

ISSN: 1576-7787

Vol. 16, 2022

# RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD  
ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

# RSEI

## REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS



ISSN: 1576-7787 - CDU 811

Vol. 16, 2022

PERIODICIDAD ANUAL

**DIRECTORA:**

*María de las Mercedes González de Sande* (Universidad de Salamanca).

**SECRETARIA:**

*Sara Velázquez García* (Universidad de Salamanca).

**CONSEJO DE REDACCIÓN:**

*Mercedes Arriaga Flórez* (Universidad de Sevilla), *Carmen Blanco Valdés* (Universidad de Córdoba),  
*Julia Benavent Benavent* (Universidad de Valencia), *Maria Assumpta Camps Olivé* (Universidad de Barcelona),  
*Javier Gutiérrez Carou* (Universidad de Santiago), *Pedro Luis Ladrón de Guevara* (Universidad de Murcia),  
*Victoriano Peña Sánchez* (Universidad de Granada), *María Dolores Valencia Mirón* (Universidad de Granada).

**CONSEJO CIENTÍFICO:**

*Giorgio Baroni* (Universidad Católica «Sacro Cuore», Milán), *Adriana Crolla* (Universidad de El Litoral, Santa Fe),  
*Pier Luigi Crovetto* (Universidad de Génova), *Fausto De Michele* (Universidad de Viena), *Dianella Gambini*  
(Università per Stranieri, Perugia), *Augusto Guarino* (Universidad «Orientale», Nápoles), *Vicente González Martín*  
(Universidad de Salamanca), *Pasquale Guaragnella* (Universidad de Bari), *Manuel Heras García* (Universidad  
de Salamanca), *Andrea Manganaro* (Universidad de Catania), *Maria Caterina Paino* (Universidad de Catania),  
*Paolo Proietti* (IULM, Milán), *Giovanni Puglisi* (IULM, Milán), *Pasquale Sabbatino* (Universidad «Federico II»,  
Nápoles), *Fabrizio Scrivano* (Universidad de Perugia), *Anna Tyliusinka kowalska* (Universidad de Varsovia, Sebastiano  
Valerio (Universidad de Foggia), *Franco Zangrilli* (Universidad de Nueva York), *Rawda Zaouchi Razgallah*  
(Universidad de Cartago), *Sara Zappulla Muscarà* (Universidad de Catania).

**SECRETARÍA DE REDACCIÓN:**

Dpto. Filología Moderna. Universidad de Salamanca.  
Plaza de Anaya, s/n. [rseitalianistas@gmail.com](mailto:rseitalianistas@gmail.com)

RSEI Revista de la Sociedad Española de Italianistas se indiza en Dialnet y es evaluada en CARTHUS Plus+ 2014 (Grupo D)  
CIRC: Clasificación integrada de revistas científicas (con valor superior a D), LATINDEX (Catálogo) y MIAR (Icds = 3,7).  
En cuanto al auto-archivo, figura en: Dulcinea (color azul) y Sherpa/Romeo (color blue).

**SUSCRIPCIONES:**

MARCIAL PONS, LIBRERO - Departamento de Revistas  
C/ San Sotero, 6 - E-28037 Madrid (España)  
Teléfono: +34 913 04 33 03. Fax: +34 913 27 23 67. Correo-e: [revistas@marcialpons.es](mailto:revistas@marcialpons.es)

**PEDIDOS DE VOLÚMENES  
ANTERIORES:**

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
Plaza San Benito, 23. Palacio de Solís - 37002 Salamanca (España)  
Fax: 923 26 25 79. Correo-e: [usal@usal.es](mailto:usal@usal.es)

**INTERCAMBIO:**

Universidad de Salamanca. Servicio de Bibliotecas - Intercambio editorial  
Campus Miguel de Unamuno. Apto. 597 - 37080 SALAMANCA  
Correo-e: [bibcanje@usal.es](mailto:bibcanje@usal.es)

**MAQUETACIÓN: INTERGRAF**

IMPRESIÓN: NUEVA GRAFICESA

ISSN: 1576-7787 - CDU 811

DEPÓSITO LEGAL: S. 972-2000

SALAMANCA 2020

A tenor de lo dispuesto en las calificaciones Creative Commons CC BY-NC-SA y CC BY, se puede compartir (copiar, distribuir o crear obras derivadas) el contenido de esta revista, según lo que se haya establecido para cada una de sus partes, siempre y cuando se reconozca y cite correctamente la autoría (BY), siempre con fines no comerciales (NC) y si remezcla, transforma o crea a partir del material, deberá difundir sus contribuciones bajo la misma licencia que el original (SA).



# RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD  
ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS



ISSN: 1576-7787 - CDU 811  
vol. 16, 2022

## INDICE

### ARTÍCULOS

La parola, la vita, la luce nella lirica di Mario Luzi Paola BAIONI . . . . .	7
Sensi «criptati» di una novella esemplare ( <i>Decameron</i> IV, 5) Marcella DI FRANCO . . . . .	21
Verbos de percepción sensorial: un estudio contrastivo español-italiano desde la lingüística cognitiva Santiago GARCÍA-JIMÉNEZ . . . . .	39
La pioggia d'oro, Danae e gli stupri invisibili Angela GIALONGO . . . . .	55
Dante Alighieri, universal y atemporal, desde su tiempo y geografía Manuel GIL ROVIRA. . . . .	69
Aproximación al pensamiento de Cristina Campo Fernando LÓPEZ FAJARDO . . . . .	85
<i>La zia marchesa</i> di Simonetta Agnello Hornby: un caso di riabilitazione letteraria Federico MALANDRIN . . . . .	97
Una Sardegna magica: tradizione e innovazione nei racconti fantastici di Grazia Deledda Sonia MANFRECOLA . . . . .	107
Le <i>rime</i> di Veronica Franco nella selva letteraria del rinascimento Maria MASCARELL GARCIA . . . . .	121
Bronte: storia di ingiustizia e ribellione. Da Verga a Vancini Francesco Maria PISTOIA . . . . .	133

«Lo chiamavano Malpelo». Verga per la generazione Z Carla TIRENDI .....	143
RESEÑAS .....	155

# RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD  
ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS



ISSN: 1576-7787 - CDU 811  
vol. 16, 2022

## INDEX

### ARTICLES

Word, Life, Light in Mario Luzi's Poetry Paola BAIONI . . . . .	7
«Encrypted» Senses of an Exemplary Tale ( <i>Decameron</i> iv, 5) Marcella DI FRANCO . . . . .	21
Verbs of Sensory Perception: A Spanish-Italian Contrastive Study from Cognitive Linguistics Santiago GARCÍA-JIMÉNEZ . . . . .	39
The Golden Rain, Danae and the Invisible Rapes Angela GIALONGO . . . . .	55
Dante Alighieri, Universal and Timeless, from his Time and Geography Manuel GIL ROVIRA. . . . .	69
Approach to Cristina Campo's Thought Fernando LÓPEZ FAJARDO . . . . .	85
<i>La zia marchesa</i> by Simonetta Agnello Hornby: a Literary Rehabilitation's Case Federico MALANDRIN . . . . .	97
Magical Sardinia: Tradition and Innovation in Grazia Deledda's Fantastic Short Stories Sonia MANFRECOLA . . . . .	107
Veronica Franco's <i>Rime</i> in the Literary Wilderness of the Renaissance Maria MASCARELL GARCIA . . . . .	121
Bronte: Story of Injustice and Rebellion. From Verga to Vancini Francesco Maria PISTOIA . . . . .	133

«Lo chiamavano Malpelo». Verga for Z Generation Carla TIRENDI .....	143
REVIEWS .....	155

## ARTÍCULOS





## LA PAROLA, LA VITA, LA LUCE NELLA LIRICA DI MARIO LUZI

*Word, Life, Light in Mario Luzi's Poetry*

Paola BAIONI

Università degli Studi di Torino

Fecha final de recepción: 1 de junio de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 25 de septiembre de 2022

**RIASSUNTO:** La poesia nasce avvolta in un'aura di mistero. Il poeta è uno scriba, che collabora per accrescimento all'opera del mondo e, come tale, impiega la parola (trafitta e contemporaneamente trasfigurata di luce) per esprimere una necessità. Il significato profondo di ciò che egli scrive, gli si disvela, non immediatamente, ma a distanza di tempo, in quanto immerso nell'incessante metamorfosi del mondo. Tra la parola, la vita e la luce vi è un legame profondo, che sempre principia.

Parole chiave: Luzi; poesia; parola; vita; luce.

**ABSTRACT:** Poetry borns wrapped in an aura of mystery. The poet is a scribe, who collaborates by increasing to the work of the world and, as such, uses the word (pierced and trasfigured by light at the same time) to express a need. The profound meaning of what he writes, it is revealed to him, not immediately, but after some time, as he is immersed in the incessant metamorphosis of the world. Between word, life and light there is a deep bond, which always begins.

Keywords: Luzi; poetry; word; life; light.

### 1. LA PAROLA

Nella parabola del seme, Gesù dice che «Così è il regno di Dio: come un uomo che getta il seme sul terreno; dorma o vegli, di notte o di giorno, il seme germoglia e cresce. Come, egli stesso non lo sa» (*Sacra Bibbia*, CEI, 2008: *Mc* 4, 27). Il seminatore,

apparentemente, non si preoccupa del seme che ha seminato; del resto non ne avrebbe motivo, non per noncuranza, ma perché si è affidato a Qualcuno che lo può aiutare. La venuta del regno, infatti, non è questione di volontarismo (neppure di intellettualismo o sentimentalismo), bensì di fiducia e affidamento. Tant'è che l'unico compito del seminatore è proprio quello di seminare, senza preoccuparsi di altro.

Questi due versetti del Vangelo di Marco mi sembrano in stretta relazione con quanto Luzi scrive sul ruolo del poeta, che non è uno *scriptor*, ma uno scriba, del quale tratteggia il profilo nel suo saggio *Naturalezza del poeta*:

la prima cosa che il poeta deve comunque far dimenticare e dimenticare egli stesso è di essere l'attore; sarà arrivato vicino alla verità quando nella sua opera attori risultino gli altri, la natura nelle sue circostanze frammentarie come nei suoi profondi principi, ed egli appaia l'interprete e il testimone. Là dove la personalità del poeta tende a imporsi e ad affermarsi come tale, o anche semplicemente a enunciarsi come alcunché di distinto dalla necessità intrinseca dell'oggetto e delle parole, l'indiviso e l'universale che sono nell'uomo avvertono una sorta di prevaricazione. La personalità del poeta in altre parole non esiste allo stato autonomo, ma si attua, si determina *in re*, vale a dire nasce, rinasce e si conferma solo dalla misteriosa concomitanza di forze che dà luogo alla poesia. E così pure qualunque ideologia preliminare che concerna la vita o l'espressione è cosa ben caduca e misera se non lascia la parola e, starei per dire, la dimostrazione, direttamente alle cose. Ecco [...] che cosa significa la naturalezza del poeta, se volete opporla alla vita riflessiva e all'intellettualismo: ecco che cosa vuol dire la sua modestia (Luzi, 1995: 80)<sup>1</sup>.

In altre parole:

Non ancora, non abbastanza,  
non crederlo  
mai detto  
in pieno e compiutamente  
il tuo debito col mondo (Luzi, 2014: 711).

e ancora:

Scrive, lui,  
ripercorre  
cioè  
l'immemorabile scrittura,  
s'immette in quelle tracce  
nitide o inselvate,  
entra in quella logia,  
                filtra in quella grafia,  
ne segue gli aculei e le volute,

<sup>1</sup> Cfr. Alighieri (1966-1967: *Par.* x, 27): «quella materia ond'io son fatto scriba». Su tale argomento cfr. almeno Luzi (1988: 349-366), Rogante (2000: 535-564; 2003: 55-69).

ripete le sue cifre.

Scrive

lui scriba

il già scritto da sempre

eppure mai finito,

mai detto, detto veramente.

[...]

L'autore? Non sa niente di sé,

l'autore –Mia è la prova, mio il martirio–

pensa lui che scrive –

–o è questa creazione,

lui che scrive appunto? (Luzi, 2001: 936).

Sorvolo sulla strettissima connessione tra la creazione e il fare poesia (etimologicamente, entrambe si riconducono al verbo greco *poiein*) e mi limito a sottolineare che il senso profondo di ciò che il poeta scrive, si «offrirà anche» a lui «più tardi; a che cosa ha obbedito, quale profondità è affiorata attraverso le parole che ha servito», in quanto poeta, «affinché si rendessero libere da qualunque servizio [...] e andassero oltre» di lui: «non lo può calcolare. In questo il linguaggio della poesia si distingue da quello di qualunque altra disciplina; infatti non si limita a enucleare, a definire, ma genera qualcosa che è nuovo anche per colui che si rileggerà, in quanto autore, eventualmente dopo: in qualche misura è una rivelazione» (Luzi, 1995: 302-303), per cui, come dice il termine, non si *disvela* alcunché, anzi si *vela di nuovo*: è qualcosa che non si può penetrare appieno, ma, che si voglia o meno, rimane avvolto in una sacrale aura di mistero. Luzi giunge all'elaborazione del concetto di parola poetica a partire dall'accezione paolina della *Prima Lettera ai Corinzi*: «Da voi, forse, è partita la parola di Dio? O è giunta soltanto a voi?» (*Sacra Bibbia*, CEI, 2008: *1Cor* 14, 36). Di qui, il Nostro comprende e ammette che non si riesce a separare poesia e religione («non so più se è religione o se è poesia»):

il problema è tutto qui: perché la parola a un dato momento, a un certo individuo, si investe del compito di significare al di là del suo normale uso comunicativo. Non proprio questo, ma qualcosa di molto simile San Paolo lo ascrive all'ordine dei carismi: un ordine che non è il caso di disturbare se non per questa chiara analogia: che l'uomo il quale esercita in questo modo il linguaggio sente che la parola è sì di là del suo stretto possesso, esorbita dall'angusto dominio della sua utilità e del suo bisogno ed è situata nella corrente di attività del mondo, cioè della natura, nella creazione. In qualche modo il linguaggio collabora a questa opera di prosecuzione del mondo, è immerso profondamente nel vivo della sua metamorfosi [...] Il poeta è prima di ogni altra cosa uno che avverte come non sua la parola che usa ed è indotto a usarla solo per questo, perché essa gli sembra oscuramente implicata nel processo generale della vita. I pensieri e i sentimenti personali che lo muovono si incontrano con la dimensione continua della parola (Luzi, 1995: 139-140).

A proposito della dimensione della parola, nel saggio *Piccolo catechismo*, Luzi precisa che:

A un sentimento musicale (cioè assolutamente libero da ogni determinazione polemica, narrativa, razionale, ecc.) della vita corrisponde l'intuizione musicale delle virtù attive della parola poetica: questa è la musica possibile nella poesia dove è bene sottolineare che lo strumento generatore non è per nulla il suono delle parole, ma ancora lo strumento fondamentale e naturale della poesia: la parola nella sua accezione integrale (Luzi, 1964: 81).

### La lingua della poesia è una

lingua creante [...] che non solo comunica uno stato esistente nella realtà di chi scrive ma anche suscita in altri emozioni parallele, analoghe o diverse. È una lingua che continua il suo processo di creazione al di là dell'individuo che l'ha usata, e l'ha piegata momentaneamente alla sua necessità (Luzi, 1995: 295).

La potenza creatrice della parola poetica «deriva direttamente dal divino»: è una parola pura e innocente. Tutto nella vita (nella storia, nel mondo) tende a corromperla e a depotenziarla, «a renderla convenzionale, non più spirito ma lettera» (Luzi, 1995: 295). Ciò che accade nel momento della creazione poetica, «accade *di necessità* [...] la parola muore a molti significati e nasce altra per altri possibili significati [...] tutto ciò che si afferma si afferma sulle ceneri di ciò che è divenuto inservibile» (Luzi, 1995: 130). Il massimo potere creativo «concesso alla poesia è [...] di entrare nel vivo del processo inesauribile della creazione *in toto*» (Luzi, 1995: 138). Tutta l'opera di Luzi si snoda tra dispersione e condensazione, tra frammenti e fondamenti. I frammenti hanno bisogno di essere *battezzati*, per poter nascere a nuova vita. Con l'incarnazione, il *logos* discende fino all'uomo, si fa carne, si immerge nel *magma* del mondo, nella fatica e nella sofferenza<sup>2</sup>: è la *kenosis* del *logos* che si abbassa al livello dell'uomo. Il *logos*, dice Luzi, «rinnova» anche «il linguaggio, testimoniandolo con sangue, in un certo senso. Questa è la sublimità di questo *Logos*, insomma, che si è fatto carne» (Luzi, 1999: 190). Attraverso la poesia il poeta coglie questa *Kenosis* e collabora, per accrescimento, all'opera creatrice del mondo, come dice egli stesso nel saggio *L'inferno e il limbo*, ove confronta la poesia di Dante (che opera per accrescimento) e quella di Petrarca (che commenta l'esistente) (Luzi, 1995: 56-65). La discesa *kénotica* della divinità trova riparo (una «gronda umana») nell'umanità. Il Cristo si fa uomo nel

<sup>2</sup> Cristo è il *Verbum caro*, la Parola di Dio che nella storia «si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi» (*Sacra Bibbia*, CEI, 2008: *Gv* 1, 14). Von Balthasar evidenzia il mistero di identificazione tra il *Logos* –Il Cristo, *Verbum Dei*– e la Sacra Scrittura, Parola di Dio. «Ecco perché il cristianesimo “non è propriamente una religione del Libro; è una religione della Parola, ma non unicamente, non in particolare della parola nella sua forma scritta; è la religione del Logos non muto, scritto, ma incarnato e vivente”» (Balthasar, 1978: 82). «Partendo dalla lettura di Origene, l'atteggiamento di fondo di von Balthasar si fa prevalentemente *teologico*, come vertice della conoscenza intellettuale, dell'esperienza spirituale e della stessa indagine storica, antropologica e sociale. In tale processo di crescita fu certamente importante la lettura di Origene, [...] maestro della scuola alessandrina pervaso da un impeto di fondo verso il mistero supremo di Dio, compreso come Voce, Parola e Verbo» (Marchesi, 2003: 727-728).

grembo di Maria, condivide pienamente la nostra natura umana (eccetto il peccato); egli «manifesta e cela» la potenza del *logos*, che «deflagra» nella risurrezione.

A un certo punto della sua vita (e poesia), in Mario Luzi sembra di rilevare una *kenosis* del linguaggio. Nella raccolta *Dottrina dell'estremo principiante* (ultimo libro edito dall'autore vivente, nel 2004, in occasione dei suoi novant'anni) si trova la lirica *Infine crolla*, in cui si assiste a una sorta di discioglimento del discorso, fino a diventare solo un miscuglio di suoni e di rumori che terminano nel silenzio, che è la voce di Dio:

Infine crolla  
su se medesimo il discorso,  
si sbriciola tutto  
in un miscuglio  
di suoni, in un brusio.

Da cui

pazientemente  
emerge detto  
il non dicibile  
tuo nome. Poi il silenzio,  
quel silenzio si dice è la tua voce (Luzi, 2004a: 184).

Tuttavia, il binomio silenzio-voce non è un ossimoro, bensì un'endiadi<sup>3</sup>.

## 2. LA VITA

Luzi si è sempre interrogato sul senso della vita e sul rapporto fra la vita e la luce e fra la luce e le tenebre. Esperto conoscitore della Scrittura (teneva una *Bibbia* sul comodino), grande estimatore delle lettere paoline e del *Vangelo* di Giovanni (che ha commentato) (Luzi, 2010), sceglie proprio l'*incipit* di questo *Vangelo* non sinottico da collocare in esergo alla silloge *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985)<sup>4</sup>.

In *Discretamente personale* il Nostro sottolinea come la presenza della vita appare indissolubilmente legata all'idea di continuità:

Di fatto, quando nasceva, la poesia tendeva ad affermare con la massima intensità possibile la presenza della vita e insieme la forza risolutiva d'amore che valesse da sola

<sup>3</sup> Per quanto riguarda il binomio silenzio-voce, cfr. almeno Luzi (1984: 13). Cfr. pure Luzi (2001: 705), silloge: *Per il battesimo dei nostri frammenti*: «Eccola, le insorge / dentro, le sbreccia, / quella nota, la massa / di notte e di afasia / le incrina / il duro tempo / di scolta e di vigilia / cresce, sale / alta, gluisce, / fervorosamente schioccia / essa, le s'infuoca nella gorga // e lei versa quel fuoco / distilla quella goccia / a lungo, / la molla infine, ma dove? / non le torna niente / dal fondo, non risale / suono / o segno dal precipizio». Mi sia consentito rimandare anche al mio saggio Baioni (2012: 99-116), Baioni e Baroni (2014: 249-256), Givone (2001: 27-35), Miquel (1998).

<sup>4</sup> «In lei [la parola] era la vita; e la vita era la luce degli uomini». Cfr. *Sacra Bibbia*, CEI (2008: Gv 1, 1): «In principio era il Verbo, / e il Verbo era presso Dio / e il Verbo era Dio».

a spiegarla. Ne cercavo l'enunciazione appassionata non per simboli, ma per figure affettive, sensibili, che per lo più contenevano, mi accorgo ora, l'idea allora latente di genesi perpetua, di continuità; quella enunciazione e quella passione esaurivano tutto il mio intendimento e non lasciavano campo a nessun intervento esplicito da parte mia (Luzi, 1995: 110).

Il poeta è animato da ispirazione religiosa e rimane aperto alla speranza, fino all'ultimo giorno della sua vita<sup>5</sup>. La speranza della «purgazione dipende da un libero, umile atto di vita e di poesia». La poesia «non può dimenticare, ma può vincere», perché «la poesia (e la vita) decide per la vita, gliela impone» (Luzi, 1964: 246). In *Primizie del deserto* (il titolo è già segno della speranza che anima il poeta: si tratta delle *rifioritura* dopo la devastazione del furore bellico) il Nostro sottolinea come la vita possa rinascere dalla cenere e come anche una piaga (magari incancrenita) possa mirabilmente sanarsi:

ché all'uomo, dici, è forza porre fine  
alle lacrime, è forza cominciare  
ogni giorno –questo è più acuto strazio–  
e la vita può darsi nella cenere  
e questa piaga atroce può volgere in salute (Luzi, 2001: 192-193).

