttare a pieno le innumerevoli potenzialità offerte dalla rete. I caratteri di ipertestualità e multimedialità sono infatti ancora poco presenti nei siti analizzati, sebbene gran parte del repertorio di siti visionati farebbe pensare alla transizione imminente verso quella dimensione, che è poi quella che maggiormente giustifica il ricorso alla rete.

⁴² <<http://www.bncf.firenze.sbn.it>>.

⁴³ <<http://www.braidense.it>>.

Settima sezione: Note

Danila Curiazi

Matrici odissiache nella tradizione letteraria

Hor. *Sat.* I, 9, 31s.:

hunc neque dira venena nec hosticus auferet ensis
nec laterum dolor aut tussis nec tarda podagra.

Si tratta della celebre profezia che la *Sabella anus* aveva reso ad Orazio fanciullo: non lo avrebbe ucciso un veleno né una spada nemica né una malattia, ma la chiacchiera inesauribile di un seccatore.

Alle *Satire*, che il poeta stesso definiva *Bionei sermones*¹, gli studiosi riconoscono diverse matrici, dalla diatriba greca alla commedia antica², fino al nuovo Posidippo³, ma già Giorgio Pasquali⁴ aveva mostrato come Orazio conoscesse bene Omero e ne traesse spunti, per quanto filtrati attraverso la più moderna cultura ellenistica.

Ed epica, appunto, è la matrice dei citati versi della *Satira IX*: si tratta di Hom. *Od.* XI, 199 ss.

οὐτ' ἐμέ γ' ἐν μεγάροις ἐύσκοπος ἰοχέαιρα
οἷσ' ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποικομένη κατέπεφνεν,
οὔτε τις οὖν μοι νοῦσος ἐπέλυθεν ἢ τε μάλιστα
τηκεδόνι στυγερῇ μέλεων ἐξειλετο θυμόν·

Così l'ombra di Anticlea risponde alla domanda di Odisseo, il figlio, che, sceso nell'Ade, l'ha inaspettatamente trovata fra i morti; l'eroe, dolorosamente colpito dalla visione, le chiede cosa l'abbia condotta nell'Ade, se il dardo di una dea, o una malattia (vv. 170 ss.). Ed identiche parole usa l'ombra materna: non un'arma divina, né una malattia ma il rimpianto, la nostalgia

¹ Si veda *Ep. ad Flor.* II, 2, 60.

² Cfr. André Oltramare, *Les origines de la districte romaine*, Lausanne, Librairie Payot & Cie., 1926, pp. 126 ss. Horace, *Odes et epodes*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1967, pp. XVII s.

³ Cfr. Vincenzo Di Benedetto, *Omero, Saffo Orazio e il nuovo Posidippo*, «Prometeus», XXIX, 2003, fasc. 1, pp. 1-16.

⁴ Giorgio Pasquali, *Orazio lirico. Studi*, Firenze, Le Monnier, 1966, pp. 17 ss., 225 ss.

e la pena per un figlio troppo lontano e forse perduto l'hanno privata della vita. La ripresa oraziana appare indubbia, sebbene ampliata dal cenno ai *dira venena*, e rielaborata sia nella specificazione di diversi tipi di morbo mortale, che nella caratterizzazione diversa (nemica e non più divina) dell'arma, divenuta da dardo, spada.

Aulico antecedente oraziano⁵ risulta anche Soph. *Ant.* 817 ss.:

οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσ'
 ἐς τόδ' ἀπέρχῃ κεῦθος νεκύων
 οὔτε φθινάσιν πληγείσα νόσοις
 οὔτε ξιφέων ἐπίχειρα λαχοῦσ',
 ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνῃ δὴ
 θνητῶν Αἰδὴν καταβήσῃ.

È il Coro che, ammirato e disperato nel vedere la straordinaria fanciulla avviarsi alla tomba, sottolinea l'unicità di una scelta – quella di morire – che non è inevitabile, perché causata da morbi rovinosi o da armi nemiche, ma è del tutto volontaria. Antigone scende nell'Ade «αὐτόνομος ζῶσα», lei unica fra i mortali, non diversamente, peraltro, da Odisseo, cui ancora la madre (XI, 155 ss.) chiede:

τέκνον ἐμὸν, πῶς ἦλθες ὑπὸ ζόφον ἡερόεντα
 ζωὸς ἐών; χαλεπὸν τάδε ζωοῖσιν ὀράσθαι.

E se è pur vero che nelle parole del Coro il senso di «αὐτόνομος ζῶσα [...] Αἰδὴν καταβήσῃ» è, per così dire, metaforico, alludendo alla scelta di morte del tutto consapevole, di Antigone (mentre Odisseo scende fisicamente vivo nell'Ade), innegabile appare la consonanza, quanto meno formale, tra i versi omerici e quelli sofoclei. Analoga, ma ignorata, consonanza accomuna il citato Hom *Od.* XI 155 ss. a Verg. *Aen.* VI 530 s., in cui l'ombra di Deifobo chiede ad Enea disceso nel regno dei morti:

Sed te qui vivom casus, age, fare vicissim
 attulerint, pelagine venis erroribus actus
 an monitu divom?