Nella medesima silloge, nella lirica *Gemma* è icasticamente richiamato alla memoria il gesto dell'auscultazione attenta della natura, la cui voce «corre», irrompe; speranza di una vita che «ricomincia»:

Che ti mormora il sangue negli orecchi e alle tempie  
quando è là di febbraio che nel bosco  
ancora riecchito corre voce  
d'una vita che ricomincia (Luzi, 2001: 201).

Qualche volta, però, la durezza della vita fa ripiegare l'uomo su se stesso e induce a un cedimento della speranza:

Ma il supplizio è senza fine  
quando si pensa della vita  
ch'è solo vile se non è crudele (Luzi, 2001: 227).

Del resto la vita è un combattimento, una lotta, per dirla con Luzi, è un'«agonia». Ad ogni umano cedimento, tuttavia, segue una ripresa, una illuminata intuizione che inaugura una nuova via e riempie il cuore di pace. Nella lirica *La notte viene col canto*, Luzi varca la soglia della speranza<sup>6</sup> e riconosce non solo che la fede è nell'uomo, ma anche che essa è una persona. La fede, virtù teologale (in quanto tale: condizione

<sup>5</sup> Cfr. Verdino (2003), Cavallini (2000), Luzi (2004b, 2010, 2014), Quiriconi (1980).

<sup>6</sup> Cfr. Giovanni Paolo II (1994).

stabile), è un dono, e il *logos*, che si è fatto carne, è disceso fino all'uomo per innalzarlo fino a Dio. Ecco quindi che la fede è un atto di fiducia e di affidamento concreto (non astratto) a Qualcuno, a «una persona», come dice Luzi.

La pace,  
se verrà, ti verrà per altre vie  
più lucide di questa, più sofferte;  
quando soffrire non ti parrà vano  
ché anche la pena esiste e deve vivere  
e trasformarsi in bene tuo ed altrui.  
La fede è in te, la fede è una persona (Luzi, 2001: 152).

Se è vero che la vita è lotta, va da sé che il dolore, temuto nemico dell'uomo, è una sua componente non secondaria. «Non ha regole mai la via del dolore», che in alcuni casi entra nella vita con la violenza di uno *tsunami*: si pensi alle malattie, ai lutti, ai fallimenti che si spingono oltre la soglia dell'umana tollerabilità, per cui non si sopporta, ma si subisce.

Anche il dolore, però, ha un confortante archetipo: Cristo, umiliato fino alla morte di croce. La sua comunione con l'uomo è profonda e segnata dalla condivisione di sentimenti umani, appunto: anche Cristo prova l'affezione, il rifiuto, il dubbio, la paura, l'angoscia, il tragico senso di abbandono, come si legge nella *Via crucis* di Luzi:

Padre mio, mi sono affezionato alla terra  
quanto non avrei creduto.  
[...]  
La vita sulla terra è dolorosa,  
ma è anche gioiosa [...]  
Congedarmi mi dà angoscia più del giusto (Luzi, 1999: 51-52).

Cristo sa che risorgerà, però deve passare attraverso la morte, per questo la sua anima «è triste fino alla morte» (*Sacra Bibbia*, CEI, 2008: *Mt* 26, 38 e *Mc* 14, 34) e ciò va inteso con molta serietà, non si può prendere questa affermazione con leggerezza pensando che in ogni caso egli già sapeva che sarebbe risorto. Nel momento della passione, anche il Figlio di Dio prova questo umano sentimento. Dopo la sua morte e sepoltura, la

vita si ritrae in sé,  
rientra nelle sue latebre, nei suoi ricoveri.  
Comincia il pomeriggio più angoscioso  
che mai sia stato al mondo (Luzi, 1999: 60).

Passato il sabato, però, le donne si recano al sepolcro portando aromi, ma trovano la pietra rotolata via e soprattutto non trovano Gesù. Ricevuto l'annuncio della risurrezione da due angeli, corrono anch'esse a portare la buona novella agli apostoli, stupiti e increduli. Luzi sottolinea come i corpi umiliati nella morte siano ricompensati con la vita eterna che *deflagra* dal sepolcro:

Dal sepolcro la vita è deflagrata.  
 La morte ha perduto il duro agone.  
 Comincia un'era nuova:  
 l'uomo riconciliato nella nuova  
 alleanza sancita dal tuo sangue  
 ha dinanzi a sé la via.  
 [...]  
 L'offesa del mondo è stata immane.  
 Infinitamente più grande è stato il tuo amore.  
 Noi con amore ti chiediamo amore (Luzi, 1999: 62).

Per il Nostro la vita è qualcosa di inafferrabile ed egli ritiene che «Sarebbe un [...] errore cedere alla nostalgia o alla delusione e dimenticare che il mondo diviene seguendo un moto né univoco né apparente» (Luzi, 1965: 53). Tutto è soggetto a una continua metamorfosi, che affonda le radici nel mistero.

### 3. LA LUCE

Nella poesia di Mario Luzi il motivo della luce è un motivo dominante (accanto a quello del fiume, dell'acqua che scorre), è una tensione ontologica, indice della sua sete di assoluto. La luce ha carattere irradiante, perché irradiata dalla Luce medesima, ed è protagonista principale dell'opera luziana, in particolare a partire da *Fraasi nella luce nascente*, anche se fin dalla prima raccolta, *La barca*, immediatamente dopo *Parca-villaggio*, posta *in limine*, nella lirica *Serenata di Piazza D'Azeglio* fa il suo esordio la luce: «la stella / dall'ali più silenziose / divide la sua luce fanciulla / tra i sitibondi emisferi» (Luzi, 2001: 13). La «luce fanciulla» della stella è destinata a crescere e a permeare tutta l'opera del poeta fiorentino. Sono davvero troppo numerose le occorrenze della luce per poterle passare tutte in rassegna, però, nello spazio che qui mi è concesso, vorrei fare almeno qualche cenno alle più significative. In *Las animas* (silloge *Onore del vero*), nel clima di pietosa memoria dei morti, la luce è indice dell'incorruttibile materia trascendente:

Un fuoco così mite basta appena,  
 se basta, a rischiarare sinché duri  
 questa vita di sottobosco. Un altro,  
 solo un altro potrebbe fare il resto  
 e il più: consumare quelle spoglie,  
 mutarle in luce chiara, incorruttibile (Luzi, 2001: 236).

Il rapporto città-luce e donna-luce è protagonista nelle liriche luziane. Occorrerebbe una monografia intera per poterne parlare; bastino, in questa sede, pochi macroscopici esempi presenti nella silloge *Dal fondo delle campagne* («nel capogiro dagli spalti, fila / luce, fila anni luce misteriosi») (Luzi, 2001: 305), in *Primizie del deserto* (*S'avvia tra i muri, è preda della luce*) (Luzi, 2001: 173), *Nel magma* («mentre la via s'accende scaglia a scaglia / e qui nel bar il giorno ancora pieno / sfolgora in



due pupille di giovinetta» (Luzi, 2001: 325); «esulta più che mai / sgorgando una luce insostenibile / lo sguardo di lei fiera che ostenta altri pensieri / dall'uomo di cui porta, e forse li desidera, le carezze e il giogo» (Luzi, 2001: 330); «lampeggiano rapiti / e tristi gli occhi di lei» (Luzi, 2001: 344). Dette occorrenze si intensificano nelle raccolte *Su fondamenti invisibili* («Finché una luce senza margini d'ombra / illumina l'oscurità del tempo, / risale ad uno ad uno i suoi tornanti / e m'accorgo di te entrata nella mia vita») (Luzi, 2001: 372-373), nella trilogia *Fraasi nella luce nascente* (Per il battesimo dei nostri frammenti) (Luzi, 2001: 503-706); *Fraasi e incisi di un canto salutare* (Luzi, 2001: 707-947) per giungere all'apoteosi dantesco-paradisiaca della luce (Luzi, 1994) nel *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* («Guizzò una luce d'angelo / sotto la volta che non c'era / o era / la fabbrica / di tutta la materia / intorno alla sua invisibile architave. / La luce, la cercava / lui da tempo / essendone già invaso / in tutti i suoi pensieri / e sensi / fin sotto le palpebre – e nel viso, / raggiava nella mattina piena / dove lui era, di transito») (Luzi, 2001: 975).

Tra i pittori che hanno operato con la luce, il Nostro predilige Simone Martini, perché lo sente più prossimo a sé, legato alla sua infanzia, alla tanto amata città di Siena, ma soprattutto perché Martini instaura un processo dialettico fra colore e luce (quindi fra «materia e trascendenza materica o immaterialità») che opera un passaggio dalla luce al colore e dal colore alla luce –indivisa–, per ricongiungimento e per fusione<sup>7</sup>. In tutto questo, la città di Siena ha un ruolo fondamentale. Essa è per Luzi la «rivelazione [...] della vita, delle ragazze, dell'amore»<sup>8</sup>, è metafora del mondo,

<sup>7</sup> Luzi (1999a: 253-254): «Simone Martini è per me centrale perché in lui il processo, dialettico quasi, fra colore e luce, cioè materia e trascendenza materica o immaterialità, è più visibile [...] è proprio perché lui recava in sé questo confronto: il colore. Lui è colorista, è quello che ha portato più cromatismo dentro la tradizione senese. E perché? Perché è più vicino, diremo così, agli oggetti. Quindi il colore distingue, il colore in fondo è quello che nell'unità del mondo porta più divisione: il colore serve a distinguere, a contrapporre le cose, gli oggetti. Mentre la luce è necessaria al colore ma poi, come dire, nefasta, nel senso che li distrugge, i colori. E in Simone Martini, progressivamente, si va verso l'eliminazione del colore; lui aspira a una luce indivisa, un po' una luce intellettuale, piena d'amore, diciamo, in questo senso, la luce dantesca. Perciò risalendo il suo percorso non è che lui si riappropri delle cose che aveva fatto e quindi delle esperienze che aveva fatto, delle opere che aveva eseguito, c'è anche questo, certo, però lui poi da questo trae spunto per desiderare, desiderare oltre. Quindi la nostalgia si compie rapidamente per cedere il posto al desiderio, per essere bruciata dal desiderio di una conoscenza assoluta e di una luce soprannaturale, diciamo, che appunto annulla i colori, perché l'eccesso di luce, l'intensità luminosa alla fine li rifonde e, in un certo senso, li annulla». Ora, se la luce *polverizza* i colori e i frammenti, è pur vero che l'uso cospicuo dei deittici nel *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* è indice di una epifanizzazione degli elementi, di una riguadagnata compattezza: i frammenti non sono irrelati, ma comunicanti. Cfr. pure Luzi (1999a: 156-157; 253-254).

<sup>8</sup> «Siena fu la prima rivelazione vera e propria della vita, delle ragazze, dell'amore, e poi dell'arte [...] È un luogo madre Siena, è la città della Vergine, c'è questa associazione femminile a Siena come luogo materno. E di Siena ricordo particolarmente i collegi femminili, certi sfondi, le ragazze che sfilano in questo ambiente un po' ascetico. La componente femminile dell'universo è stata primamente significata e verificata a Siena. La femminilità fa parte anche in senso metaforico delle grandi speranze,

in grado di esprimere un elemento e il suo contrario. Per Luzi, Siena diventa «una sorgente anche di conoscenza» (Luzi e Merisio, 2003: 39) e nel contempo è luogo di espiazione e di redenzione. Per questo motivo il Nostro non può rimanere troppo a lungo lontano da questa città, ma non può neppure restarvi troppo a lungo. Il paesaggio senese subisce una trasfigurazione luminosa, foriera di significazione: è un'epifania, una piena manifestazione del senso, un peculiare e intellegibile momento conoscitivo.

È indiscusso lo stretto rapporto fra parola e luce. In *Vola alta, parola*, il Nostro prega la parola, appunto, di non separarsi da lui e di non arrivare al «celestiale appuntamento» senza di lui. La invoca ed esorta a essere luce e non «disabitata trasparenza»: sarebbe un corpo senz'anima.

Vola alta, parola, cresci in profondità,  
 tocca nadir e zenith della tua significazione  
 [...]  
 non arrivare,  
 [...] a quel celestiale appuntamento  
 da sola, senza il caldo di me  
 o almeno il mio ricordo, sii  
 luce, non disabitata trasparenza... (Luzi, 2001: 591).

Il binomio ombra-luce (come il silenzio-voce) non è un ossimoro, ma un'endiadi. Dice Luzi a Stefano Verdino nel volume *La porta del cielo*:

La luce ha il suo risalto proprio perché c'è la tenebra. Giovanni dice che l'uomo ha preferito la tenebra, ma bisogna vedere se anche la tenebra a sua volta non abbia una luce. C'è una luce nera, perché tutto nel nostro linguaggio è metaforicamente diviso tra luce e tenebra. Forse anche nella tenebra c'è l'opera di Dio (Luzi, 1997: 34)<sup>9</sup>.

delle utopie; le grandi aspirazioni sono state viste in forma femminile. Mentre il virile è più immediato, è più vicino alla storicizzazione del pensiero, dell'esigenza umana, nel femminile rimane anche questa custodia intemporale». Luzi è anche molto toccato dall'aspetto fisico cangiante di Siena, metafora del mondo in grado di esprimere un elemento e il suo contrario (città terrena e nel contempo ultraterrena): «È dunque l'incanto di una terra-terrosa [...] a prendere la nostra anima di trasfughi. Ma poi (come succede sulla strada che porta a Montepulciano) quella stessa terra si fa quasi angelica, ultraterrena. Il suo profilo illimitato e senza riposo pare bruciare la planetaria solitudine in cui è immersa, i nostri consumati ricordi. L'uno e gli altri si annullano reciprocamente come se una celestiale algebra li equiparasse a zero [...]. Il paesaggio senese pare metafora del mondo, rappresentazione dei suoi contrari, della serenità e del dolore, della pienezza e della perdita. Vi si uniscono fisicità e trascendenza, esperienza estetica ed estatica della realtà, l'epica del vissuto umano e la metafisica disincarnata dell'assoluto» (Luzi e Merisio, 2003: 49, 28).

<sup>9</sup> Cfr. Alighieri (1966-1967: *Purg.* xv, 36): «Da vera luce tenebre dispicchi». «Se diciamo che siamo in comunione con lui e camminiamo nelle tenebre, siamo bugiardi e non mettiamo in pratica la verità. Ma se camminiamo nella luce, come egli è nella luce, siamo in comunione gli uni con gli altri, e il sangue di Gesù, suo Figlio, ci purifica da ogni peccato» (Sacra Bibbia, CEI, 2008: *IGv* 6-7). «Egli

In questo contesto di tenebra-luce, nella lirica (*I pastori*), in *Frase e incisi di un canto salutare*, i pastori compiono il gesto dell'adorazione nella «raggiante oscurità»:

Così  
 li aveva fatti  
 ben dentro il plasma umano  
 flagrando  
 quella profetizzata  
 e temuta natività  
 che essi vedevano e adoravano  
 perduti  
 nella raggiante oscurità (Luzi, 2001: 722)<sup>10</sup>.

Il passaggio dalle tenebre alla luce è per eccellenza il passaggio della *Pasqua* (passi la tautologia), in cui il Cristo risorto ha inferito la sconfitta definitiva alla morte: ai «frammenti» purificati nel lavacro battesimale si schiudono le porte della vita eterna. In *Pasqua orciana*, infatti, il Nostro scrive che

L'uno fuori del pronao,  
 l'altra nella sua conca  
 il fuoco e l'acqua aspettano  
 nel buio il loro battesimo.  
     Poi disserra la luce  
     la sua nera palpebra.  
 [...]
   
 la terra  
 che ci s'era prima aperta  
 nuda, secca  
 di cenere e di calce,  
 bruciata da una luce sua, la trova  
 ora prativa  
 ciascuno, e tenera  
 in tutte le sue valli (Luzi, 2001: 917).

#### 4. CONCLUSIONE

Mi sembra piuttosto evidente che tutto il pensiero di Mario Luzi sia condensato e condensabile nell'*incipit* del *Vangelo* di Giovanni: «In principio era il Verbo [...] In lui era la vita / e la vita era la luce degli uomini; / la luce splende nelle tenebre / e le tenebre non l'hanno vinta» (*Sacra Bibbia*, CEI, 2008: *Gv* 1, 1.4-5).

metterà in luce i segreti delle tenebre e manifesterà le intenzioni dei cuori» (*Sacra Bibbia*, CEI, 2008: *1Cor* 4, 5).

<sup>10</sup> Cfr. pure Luzi (2001: 929): «Ritirano la loro ombra le cose, / si nascondono nella loro luce / i luoghi. È il tuo pieno mezzogiorno. / Non distrarti. Non perdere il fulgore / né quel numinoso ottenebramento».

Tutta l'opera di Luzi è pervasa dalla P(p)arola, dalla vita e dalla luce, e, va da sé, anche dal silenzio, dalla morte e dalle tenebre, che insieme costituiscono delle endiadi. Tuttavia nella parola, nel silenzio, nella Scrittura c'è qualcosa che sfugge all'uomo, che non è alla portata dell'uomo, qualcosa di non riducibile alla *sua* parola: significa che c'è un mistero. E a proposito di questo termine, usato e abusato, è opportuno intendersi. Luzi precisa che il mistero, che anima e popola i Vangeli non è qualcosa di negativo, anzi è «un'offerta di conoscenza» elargita all'uomo, il quale può entrare *in armonia* con il mistero se accetta la scissura che c'è tra l'ordinario e il trascendente; in altre parole se fa posto all'«imprevedibile»:

mistero [...] è un vocabolo che noi usiamo e di cui abusiamo e abbiamo troppo abusato [...] quello che non è intelligibile lo chiamo mistero [...] Ma *mistero* è una forma, invece di conoscenza. C'è una conoscenza per mistero, come c'è una conoscenza per idee e anche per formule [...] Nei Vangeli, mi sembra, la presenza del mistero non solo aleggia, ma è proprio palpabile, sensibile, e nel linguaggio del Vangelo è inclusa anche la presenza del mistero come nozione non negativa. Non come un divieto a conoscere, ma anzi come un'offerta di conoscenza. La parola che emerge dunque dal silenzio, da quel silenzio, ha una forza straordinaria di intima-zione. [...] La logica ordinaria [...] deve far posto [...] a qualcosa che era imprevedibile: la forza di rottura che ha questa parola, la Parola, che viene a fare giustizia di luoghi comuni, di credenze convenzionali che erano più lettera morta che spirito (Luzi, 1997: 151-152).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (1966-1967). *La Divina Commedia*. G. Petrocchi (a cura di). Milano: Mondadori.
- BAIONI, P. (2012). «*Vola alta, parola*. Verba et Verbum nei poeti del Novecento». *Sacra Doctrina*, vol. 3, pp. 99-116.
- BAIONI, P. e BARONI, G. (a cura di) (2014). «*L'amore aiuta a vivere, a durare*» Bigongiari, Luzi, Parronchi, cento anni dopo (1914-2014). *Rivista di letteratura italiana*, vol. 3, xxxii. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- BALTHASAR H. U. VON (1978). *Il padre Henri de Lubac: la tradizione fonte di rinnovamento*. Milano: Jaka Book.
- CAVALLINI, G. (2000). *La vita nasce alla vita. Saggio sulla poesia di Mario Luzi*. Roma: Edizioni Studium.
- GIOVANNI PAOLO II (1994). *Varcare la soglia della speranza*. Milano: Mondadori.
- GIVONE, S. (2001). «Voce e silenzio nel linguaggio poetico di Luzi». In R. Cardini e M. Regoliosi (a cura di), *Gli intellettuali italiani e la poesia di Mario Luzi* (pp. 27-35). Roma: Bulzoni.
- LUZI, M. (1964). *L'inferno e il limbo*. Milano: Il Saggiatore.
- LUZI, M. (1965). *Tutto in questione*. Firenze: Vallecchi.
- LUZI, M. (1984). *Il silenzio, la voce*. Firenze: Sansoni.
- LUZI, M. (1988). «L'enigma» e «lo scriba» nella poesia dell'ultimo Luzi. Il nodo ermeneutico di *Su fondamenti invisibili*. *Studi novecenteschi*, vol. 36, pp. 349-366.

- LUZI, M. (1994). *La luce (dal Paradiso di Dante)*. Forte dei Marmi: Galleria Pegaso.
- LUZI, M. (1995). *Naturalizza del poeta. Saggi critici*. G. Quiriconi (a cura di). Milano: Garzanti.
- LUZI, M. (1997). *La porta del cielo: conversazioni sul cristianesimo*. S. Verdino (a cura di). Casale Monferrato: Piemme.
- LUZI, M. (1999a). *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*. Milano: Garzanti.
- LUZI, M. (1999b). *Via crucis al Colosseo*. Città del Vaticano: Tipografia Vaticana.
- LUZI, M. (2001). *L'opera poetica*. S. Verdino (a cura di). Milano: Mondadori.
- LUZI, M. (2004a). *Dottrina dell'estremo principiante*. Milano: Garzanti.
- LUZI, M. (2004b). *Vita fedele alla vita. Autobiografia per immagini*. F. Grimaldi (a cura di). Firenze: Passigli.
- LUZI, M. (2010). *Su «La Parola di Dio»*. P. A. Mettel (a cura di). Città di Castello: Metteliana.
- LUZI, M. (2014). *Autoritratto. Scritti scelti dall'Autore con versi inediti*. P. A. Mettel (a cura di). Città di Castello: Metteliana.
- LUZI, M. e MERISIO, P. (2003). *Mi guarda Siena*. C. Fini e L. Oliveto (a cura di). Sondrio: Lysis.
- MARCHESI, G. (2003). «Lione (1933-37): l'incontro di von Balthasar con de Lubac». *Gregorianum*, vol. LXXVIII, n. 4, pp. 727-728.
- MIQUEL, P. (1998). *Il lessico del deserto. Le parole della spiritualità*. Magnano: Comunità di Bose.
- QUIRICONI, G. (1980). *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*. Bologna: Cappelli.
- ROGANTE, G. (2000). «Mario Luzi, la poesia dello "scriba"». In E. Elli e G. Langella (a cura di), *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini* (pp. 535-564). Milano: Vita e Pensiero.
- ROGANTE, G. (2003). «Dallo "scriptor" allo "scriba": il poeta verso la "modestia"». In G. Rogante, *La frontiera della parola. Poesia e ricerca di senso: da Pascoli a Zanzotto* (pp. 55-69). Roma: Studium.
- Sacra Bibbia, CEI (2008). *BibliaEdu*. Recuperato il 23 marzo 2022, in <https://www.bibbia-edu.it/>.
- VERDINO, S. (2003). *Mario Luzi cantore della luce*. Assisi: Cittadella.



SENSI «CRIPATATI» DI UNA NOVELLA ESEMPLARE  
(*DECAMERON* IV, 5)  
«*Encrypted*» Senses of an Exemplary Tale (*Decameron* IV, 5)

Marcella DI FRANCO

Università di Messina. Docente di Lettere di Liceo

Fecha final de recepción: 20 de abril de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 5 de septiembre de 2022

RIASSUNTO: Il contributo si propone di indagare la novella «Lisabetta da Messina» di Giovanni Boccaccio, la quinta della IV giornata del *Decameron*, tra le più note, per il carattere tragico-elegiaco che la connota, ma anche tra le più *resistenti* ad un'esegesi che esaurisca la sua profondità di senso e sciogla in via definitiva la natura stratificata che la ammantava. Il carattere sfuggente della novella accentua il fascino intatto nei secoli del capolavoro novellistico di Boccaccio, oggetto di molteplici riletture critiche nel tempo, scaturite dalle sottili ambiguità suscitate dai testi impliciti sottesi, dai numerosi paratesti inglobati o allusivamente richiamati, soprattutto i classici della tradizione greco-latina, o i rimandi medievali coevi e anteriori che moltiplicano i possibili approcci interpretativi, ognuno dei quali svela parzialmente la verità, ma senza mai illuminarla e chiarire del tutto i sensi ultimi di una novella esemplare.

Parole chiave: Boccaccio; *Decameron*; novella; polisemia; paratesti; intratesti.

ABSTRACT: The contribution proposes to investigate Giovanni Boccaccio's tale «Lisabetta da Messina», the fifth of the fourth day of the *Decameron*, one of the best known, due to the tragic-elegiac character that connotes it, but also one of the most *resistant* to an exegesis that would exhaust its depth of meaning and definitively reveal the stratified nature that cloaks it. The elusive character of the tale accentuates the unbroken fascination over the centuries of Boccaccio's masterpiece, the object of multiple critical reinterpretations over time, triggered by the subtle ambiguities aroused by the underlying implicit texts, by the numerous paratexts incorporated or alluded to, especially the classics of the Greek-Latin tradition, or the coeval and earlier medieval references that multiply the possible interpretative approaches, each of which partially unveils the truth, but without ever illuminating it and fully clarifying the ultimate meaning of an exemplary tale.

Keywords: Boccaccio; *Decameron*; tale; polysemy; paratexts; intratexts.

1. L'INTELAIAATURA DEL *CORPUS* NOVELLISTICO

La novella «Lisabetta da Messina» di Giovanni Boccaccio, la quinta della iv giornata del *Decameron*, è senz'altro tra le più note, per il carattere tragico ed elegiaco che la connota, ma anche tra le più *resistenti* ad un'esegesi che esaurisca la sua profondità di senso e sveli in via definitiva la natura stratificata che la ammantava<sup>1</sup>. È un tipico *exemplum* di *narratio brevis*, altamente pregnante nel ventaglio di possibili interpretazioni critiche a cui si presta e da cui scaturisce il suo fascino intrinseco non ancora scalfito dai secoli trascorsi<sup>2</sup>.

Il tema stabilito dal re, narratore di turno, Filostrato, concerne gli amori che «ebbero infelice fine» (Fedi, 1987: 39-54). A raccontarla è Filomena, una delle sette giovani che con i tre giovani compongono la *lieta brigata* della cornice narrativa i quali, per sottrarsi al contagio, fuggirono dalla Firenze ammorbata dalla peste del 1348 cercando rifugio in una villa di campagna, un *locus amoenus* poco distante dalla città, contrapposto allo scenario ossessivo di morte, di angoscia, di terrore e di devastazione morale e materiale della città<sup>3</sup>. I dieci giovani impegnano le ore più calde del primo pomeriggio con il racconto di una novella ciascuno, dieci al giorno per dieci giorni consecutivi, su un tema quotidianamente proposto dal re o dalla regina eletti dalla comitiva concludendo con la recita di una ballata a chiusura di ogni giornata<sup>4</sup>.

Idealmente la novella si ricollega alla *tesi* esposta nel *Proemio* e nella *Conclusione* dell'autore, conoscitore perspicuo dell'animo femminile che, proprio «alle donne che amano», dedicò la propria opera per confortarle e distrarle dalle loro pene amorose in quanto più esposte e vulnerabili alla tristezza o alla malinconia di amori infelici o impossibili. È questo anche il caso di Lisabetta da Messina, frustrata dalla famiglia nel suo desiderio amoroso, relegata nella vicenda nello spazio circoscritto della sua camera per cui dalle novelle di Boccaccio avrebbero potuto trarre utili consigli e sollievo alle loro sofferenze interiori spesso ignorate. Ma il «diletto» di cui parla Boccaccio nell'introduzione del *Decameron* non è quello dell'arte fine a se stessa che intrattiene e procura piacere (visione edonistica): è piuttosto il diletto morale del bello, del giusto (visione didascalica) e di ciò che scaturisce dal nuovo «ordine» ricostituito, anche in mezzo al flagello epidemico che dilagava intorno, uno stile di vita lontano dall'ozio e dalla passività che portano soltanto ai vizi, al *caos* e alla dissoluzione dei rapporti civili tra gli uomini (Fiorilla e Iocca, 2021: 672-674). Vi si avverte evidente l'influenza della cultura latina, nello specifico dell'*Ars poetica* del poeta augusteo Orazio nell'intento dichiarato di *miscere utile dulcique*<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. Boccaccio (2013: 672-674).

<sup>2</sup> Cfr. Marchesi (2005: 34-36).

<sup>3</sup> Cfr. Squarotti (1983: 5-63).

<sup>4</sup> Cfr. Tartaro (1981: 67-70).

<sup>5</sup> Cfr. Basile e Pullega (1982: 385-387).



Ma l'intento di Boccaccio è ancora più ampio ed ambizioso: «fare ammenda al peccato della fortuna» capricciosa e cieca che i protagonisti del *corpus* novellistico cercano di contrastare, con epiloghi alterni, a volte positivi, altre volte negativi e persino tragici, pervenendo al dominio umano sul reale sfruttando le doti di parola, la furbizia, l'intelligenza, l'industriosità umana per superare gli ostacoli e le avversità che costellano inevitabilmente il cammino della vita, oppure lasciandosi passivamente trascinare dalla morte che pone fine alla loro disperazione esistenziale (Anselmi *et al.*, 2003: 89-96).

## 2. LE LEGGI DELL'AMORE VS LE RAGIONI DELLA MERCATURA

La sfortunata vicenda d'amore tra due giovani, Lisabetta e Lorenzo, contrastati dai fratelli di lei, si colloca esattamente a metà della decade narrativa del giorno, il che le conferisce il risalto di un piccolo *gioiello* incastonato nella vasta architettura globale del capolavoro novellistico boccacciano, monumento letterario del Medioevo italiano ed europeo<sup>6</sup>.

Ma per un'ermeneutica specifica, applicata alla quarta giornata, comprensiva dell'*intratesto* e dell'*extratesto*, occorre preliminarmente partire dalla scelta predeterminata dei nomi propri dei narratori di secondo grado, Filostrato e Filomena, in linea con l'ideologia medievale e con la locuzione plautina *nomen atque omen*, «il nome è un presagio» o «il destino è nel nome», distintivi della funzione allegorica e del valore morale che ogni novellatore assumerà nel corso delle dieci giornate. Il primo, «Filostrato», era anche il titolo del precedente poema in ottave del Boccaccio, storia di un amore doloroso e perdente, ripreso nel nome di uno dei dieci narratori del *Decameron*, il cui significato etimologico è di «vinto dall'amore», in base alla propria esperienza personale, ma anche di «amante degli eserciti» nel senso di battaglie d'amore con esito incerto e non sempre vittorioso. Il secondo, «Filomena», narratrice onnisciente ed eterodiegetica che narra i fatti in terza persona, significa «l'amante del canto» ed è una canzone a chiudere il testo, non casualmente, secondo la tecnica della composizione ad anello o *ring composition*.

Nella novella si passa rapidamente dal livello extradiegetico dell'autore, a quello intradiegetico dei narratori e a quello diegetico dei personaggi della novella stessa che però interloquiscono di rado. La *fabula* e l'intreccio coincidono. Nell'introdurre l'affabulazione, la definisce con efficacia una vicenda «pietosa», nel senso di commovente, puntualizzando che si ricollegava con la precedente storia di Gerbino perché entrambe ambientate a Messina (*Dec.*, rr. 7-9): «A ricordarmi di quella novella mi tira Messina poco innanzi ricordata, dove l'accidente avvenne»<sup>7</sup>.

Come ogni novella della centuria è preceduta da una rubrica autoriale che ne compendia il contenuto predisponendo i lettori verso la *curiositas* necessaria all'ascolto da altri o alla lettura solitaria:

<sup>6</sup> Cfr. Menetti (2009: 270-272).

<sup>7</sup> Per i passi citati dalla novella si veda Boccaccio (2019).

I fratelli d'Ellisabetta uccidono l'amante di lei: egli l'apparisce in sogno e mostrale dove sia sotterato; ella occultamente disotterra la testa e mettila in un testo di bassilico, e quivi sù piagnendo ogni dì per una grande ora, i fratelli gliela tolgono, e ella se ne muore di dolor poco appresso.

La novella è ambientata nel mondo mercantile che il Boccaccio ben conosceva e di cui tratteggia gli aspetti più meschini<sup>8</sup>. I tre fratelli di Lisabetta, ricchi mercanti, orfani di padre, originari di San Gimignano, in provincia di Siena, si trasferiscono a Messina dove vivono con la sorella non ancora sposata. Lisabetta, loro «sirocchia», diminutivo derivato dal latino *soror*, con valore affettivo e informale, intreccia una relazione amorosa con un garzone della famiglia, Lorenzo, anch'egli toscano, di Pisa, che lei aveva iniziato a «guatare» e considerare con interesse. I due amanti pur non volendo, poiché «non sepperò sì segretamente fare», si fanno scoprire infrangendo il codice cortese per cui avrebbero dovuto mantenere segreta la loro relazione contenendo la «dismisura» della loro passione, come Paolo e Francesca sorpresi da Gianciotto Malatesta nel canto V dell'*Inferno* di Dante. Lisabetta è sorpresa un giorno dal fratello in camera del servo; il fratello fa finta di nulla, ma poi si consulta in segreto con gli altri fratelli e insieme deliberano di ucciderlo per salvaguardare l'onore di lei e nascondere quella che ritengono sia «un'infamia»: qualora la tresca sentimentale si fosse venuta a sapere, avrebbe suscitato uno scandalo, inaccettabile per la loro mentalità, e il «disonore» le avrebbe impedito di contrarre un matrimonio più vantaggioso sul piano economico e sociale.

La società mercantile del Trecento e l'alta borghesia finanziaria cittadina erano fondate su un'ideologia rigidamente economicistica in cui le leggi dell'utile e l'interesse individuale costituivano l'unico valore esistenziale al quale sacrificare tutto il resto, incluso l'amore della sorella per un uomo di rango inferiore. Per un'interpretazione sociologica la novella si basa sul netto contrasto tra le aspirazioni amorose di Lisabetta e l'azione repressiva esercitata dal potere dispotico dei fratelli che rispondono sempre con un peccato e silenzioso diniego ad ogni istanza di vita e di libertà della donna, ad ogni suo comportamento di ribellione per affrancarsi dalla loro autorità<sup>9</sup>, segue puntuale l'azione repressiva dei suoi fratelli<sup>10</sup>.

Questi ultimi, maestri nell'arte della dissimulazione, pianificano nei dettagli l'effettato atto criminoso in assenza di ogni testimone oculare: portano il servo in un luogo isolato per assassinarlo e lo seppelliscono. Per giustificare la sua assenza dicono di averlo mandato fuori città per sbrigare delle faccende, come spesso avveniva (*Dec.*, rr. 46-48). Lisabetta, non vedendolo più ritornare, prega più volte per il suo ritorno invocando il suo nome notte e giorno. Le domande insistenti della giovane sulle sorti del fidanzato sono sempre nella forma del discorso indiretto (*Dec.*, rr. 49-52). Ma i fratelli la rimproverano aspramente. Il ritmo del racconto è scandito dal prevalere di temi dinamici

<sup>8</sup> Cfr. Roda (2005: 67-79).

<sup>9</sup> Cfr. Cirese (1982: 103-123).

<sup>10</sup> Cfr. Bruni (1990b: 124-129).

intrecciati alle pause riflessive, perlopiù legate all'agire subdolo e spietato dei fratelli. Il parlato maschile è imperioso e minaccioso con la martellante insistenza sul *tu* anaforico, dito accusatorio sempre puntato contro la donna (*Dec.*, rr. 52-55).

Implicita la simpatia dell'autore per la protagonista che con il suo chiuso dolore testimonia la forza delle leggi dell'amore mentre gli uomini si dimostrano succubi delle convenzioni sociali al punto da commettere un omicidio per non sovvertirle. Ma ciò porterà inesorabilmente al «pietoso sconsolato appassire e morire del fiore dell'amore nel terreno indurito dell'assoluto dominio delle ragioni di mercatura» (Lavagetto, 1982: 48-57). Nel Medioevo il matrimonio era soltanto un *contratto* proficuo, un affare vantaggioso che doveva assicurare alla famiglia d'origine prestigio e rimpinguarla di nuove risorse finanziarie in cui la donna, a prescindere dalle sue esigenze sentimentali, era ridotta a *merce* di scambio, *venduta* di fatto all'offerente più appetibile. Questo potrebbe spiegare solo in parte perché i fratelli «che se ne fosse la ragione, ancora maritata non aveano» (*Dec.*, rr. 13-14), forse perché erano in cerca del *partito* migliore per lei o per i propri affari.

Tra loro intercorre anche una netta cesura dei rispettivi spazi d'azione: la notte è lo spazio della passione irrazionale di Lisabetta e poi del suo abbandono all'infelicità più straziante, il giorno è quello dei fratelli che, razionalmente, pianificano il da farsi con l'astuzia e l'inganno più subdolo perpetrato ai danni di un familiare indifeso.

Suggestiva la prospettiva di lettura psicoanalitica proposta dal Serpieri (1982: 87-98) secondo il quale un motivo più profondo delle ragioni socioeconomiche avrebbe spinto i fratelli a sopprimere Lorenzo: non tanto motivazioni di convenienza sociale, quanto il bisogno di liberarsi da una figura divenuta troppo «ingombrante». Lorenzo gestiva le loro attività «che tutti i lor fatti guidava e faceva» (*Dec.*, rr. 15-16), mentre loro erano degli incapaci, repressi, inetti e in lui vedevano il *rivale* di successo che aveva sempre più guadagnato terreno nei loro affari e si era ritagliato uno spazio sempre maggiore anche nel cuore della loro sorella minacciando, implicitamente, di sovvertire l'unità della famiglia, le sue dinamiche interne e i ruoli sociali fino a sottrarre loro l'esercizio del potere ottuso e brutale<sup>11</sup>. Ma Lisabetta, esplicitando la sua sessualità nel rapporto con Lorenzo, aveva messo in luce il loro *voyeurismo*, l'incapacità di accettare i naturali bisogni di lei divenuta adulta.

### 3. LA TESTA DI LORENZO NEL TESTO DI BASILICO

Finché una notte accadde che l'ombra di Lorenzo apparve in sogno a Lisabetta e, tutto scarmigliato e fradicio nelle vesti, le indicò con esattezza il luogo in cui era stato ucciso (*Dec.*, rr. 61-69)<sup>12</sup>.

Il tema si riallaccia alla tradizione folklorica come evidenziato nella novella dal passo in cui Lorenzo le ingiunge in modo perentorio di non disturbarlo più con il suo pianto, dopo le quali parole estreme la visione onirica si dissolve, risucchiata

<sup>11</sup> Cfr. Picone (2010: 67-75).

<sup>12</sup> Cfr. Sanguineti (1993: 317-321).

dalla sua stessa inconsistenza evanescente. Lisabetta è simile ad un'antica eroina che lamenta la scomparsa dell'uomo amato con una lunga ed estenuante attesa di ritorno, vanamente agognato, effondendo silenziosamente i suoi sentimenti di dolore lacerante<sup>13</sup>. L'atto di nominarlo di continuo, sembra possedere un oscuro potere sostitutivo che ricongiunge *in absentia* le persone care, unite nell'anima ma separate nei corpi, quasi a risarcire l'assenza stessa per cui il *nomen in ore* è per la donna un surrogato della persona scomparsa, almeno fino al sogno rivelatore<sup>14</sup>.

Il giorno successivo all'inquietante sogno notturno, Lisabetta per testare la veridicità del messaggio onirico ricevuto, di nascosto e senza dire nulla, si reca con una «fante», al suo servizio, nel luogo dove le era stato rivelato dall'apparizione<sup>15</sup>. Il sogno di Lisabetta a cui segue un brusco risveglio mattutino, o piuttosto la prosecuzione di un incubo che si dissolverà solo nella conclusione con la morte della protagonista, è più propriamente una visione *premonitrice* durante la quale chi sogna viene informato di qualcosa di grave già accaduto o che accadrà a breve<sup>16</sup>.

Già Macrobio, nel commentare il *Somnium Scipionis* di Cicerone, distingueva tra *somnium*, verità velata sotto un'allegoria, *oraculum*, verità rivelata da una figura autorevole, e *visio* profezia di eventi futuri o rivelazione di passati<sup>17</sup>. Il momento più propizio alle visioni veraci era ritenuto l'alba opposto a quelle occorse durante la notte ritenute false<sup>18</sup>. Lisabetta, giunta sul posto, scava superficialmente e trova quasi subito il cadavere dell'amato (*Dec.*, rr. 74-80). Non potendo portare via il corpo intero, con un macabro rituale, gli recide la testa, la avvolge in un panno e la porta a casa (*Dec.*, rr. 81-87).

Già nell'*Antico Testamento*, Giuditta fa ubriacare il generale assiro Oloferne nella sua tenda e, invece di cedere alle sue insistenze, con la sua scimitarra gli taglia la testa e la deposita nella bisaccia dei viveri della sua ancella, come similmente fa Lisabetta con la sua fante, tanto che l'episodio sembra combaciare perfettamente con la differenza che Lisabetta non uccide un fiero nemico, per liberare il popolo di Israele dall'assedio, ma decapita la testa dell'amato già da tempo deceduto (*Jud.* XIII, 6-10).

Ma la concordanza più esplicita è rintracciabile nel *Nuovo testamento* nella testa tagliata di Giovanni il Battista che Erode offre su un vassoio ad Erodiade, la moglie capricciosa e alla sua sensuale figlia Salomè, come pegno d'amore (*Mc.* VI, 17-29) per cui forse non è una pura coincidenza che Boccaccio chiami la protagonista (E) lisabetta, sia pur con l'aferesi, come l'Elisabetta biblica che a lungo attese la nascita di un figlio, Giovanni il Battista, imparentata con la vergine Maria (*Lc.*, 36-37), che poi fu fatto prigioniero e decapitato.

<sup>13</sup> Cfr. Gregory (1985: 32-56).

<sup>14</sup> Cfr. Baldi (2010: 29-56).

<sup>15</sup> Cfr. Marchesi (2004: 178-179).

<sup>16</sup> Cfr. Artico (2018: 96-109).

<sup>17</sup> Cfr. Macrobio (1983: 59-70).

<sup>18</sup> Cfr. Brillante (2003: 87-109).

La violenta immagine della testa decapitata da Lisabetta rinvia ad un gesto insospettabile e inatteso, più consono ad una *mulier fortis*, rispetto alla sua fragilità apparente e alla dolcezza della sua indole. Ma a questo punto il racconto sembra interrompersi, presentando al suo interno una netta *frattura* interna tra la prima parte, realistica o verosimile e la seconda, dal sogno in poi, che sembra più propendere verso la dimensione surreale, attagliata alla mente sconvolta della ragazza<sup>19</sup>.

L'indicazione del luogo esatto in cui è sepolto ricorda la tradizione dei martiri cristiani che, soppressi per mano di malvagi aguzzini-persecutori, spesso suggerivano ai loro devoti, nei sogni o nelle visioni, il luogo in cui giaceva il loro corpo o i loro resti.

Lisabetta, chiusa nella sua stanza, con le sue lacrime lava il macabro reperto, bacia la testa di Lorenzo, la deterge con acqua di rose e fiori d'arancio quasi a ricordare la biblica Maria Maddalena, la *peccatrix* che lavò i piedi di Cristo con le sue lacrime e li asciugò con i suoi capelli o il corpo di Cristo morto nel Santo Sepolcro, unto con oli ed unguenti profumati. Ma nella novella gli eventi sono *abbassati* ad un livello popolare e profano, in parte dissacrante e parodico. In Boccaccio l'unguento profumato che può sgorgare dalle reliquie dei santi nella novella è assimilato al profumo del basilico «odorifero molto» (*Dec.*, rr. 88-90, 95-96).

Il culto tributato ai resti dell'amato sembra alludere alla venerazione dei santi. Ma secondo quanto rispose Gregorio Magno (c. 540-604) all'imperatrice Costantina Augusta, che esigeva la testa di S. Pietro come reliquia da custodire, coloro che turbavano i resti sacri dei santi o anche soltanto ne avessero visto il corpo, anche senza toccarlo, erano tutti morti nei dieci giorni successivi<sup>20</sup>. Il corpo di Lorenzo è apparentabile pertanto alla tradizione agiografica perché ritrovato *incorruptum* a molta distanza dal momento della morte, ritenuto segno evidente di santità. Lorenzo è trasfigurato da Lisabetta in un martire dell'amore profano da lei venerato, ma nello stesso tempo avendo *profanato* i suoi resti, pur essendo stata ammonita a lasciarlo in pace e non chiamarlo più, di lì a poco puntualmente morirà, inverando antiche credenze religiose.