E da Virgilio discende Dante, *Inf.* XV, 46 s. ove Brunetto Latini (come Deifobo ad Enea, ma anche come l'ombra di Anticlea ad Odisseo) chiede al poeta:

Qual fortuna o destino
 anzi l'ultimo di qua giù ti mena?

⁵ Si veda Valerio Casadio, *Soph.* *Ant.* 817 ss., «MGr», XXIII-XXIV (1988-1989), pp. 117 ss., il quale peraltro richiama altre analogie, riscontrabili tra il luogo di Sofocle e Hom. *Il.* 13, 665 ss.

Così si trasmettono aulici versi dall'una all'altra cultura letteraria.

* * *

Cat. *Carm.* 8, 3 ss.:

fulsere quondam candidi tibi soles,
cum ventitabas quo puella ducebat
amata nobis quantum amabitur nulla.
ibi illa multa tum iocosa fiebant,
quae tu volebas nec puella nolebat.
[...]
nunc iam illa non vult...

Si tratta del celebre carme catulliano, in cui il poeta esorta se stesso a restare fermo nella sua decisione di dire addio a Lesbia: una sorta di epistola scritta dall'io narrante all'io narrato⁶. È innegabile che i versi siano dettati da autentica ispirazione sentimentale, ma pensare che il substrato culturale di Catullo emerga solo nei *Carmina docta* sarebbe riduttivo; in questi ultimi, piuttosto, si fa evidente ciò che nel *Canzoniere* appare sottesa, per così dire spontanea, rielaborazione del passato in un vissuto contemporaneo al poeta. Che, infatti, i vv. 4-8 attingano ad aulica matrice, notava già l'Ellis⁷, il quale giustamente richiama Hom. *Od.* VII, 66 s.:

Ἀρήτην· τὴν δ' Ἀλκίνοος ποιήσατ' ἄκοιτιν
καί μιν ἔτισ' ὥς οὐ τις ἐπὶ χθονὶ τίεται ἄλλη...

Che il verbo τίω, rispetto ad *amo*, abbia una valenza più sacrale⁸ è innegabile, ma altrettanto palese è l'omogeneità del carme latino al modello greco. Va tuttavia ulteriormente rilevato che Catullo, anche per i versi successivi sembra riecheggiare un modello omerico, per l'appunto odissiaco (*Od.* V, 154 s.):

ἀλλ' ἦ τοι νύκτας μὲν ἰαύεσκεν καὶ ἀνάγκη
ἐν σπεῶσι γλαφυροῖσι παρ' οὐκ ἐθέλων ἐθελούσῃ.

Si tratta di Odisseo, che, amato da Calipso, e da lei trattenuto, quasi subisce impotente l'amore della dea, giacendole accanto tutte le notti, «egli che non

⁶ In essa comunque l'autoinganno ed il desiderio di essere rimpianto emergono chiaramente dalla serie di domande finali.

⁷ Robinson Ellis, *A Commentary on Catullus*, Oxford, Oxford University Press, 1989², p. 26.

⁸ È usato per lo più da uomini nei confronti della divinità, implicando l'onore, il rispetto e la venerazione (cfr., e.g., Aesch. *Suppl.* 705, Eur. *Her.* 1013), ma anche per gli dei nei confronti degli uomini, ed in tal caso prevale la valenza, per così dire, affettiva (cfr., e.g., Pind. *Pae.* IX, 48). Indica l'onore da rendere ad una sposa reale in Aesch. *Ag.* 259 s., dove il Coro afferma: «δίκη γάρ ἐστι φωτὸς ἀρχηγοῦ τίειν / γυναικα».

voleva, accanto a lei che voleva». La situazione è analoga a quella di Catullo e Lesbia: lui voleva quei giochi d'amore (iocosa) che invece la fanciulla in un primo momento «nec nolebat», poi «non vult». La contrapposizione, in entrambi i luoghi, è nella volontà: uno dei due vuole (Calipso, Catullo) l'altro o non vuole, o tollera appena (Odisseo, Lesbia); del resto anche la litote «nec nolebat» rivela un orientamento più negativo che positivo della volontà, esplicitato poi dall'inequivocabile «non vult». I ruoli, rispetto a quelli del racconto omerico, sono invertiti: nell'Odissea lei vuole, lui non vuole, nel carme catulliano lei non vuole, lui vuole; in entrambi i casi, tuttavia, è la donna che conduce il gioco, che determina la situazione col suo comportamento⁹.

L'Ellis¹⁰ compara il catulliano «volebas nec nolebat» a Ovid. *Am.* III, 7, 5:

nec potui cupiens, pariter cupiente puella,
inguinis effeti parte iuvante frui.

Gli sfugge che matrice del «cupiens pariter cupiente puella» ovidiano potrebbe piuttosto essere l'«ἐθέλων ἐθέλουσιν» di *Od.* III, 272. La consonanza di intenti accomuna in tal caso Egisto e Clitemestra, uniti da una passione infausta e delittuosa per un destino di sventura.