Anche il nome di Lorenzo rimanda al martire S. Lorenzo della cui vita e morte parlò Iacopo da Varazze nella *Legenda aurea* (cap. cxvii). Il martire di origine spagnola, ucciso il 10 agosto del 258 d. C., bruciato su una graticola di carboni accesi, generò un culto popolare ampiamente diffuso. Anche il destino del martire San Lorenzo è legato ad una pianta, non di basilico, ma di alloro da cui deriva il suo nome. Scrive infatti Jacopo da Varazze (1998): «Laurentius dicitur a lauro quia victoriam obtinuit in sui passione»<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Bruni (1990a: 213-216).

<sup>20</sup> Cfr. *Dictionnaire de Théologie* (1936: 2336-2337).

«*Et subitum sepulcrum ipsius ignoranter apertum est; et ii praesentises minime tangere praesumerunt, omnes intra decem dies defuncti sunt*» (Gregorio Magno, 1896: 702).

<sup>21</sup> «Lorenzo deriva da «lauro» perché ottenne la corona della vittoria durante la sua passione».

Una credenza popolare riteneva che, in quel giorno di piena estate, scavando di giorno in boschi, terreni incolti e molto appartati, si potessero trovare i carboni di S. Lorenzo dalle qualità taumaturgiche-terapeutiche. Similmente Lisabetta scavando ritrova il corpo del suo amato, martire ucciso, la cui vicinanza sembrò per un tempo breve e illusorio farla guarire finché i fratelli, per la seconda e ultima volta, glielo portarono via.

Nei giorni successivi Lisabetta interra la testa di Lorenzo in un povero *testo* di terracotta dal latino *testum*, ben diverso dalle urne di cristallo e d'oro con pietre preziose incastonate o teche di avorio e alabastro destinate a contenere reliquie sacre, e vi piantò del basilico<sup>22</sup>.

La sepoltura della testa di Lorenzo allude altresì agli antichi riti della fertilità: ricorda quella del dio della vegetazione sepolto nella terra agli inizi dell'inverno come segno della rinnovata fecondazione delle piante che sarebbe avvenuta in primavera. Iside riscatta il corpo smembrato dell'amato sposo Osiride. Il pianto di Iside, come quello di Lisabetta, è la pioggia del cielo che rende feconda la terra<sup>23</sup>.

Nella tradizione biblico-cristiana, invece, la sacralità attribuita al basilico è legata a due leggende distinte ma complementari tra loro: la prima narra che il basilico nacque nel vaso in cui Salomé sotterrò la testa di San Giovanni Battista; la seconda riferisce che fu trovato dall'imperatrice Elena, madre dell'imperatore Costantino, nel luogo in cui Cristo fu crocifisso.

Il *testo* nel senso di *vaso* è giocato sulla somiglianza fonica con *testa*, termine subentrato al latino classico *caput*. Ma la testa nel testo letterario diventa paranomasia: la testa nel vaso di terracotta è simultanea alla testa, oggetto della *fabula*, inserito da Boccaccio nel suo testo letterario<sup>24</sup>. Sull'ambiguità semantica delle parole Boccaccio ha fondato il suo costruito narrativo, giocato sugli equivoci generati da una testa mutilata celata in una «rasta», o «grasta» nella ballata, o «testo» nella novella boccacciana, su cui fiorisce una rigogliosa pianta di basilico, oltre che una splendida novella tragica<sup>25</sup>.

Per estensione semantica, il *vaso vuoto*, la *testa vuota* o *svuotata* è anche quella della protagonista che svanisce mentalmente dopo la morte tragica dell'amato e, soprattutto, dopo il furto del vaso.

Isolata da tutti, in un mondo spietato, non le resta che estraniarsi dalla realtà, persino da se stessa, chiudersi in un mondo di fantasticherie, evadere in un mondo visionario, allucinato, continuando ad accarezzare i suoi dolci vagheggiamenti amorosi che la trascinano in un baratro di malinconia e di alienazione mentale. È talmente rapita dalle sue fantasie ossessive che gli occhi, scavati dal lungo pianto e dalla sofferenza, sprofondano nelle orbite, «che le parevano dalla testa fuggiti» (*Dec.*, r.106), simili alle cavità orbitali di un teschio, quasi realizzando un processo di progressiva

<sup>22</sup> Cfr. Terzoli (2001: 193-211).

<sup>23</sup> Cfr. Plutarco (1985).

<sup>24</sup> Cfr. Pagnamenta (1999: 46-58).

<sup>25</sup> Cfr. Devoto (1963: 430-436).

assimilazione e graduale identificazione tra la sua testa e quella di Lorenzo. La bellezza di Lisabetta si corrompe gradualmente, parallelamente alla testa dell'amato con cui lei ormai è un tutt'uno.

Nel suo vaneggiamento visionario il fidanzato torna a *rivivere* metamorfizzato/reincarnato in una pianta, come nelle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>26</sup>, in cui Dafne inseguita da Apollo fu convertita in pianta di alloro, mentre qui la metamorfosi scende in una pianta più umile ma profumatissima, nutrita e ingrassata da una testa in putrefazione (*Dec.*, rr. 101-103).

Il vaso di basilico ha anche un valore metonimico nella novella perché rinvia ad una parte (la testa) per il tutto (il corpo nella sua integrità). Il vaso non solo contiene la parte del corpo ritenuta più nobile, ma si converte nella mente ossessionata di Lisabetta in un oggetto-sostituto compensativo, attraverso una sorta di processo psico-analitico di *transfert*. Il *transfert* operato dal delirio precoce di Lisabetta attraverso il vaso, assurge ad emblema dell'assente che ritorna miracolosamente presente. Il vaso *vagheggiato* con le sue cure amorevoli, è il verbo tecnico tipico del corteggiamento amoroso: il basilico diventa *bellissimo* come in vita Lorenzo era bellissimo, per cui il vaso e la sua pianta per Lisabetta sono diventati a tutti gli effetti il suo Lorenzo *redivivo*. La testa reliquia di cui intraprende un culto feticistico è pertanto l'unica via che le permette di mantenere ancora viva la pulsione amorosa e, nello stesso tempo, di rimuovere ed esorcizzare la brutale realtà della morte, il lutto mai accettato ed elaborato dalla donna. Le proprietà curative della pianta cominciano a produrre i loro primi effetti «su'aulimento e tutta mi sanava». Ma questo spiega il motivo per cui, quando il vaso le verrà sottratto definitivamente, non le rimarrà che lasciarsi travolgere dall'opposta pulsione della morte: «Avvenne così che Lisabetta infermò». La malattia da psicologica diventa fisiologica, consuma il suo corpo portandola ad una morte fulminea.

Il basilico continuamente innaffiato che cresce rapido e prolifera rigoglioso incarna l'impossibile sogno di ritorno alla vita, di rinascita dell'amato e nel contempo di nascita di quel figlio/a metaforici mai avuti dalla donna. Ne consegue che la testa sepolta nel vaso si carichi di un altro prepotente significato simbolico: il vaso è anche il *grembo* materno che avrebbe dovuto accogliere il figlio/a che Lisabetta avrebbe potuto avere dall'amato, se il suo sogno non fosse stato prematuramente distrutto.

Il basilico ha anche in Occidente una simbologia legata alla procreazione, nella proprietà di favorire il concepimento di buon auspicio perché conceda figli a chi li desidera. Nelle tradizioni popolari e folkloriche si riteneva che il basilico fosse benefico all'amore, avesse un potere afrodisiaco, per questo simbolo degli innamorati, posto sui davanzali o nei pressi della casa, la liberava dagli spiriti maligni mentre i suoi rami, se posti dentro un vaso in una stanza, propiziavano l'amicizia e la concordia familiare.

<sup>26</sup> Cfr. Ovidio Nasone (1994: 36-38).



Questa sua funzione demiurgica si riscontra anche in un'antica usanza siciliana riferita da Giuseppe Pitré (1978: 35-44), la cosiddetta «comare del basilico», in una favola siciliana, *La grasta di lu basilicò*, una forma di parentela acquisita fra donne e ragazze che si stringeva scambiandosi vasi di questa pianta profumata il 24 giugno, giorno di S. Giovanni Battista. Il motivo della fanciulla nascosta dietro la pianta di basilico fu ripreso anche da Giovanni Verga, in un passo della novella *Fantasticheria* (rr. 63-66), in *Vita dei campi*<sup>27</sup> e nel capitolo IX de *I Malavoglia*<sup>28</sup> che riflette la mentalità siciliana e i rituali tradizionali.

Il basilico pertanto è un elemento-chiave che attraversa trasversalmente tutta la novella e segna la natura metaforica distintiva del testo: molto comune nell'area del Mediterraneo richiede temperature piuttosto alte, il periodo di fioritura si attesta tra giugno e settembre ed infatti Lisabetta procedette alla sua piantumazione proprio nel periodo primaverile «e io lo mi chiantai colla mia mano: fu lo giorno de la festa [...] di maggio lo bel mese» (*Dec.*, vv. 5-6, 23).

In botanica è l'*ocimum basilicum* del latino medievale, ma deriva dal greco *basilikon* che significa pianta «regale», originaria dell'Asia, nota prima in Oriente e poi diffusa e fatta conoscere in Occidente dai Romani. Boccaccio ha avuto probabilmente tra le sue fonti gli *Erbari* medievali. Il basilico *ocimum siler montanum* o *ocimum sylvestre*, basilico montano o silvestre, era poi una varietà particolarmente pregiata, più odoroso degli altri, cresceva in luoghi impervi e solitari come «solitario e rimoto» fu il luogo in cui Lorenzo fu adescato e ucciso. La varietà di basilico *siler montanum* è senz'altro una *lectio difficilior*, ma probabilmente più attendibile e autentica di altre varianti; pianta aromatica, affine al basilico, conosciuta negli erbari medievali di cui ci parla anche Apuleio (170-125 a. C.), CXXIV, per le sue qualità medicamentose e curative smentendo Galeno che, al contrario, riteneva il basilico nocivo alla salute<sup>29</sup>. Con il suo profumo intenso si riteneva capace di guarire le ferite e, in senso lato, di curare anche il mal d'amore che affligge anche la protagonista della novella. Il passaggio dal vocabolo *silermontano* a *salermontano* e a *salernetano* nella novella, trascrizione semplificata o piuttosto banalizzata dagli errori dei copisti del *Decamerone*, presente anche nella ballata come «bassilico mio *selemontano*», risulta facilmente comprensibile.

Presso gli antichi Egizi e i Greci il basilico racchiudeva anche una simbologia legata alla morte e veniva usato nell'imbalsamazione dei defunti. Non a caso è scelto da Lisabetta per conservare in una sorta di cista funeraria profumata la testa del suo amato. Presso i Latini, Plinio il Vecchio nella sua *Historia naturalis* attribuiva alla pianta la capacità di suscitare stati di torpore e di pazzia e in effetti Lisabetta consuma la sua vita accanto al vaso, si lascia morire scivolando nella follia<sup>30</sup>. Il

<sup>27</sup> Cfr. Verga (2020: 87).

<sup>28</sup> Cfr. Verga (2014: 213).

<sup>29</sup> Cfr. Caprotti (1979).

<sup>30</sup> Cfr. Plinio il Vecchio (2011).



Mazzarino fa riferimento al nome arabo di una specie di basilico *aldjamadjami* che sorprendentemente significa «relativo al teschio» (Mazzarino, 1984: 476). Il profumo intenso delle sue foglie allusivamente rimanda al «profumo di santità» dei santi, sia pure inserito dall'autore in un contesto del tutto laico e profano per sacralizzare un amore totalizzante ma pur sempre terreno.

Il vaso di basilico si carica infine di un'ultima valenza allusiva. Lisabetta «bascia» più volte la testa di Lorenzo, «mille basci dandole in ogni parte» (*Dec.*, r. 90). La forma *basci* nell'antico fiorentino deriva dal latino *basium*, meno dotto di *osculum*. Ma è sorprendente rilevare che, in alcune varianti del dialetto siciliano il verbo *baciare* sia reso con il corrispettivo *vasare* e il termine *bacio* con l'equivalente di *vasum*. Quindi, a livello semiologico, in un singolare interscambio di segni, il vaso diventa un bacio e il bacio è indissolubilmente connesso al vaso, come se l'uno fosse imprescindibile dall'altro nella sua eco fonica, lessicale ed etimologica per cui sembrerebbero le parole ad avere generato la *fiction* narrativa del Boccaccio e non viceversa. La chiave di volta è rintracciabile nella stessa chiusura della canzone del basilico quando la tenera Lisabetta dirà che regalerà un bacio quale ricompensa a chi gli restituirà il suo vaso: «per l'amor de la *grasta mia* / Fosse chi la mi rinsegnar di voglia, / volontier la racca-  
teria [...] e *doneria* - gli un *bascio* in disianza» (*Dec.*, vv. 52-53, v. 56).

#### 4. L'ORACOLO *SIBILLINO* DELLA CANZONE

Sullo sfondo campeggiano i vicini di casa, insospettiti dall'attaccamento morboso di Lisabetta al suo inseparabile vaso di basilico. Questi ultimi sono i falsi aiutanti perché con le loro preoccupazioni, frutto di una mentalità pettegola e invasiva della riservatezza altrui, agevolano il precipitare degli eventi nella catastrofe finale. La gente che nella canzone è invidiosa della bellezza del basilico ha un ruolo oppositivo determinate: nota per prima il progressivo decadimento psicofisico della donna ed è la *delatrice* impietosa che, senza esitare, riferisce ai fratelli il suo strano comportamento. Questi, informati, e vedendo essi stessi la sorella abbattuta e sempre più appassire, le tolgono il vaso e vi scoprono dentro la testa di Lorenzo (*Dec.*, rr. 115-117). Poiché costituiva la prova del reato commesso, la traslano e seppelliscono altrove e, per paura di essere scoperti, lasciano Messina con una partenza subitanea dietro il pretesto di dover trasferire i loro affari. Lisabetta, ormai sola e abbandonata da tutti al suo destino, si ammala per il dolore del suo amore sventurato e muore invocando invano la giustizia riparatrice di Dio. Benché la storia si concluda con la morte silenziosa della ragazza «piagnendo si morì», sono i fratelli i veri sconfitti dalla loro stessa mentalità balorda che anteponeva ai sentimenti il profitto e l'interesse, costretti a lasciare le loro attività commerciali, perdono non solo la sorella che, a loro modo, avevano cercato di *proteggere*, ma anche la loro rispettabilità borghese.

Nella ballata non sono mai esplicitamente accusati i fratelli come responsabili dell'omicidio, ma nella novella l'oracolo rivelatore è affidato alla *vox* stessa dell'estinto che rivendica per sé giustizia per il furto ben più grave della propria vita. La vicenda, per quanto celata, divenne di dominio pubblico, per cui «divenuta questa cosa manifesta a

molti», forse grazie ai vicini e alla fante, la prima fonte-depositaria della conoscenza dei fatti accaduti nella loro interezza, «fu alcun che compose quella canzone la quale ancora oggi si canta» da parte di un anonimo che spontaneamente compose una ballata in cui sono ricostruiti tutti i tasselli della tragica storia suggellata e tramandata nei secoli, i cui primi due versi sono riportati nella chiusura della novella.

La canzone dell'anonimo nell'economia della *fabula* rappresenta l'aiutante involontario e a sorpresa, collocato alla fine della storia che in tal modo verrà a tutti divulgata, coevi e posterì con il fine di denunciare il sopruso gratuito e la violenza brutale perpetrati sui due giovani innamorati:

50 E io per lo suo amor morirò di doglia,  
per l'amor de la grasta mia [...] <sup>31</sup> (Boccaccio, 2013: 50-51).

La ballata era molto conosciuta anche a Firenze nell'epoca in cui Boccaccio compose il *Decameron*, tra il 1348 e il 1353, ma i narratori delle dieci giornate disconoscevano il suo significato profondo per loro stessa ammissione per cui l'autore sembra avere composto un racconto eziologico, riferito alla metà del secolo precedente, che ne illumini l'origine e il senso sbiadito nel tempo.

La canzone svolge la funzione di una sorta di *oraculum post mortem* di Lisabetta, una tipica romanza popolare che ricorda i *lais* malinconici dell'alta tradizione arturiana o la narrativa medievale romanza scritta per ricordare un fatto rilevante di cronaca nera, tinto anche di giallo. I membri della brigata solo al termine della narrazione coglieranno finalmente il vero motivo o *raza*, una spiegazione scritta delle circostanze che spinsero l'anonimo, come una sorta di trovatore, a comporre una canzone dal senso recondito ai più che l'avessero sentita, ma non veramente ascoltata<sup>32</sup>.

Nella canzone la donna supplica Dio perché possa riavere indietro il vaso «furto», altrimenti morirà disperata. Lisabetta è altresì pervasa dal senso di colpa per non averlo saputo custodire né in vita, quando quell'amore che doveva restare segreto venne alla luce per eccesso di passione, né in morte, per eccesso di attaccamento al vaso, in quanto ingenua e sprovveduta. «È pur l'atrier(i) ch'i» n'ebbi [una] mala scorta». Il vaso con il basilico «Tutto lo «ntorniai di maggiorana [...]. Tre volte lo «naffiai la settimana [...]». Tant'era bella all'ombra mi dormia / dalla gente invidiata» (*Dec.*, vv. 44-45).

La novella si chiude pertanto con la morte per amore allineandosi perfettamente al tema stabilito per la quarta giornata. I fratelli distruggono i sogni della sorella ma lei, a sua volta, involontariamente, ottiene una rivincita postuma, trionfa sulla malvagità dei fratelli che con le loro azioni efferate la condussero alla tomba grazie alla forza dell'amore che vince su tutto (*omnia vincit amor*) smontando i progetti di occultamento del delitto sul quale avevano tentato di stendere un velo pietoso di segretezza. La violenza

<sup>31</sup> La ballata popolare, nella sua versione integrale, fu inserita da Giosuè Carducci nelle *Cantilene, ballate, strambotti e madrigali dei secoli XII e XIV*. Cfr. Carducci (2009: 59).

<sup>32</sup> Cfr. Leone (1986: 5-12).

dei personaggi nulla può contro l'istinto naturale e l'istanza biologica dei sentimenti di una giovane donna. Pur nel paradosso finale della tragedia, l'omicidio di Lorenzo, la morte della protagonista e lo scacco finale dei fratelli i cui misfatti vengono scoperti, è come se la forza dell'amore avesse ugualmente trionfato.

Boccaccio insinua tra le righe che l'amore non conosce differenze sociali, distinzioni di censo, non ci si può opporre alla sua forza prorompente che sfida anche le regole morali, il rigorismo ascetico medievale<sup>33</sup>, il conservatorismo classista aristocratico e alto borghese del tempo. Il concetto è ribadito dall'autore nella novella delle papere, l'unica da lui raccontata direttamente nell'*Introduzione* alla quarta giornata, che porta il numero complessivo delle novelle del *Decameron* a 101 effettive.

Il personaggio di Lisabetta è tragicamente poetico ed elegiaco al contempo, una creatura in apparenza inerme, ma a tal punto caparbia da sfidare coraggiosamente le leggi economicistiche del suo tempo in forza del suo amore esclusivo e assoluto<sup>34</sup>. Viene descritta come «assai bella e costumata» similmente all'amato «assai bello della persona e leggiadro molto», *alter ego* e specchio rovesciato, la versione maschile di lei per cui se ne innamora istintivamente, come il Narciso riflesso in una fonte si invaghì di se stesso fino a morirne e trasformarsi nel fiore omonimo. Ma rinvia anche al mito raccontato da Ovidio nelle *Metamorfosi* su Pigmaliione, lo scultore o re di Cipro che scolpì una statua di donna talmente affascinante da innamorarsene ma che, in un ben diverso lieto fine, riuscì a sposare la propria scultura trasformata in una donna vera.

##### 5. I TESTI NEL TESTO: LE FONTI

La struttura complessiva del *Decameron* affonda le sue radici in tradizioni lontane, anche se il Branca nel suo commento al testo dichiarava che «Non è dato di ritrovare alcun antecedente per questa novella» in realtà numerosi risultano gli ipotesti, intertesti, i modelli letterari che hanno potuto ispirarla, una genealogia letteraria sapientemente rifiuta, rielaborata e orchestrata dal Boccaccio nel suo ipertesto. Il codice manoscritto di riferimento è quello berlinese, codice *Hamilton* 90 dai più ritenuto autografo<sup>35</sup>.

A livello intertestuale, la novella ripete innanzitutto lo schema triangolare della prima novella della medesima giornata: la tragica vicenda di Ghismunda, Guiscardo e Tancredi. In entrambe le novelle è un amore segreto, osteggiato dalla famiglia per ragioni sociali: Ghismunda si innamora dello scudiero, ritenuto dal padre di lei di «vilissima condizione», Lisabetta del servo, il *factotum* da anni al servizio dei fratelli. In ambedue i casi manca il compiacimento nell'orrore, nel macabro delle scene, il cuore strappato al Guiscardo, la testa tagliata a Lorenzo, entrambi già morti, quanto

<sup>33</sup> Si pensi al *De contemptu mundi sive de miseria humane conditionis* di Lotario di Segni, futuro papa Innocenzo III, opera compilata nel corso dell'XI-XII secolo, un'apocalittica condanna della vanità del mondo e dei beni terreni. Cfr. Maccarrone (1972: 223).

<sup>34</sup> Cfr. Russo (1986: 163-168).

<sup>35</sup> Cfr. Petrucci (1974).

piuttosto l'ossessione di una passione portata agli eccessi della disperazione di chi non si rassegna.

L'amore resta il *leitmotiv* costante, saldo fino alla morte ed oltre, attuando il binomio *amor-mors*, immortalato nei secoli dalle pagine vergate e duplicato nel *prosimetrum* della novella e della ballata. Ciò che cambia è il contesto sociale delle protagoniste: un ambiente alto-aristocratico nella prima novella, medio-borghese nella quinta. Al livello sublime della Ghismunda, subentra quello più sommo e commosso di Lisabetta, rispettando la teoria dei tre stili, tragico, comico ed elegiaco illustrata da Dante nel *De vulgari eloquentia*.

Al mutismo caparbio di Lisabetta si oppone simmetrico quello dei fratelli che esercitano il loro dominio, senza neppure il bisogno di parlare, ma attraverso il loro agire sempre losco e concreto. Ai sogni *costruttivi* di Lisabetta e di Ghismunda, si oppongono sempre i progetti *distruttivi* di familiari violenti, il padre o i fratelli che, invece, avrebbero dovuto agevolare le due protagoniste nel realizzare i loro disegni di vita e di amore<sup>36</sup>.

Il substrato variegato della novella trapela già a partire dalla tecnica metrica delle *coblas capfinidas*, tipica dei trovatori provenzali in cui il verso finale di ogni strofa di una ballata o una parola che chiude la stanza si ripete all'inizio della successiva: «Chi guasta – l'altrui cose, è villania. / Chi guasta l'altrui cose, è villania e grandissimo peccato» (*Dec.*, vv. 7-9).

Il lamento triste di una fanciulla che cerca la catarsi da una forte sofferenza per avere perso per sempre il suo bene più prezioso, si rintraccia nella *kharğa* ispano-araba della cultura musulmana che si era conservata nella Sicilia sotto i Normanni e poi gli Svevi.

Gli elementi linguistici e ambientali più evidenti rinviano ad un contesto siciliano, («chi fu lo malo cristiano», la malvagia persona, «raccateria», comprerei, ecc.), ma il luogo scelto in cui ambientare la vicenda non è solo uno spazio reale, ma anche immaginario in cui l'autore poteva espandere la propria vena creativa.

A livello linguistico sono da rilevare i clitici, pronomi personali obliqui e atoni, quasi sempre posposti al verbo principale o resi enclitici che rispettano la legge di Tobler-Mussafia. Ma non mancano i pronomi in posizione rilevata che fungono da marcatori del soggetto parlante. Accade spesso che lo stesso concetto sia espresso con parole diverse generando frequenti dittologie: «dolente e trista», «senza far motto o dire cosa alcuna». Il linguaggio di Boccaccio è molto elaborato, *ciceroniano* nella ricchezza delle subordinate, con un registro fortemente variato in rapporto alla diversità delle vicende umane trattate nelle dieci giornate. L'uso ripetuto del *che* dopo un inciso serviva nell'italiano antico da connettivo con la proposizione reggente o con la principale. La struttura è spesso ad incastro per cui un costrutto viene interrotto e variato in un altro che a sua volta ne genera in un terzo. Ricorrono anche gli incisi che rallentano il ritmo narrativo e richiedono un tono di voce più attenuato

<sup>36</sup> Cfr. Cabani (1995).

nella lettura pubblica. Boccaccio usa anche i modi verbali indefiniti, il gerundio, il participio, l'infinito o gli ablativi assoluti alla latina con valore indeterminato da esplicitare in causali, temporali, concessive ecc. lasciando al lettore una certa autonomia interpretativa. L'ordine naturale della frase è spesso alterato in favore del verbo posposto, anche mediante l'uso dei chiasmi, o la separazione di elementi di un unico costruito intercalando elementi incidentali o la collocazione delle parole in funzione degli effetti ritmico-melodici da ottenere.

In alcuni passi alcune formule ricordano gli attacchi fiabeschi, «accadde una notte», l'uso del tempo imperfetto prima che avvengano gli eventi e il passato remoto per i fatti compiuti, l'uso funzionale degli avverbi che portano avanti la diegesi narrativa sono tutti espedienti linguistici, soluzioni e scelte retoriche che spiegano l'estrema poliedricità e complessità delle novelle boccacciane e che rivelano lo studio preumanistico dei classici latini e l'attività erudita dell'autore, soprattutto nell'ultimo periodo della sua vita.

## 6. CONCLUSIONE

Il testo si presenta, in ultima analisi, come un *rebus* da decifrare per la stratificazione dei significati sovrapposti, con molte valenze sotterranee che a volte travalicano la logica del razionale. Il tessuto narrativo, in apparenza semplice nella successione cronologica e lineare degli eventi, è percorso da tracce e indizi linguistici sparsi come in un gioco di scatole cinesi che Boccaccio sapientemente dissemina nel cammino, interpellando *in primis* i novellatori della brigata, ma soprattutto i lettori, gli esegeti del suo tempo e delle epoche successive a sciogliere il significato oltre il significante, la semiotica testuale dei segni linguistici, verbali e non verbali, che si oppone alla semantica come significato dei segni<sup>37</sup>.

L'intero testo letterario giostra infatti sulla continua alternanza concettuale del *seppellire* e *disseppellire*, *occultare* e subito dopo *svelare*<sup>38</sup>. Ma è soprattutto Boccaccio a *nascondere* qualcosa nel suo testo letterario attraverso l'omologia, l'omofonia e l'omonimia delle sue catene di parole, soprattutto nella diversità di senso del binomio *testo/testa*, come testo letterario, come testa umana e come vaso contenitore per cui la novella si configura come un recipiente che accoglie una pluralità di sensi<sup>39</sup>. Lo stesso Dante definì il senso allegorico, come «quello che è nascosto sotto il mantello di queste favole», ovvero «una verità nascosta» sotto il senso letterale di un *fabula* (Hollander, 1969: 58-67).

Il fascino del capolavoro novellistico di Boccaccio, oggetto di molteplici riletture critiche nel tempo, scaturisce pertanto dalle sottili ambiguità dei testi che moltiplicano il gioco delle diverse interpretazioni possibili<sup>40</sup>. Nell'anamorfoso specifica insita nel

<sup>37</sup> Cfr. Velli (1995: 35-39).

<sup>38</sup> Cfr. Porcelli (1998: 47-55).

<sup>39</sup> Cfr. Forni (1992: 101-111).

<sup>40</sup> Cfr. Bruni (1990a: 250-255).

testo di Lisabetta da Messina consiste la sua capacità di resistere ad una decifrazione appagante e onnicomprensiva, nonostante i vari approcci sociologici, storici, comparativi, linguistici, semiologici e psicoanalitici proposti, ognuno dei quali svela parzialmente la verità, senza mai illuminare esaustivamente i sensi ultimi e reconditi di una novella esemplare<sup>41</sup>.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANSELMI, G. M.; CHINES, L. e MENETTI, E. (a cura di); RAIMONDI, E. (dir.) (2003). *Tempi e immagini della letteratura*. Milano: Mondadori.
- ARTICO, T. (2018). «Per una grammatica del sogno nel Decameron. Forme e strutture delle novelle a tema onirico». *Italianistica Debreceniensis*, xxiv, pp. 96-109.
- BALDI, V. (2010). «L'immaginario onirico nella cultura medievale e nel Decameron». *Studi sul Boccaccio*, 38, pp. 29-56.
- BASILE, B. e PULLEGA, P. (1982). *Letterature Stile Società. Testi e profili di cultura europea VI-XV secolo*. Bologna: Zanichelli.
- BOCCACCIO, G. (2013). *Decameron*. A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano (a cura di). Milano: BUR Rizzoli.
- BOCCACCIO, G. (2019). *Decameron* (edizione integrale). Siena: Liberamente.
- BREMOND, C. e CAZALÉ BÉRARD, C. (1998). «L'exemplum médiéval est - il un genre littéraire, I - Exemplum et littérature; II - L'exemplum et la nouvelle». In M. A. Polo de Beaulieu e J. Berlioz (a cura di), *Les Exempla médiévaux: nouvelles perspectives* (pp. 21-42). Parigi: Champion.
- BRILLANTE, C. (2003). «Sogno, ispirazione poetica e phantasia nella Grecia arcaica». *Quaderni urbinati di cultura classica*, 75, pp. 87-109.
- BRUNI, F. (1990a). *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*. Bologna: Il Mulino.
- BRUNI, F. (1990b). «Boccaccio». In G. Bàrberi Squarotti e F. Bruni, *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol. 1 (pp. 124-129). Torino: U.T.E.T.
- CABANI, M. C. (1995). *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*. Napoli: Liguori.
- CAPROTTI, E. e STEARN, W. T. (1979). *Herbarium Apulei 1481- Herbolario volgare 1522*. Milano: Il Polifilo.
- CARDUCCI, G. (2009). *Cantilene, ballate, strambotti e madrigali dei secoli XII e XIV*. A. D'Ancona (a cura di). Milano: Hoepli – Bibliobazaar.
- CIRESE, A. M. (1982). «Lettura antropologica». In M. Lavagetto (a cura di), *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»* (pp. 103-123). Parma: Edizioni Pratiche.
- DA VARAZZE, I. (1998). *Legenda aurea*. G. P. Maggioni (edizione critica). Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo.
- DEVOTO, D. (1963). «Quelques notes au sujet du “pot de basilic”». *Revue de littérature comparée*, xxxvii, pp. 430-436.
- DICTIONNAIRE de Théologie* (1936). *Dictionnaire de Théologie Catholique*. Parigi: Letouzey.

<sup>41</sup> Cfr. Bremond e Cazalé Bérard (1998: 21-42).

- FEDI, R. (1987). «Il «regno» di Filostrato. Natura e struttura della Giornata iv del Decamerone». *Modern Language Notes*, vol. 102, n.1, pp. 39-54.
- FIORILLA, M. e IOCCA, I. (a cura di) (2021). *Boccaccio*. Roma: Carocci.
- FORNI, P. M. (1992). *Forme complesse del «Decamerone»*. Firenze: Olschki.
- GREGORIO MAGNO (1896). *Epistolorum Libri*. In J.-P. Migne (a cura di), *Patrologiae Cursus completus, Series Latina*, LXXVII, III. Parigi: Garnier fratres.
- GREGORY, E. T. (1985). *I sogni nel Medioevo*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- HOLLANDER, R. (1969). *Allegory in Dante's Commedia*. New Jersey: Princeton University Press.
- LAVAGETTO, M. (1982). *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decamerone»*. Parma: Edizioni Pratiche.
- LEONE, A. (1986). «La canzone del basilico». *Studi e problemi di critica testuale*, xxxii, pp. 5-12.
- MACCARRONE, M. (1972). *Studi su Innocenzo III*. Padova: Antenore.
- MACROBIO, T. (1983). «Commento al "Somnium Scipionis"», I. M. Regali (a cura di). Pisa: Giardini editore.
- MARCHESI, S. (2004). «Dire la verità dei sogni». *Italica*, 81, pp.178-179.
- MARCHESI, S. (2005). *Stratigrafie decameroniane*. Firenze: Olschki.
- MAZZARINO, A. (1984). *Il basilico di Lisabetta da Messina*. Roma: Editrice Herder.
- MENETTI, E. (2009). «Le forme del racconto breve; Giovanni Boccaccio». In U. Eco (a cura di), *Il Medioevo* (pp. 270-272). Milano: Federico Motta Editore.
- OVIDIO NASONE, P. (1994). *Metamorfosi*. P. Bernardini Mazzolla (trad.). Torino: Einaudi.
- PAGNAMENTA, R. B. (1999). *L'ambiguità come strategia narrativa*. Ravenna: Longo editore.
- PETRUCCI, A. (1974). «Il ms. Berlinese Hamiltoniano 90. Note codicologiche e paleografiche». In G. Boccaccio, *Decameron*. Charles S. Singleton (edizione diplomatico-interpretativa dell'autografo *Hamilton 90*). Baltimora.
- PICONE, M. (2010). «La novella di Lisabetta da Messina di Giovanni Boccaccio (*Decameron* IV 5)». *Per leggere*, 19, pp. 67-75.
- PITRÉ, G. (1978). *Fiabe e racconti popolari siciliani*, I. A. Rignoni (a cura di), A. Milillo (pref.). Palermo: Il Vespro.
- PLINIO IL VECCHIO (2011). *Storie naturali*. F. Maspero (a cura di). Milano: Rizzoli.
- PLUTARCO (1985). *Iside e Osiride*. M. Cavalli (a cura di). Milano: Adelphi.
- PORCELLI, B. (1998). «Smontaggio e rimontaggio di *Decameron* iv. 5». *Rassegna europea di letteratura italiana* vol. 11, n. 1, pp. 47-55.
- RODA, V. (2005). «Il Trecento». In V. Roda, *Manuale di italianistica* (pp. 67-79). Bologna: University Press.
- RUSSO, L. (1986). «Lisabetta da Messina». In L. Russo, *Letture critiche del Decamerone* (pp. 163-168). Roma-Bari: Laterza.
- SANGUINETI, E. (1993). «La visione di Lisabetta». In E. Sanguineti, *Gazzettini* (pp. 317-321). Roma: Editori Riuniti.
- SERPIERI, A. (1982). *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decamerone»*. Parma: Edizioni Pratiche.
- SQUAROTTI, G. B. (1983). «La cornice del *Decameron*, ovvero il "mito di Robinson"». In G. B. Squarotti, *Il potere della parola. Studi sul Decameron* (pp. 5-63). Napoli: Federico & Ardia.



- TARTARO, A. (1981). *Boccaccio*. Palermo: Palumbo Editore.
- TERZOLI, M. A. (2001). «La testa di Lorenzo: lettura di Decameron iv, 5». *Cuadernos de Filologia italiana*, n. extra., pp. 193-211.
- VELLI, G. (1995). *Petrarca e Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura*. Padova: Antenore.
- VERGA, G. (2014). *I Malavoglia*. E. Sanguineti (intr.). Milano: Feltrinelli.
- VERGA, G. (2020). *Vita dei campi*. Anagni: Alcheringa Edizioni.



ISSN: 1576-7787

VERBOS DE PERCEPCIÓN SENSORIAL:  
UN ESTUDIO CONTRASTIVO ESPAÑOL-ITALIANO  
DESDE LA LINGÜÍSTICA COGNITIVA  
*Verbs of Sensory Perception: A Spanish-Italian Contrastive Study  
from Cognitive Linguistics*

Santiago GARCÍA-JIMÉNEZ  
Universidad de Sevilla

Fecha final de recepción: 10 de junio de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 4 de octubre de 2022

**RESUMEN:** En este trabajo, se realiza un análisis contrastivo español-italiano de los verbos de percepción sensorial a través de las herramientas desarrolladas por la lingüística cognitiva. Por un lado, se comparan las diferencias de modalidad epistémica que existen entre los verbos de la vista, oído, olfato, tacto y gusto. Por otro lado, se comparan las diferencias que existen entre ambas lenguas a través de las metáforas conceptuales. Además, también se tiene en cuenta en las acciones la distinción pasivo/activo.

Palabras clave: lingüística cognitiva; corporeización; metáfora conceptual; modalidad epistémica.

**ABSTRACT:** In this paper, a Spanish-Italian contrastive analysis of the verbs of sensory perception is carried out using the tools developed by Cognitive Linguistics. On the one hand, the differences in epistemic modality between the verbs of sight, hearing, smell, touch, and taste are compared. On the other hand, the differences between both languages are compared through conceptual metaphors. In addition, the passive/active distinction in actions is also taken into account.

Keywords: Cognitive Linguistics; embodiment; conceptual metaphor; epistemic modality.

## 1. INTRODUCCIÓN

A través de los sentidos, experimentamos sensaciones que se convierten en percepciones por medio de la experiencia y la memoria<sup>1</sup>. Las percepciones, por tanto, no son solo sensaciones, sino que también se ven afectadas por las expectativas que tengamos a través de la experiencia y por la selección de información que llevamos a cabo a través de la atención. Por ejemplo, *escuchar una sirena de una ambulancia* es una sensación y *pensar que ha ocurrido alguna tragedia* es una percepción<sup>2</sup>. Para que exista una sensación o una percepción solo son necesarios un experimentador y un estímulo. Si el control lo ejerce el experimentador sobre el estímulo o viceversa, se reflejará en los verbos que usemos.

*Grosso modo*, los verbos de percepción sensorial, dentro del dominio que comprende los cinco sentidos<sup>3</sup> (vista, oído, olfato, tacto y gusto), se pueden clasificar en *acciones pasivas* (verbos en los que se recibe la información de manera involuntaria) y *acciones activas* (verbos que implican una voluntariedad para recibir la información). De este modo, una clasificación<sup>4</sup> básica de los verbos en español e italiano puede ser la siguiente:

Sentidos	Acción pasiva (ES / IT)	Acción activa (ES / IT)
Vista	VER / VEDERE	MIRAR / GUARDARE
Oído	OÍR / SENTIRE	ESCUCHAR / ASCOLTARE
Olfato	OLER / ANNUSARE	
Tacto	SENTIR / SENTIRE	TOCAR / TOCCARE
Gusto	SABOREAR / ASSAPORARE	

Esta clasificación, que será explicada y justificada a lo largo del artículo, responde a la distinción entre *experiencias*, que son las sensaciones o percepciones puras que se producen de forma automática y espontánea cuando el estímulo entra en contacto

<sup>1</sup> Para un desarrollo con mayor profundidad desde la psicología, se pueden consultar Goldstein (2005) o Myers (2011).

<sup>2</sup> En realidad, la cuestión es algo más compleja porque, por ejemplo, la psicología de la Gestalt considera que sensación y percepción son un continuo, ya que afirman que ocurren en un mismo proceso. Para esta cuestión, véase Oviedo (2004).

<sup>3</sup> No es lugar este para cuestionar la distinción tradicional de cinco sentidos, aunque damos testimonio de que existen perspectivas actuales que hablan de un número más alto de sentidos: en relación con el dolor, la temperatura, el movimiento, el equilibrio... O, relacionado con la lingüística, la concepción del lenguaje como *sexto sentido*, dentro de la gramática liminar y que se remonta al filósofo del siglo XVI Ramón Llull (se puede consultar, por ejemplo, López García [2005: 15-23], donde también se hacen otras consideraciones interesantes sobre los sentidos y el lenguaje).

<sup>4</sup> No tendremos en cuenta el tercer tipo de verbo propuesto por Rogers (1971).

con algún órgano de los sentidos, y *actividades*, que son las sensaciones o percepciones activas que se producen solo de forma voluntaria (Horno Chéliz, 2002: 555).

En relación con esto, el trabajo pionero de Viberg (1983) afirma que las lenguas cuentan con diversos mecanismos para diferenciar las experiencias de las actividades. Estos mecanismos son la diferencia léxica, la diferencia de construcción y la desambiguación sintáctica<sup>5</sup>. En muchas lenguas, estos mecanismos cambian a lo largo de la evolución de la lengua.

Como veremos, la diferencia léxica respecto a la vista o el oído está cambiando en español e italiano. Neutralizada la diferencia, es necesario marcar sintácticamente de forma diferente el uso de un mismo verbo con dos contextos y significados diferentes. Esto se debe a que ocurre una confluencia de significados entre varios significantes que provoca que se conviertan en sinónimos parciales y que podría llegar a provocar que desapareciera uno de los dos términos (Ariza, 2003: 935).

Sobre la posibilidad de tener un significado abstracto más allá del primario, Viberg (1983) propuso una jerarquía interna<sup>6</sup> que afirma que la vista predomina sobre los demás sentidos de forma universal, pero esto ha sido matizado con el paso del tiempo. Posteriormente, Evans y Wilkins (2000) mostraron ejemplos de que la cognición se relacionaba más con el oído en algunas lenguas australianas. También se han mostrado ejemplos de lenguas cuyo dominio predominante es el olfato o que implican varios sentidos a la vez. Por lo tanto, la conclusión es que los sentidos y la cognición están relacionados de forma universal, pero cada cultura lo filtra diferente (Ibarretxe-Antuñano y Valenzuela, 2012: 48).

Esto está relacionado con los conceptos de *evidencialidad* y *modalidad epistémica*. Aunque a veces se confunden evidencialidad y modalidad epistémica, la primera es una noción que codifica, de forma semántica y funcional, la fuente de conocimiento de la información que el hablante transmite en el mensaje y la segunda hace referencia al compromiso del hablante con lo que dice, el grado de seguridad: certeza, probabilidad, duda... (Gutiérrez y Pérez Ocón, 2022). Están relacionadas, puesto que la fuente de información influye en el grado de seguridad que se tiene y en el paso del significado primario a un significado secundario hipotético, como comentaremos a continuación.

## 2. ALGUNOS PRESUPUESTOS DE LA LINGÜÍSTICA COGNITIVA

Uno de los principios básicos de la lingüística cognitiva es que todo el lenguaje está motivado. Es decir, según esta corriente, las construcciones gramaticales reflejan nuestra concepción del mundo y nuestra interacción con él a través de nuestro

<sup>5</sup> Como recoge Horno Chéliz (2002: 557), la diferencia léxica consiste en usar dos ítems léxicos diferentes, la diferencia de construcción puede ser usar un verbo serial y un verbo léxico o un verbo soporte y sustantivo y un verbo léxico y la desambiguación sintáctica consiste en utilizar un único verbo léxico que no causa ambigüedad gracias a recursos sintácticos.

<sup>6</sup> La jerarquía propuesta por Viberg es «vista > oído > tacto > olfato / gusto» (1983: 136, 147).

cuerpo (corporeización del lenguaje). De este modo, las diferencias de significados codificados en la lengua reflejarán las diferencias existentes entre los sentidos.

Dentro de la categoría *verbos de los sentidos* o *verbos relacionados con un sentido concreto*, los elementos se organizan, como en cualquier otra categoría, de forma jerárquica. Es lo que se conoce en lingüística cognitiva como *teoría de prototipos* que, junto a otros conceptos como *efectos de prototipicidad* y *semejanzas de familia*, intentan formalizar cómo funciona la categorización en la mente (Fernández Jaén, 2005: 393). Los elementos más representativos de una categoría se conocen con el nombre de *prototipo* o *elemento prototípico* y los elementos menos representativos con el nombre de *periférico* o *elemento periférico*.

Por lo tanto, los verbos relacionados con un mismo sentido no ocupan el mismo lugar. En la vista, por ejemplo, tanto *ver* y *mirar* en español como *vedere* y *guardare* en italiano ocupan un lugar más prototípico que *atisbar* y *entrever* en español o *avvistare* y *intravedere* en italiano.

El análisis contrastivo, como se ha adelantado en la tabla propuesta, se centrará en los verbos más prototípicos y solo se mencionarán algunos verbos periféricos de forma ocasional cuando aporten algún matiz al análisis.

Además, como se comprobará en español e italiano, «los elementos más prototípicos de una categoría serán los de significado más general y denotativo. Por el contrario, cuanto más periférico sea el elemento, más matices semánticos tendrá» (Fernández Jaén, 2005: 394), puesto que es natural que las unidades periféricas que se mantienen en uso sean aquellas que adquieren una especialización semántica.