Cat. *Carm.* 109, 3 s.:

Di magni, facite ut vere promittere possit
atque id sincero dicat ex animo.

L'oggetto della preghiera di Catullo agli dei è Lesbia, che ha promesso che il loro sarà un amore felice e perpetuo. Qualcosa, tuttavia, una sorta di presentimento turba il poeta, come se sapesse che solo un dio può far sì che si avveri la promessa di lei.

In Hom. *Od.* VII 330 s. va rintracciato l'aulico ascendente del poeta latino:

Ζεῦ πάτερ, αἶθ' ὅσα εἶπε τελευτήσειεν ἅπαντα
Ἄλκινος;

Alcinoò ha appena promesso ad Odisseo una nave per tornare in patria e l'eroe rivolge una preghiera a Zeus perché la promessa si avveri: la divinità è chiamata in entrambi i casi ad essere garante insieme della promessa e della

⁹ In *Il.* VI, 165 la regina Antea, innamorata di Bellerofonte che la respinge, per vendetta lo accusa di violenza mentendo al marito ed incitandolo ad uccidere l'eroe, «ὅς μ' ἔθελεν φιλότῃτι μιγήμεναι οὐκ ἐθέλουσιν» una situazione che ricorda da vicino quella di Fedra (in particolare della *Fedra* di Seneca).

¹⁰ Ellis, *ibid.*

sincerità; in entrambi i casi l'auspicio è che alle parole un dio faccia corrispondere, col suo aiuto, i fatti. L'amore, per Catullo, è Lesbia, per Odisseo la patria; il prezzo della promessa è la felicità per entrambi.

* * *

Petrarca, *Canz.* 311:

Quel rosignuol che sì soave piagne
forse suoi figli o sua cara consorte,
di dolcezza empie il cielo e le campagne
con tante note sì pietose e scorte,

et tutta notte par che m'accompagne,
et mi rammente la mia dura sorte
[...]

In tali celebri versi del *Canzoniere*¹¹ Petrarca esprime il suo sgomento, il senso di vuoto, il doloroso stupore per la morte di Laura. Unico compagno di sofferenza, unico essere quasi che possa capirlo, gli appare l'usignolo, che riempie il silenzio notturno dei suoi melodiosi gemiti per i piccoli implumi e la compagna che qualcuno ha portato via dal nido.

La matrice di tali versi è unanimemente rintracciata in Verg. *Georg.* IV 511 ss. in cui il pianto simile a quello dell'usignolo è di Orfeo, sconfitto nel tentativo di riportare alla vita la donna amata:

qualis populea maerens philomela sub umbra
amissos quaeritur flatus, quos durus arator
observans nido implumis detraxit; at ille
flet noctem ramoque sedens miserabile carmen
integrat et maestis late loca quaestibus implet.

E giustamente, vista la perfetta consonanza tra i due celebri luoghi. Ma è sfuggito che l'aulico antecedente quanto meno del passo virgiliano è Hom. *Od.* XVI 216 ss.:

κλαῖον δὲ λιγέως ἀδινότερον, ἢ τ' οἰονοί,
φῆναι ἢ αἰγυπτιοὶ γαμψώνυχες, οἷσί τε τέκνα
ἀγρόται ἐξέλοντο πάρος πετένα γενέσθαι·
ὥς ἄρα τοί γ' ἐλεεινὸν ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον εἶβον.

Sono Odisseo e Telemaco che si ritrovano, dopo tanto tempo e dopo che il figlio aveva creduto il padre ormai morto ed il padre aveva tante volte perso la speranza di rivedere la sua terra e il figlio. È un pianto di gioia, dunque,

¹¹ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1193 s.

contrariamente a quello virgiliano e petrarchesco, ma assimilato a quello di uccelli (non l'usignolo, certo, ma non è questo certo discriminante) cui un contadino abbia rubato i piccoli dal nido. L'unica diversità, forse è che la similitudine omerica mette l'accento sull'intensità dei gemiti, quelle più tarde sull'intensità del dolore.

L'*Odissea*, ancora una volta¹², si conferma matrice di una cultura che non è più solo quella latina, immediatamente posteriore, ma è, per tramite di quella latina, capostipite di una tradizione che arriva fino al novecento italiano¹³.

¹² Si potrebbero citare altri numerosi casi, che sono attualmente oggetto di indagine per un libro di prossima pubblicazione.

¹³ Si veda, a titolo di rapido esempio, la celebre lirica di Salvatore Quasimodo *Alle fronde dei salici*, che, malgrado la riconosciuta ascendenza del Salmo 137, trova aulico, ed ignorato, precedente anche in Hom. *Od.* VIII, 105, per il gesto, simbolico nel poeta contemporaneo, reale nell'antico, dell'appendere la cetra a significare il tacere della voce del cantore.

eum edizioni università di macerata



ISBN 978-88-6056-379-8



€ 40,00