Por otra parte, las percepciones y sensaciones físicas de los sentidos se transforman en percepciones mentales o intelectuales principalmente a través de las metáforas. Ejemplos de metáforas que implican mente y cuerpo son LA MENTE ES UN RECIPIENTE Y LAS IDEAS SON OBJETOS EXTERNOS (Lakoff y Johnson, 1986: 190-194), que justifican que se dijese en español medieval *et dizieren que non les cabe en los entendimientos* (*Libro de los Estados*, Don Juan Manuel) y que se diga en español actual *no me entra en la cabeza* (Santos Domínguez y Espinosa Elorza, 1996: 123). En italiano actual también está *non mi entra in testa*.

Propiamente con los sentidos, Sweetser (1990) afirma que el significado de los verbos de percepción cambia desde el dominio del contenido (la percepción física), en primer lugar, al dominio epistémico (cognitivo o emocional), en segundo lugar, y, en tercer lugar, hacia el dominio de los actos de habla (organización del discurso). Por ejemplo, la metáfora LA MENTE COMO CUERPO explica el paso del primer dominio al segundo dominio (Ibarretxe-Antuñano y Valenzuela, 2012: 289).

Las propiedades prototípicas que condicionan las diferencias en la abstracción de los sentidos son, según Ibarretxe-Antuñano (2003: 217-219), el *contacto*: ¿el experimentante debe tener contacto físico con el objeto para percibirlo?; la *cercanía*: ¿el objeto debe estar cerca del experimentante?; el *interior*: ¿el objeto se debe introducir en el órgano de percepción?; el *límite*: ¿el experimentante es consciente de los límites impuestos por el objeto cuando lo percibe?; la *situación*: ¿el experimentante es consciente del lugar donde está el objeto?; la *detención*: ¿el experimentante se da cuenta de

la presencia del objeto y lo distingue de otros?; la *identificación*: ¿el experimentante discrimina en el proceso?; la *voluntariedad*: ¿el experimentante puede elegir si llevar a cabo el proceso?, etc.

### 3. ANÁLISIS CONTRASTIVO DEL ESPAÑOL Y EL ITALIANO

Cada lengua codifica de forma diferente la relación entre los sentidos y la abstracción a través de la cultura. Sin embargo, el español y el italiano comparten grandes similitudes en los verbos de percepción sensorial, sobre todo a nivel de categorización y conceptualización, porque proceden de una misma lengua, el latín, y una misma cultura, la cultura de la Romania<sup>7</sup>.

Esto no significa que en español e italiano todos los verbos de los sentidos compartan los mismos significados, puesto que ya en el latín había diferencias diatópicas que, tras la caída del Imperio romano de Occidente, se intensificaron. Además, con el paso del tiempo, la idiosincrasia de cada lengua recorrió caminos distintos.

Como se verá a continuación, en cuanto a la abstracción de los verbos de percepción sensorial, en ambas lenguas la vista ocupa un lugar predominante. En segundo lugar, están el oído y el olfato y, en tercer lugar, el tacto y el gusto.

Sin embargo, también se presentan algunas diferencias a nivel morfosintáctico<sup>8</sup> entre las dos lenguas. Por ejemplo, a nivel sintáctico, en el español se construye con un gerundio lo que equivale en italiano a una oración de relativo (Carrera Díaz, 2007: 465):

- (1) a. *Lo vimos comiendo en un restaurante.*
- (1) b. *L'abbiamo visto che mangiava in un ristorante.*

El uso del gerundio también en italiano supondría un cambio de agente de la acción. En (2), el que está subiendo las escaleras es quien oye y no Luis, como en (3), puesto que no es una oración de relativo:

- (2) a. *Sento Luigi salendo le scale.*
- (2) b. *Oigo a Luis cuando subo las escaleras.*
- (3) a. *Sento Luigi che sale le scale.*
- (3) b. *Oigo a Luis subiendo las escaleras.*

Otra diferencia que ocurre en italiano es que los verbos *vedere* y *sentire* suelen ir acompañados de la partícula *ci* si hacen referencia al sentido general, a la percepción sensorial (Carrera Díaz, 2007: 455):

<sup>7</sup> Se debe tener en cuenta que el hecho de encontrar una metáfora en una lengua no significa que sus hablantes la utilicen de forma generalizada ni que tenga la misma importancia que en otra lengua (Ibarretxe-Antuñano, 2019: 49).

<sup>8</sup> Estas diferencias no están justificadas desde presupuestos cognitivos, puesto que el análisis se ha centrado en las diferencias epistémicas de las metáforas conceptuales de los sentidos y la distinción de la acción pasiva/activa.

- (4) a. *Non ti vedo bene.*
- (4) b. *Da qui non ci vedo.*
- (5) a. *Non ti sento bene.*
- (5) b. *Da qui non ci sento.*

En español, al no tener esta partícula, se construiría con una oración impersonal, que también es posible en italiano:

- (4) c. *No te veo bien.*
- (4) d. *Desde aquí no se ve.*
- (4) e. *Da qui non si vede.*
- (5) c. *No te oigo bien.*
- (5) d. *Desde aquí no se oye.*
- (5) e. *Da qui non si sente.*

### 3.1. *La vista*

La vista ocupa un lugar epistémico privilegiado en español y en italiano en comparación con otros sentidos. Sin embargo, se han codificado usos diferentes, ya que en español, *ver* puede tener el sentido de «percibir intelectualmente, comprender», que no es posible en *vedere*, que solo tiene «percibir físicamente» y que puede tener el refuerzo expresivo *con i miei stessi occhi*:

- (6) a. *Ya vi lo que quería decir Juan.*
- (6) b. *\*Ho già visto quello che voleva dire Giovanni.*
- (7) a. *Lo vi con mis propios ojos.*
- (7) b. *L'ho visto con i miei stessi occhi.*

Como consecuencia, en español, se crea un contraste de seguridad si el hablante usa la vista o el olfato. Compárense (6) y (8):

- (8) a. *Ya me olí lo que quería decir Juan.*
- (8) b. *Ho fiutato quello che voleva dire Giovanni.*

Estas diferencias en la modalidad epistémica basada en la evidencialidad se deben a los significados primarios de cada verbo y a que confiamos más, en nuestra experimentación con el mundo, en lo que percibimos a través de los ojos que a través de nuestra nariz, ya que no solemos ser capaces de identificar exactamente lo que estamos oliendo, pero sí lo que vemos.

Así, el significado primario de *ver* ‘percibir por los ojos’ y de *oler* ‘percibir por la nariz’ ha pasado a ser ‘entender’ y ‘sospechar’<sup>9</sup> respectivamente a través de nuestra corporeización (Ibarretxe-Antuñano y Valenzuela, 2012: 21-22). En español,

<sup>9</sup> Por cierto, *sospechar* y *sospettare* vienen de *suspectare*, que significaba ‘mirar’, ‘observar’, ‘sospechar’ y este de *SUSPICARI* ‘suponer’ (Santos Domínguez y Espinosa Elorza, 1996: 127).

tenemos que *ver* pasa de la percepción física a significar ‘entender’ y, luego, ‘considerar’ (Ibarretxe-Antuñano y Valenzuela, 2012: 289):

- (9) a. *He visto el libro encima de la mesa.*
- (9) b. *No veo lo que pretende transmitir en su libro.*
- (9) c. *No veo apropiado su comportamiento.*

Ocurre parcialmente igual en italiano con *vedere*:

- (10) a. *Ho visto il libro sulla tavola.*
- (10) b. *\*Non vedo quello che pretende trasmettere il libro.*
- (10) c. *Non vedo appropriato il suo comportamento<sup>10</sup>.*

Todos estos cambios del significado primario son posibles gracias a diferentes metáforas que tienen lugar con la vista: ENTENDER ES VER solo en español y CONSIDERAR ES VER en español y en italiano.

Metáforas relacionadas que ocurren tanto en español como en italiano son LA VISIÓN FÍSICA ES CONOCIMIENTO, INTELECCIÓN, NO VER ES NO COMPRENDER (Santos Domínguez y Espinosa Elorza, 1996: 124 y 129), VER DESDE UN PUNTO DE VISTA ES SABER DESDE UNA PERSPECTIVA (Ibarretxe Antuñano, 2019: 47) y PENSAR ES VER:

- (11) a. *Yo lo veo así.*
- (11) b. *Io lo vedo così.*

En este sentido, la agudeza visual se equipara con la agudeza intelectual: *perspicaz* procede de *perspicax* ‘de vista penetrante’, *punto de vista* equivale a *perspectiva intelectual* y la propia palabra *perspectiva* es un adjetivo formado a través de PERSPICERE ‘mirar atentamente’ (Santos Domínguez y Espinosa Elorza, 1996: 128). Así ocurre también en italiano con *perspicace*, *punto di vista* y *prospettiva*, que viene de PROSPECTUS ‘aquello que es visto’.

Otra serie de metáforas que ocurre en español (Ibarretxe-Antuñano, 2019: 47-49) es VER ES PREVER (12), VER ES IMAGINAR (13), VER ES ESTUDIAR O EXAMINAR (14), VERSE CON ALGUIEN ES QUEDAR CON ALGUIEN (15), MIRAR POR ALGUIEN ES CUIDAR ES (16), TENER QUE VER ES ESTAR RELACIONADO (17). Todas son posibles también en italiano:

- (12) a. *Estoy viendo que llegarás tarde.*
- (12) b. *Sto vedendo che arriverai tardi.*
- (13) a. *No veo a Juan como médico.*
- (13) b. *Non vedo Giovanni come dottore.*
- (13) c. *No me veo médico.*
- (13) d. *Non mi vedo dottore.*

<sup>10</sup> Ghezzi (2012: 147) menciona *vedere il valore di un uomo* con el sentido de ‘considerar’, aunque no parece que sea algo que esté generalizado.

- (14) a. *Lo veré con calma y te daré una respuesta.*  
 (14) b. *Lo vedrò con calma e ti darò una risposta.*  
 (15) a. *Nos hemos visto algunas veces, pero no es nada serio.*  
 (15) b. *Ci siamo visti qualche volta, ma non è niente di serio.*  
 (16) a. *Él no mira mucho por ti.*  
 (16) b. *Lui non ti guarda molto.*  
 (17) a. *Esta obra no tiene nada que ver con la otra.*  
 (17) b. *Questa opera non ha nulla a che vedere con l'altra.*

También VER ES ENCONTRARSE, VER ES SUFRIR y NO VER ES NO SUFRIR (porque no se conoce ni se comprende lo que pasa):

- (18) a. *No hay quién te vea.*  
 (18) b. *Beato chi ti vede.*  
 (19) a. *Ojos que no ven, corazón que no siente.*  
 (19) b. *Occhio non vede, cuore non duole.*

A veces ocurre porque no se es capaz de ver, porque conscientemente no se quiere ver o porque se ve antes en los demás que en uno mismo:

- (20) a. *Ha il prosciutto sugli occhi.*  
 (21) a. *Ha hecho la vista gorda.*  
 (21) b. *Ha chiuso un occhio.*  
 (22) a. *Vemos la paja en el ojo ajeno y no la viga en el nuestro.*  
 (22) b. *Vediamo la pagliuzza nell'occhio degli altri e non si vede la trave nel proprio.*

También ven mejor dos personas que una porque se está más seguro de lo visto:

- (23) a. *Ven más cuatro ojos que dos.*  
 (23) b. *Quattro occhi sono meglio di due.*

Hay algunos usos propios de cada lengua como en español VÉRSELAS ES AFRONTAR o en italiano VER ES INTENTAR:

- (24) a. *Vedi di farlo presto, per favore.*  
 (24) b. *Intenta hacerlo pronto, por favor.*  
 (25) a. *Cuando te las tengas que ver con la realidad, no quiero escuchar llantos.*  
 (25) b. *Quando devi affrontare la realtà, non voglio sentire pianti.*

El sentido de la vista tiene tanta importancia en español y en italiano que podemos percibir sinestésicamente los otros sentidos a través de la vista (Santos Domínguez y Espinosa Elorza, 1996: 125-126):

- (26) a. *¿Visteis lo fuerte que habla? ¿Visteis lo mal que huele? ¿Visteis lo bien que sabe? ¿Visteis lo áspero que está?*  
 (26) b. *Avete visto quanto parla forte? Avete visto come odora male? Avete visto che buon sapore ha? Avete visto come è ruvido?*



Por último, es interesante mencionar también que, en el tercer dominio que se mencionó antes (percepción física > percepción cognitiva o emocional > uso pragmático), tanto *ver* (*a, ver, veamos, hay que ver...*) como *vedere* (*per vedere, vediamo, bisogna vedere...*) se han gramaticalizado<sup>11</sup> de forma similar en cuanto al contenido pragmático.

Por otra parte, en español<sup>12</sup>, la distinción prototípica *ver/mirar* y, en italiano<sup>13</sup>, *vedere/guardare* como acción pasiva/activa no ocurre en todas las variedades ni en todos los contextos (Horno Chéliz, 2002: 561-562): en el español de Panamá se usa *mirar* con el sentido original de *ver* en oraciones como (27) y también en el español peninsular *ver* se usa con el sentido original de *mirar* en oraciones como (28), al igual que ocurre en italiano en *vedere* con el sentido de *guardare*<sup>14</sup>:

(27) a. *Ayer te miré.*

(28) a. *Juan ha visto la película, la televisión, el partido, la final, el concierto, esa obra de teatro.*

(28) b. *Giovanni ha visto il film, la televisione, la partita, la finale, il concerto, questa opera teatrale.*

Una explicación de esto puede ser la que propone Fernández Díaz (2005: 397) a partir del trabajo de Horno Chéliz de 2002 y el de Bat-Zeev Shylkdrot de 1989:

La percepción de *ver* siempre es, en un primer momento, una percepción pura, que se sujeta a las características cognitivas de este tipo de percepción (falta de control, etc.). Pero si dicha percepción se sostiene mucho en el tiempo, pasa a una segunda fase en la que se convierte en una acción. Por lo tanto, la oposición percepción pura/percepción activa por lo que a la vista se refiere no se expresa en español a través de la pareja *ver/mirar*, sino que se lexicaliza con tres verbos: primero estaría un *ver* 1, que expresa la percepción pura, y del que derivaría un *ver* 2 capaz de expresar una acción visual. Por último estaría *mirar*, verbo de acción visual mucho más concreta y limitada, ya que, por ejemplo, frente a *ver* 1 y 2, debe haber menos distancia entre el sujeto perceptor y el objeto percibido y dicho objeto debe ser normalmente más tangible.

También habría que mencionar, por la misma lógica, un *mirar* 2 que sería similar al *ver* 1 propuesto y que se recoge en el ejemplo mencionado del español de Panamá.

<sup>11</sup> Para el español, véase una explicación detallada en Ibarretxe-Antuñano y Valenzuela (2012: 289-290).

<sup>12</sup> Otros verbos menos prototípicos son *divisar, vislumbrar, avistar, entrever, observar, fijarse, ojear, distinguir*.

<sup>13</sup> Otros verbos menos prototípicos son *addocchiare, scorgere, avvistare, intravedere, osservare, fissare, mirare*.

<sup>14</sup> *Guardare*, por cierto, influyó en el español medieval y, como testimonio de esto, se puede ver en el *Laberinto de Fortuna* usos de *reguardar* con el sentido de 'mirar' (Santos Domínguez y Espinosa Elorza, 1996: 135). *Mirare* en italiano significa 'apuntar', con una clara especialización semántica.

De esta forma, habría cuatro verbos en la vista: *ver* o *vedere* 1 (acción pasiva), *ver* o *vedere* 2 (acción activa), *mirar* o *guardare* 1 (acción activa) y *mirar* o *guardare* 2 (acción pasiva). Solo *ver* o *vedere* 1 y *mirar* o *guardare* 1 son prototípicos.

### 3.2. El oído

Tanto en español como en italiano, los verbos referidos al oído pueden servir para expresar el grado epistémico de la información. Sin embargo, hay una notable diferencia en el refuerzo enfático de la vista y el atenuante del oído:

- (29) a. *Lo sé, lo vi con mis propios ojos.*  
 (29) b. *Lo so, l'ho visto con i miei stessi occhi.*  
 (30) a. *Lo sé, pero solo de oídas.*  
 (30) b. *Lo so, ma solo per sentito dire.*

También se expresa la duda en cuanto a la seguridad del conocimiento y la comprensión, puesto que OÍR ES ENTENDER:

- (31) a. *Si he oído bien, quieres trabajar aquí.*  
 (31) b. *Se ho ben sentito, vuoi lavorari qui.*  
 (32) a. *Si he escuchado bien, quieres trabajar aquí.*  
 (32) b. *Se ho ben ascoltato, vuoi lavorare qui.*

Sobre la abstracción del significado, del primario relacionado con el oído, se suele pasar a 'prestar atención' y a 'obedecer', según Sweetser (Santos Domínguez y Espinosa Elorza, 1996: 139). OÍR/ESCUCHAR ES PRESTAR ATENCIÓN en español en expresiones como *oír* o *escuchar un discurso, un sermón, la misa*; y en italiano, *udire* o *ascoltare un discorso, una predica, messa*. Además, también se refleja en la fraseología: *a palabras necias, oídos sordos* o *hacerse el sordo* en español y *fare orecchie da mercante* en italiano<sup>15</sup>.

Otra metáfora (Ibarretxe-Antuñano, 2019: 48) que ocurre en español y también en italiano es ESCUCHAR ES TOMAR ALGO EN SERIO:

- (33) a. *¡Escucha bien! No te lo estás tomando en serio.*  
 (33) b. *Ascolta bene! Non lo stai prendendo sul serio.*

Por otra parte, tanto en español<sup>16</sup> como en italiano<sup>17</sup> hay verbos que responden prototípicamente a la distinción de acción pasiva/activa: *oír/escuchar* y *sentire*<sup>18</sup>/

<sup>15</sup> La etimología de *obedecer* y *ubbidire* refleja la relación con el oído, puesto que proceden de OBOEDIRE y este de AUDIRE. Además, también está presente en oraciones como *Escucha lo que te ha dicho tu padre* (*Ascolta quello che ti ha detto tuo padre*).

<sup>16</sup> Otros ejemplos menos prototípicos en español son *enterarse, auscultar, entreoír*.

<sup>17</sup> Otros ejemplos menos prototípicos en italiano son *accorgersi, auscultare, intrasentire, origliare*.

<sup>18</sup> Sobre *sentire*, sería interesante hacer una comparación diacrónica con todas las lenguas romances y las diferencias que existen entre los distintos resultados del étimo latino *sentire*. Es posible *sentir* a

*ascoltare*. Al igual que ocurre con los verbos de la vista, a veces esta distinción no ocurre en todos los contextos:

- (34) a. *Oye lo que quiero decirte.*
- (34) b. *Senti quello che voglio dirti.*
- (35) a. *Escucha lo que quiero decirte.*
- (35) b. *Ascolta quello che voglio dirti.*

Por lo tanto, se podría hablar también de un *oír* o *sentire* 1 primarios (acción pasiva) que han evolucionado a un *oír* o *sentire* 2 (acción activa) y un *escuchar* o *ascoltare* 1 primarios (acción activa) que han evolucionado a un *escuchar* o *ascoltare* 2 (acción pasiva). Existe también *udire* en italiano, que era el verbo prototípico de la acción pasiva, pero que ha sido prácticamente sustituido en la lengua hablada por *sentire*, excepto en algunos contextos minoritarios.

Es frecuente en las lenguas romances que la acción pasiva referida al oído tenga más variantes lexicalizadas (sin especialización semántica, pero con marcas diatópicas, diafásicas, diastráticas o diamésicas) que la acción activa: en italiano, *sentire* y *udire*; en francés, *entendre* y *ouïr*; en catalán, *sentir* y *oir*; en gallego, *oir* y *ouvir*; en occitano, *ausir* y *entendre*... (Ferrerós-Pagès, 2022). Esta autora no menciona el español, aunque existen algunos usos minoritarios del verbo *sentir* con el sentido *italiano*:

- (36) a. *He sentido pasos por el pasillo.*
- (36) b. *Sentí que habías llegado y me dormí.*

### 3.3. El olfato

El significado metafórico relacionado con el olfato es el de la sospecha y la intuición, como se mencionó en (8). Esto se debe a que frecuentemente percibimos olores que no somos capaces de identificar y debemos adivinar qué son realmente:

- (37) a. *Me huelo que será una estafa.*
- (37) b. *Annuso che sarà un imbroglio.*

Se mantiene también en las dos lenguas, el olfato como «instinto», relacionado con la intuición:

- (38) a. *Tiene olfato para los negocios.*
- (38) b. *Ha fiuto per gli affari.*

Al igual que la vista, también hay ejemplos del paso en ambas lenguas de la percepción sensorial a la percepción intelectual en *sagaz* y *sagacidad* y *sagace* y *sagacia*.

través de todos los sentidos, pero cada lengua ha lexicalizado un uso específico más concreto: en español, el tacto, en italiano, el oído, el francés, el olfato, etc.

Además de las metáforas anteriores de OLER ES SOSPECHAR, OLER ES INTUIR, OLER ES ADIVINAR, también se dan en español e italiano HUSMEAR ES INVESTIGAR y OLER MAL ES TENER UN SENTIMIENTO NEGATIVO (Ibarretxe-Antuñano, 2019: 44):

- (39) a. *Husmé en sus asuntos y vi todo su pasado.*  
 (39) b. *Ho ficcanasato in suoi fatti e ho visto tutto il suo passato.*  
 (40) a. *Esto me huele muy mal.*  
 (40) b. *Questo mi puzza molto.*

Respecto a la distinción acción pasiva/activa, tanto en español como en italiano hay un verbo que tiene prototípicamente lexicalizados estas diferencias: *oler* y *annusare*. Se podrían proponer otros verbos como en español *olfatear* o *husmear* o en italiano *fiutare*, pero no son prototípicos, puesto que tienen una especialización semántica. Tanto *olfatear* como *fiutare* se suele usar con los animales, aunque también sea aceptable su uso figurado con las personas.

Además, mientras que hay una gran variedad en español<sup>19</sup> e italiano<sup>20</sup> de verbos periféricos relacionados con la acción activa, no parece haber ninguno más lexicalizado relacionado con la acción pasiva.

### 3.4 *El tacto*

La relación entre el tacto y las emociones es algo que ya había sido estudiado por Kurath en 1921 y por Buck en 1949, que lo señalaban como algo común en las lenguas indoeuropeas (Ibarretxe-Antuñano, 2006: 235). En su significado metafórico, no se suele hablar de percepciones intelectuales, pero sí de percepciones emocionales (Santos Domínguez y Espinosa Elorza, 1996: 146-148):

- (41) a. *Esto nos tocó la fibra sensible.*  
 (41) b. *Questo ci ha toccato un tasto dolente.*

*Tocar* puede tener el sentido de ‘afectar’ tanto físicamente como figuradamente debido a la metonimia RESULTADOS POR ACCIÓN y a la metáfora EL EFECTO FÍSICO ES EFECTO ABSTRACTO (Ibarretxe-Antuñano, 2003: 224-226). Al igual ocurre en italiano con *toccare*:

- (42) a. *¿Quién ha tocado mis cosas?*  
 (42) b. *Chi ha toccato le mie cose?*  
 (43) a. *Esto tocó mi corazón.*  
 (43) b. *Questo ha toccato il mio cuore.*  
 (44) a. *Le tocó donde más le duele.*  
 (44) b. *Ha toccato dove più gli fa male.*

<sup>19</sup> Por ejemplo, *husmear*, *esnifar*, *olisquear*, etc.

<sup>20</sup> Por ejemplo, *odorare*, *sniffare*, etc.

También tienen lugar las metáforas TOCAR UN TEMA ES TRATAR UN TEMA y TOCAR ES ALCANZAR (Ibarretxe-Antuñano, 2019: 49), TOCAR ES MODIFICAR y TOCAR ES EL TURNO:

- (45) a. *Tocaré este tema más adelante.*
- (45) b. *Toccherò quest'argomento più avanti.*
- (46) a. *Estuvo a punto de tocar el oro.*
- (46) b. *È stato per toccare il successo.*
- (47) a. *Este texto está perfecto. No lo toques más.*
- (47) b. *Questo testo è perfetto. Non lo toccare più.*
- (48) a. *Tè toca a ti.*
- (48) b. *Tocca a te.*

Sobre la distinción entre acciones pasivas/activas, respecto al tacto están en español *sentir/tocar* y en italiano *sentire/toccare*, aunque también se puede hablar de *tocar* 1 con un sentido voluntario y *tocar* 2 con un sentido involuntario, al igual que *sentir* 1 y *sentir* 2:

- (49) a. *Toqué a Juan.*
- (49) b. *Ho toccato Giovanni.*
- (50) a. *Juan me tocó.*
- (50) b. *Giovanni mi ha toccato.*
- (51) a. *Sentí a Juan cuando me acerqué a él.*
- (51) b. *Ho sentito Giovanni quando mi sono avvicinato.*
- (52) a. *Sentí a Juan cuando se acercó.*
- (52) b. *Ho sentito Giovanni quando si è avvicinato.*

Todos los ejemplos son posibles por la característica de la simultaneidad del sentido del tacto. A diferencia de los otros sentidos mencionados anteriormente, en el tacto y en el gusto es necesario tener el estímulo en contacto estrecho con el experimentante. No se puede *tocar* ni *saborear* nada que esté lejos, pero sí se puede *ver*, *oír* y *oler*. Además, si el estímulo entra en contacto con el experimentante a través del tacto, el experimentante entra a la misma vez en contacto con el objeto. Esto no ocurre en la vista, oído, olfato o gusto.

### 3.5. *El gusto*

El gusto es un sentido muy relacionado con el placer y el agrado en español y algo menos en italiano, que tiene menos expresiones lexicalizadas. Lo que percibimos con el gusto de forma positiva es agradable y lo que percibimos de forma negativa es desagradable, como *tener buen gusto* y *tener mal gusto*:

- (53) a. *Es una comida rica.*
- (53) b. *È un cibo saporito.*
- (54) a. *¡Qué rica está el agua de la piscina!*
- (54) b. *Che stupenda è l'acqua della piscina.*

- (55) a. *Es una persona salada.*  
 (55) b. *È una persona spigliata.*  
 (56) a. *Es una persona sosa.*  
 (56) b. *È una persona sciapa.*  
 (57) a. *Me ha dejado con mal sabor de boca.*  
 (57) b. *Mi ha lasciato con l'amaro in bocca.*

Como se ve, hay algunas diferencias en español e italiano, aunque se ha optado por mencionar expresiones afines. Otra diferencia es la propia palabra *disgusto*, que en español hace referencia a un sentimiento negativo motivado por un suceso y en italiano hace referencia a la repulsión o el odio hacia algo:

- (58) a. *Qué disgusto haberme enterado de lo de tu marido.*  
 (58) b. *Mi ha sconvolto molto sapere di tuo marito.*  
 (59) a. *Se fue a su casa con náusea.*  
 (59) b. *Se n'è andato a casa con disgusto.*  
 (60) a. *Se fue a su casa con disgusto.*  
 (60) b. *Se n'è andato a casa con delusione.*

Algunas metáforas relacionadas con el gusto son PROBAR ES EXPERIMENTAR ALGO y LOS GUSTOS SON PREFERENCIAS PERSONALES (Ibarretxe-Antuñano, 2019: 44):

- (61) a. *He probado el éxito y me gusta.*  
 (61) b. *Ho assaporato il successo e mi piace.*  
 (62) a. *Para gustos, los colores.*  
 (62) b. *Sui gusti non si discute.*

Respecto a la distinción entre acciones pasivas/activas, solo hay verbos de acción activa, puesto que las propias características del órgano del gusto no permiten que haya una acción pasiva. Ante este vacío, hay una gran diversidad de verbos que hacen referencia de forma genérica a la acción activa: en español, están *degustar*, *saborear*, *probar*, *paladear*, *catar*, etc. En italiano, están *assaggiare*, *assaporare*, *gustare*, *provare*, etc.

Se podría proponer *gustar* como una acción pasiva relacionada con el gusto. Sin embargo, es un verbo psicológico, no de percepción sensorial, como bien señala Fernández Jaén (2005: 403).

#### 4. CONCLUSIONES

Para conocer la realidad, y así conceptualiza el español y el italiano de mayor a menor grado de seguridad, utilizamos la vista, el oído, el olfato, el tacto y el gusto. De esta forma, podemos afirmar que la vista suele aportar un conocimiento fiable, el oído, un conocimiento indirecto, el olfato, un conocimiento intuitivo y el tacto y el gusto un conocimiento experiencial (Ibarretxe-Antuñano, 2019: 54). Es esto lo que explica los diversos significados secundarios de los verbos *ver*, *mirar*, *oír*, *escuchar*, etc., en español y *vedere*, *guadare*, *sentire*, *ascoltare*, etc., en italiano.

La motivación de todas las metáforas relacionadas con los sentidos se construye sobre una principal: LA MENTE COMO CUERPO. En este sentido, se podría hablar de un segundo cuerpo, una prolongación del cuerpo físico que se comporta de forma autónoma pero análoga.

El objetivo de este artículo ha sido mostrar los puntos de convergencia y divergencia entre el español y el italiano y aportar un análisis contrastivo desde la lingüística cognitiva, aunque también se han tenido en cuenta otros desarrollos como la distinción entre acción activa y acción pasiva o *verbo 1* y *verbo 2*. Sobre todo desde la perspectiva cognitiva, queda todavía mucho trabajo por hacer, especialmente en italiano, donde parece que no ha despertado el mismo interés.

Por lo tanto, la adaptación al italiano de las metáforas desarrolladas en español es solo un boceto de una posible puesta en práctica de los presupuestos de la lingüística cognitiva. Las omisiones o faltas de profundización podrían ser subsanadas con trabajos posteriores en la misma línea.

Una posible línea de trabajo del futuro podría ser también analizar los verbos más allá de los cinco sentidos tradicionales y ver las diferencias epistémicas y metafóricas con respecto a ellos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIZA, M. (2003). «La sinonimia como proceso del cambio lingüístico». En Moreno Fernández *et al.* (coords.), *Lengua, variación y contexto. Estudios dedicados a Humberto López Morales* (pp. 925-938). Madrid: Arco/Libros.
- BALLESTEROS JIMÉNEZ, S. (2000). *Psicología General. Un enfoque cognitivo para el siglo XXI*. Madrid: Universitas.
- CARRERA DÍAZ, M. (2007). *Curso de lengua italiana. Parte teórica*. Barcelona: Ariel.
- EVANS, N. y WALKINS D. (2000). «In the mind's ear: the semantic extensions of perception verbs in Australian languages». *Language*, vol. 76, n. 3, pp. 546-592. Doi: <https://doi.org/10.2307/417135>.
- FERRERÓS-PAGÈS, C. (2022). «Verbs That Express Passive Hearing in Catalan and French: Semantic Change of the Forms *sentir* (Catalan) and *entendre* (French)». *Languages*, vol. 7, n. 4, 301, pp. 1-21. Doi: <https://doi.org/10.3390/languages7040301>.
- GHEZZI, C. (2012). «Guarda, secondo me stai sbagliando! Marcatori interazionali da verbi di percezione in italiano contemporaneo». E. Pirvu (ed.), *La lingua e la letteratura italiana in Europa. Atti del Convegno internazionale di studi di Craiova* (pp. 143-163). Craiova: Editura Universitaria.
- GOLDSTEIN, E. B. (2005). *Sensación y percepción*. Ciudad de México: Thomson.
- GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, E. y PÉREZ OCÓN, P. (8 de febrero de 2022). *Deísmo y evidencialidad* [Archivo de vídeo]. Recuperado el 10 de diciembre de 2022, en <https://youtu.be/09LAFV5jBD8>.
- HORNO CHÉLIZ, M. C. (2002). «Aspecto léxico y verbos de percepción: a propósito de ver y mirar». En R. M. Castañer y J. M. Enguita (eds.), *In memoriam Manuel Alvar (1923-2001)*. *Archivo de Filología Aragonesa* (pp. 555-575). Zaragoza: CSIC.



- IBARRETXE-ANTUÑANO, I. (1999). *Polisemy and Metaphor in Perception Verbs: A Cross-linguistic Study* (Tesis doctoral). University of Edinburgh, Edimburgo.
- IBARRETXE-ANTUÑANO, I. (2003). «El cómo y el porqué de la polisemia de los verbos de percepción». En C. Molina, M. Blanco, J. Marín, A. L. Rodríguez y M. Romano (eds.), *La Lingüística Cognitiva en España en el cambio de siglo* (pp. 213-228). Madrid: UAM.
- IBARRETXE-ANTUÑANO, I. (2006). «Cross-linguistic polysemy in tactile verbs». En J. Luchembroers (ed.), *Cognitive linguistics investigations across languages fields and philosophical boundaries* (pp. 235-253). Ámsterdam: John Benjamins. Doi: <https://doi.org/10.1075/hcp.15.16iba>.
- IBARRETXE-ANTUÑANO, I. (2019). «Perception metaphors in cognitive linguistics: Scope, motivation, and lexicalisation». En L. J. Speed, C. O’Meare, L. San Roque y A. Majid (eds.), *Perception metaphors* (pp. 43-64). Ámsterdam: John Benjamins.
- IBARRETXE-ANTUÑANO, I. y VALENZUELA, J. (dirs.) (2012). *Lingüística cognitiva*. Barcelona: Anthropos.
- LAKOFF, G. y JOHNSON M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LEHRER, A. (1990). «Polysemy, conventionality and the structure of the lexicon». *Cognitive linguistics*, vol. 1, n. 2, pp. 207-246. Doi: <https://doi.org/10.1515/cogl.1990.1.2.207>.
- LÓPEZ GARCÍA, Á. (2005). «Lenguaje y visión: una nueva perspectiva del contraste de lenguas». En Á. López García, *Gramática cognitiva para profesores de español L2* (pp. 15-23). Madrid: Arco/Libros.
- LUQUE DURÁN, J. D. (2001). *Aspectos universales y particulares del léxico de las lenguas del mundo*. Granada: Método Ediciones.
- MYERS, D. G. (2011). *Psicología*. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana.
- OVIDO, G. L. (2004). «La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt». *Revista de Estudios Sociales*, n. 18, pp. 89-96. Doi: <https://doi.org/10.7440/res18.2004.08>.
- ROGERS, A. (1971). «Three kinds of physical perception verbs». En *Papers from the Seventh Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, vol. 7, pp. 206-222.
- SANTOS DOMÍNGUEZ L. A. y ESPINOSA ELORZA, R. M. (1996). *Semántica histórica*. Madrid: Síntesis.
- SCOVEL, T. (1971). «A look-see at some verbs of perception». *Language*, vol. 21, n. 1, pp. 75-84. Doi: <https://doi.org/10.1111/j.1467-1770.1971.tb00491.x>.
- SWEETSER, E. E. (1990). *From etymology to pragmatics. Metaphorical and cultural aspects of semantic structure*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VIBERG, A. (1983). «The verbs of perception: a typological study». *Linguistics*, vol. 21, n. 1, pp. 123-162. Doi: <https://doi.org/10.1515/ling.1983.21.1.123>.



## LA PIOGGIA D'ORO, DANAE E GLI STUPRI INVISIBILI *The Golden Rain, Danae and the Invisible Rapes*

Angela GIALONGO  
Università di Urbino

Fecha final de recepción: 19 de mayo de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 18 de septiembre de 2022

RIASSUNTO: Utilizzando il concetto di *cultura dello stupro*, configurato dalle femministe nel 1970, il contributo richiama l'attenzione su tre principali contesti: le irruzioni genitali sovrumane verso donne mortali ed immortali come temi ricorrenti della mitologia classica; il ruolo delle *Fabulae* di Igino nella società romana (I sec. a. C.-I sec. d. C.) e negli attuali licei italiani; una panoramica, nel quadro delle ricerche svolte, sulle strategie comunicative adottate dall'arte classica a quella contemporanea per il caso Danae. Funziona come una sorta di fermo immagine la memorabile fecondante pioggia dorata sulla ragazza che suggerisce, fra altro, ora la più spettacolare unione erotica ora un miracolo divino ora un atto illecito. Il focus forse ci aiuta a comprendere gli schemi mitologici riguardo alle violenze sessuali e a decifrare la familiare eredità dell'ideologia educativa sottostante alle opere didattiche-letterarie e alle attività artistiche.

Parole chiave: pioggia dorata; miti; stupri invisibili; Igino; ricezioni artistiche.

ABSTRACT: Considering the concept *rape culture* coined by feminists in the 1970's, this paper provides three analytical frameworks. They include: superhuman genital raids against mortal and immortal women as a common topic in ancient mythology; the role of Hyginus's *Fables* in Roman society (1st century BC - 1st century AD) and in current Italian high schools; an overview, through academic research, about strategies of the representation of Danae from classical to contemporary western art. The tale of young maiden impregnated by the king of the Gods in form of a golden shower hints, among others, or at a most erotic spectacular relationship or at a divine miracle or an illicit act. Unravelling some of these strands maybe helps us to understand the patterns of the ancient myths toward sexualized violence and decipher the underlying educational ideology that, not only in the past, had governed works of didactic-literature and artistic activities.

Keywords: golden rain; invisible rapes; myths; Hyginus; artistic reception.

## 1. INTRODUZIONE

Secondo l'analisi sociologica, nota come *cultural spillover theory*, le norme culturali che legittimano la violenza sessuale finiscono per generalizzarla in vari contesti, favorendo due fenomeni: la probabilità di stupri e la credenza secondo la quale le donne siano contente di un rapporto sessuale forzato (Barron, 1988: 80).

Inoltre, gli studi etnologici, che da decenni indagano le *rape-prone* o *rape-free cultures*, hanno anche indagato negli Stati Uniti gli ambienti studenteschi dei campus universitari (Sanday, 1990), rimettendo in discussione non soltanto l'idea che lo stupro faccia parte della storia naturale ma anche il processo che lo ha via via reso una sorta di «segreto pubblico» (Baxi, 2014).

Il concetto di *rape prone culture* ha già ispirato ricerche in via di espansione nel campo della mitologia classica che testimonia dai tempi di Omero l'esistenza di società inclini alla coercizione sessuale.

La comprensione di queste pratiche attraverso l'esame dei parametri che le sostengono offre una *chance* in più per restituire al passato occidentale la sua fisionomia e per disperderne il peso normativo.

Non c'è quindi da stupirsi se Lewin abbia privilegiato le atmosfere sociali proprio attraverso lo studio degli schemi culturali più diffusi, perché «soltanto la conoscenza di tutti gli aspetti della vita passata può contribuire alla trasformazione della cultura» (1980: 77).

Il focus sulle *Fabulae* o *Genealogie* di Igino e sulle testimonianze visive (dal mondo classico a quello contemporaneo) si concentra quindi sulla più spettacolare incursione sessuale attribuita a Zeus/Giove con Danae. La ragazza, predetta lo «scigno del seme di Zeus» da Sofocle (2013: 944 ss.), diventerà madre di Perseo, l'eroe più famoso, concepito appunto da una pioggia dorata.

Versione più o meno condivisa dai resoconti di Omero, Erodoto, Pindaro, pseudo Apollodoro, Diodoro Siculo, Ovidio, Virgilio ed Igino.

## 2. STUPRI INVISIBILI

I componenti del sistema ateniese (Carey, 1995: 407) e romano (Nguyen, 2006) vivevano con grande preoccupazione l'adulterio. Tanto da spingerli ad ignorare lo stupro. Tutto questo lo si può intravedere, seppure di sbieco, nei racconti tramandati per più di due millenni. La rappresentazione della frenetica attività sessuale riguarda dei, semidei, eroi e semplici mortali. Le più note sono le molteplici avventure del re degli dei.

C'è una sorta di successione fra questi eventi *attrattivi*, tutti incatenati l'uno all'altro. Si potrebbe dire che il ripetersi dell'evento nelle varie narrazioni si sia poi caricato di una forza talmente speciale da renderlo invisibile. È quasi impossibile capire dalle fonti letterarie greche e latine sopravvissute se l'incontro era consensuale, mentre risulta molto chiaro l'apprezzamento per la prorompente attività erotica dei personaggi maschili.

Zeus/Giove sembra essere stato un ideale modello di comportamento per il cittadino ateniese e romano. Gli adulti liberi erano impazienti di mostrare i loro privilegi alle donne, agli adolescenti, ai sottoposti e agli schiavi di entrambi i sessi.

Basta pensare ai personaggi delle commedie farsesche scritte per il pubblico popolare dell'antica Roma (II-III sec. a. C.) Per esempio, al soldato che si vanta delle sue imprese amatorie, enfatizzando proprio il fatto di essere venuto al mondo esattamente un giorno dopo la nascita di Giove (Plauto, 2004: vv. 1802-1803).

Di fronte a questo schema culturale possiamo almeno pensare, senza dare per scontato di riuscire a capirlo, che fosse stato comunicato in molti modi: con le parole scritte e verbali (incluso il teatro), con i gesti e con le immagini.

Il recente concetto di *rape prone culture* deve quindi fare i conti con una tradizione durata millenni. E con il fatto che le narrazioni mitologiche, pietre miliari della cultura educativa occidentale, sono state condivise dagli appartenenti della società omerica, ateniese, romana, medievale e da quelle successive.

Le infinite versioni sulle avventure erotiche degli dei e degli eroi possono comunque insegnarci qualcosa sulla diversità delle abitudini erotiche in epoca classica (Cantarella, 2007). D'altronde è evidente che le ricorrenti formulazioni «I seduttori dell'Olimpo», «I conquistatori dell'amore», che rinvia a una metafora militare, «Gli amori divini» –come recita il titolo italiano di una mostra archeologica del 2017– o «I trionfi di Giove» non sembrano in grado di comprendere i fenomeni di aggressione sessuale verso le donne nei processi sociali del passato.

Per di più la storia delle arti figurative è stata incline a rievocare Zeus/Giove con l'allegoria del grande seduttore.

La produzione artistica ha perpetuato, prima con i Greci (Cohen, 1996: 117-118) poi con i Romani (Deacy e Pierce, 2002), la tendenza a non ritrarre la violazione sessuale ora alludendo alla penetrazione, voluta o no, con l'atto del rapimento; ora mettendo in scena un consensuale, normale incontro amoroso; ora utilizzando il ratto delle Sabine negli affreschi, nei sarcofagi, nei mosaici e nelle pitture murali soltanto per celebrare l'importanza del matrimonio a vantaggio della continuità delle famiglie<sup>1</sup> (Holden, 2008: 124). Tutte immagini piacevoli.

Di fronte alla complessa stratificazione dei discorsi scritti e visivi, è preferibile seguire una indimenticabile lezione. Cioè tener presente che con i miti «non bisogna aver fretta» e che «bisogna ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini» (Calvino, 1988: 6).

Pertanto nel repertorio infinito delle favole mitologiche conviene restringere il campo sul caso dell'irruzione sessuale sovrumana.

Inizio quindi con Igino.

<sup>1</sup> Fra gli interessanti studi sui comportamenti e sulle rappresentazioni visive del mondo antico rispetto alla violenza sessuale, si veda Deacy e Pierce (2002).

## 3. GAIO GIULIO IGINO

Al travaso dei miti greci nel mondo letterario latino ha contribuito –fra il I secolo a. C. e il I secolo d. C.– un liberto, probabilmente di origine iberica, diventato amico di Ovidio, direttore della Biblioteca Palatina in età augustea, nonché educatore dei figli delle famiglie patrizie a Roma.

Le sue *Fabulae* o *Genealogiae*, che offrivano un repertorio di prima mano ai letterati, soddisfacendo anche il bisogno di evasione di un pubblico eterogeneo, sono state in seguito «metabolizzate» dalla tradizione scolastica (Gasti, 2017: XIII, xxxv)<sup>2</sup>.

Gli studenti dei licei classici italiani, come i loro predecessori, continuano ad apprendere dalle storie di Igino, riportate dalle Antologie, le conoscenze mitologiche richieste mentre si esercitano in traduzioni dal latino.

Chissà come si sono imposti, tra i banchi di scuola, per la loro suggestione verbale, termini come il sostantivo *stuprum*<sup>3</sup>, le cui connotazioni semantiche sono molto diverse dalla nostra definizione<sup>4</sup>, o verbi come *comprimere*, che indica una unione sessuale non sempre consenziente o *concumbere* o il più facile *devirginare*.

Per esempio, Tereo *compressit* Filomena (*fab.* 45: 68) al pari di Giove con Leda, (*fab.* 77: 92); Ercole *devirginisset* Deianira, figlia del re Damasseno che diventò sua sposa ma *compressit* (violentò) Auge (*fab.* 99: 111); mentre Giove *concubuit* Callisto (*fab.* 177: 180-181).

Cosa possiamo imparare allora da questo documento (nonostante le aggiunte, le interpolazioni e l'incompletezza) che è stato un punto di riferimento, a partire dal Cinquecento, prima per l'educazione giovanile dell'età imperiale, poi per le generazioni successive?

Pur non essendo un testo articolato –non sempre corrispondente alle versioni dei mitografi (Omero, Esiodo e lo pseudo Apollodoro) e per giunta lontano dalle trascrinanti *Metamorfosi* di Ovidio– con i suoi sopravvissuti, laconici duecento settantasette episodi mitici (Gasti, 2017: xxvii) rivela qua e là gli atti sessuali ritenuti aberranti ai tempi di Augusto.

Ai grovigli incestuosi della *Teogonia* di Esiodo, subentra con Igino una dura condanna di questa pratica, classificata fra le più oscure manifestazioni del Caos (*fab.* 1-3: 19 e *fab.* 253: 223).

Esecuzioni capitali (come nella *Biblioteca* 1,7,4, dello pseudo Apollodoro), vengono poi riservate ai comuni mortali che tentano di accoppiarsi con una dea. Lo

<sup>2</sup> La complessa storia di questo testo nella tradizione letteraria latina e del suo autore, vissuto in età imperiale, è stata ricostruita da Gasti (2017), nel saggio introduttivo e da accurati commenti sul testo pervenuto.

<sup>3</sup> Un atto sessuale era illecito, indipendentemente dalla violenza causata: per esempio, le adultere venivano accusate di *stuprum*, ma i mariti che avevano abusato delle mogli non commettevano nessun reato sessuale. Quindi il termine latino ha un significato opposto a quello odierno (Ashmore, 2015).

<sup>4</sup> Accanto alla parola *stuprum*, circolavano *vis*, *raptus* o *ingiuria*, tutti termini che definivano vari tipi di condotte sessuali non approvate legalmente e moralmente: «For the Romans, the act of rape was covered under a variety of legal terms, but each of those words possessed wider definition fields than the modern word “rape”» (Nguyen, 2006: 83).

sventato plebeo Atteonte aveva esagerato. Per il suo atto sacrilego, frutto della *hybris* (prepotenza, fonte di tutte le trasgressioni), il pastore, presumendosi un essere divino, meritava di essere punito direttamente da Diana: la dea vergine, dopo avergli fatto crescere le corna sulla testa, lo farà sbranare dai cani (*fab.* 176).

A Giunone viene in ogni caso risparmiato il rischio di un amplesso non richiesto (*comprimere*, *fab.* 62: 78) con il re Issione che comunque sarà soddisfatto, per ordine di Giove, da una nuvola somigliante alla dea. Non deve quindi stupire se da questa impalpabile unione siano nati i Centauri.

Viene giudicato empio il principe Aiace di Olileo per le insidie tese alla vergine Cassandra nel tempio di Atena; mentre lo pseudo Apollodoro lo aveva fatto giustiziare dal tridente di Poseidone (II, 12, 5), Igino lo consegna direttamente ai Greci per farlo lapidare (Gasti, 2017: 321). La storia delle capacità profetiche di Cassandra, attribuitale dalla tradizione post-omerica, mostra l'altra faccia della medaglia (Mazoldi, 2001: 31).

La figlia di Priamo, già presa da Agamennone come preda di guerra nell'*Odissea*, per essersi opposta al desiderio (*comprimere*) di Apollo veniva castigata dal dio in modo «che profetizzasse cose vere ma che non venisse creduta» (*fab.* 93: 104-105).

In altre parole, una sacerdotessa-vergine non era tenuta a dibattersi così affannosamente contro una divinità. Non migliore la sorte toccata a Dafne. La sua unica possibilità per sfuggire ad Apollo è stata quella di chiedere «aiuto alla terra, che la trasformò in una pianta d'alloro, da cui Apollo staccò un ramo e si cinse la testa» (*fab.* 203: 205).

Diversa è la vicenda della mortale principessa Etra, posseduta nella stessa notte dal re Egeo e da Poseidone/Nettuno (*fab.* 275), e quello di Amimone che, per sfuggire al satiro *quam violare voluit*, chiede aiuto al dio del mare che, dopo aver scagliato il tridente contro l'aggressore, *compressit* la ragazza mettendola in cinta dell'eroe Nauplio (*fab.* 169: 172-173).

Gli episodi di Etra, figlia di un re e madre di Teseo, e di Amimone, una delle cinquanta figlie del re di Argo, servono soprattutto a preservare il diritto divino all'inseminazione. Dei ed eroi sono inesorabilmente fecondi.

Veniva invece addebitato ai satiri e ai centauri dall'aspetto semiferino il peso di una irrefrenabile attività sessuale. Non a caso anche per Nesso viene usato il verbo *violare voluit* Deianira per giustificare l'uccisione da parte dell'offeso marito: Ercole (*fab.* 31: 60). Per questa via gli esseri ibridi maschili simboleggiavano sia la fecondità sia la brutalità dei desideri. I loro vistosi falli in erezione irrompono talvolta nei dipinti.

Inoltre, se da un lato l'espressione *vellet violare* giustifica l'uccisione del bel cacciatore Orione da parte della dea Diana; dall'altro, chiarisce, con la decisione di Giove di glorificare il colpevole con una costellazione (*fab.* 195: 200-201), che la violenza carnale di un mortale –generato dall'urina di Giove, Nettuno e Mercurio– verso una vergine immortale non era poi un reato così grave.

L'espressione *violare* ricompare con il corvo usato da Apollo come campanello d'allarme per i malintenzionati interessati alla sua amante mortale (*fab.* 202: 205).

Al di là di tutto questo, c'è poi un caso davvero singolare: l'aggressione sessuale su commissione femminile.

Giunone per vendicarsi di un tradimento di Giove ordina a Tizio un gigante di «eccezionali dimensioni» –il che fa presupporre anche un membro fuori dal comune– di usare violenza (*fab.* 55 *vim afferet*) su Latona. La dea, madre di due famosi gemelli, Apollo e Artemide, viene comunque salvata dal fulmine di Giove che non soltanto uccide l'aggressore ma lo condanna ad una pena eterna negli inferi. Soltanto Igino racconta, in base a Gasti (2017), questa impresa di Giunone.

Infine, lasciando ad altri il compito di trovare ulteriori indizi, è stimolante un resoconto (*fab.* 63-65: 79) che ha fortemente colpito l'immaginazione letteraria ed artistica. I personaggi principali sono: Giove, Danae, Perseo e Medusa, coinvolti in una concatenazione di eventi rivelatori della *forma mentis* del regime patriarcale.

#### ATTO I

Nelle *Fabulae* Giove è padre di diciotto figli tutti maschi, via via avuti da Antiope (che *per dolum stuprata est* da Epafo e *compressit* da Giove, *fab.* 7: 29), Protogenia, Alcmene (*ex Jove compressa peperit Hercules*, *fab.* 29: 57), Semele, Europa, Leda, Io, Elettra, una capra ed altre, inclusa Danae, la cui fortuna artistica è rimasta ininterrotta dal periodo classico fino ad oggi.

Non a caso all'elenco delle «Mortali che giacquero con Giove» (*fab.* 226) si contrappone quello di «Coloro che si unirono (*concupuerunt*) in modo incestuoso»: in questa lista nera le donne sono indicate come le uniche responsabili dell'infrazione in assoluto più grave: l'endogamia (*fab.* 253: 223).

Altrove veniva presentato anche il censimento, purtroppo perso, delle «Immortali che giacquero (*concupuerunt*) con mortali» (*fab.* 233).

Fatta salva la variante della profezia comunicata direttamente alla ragazza, il resto della storia non si allontana dalle versioni precedenti. Viene rinchiusa dal padre Acrisio «per paura» di essere ucciso dal futuro nipote «in un muro di pietra»; allora «Giove si trasformò in pioggia d'oro e *concupuit* (accoppiarsi) Danae. Dall'unione nacque Perseo. Allora il padre la gettò in mare in una cassa insieme» al bambino. «Ma per volere di Giove fu salvata» (*fab.* 63:1-2 e 65: 79).

Igino sorvola sul fatto che Perseo avesse ucciso Medusa –impresa centrale nelle versioni precedenti– ricordando soltanto il potere pietrificante della sua testa (Gasti, 2017: 288).

#### ATTO II

È importante sottolineare che Perseo essendo uno dei diciotto figli di Giove, nato da Danae, figlia di Acrisio (*fab.* 155: 163), fosse autorizzato, come discendente del capo degli dei, a fondare Perseide e Micene.

#### ATTO III

La Gorgone<sup>5</sup> è figlia di Tifone (un gigante dalle cento teste di drago, nemico di Giove che per vendetta lo trasforma nell'Etna, *fab.* 152: 161) e della violenta Echidna,

<sup>5</sup> Altrove, per Igino, le tre Gorgoni sono tre sorelle nate da Forco e Ceto (*fab.*: 242).

nonché sorella di parecchi mostri (Cerbero, Scilla, Chimera, Idra e la Sfinge, *fab.* 39: 25 e *fab.* 151: 159). Per farla breve, la Gorgone è la madre di Medusa, che a sua volta con Nettuno partoriva Crisaore e il cavallo Pegaso. Per inciso, da «Crisaore e Calliroe nacque Gerione dai tre corpi» (*fab.* 151: 159): un essere ibrido, un mostro tripicite.

Diversamente da Ovidio che aveva trattato Medusa come vittima di Nettuno (Duffy, 2020), Igino si limita a riconoscere in lei solo disordinate capacità riproduttive, talvolta ripugnanti come quelle dell'arcaica nonna Echidna, simbolo dall'epoca classica del contrasto con il mondo della civiltà. Comunque non include Medusa nell'elenco delle donne empie.

In sostanza, questi tre atti, che potrebbero aprire la via ad infinite riflessioni, cosa raccontano?

Va premesso che se è vero che una singola fonte non è uno specchio della mentalità collettiva è anche vero che non si può trascurare la sua influenza educativa. Le *Fabulae*, dedicate appositamente alla formazione giovanile in età augustea, hanno via via fatto parte del patrimonio scolastico nazionale. Il loro eco nelle aule aiuta a comprendere le modalità di perpetrazione degli schemi culturali del mondo antico nei secoli successivi.

Resta quindi da chiedersi se gli studenti traducendo verbi come *comprimere* o *concupere* con *accoppiarsi*, *sdraiarsi insieme*, *giacere* o *unirsi*, avessero soprattutto l'impressione di assistere ad una ideale storia d'amore eterno e/o alla creazione di città, stati, imperi, troni e popoli, cioè ad indimenticabili avventure eroiche/erotiche. Con la storia di Danae (*fab.* 63-65: 79) Igino chiedeva loro soprattutto di ricordare che, grazie alla preziosa nebulizzazione del capo degli dei, l'invincibile Perseo aveva fondato Perseide e Micene.

#### 4. *PLUVIA AUREA PREGNANS*: DANAE NELL'ARTE

Senza farsi troppe illusioni sulla possibilità di comprendere attraverso lo scarno *story telling* delle *Fabulae/Genealogiae* il significato dato alle violenze sessuali, risulta almeno evidente il vistoso interesse per la discendenza di origine divina. È un indizio basilare. Il nostro resoconto latino, in linea con le fonti greche, esprime un principio regolatore: l'esercizio maschile, in qualsiasi forma, del potere erotico e riproduttivo rappresentava l'essenza della vita e della civiltà.

Non a caso le raffigurazioni su Danae hanno per lo più rimosso gli atti brutali riportati dalle fonti scritte: imprigionata dal padre, concupita da prigioniera e poi buttata a mare insieme al neonato.

Fino a che punto poi può esserci utile il fatto che diversi mitografi latini, come Fulgenzio, Lattanzio e Orazio, fossero convinti che Giove non essendo in grado di prenderla con la forza l'avesse abbindolata con promesse allettanti o che l'avesse rissarcita con monete d'oro, dopo averla violentata? (Santore, 1991: 412).

Le testimonianze pervenutaci esplicitano da un lato la *hybris* dei regimi patriarcali, dall'altro, una sorta di percezione del problema.



La popolarità artistica di Danae è stata in ogni caso accresciuta dalle travolgenti *Metamorfosi* di Ovidio (Moschin, 2022).

Diversi studi del passato e del presente hanno mostrato che era un personaggio ideale per mettere in scena l'erotismo del nudo femminile insieme alla suggestiva fecondazione immateriale; l'attenzione è stata così rivolta alle sue metamorfosi (Lissarague, 1996), alla sua sensualità (Sluijter, 1999) e all'erotizzazione dell'aggressione sessuale (Zarucchi, 1999).

Una carrellata sulla popolarità di Danae, testimoniata da un affollato corredo di immagini, nelle versioni più note e su alcune significative interpretazioni storico-artistiche, può essere quindi istruttiva.

L'amplesso per secoli è stato messo in scena come un poetico atto passionale degli dei e dei valorosi mortali greci e romani che fossero (Wolfthal, 1999).

Fin dalla prima pittura vascolare, in particolare quella a figure rosse (v sec. a. C.), la giovane sdraiata sembra soltanto in attesa della pioggia d'oro di Zeus (Arafat, 2002: 98). Durante il I e il II sec. d. C., nei mosaici e nei dipinti murali romani dedicati agli amori di Giove, compare per lo più seduta con il Dio in piedi, mentre Cupido le versa addosso spruzzi dorati.

In un manufatto in terracotta della prima metà del secondo secolo, 160 d. C., (Aquincum, Museo Storico di Budapest) viene invece tangibilmente accerchiata da quattro falli che sgocciolano dall'alto, mentre un quinto la insemina (Fényes, 2020-2021).

In seguito con la cristianizzazione dei miti pagani, da una parte Danae viene reinterpretata dall'arte medievale come una donna attratta dalla ricchezza; dall'altra, la pioggia dorata non perde il suo *allure*. Veniva infatti convertita, secondo una felice intuizione di Panofsky (1933), strategicamente nella luce divina di un intervento sovranaturale che ingravida, senza un contatto diretto, anche la Vergine.

Il fiammingo Jan Gossaert (detto Mabuse) allettato da questa visione morale, aveva accolto nel 1527 Danae come allegoria della castità e della *pudicitia*, accomunandola alla madre di Gesù. Questa è stata la prima rappresentazione nella storia della pittura europea (Corboz, 2000: 9). Con un seno e le gambe in bellavista, Gossaert la ritrae drappeggiata di blu, seduta in terra su un cuscino rosso, con gli stessi colori del mantello e dell'abito di Maria. Dall'alto sul suo grembo cade il seme sacro sotto forma di pulviscolo dorato, guardato dalla ragazza con arrendevole stupore.

Con i capolavori rinascimentali, grazie all'esame iconologico di Sluijter (1999: 5) e di Baert (2021), le immagini di Danae di Correggio (Antonio Allegri), Tiziano, Tintoretto e di molti altri dal Cinquecento in poi eccitano sempre più gli occhi degli osservatori, incapaci di immaginare o di sospettare un atto non consensuale. Artisti come Baldassarre Peruzzi (1510) l'affrescano nella villa Farnesina stesa su un letto a baldacchino sotto una pioggia d'oro, mentre Zeus, travestito da toro bianco, rapisce Europa, figlia del re di Tiro. Il duplice raid viene trasfigurato in una sorta di giocoso, innocuo sfizio erotico.

Analoga è l'operazione di abbellimento messa in atto nel 1531 da Correggio che la ritrae adolescente, sorridente, nuda, aggraziata e sensuale sul letto, incuriosita dalla stillante nuvola d'oro, mentre Eros la aiuta a raccogliere le prime gocce sollevando il



lenzuolo. Anche nelle frequenti, spesso ripetitive, versioni di Danae, dipinte da Tiziano tra il 1544 e il 1564, si incontra la stessa atmosfera: la principessa è mollemente adagiata sotto un prezioso tendaggio di velluto pronta a ricevere il sacro dono.

A seconda poi delle loro inclinazioni, altri artisti scelgono invece dettagli significativi per trasformarla in un'avidă cortigiana (Minner, 1978: 44).

Tintoretto nel 1570 la esibisce sinuosamente seduta nell'alcova con lo sguardo rivolto alle foglie d'oro, che, soppiantando le gocce, le piovono addosso, vicino al pube e all'attaccatura delle cosce, mentre una giovane ancella inginocchiata le raccoglie nella veste. La vista della ricchezza mette a tacere l'invasione sessuale terrena o ultraterrena che fosse.

Ad ogni buon conto, ciò che vedevano gli osservatori erano convenzioni morali o allegoriche dotate di regole ben precise su ciò che doveva o non doveva essere rappresentato.

Nel 1623 Orazio Gentileschi, tenendo bene a mente queste regole, infagottava Danae in gesti desiderosi, mentre il complice Cupido sposta la tenda per lasciare il passo all'inondazione (Zarucchi, 1999).

Successivamente Rembrandt (1636) sostituiva la preziosa pioggia con un'atmosfera dorata, dove Danae, insieme alla anziana cameriera che scosta la tenda, accoglie l'ospite con un invitante, esplicito gesto della mano.

È interessante a questo punto un paragone in contrasto.

Nel caso del dipinto, di un anno prima, dedicato nel 1635 al *Ratto di Ganimede*, Rembrandt enfatizza l'impatto emotivo (Russell, 1977: 11). Qui il corpo spaventato del bambino di circa tre anni, quando viene rapito, sotto un opprimente cielo plumbeo, dall'aquila-Giove, è accompagnato da due dettagli eloquenti sugli effetti del trauma: il viso deformato dal pianto e uno zampillo di urina.

La violenza del sequestro sottolinea l'impossibilità di opporre resistenza.

Nelle serie consacrate agli *Amori di Giove* o agli *Amori degli dei* le figure femminili, sempre sedute o sdraiate o appisolate, esprimono invece gesti di partecipazione, senza segnali di protesta o di repulsione. Con le loro effusioni comunicano un indulgente abbandono alla volontà Altrui.

Ancora in veste di sensuale icona, Danae attraversa l'Ottocento (per es. con Max Slevogt, 1895) e il Novecento (Picasso, Guttuso, Milo Manara) fino al terzo millennio. È il caso allora di chiedersi se l'artista moscovita Zakharov, che ha allestito, per la biennale di Venezia del 2013, una intrigante interpretazione di Danae (Bassani e Pedersoli, 2020-2021), abbia intenzionalmente o no tralasciato la possibilità di spingere i visitatori alla riflessione sulla violenza sessuale.

In ogni caso è soprattutto con Klimt che appare evidente il contrasto con le Danae reclutate, durante i secoli precedenti, nelle file dell'élite artistica (Ayres, 2014). Nel 1909 il pittore austriaco, senza rinunciare alla presenza maschile, raffigurata da un piccolo rettangolo nero, ci mostra una inattesa ragazza coinvolta in una vertiginosa, splendente impresa di autoerotismo.

La banalizzazione della violenza sessuale nelle testimonianze visive dalla Atene del V secolo a. C. fino alla contemporaneità ha rappresentato forse un ideale culturale.

## 5. OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Quali conclusioni sono realisticamente possibili?

L'*excursus* ha proposto soltanto qualche tessera dell'infinito mosaico delle favole mitologiche. In ogni caso le indagini storiche sull'ideologia delle violenze sessuali, in corso dalla seconda metà del Novecento, offrono sicuri punti di partenza.

Diversi studi hanno evidenziato infatti l'indifferenza dei nostri antenati che, non riuscendo ad immaginare il mondo senza lo stupro, se da una parte non lo hanno ignorato, dall'altra, non lo hanno neanche messo in luce (Tomaselli, 1986: 17).

Quindi, anche questa non è una storia (come quella dei rapimenti e dei matrimoni forzati) facile. Perché deve fare i conti con una inossidabile riluttanza ideologica (Baines, 1998: 73).

Non c'è da stupirsi se il problema preoccupa ancora, a livello internazionale, i movimenti delle donne, gli studi di diverse discipline e quelli storici, condizionati dalla frustrante scarsità delle fonti.

Sono quindi necessarie indagini sui *sexual scripts* delle testimonianze superstiti scritte e visive (Conley, 2014: 379, 391). Per queste ragioni ho privilegiato l'opera di Igino e un campione di studi su esempi artistici che, proponendoci un Giove sempre dominante anche a distanza e una Danae passiva, hanno culturalmente sorretto l'accettazione/normalizzazione dello stupro.

In breve, dalla documentazione proposta emergono quattro punti.

Primo. I Latini come i Greci non avevano una unica parola per indicare la nostra idea di stupro. Quindi dobbiamo evitare di usare il nostro concetto se vogliamo fare progressi nella comprensione degli atteggiamenti del mondo antico nei confronti della violenza sessuale.

Secondo. L'analisi delle *Fabulae* è servita anche a focalizzare la loro funzione nei licei, istituzioni tradizionalmente deputate alla formazione della classe dirigente italiana.

Purtroppo, non conosciamo le reazioni degli studenti e delle studentesse di fronte alla visione egemonica e pervasiva non soltanto dei miti classici ma anche di quelli contemporanei. La proposta avanzata da Fonow configura quindi un'alternativa metodologica al modo stereotipato in cui la violenza di genere ha segnato i rapporti sociali e l'immaginazione dentro le aule (1992: 107-108), conservando le strategie educative della *rape prone culture*.

Ed è plausibile che gli studenti maschi, che hanno inquadrato correttamente il verbo *comprimere* (unione forzata), possano aver pensato in cuor loro che la ragazza lo avesse davvero gradito. Agli occhi degli altri, incluse le studentesse, la Danae/romana probabilmente sarà apparsa, anche per merito delle esplicite interpretazioni artistiche, una figura coinvolta in un caso speciale di fecondazione immateriale, reso attraente dallo sperma di un pene invisibile camuffato da una suggestiva pioggia dorata.

Di certo lo studio della letteratura latina potrebbe aver lasciato passare inosservati la serie di atti violenti presenti anche nella storia narrata da Igino su Danae. Ed è presumibile che l'apprendimento della bellezza, anche linguistica, dei miti sia stato specularmente all'appiattimento delle aggressioni sessuali e alla totale dissociazione, se non negazione, tra l'irruzione sessuale di Giove e l'arrendevolezza di Danae.

È giunto quindi il momento di ricordare che per lo stupro, così come lo intendiamo noi, era prevista dalle *Fabulae* la pena capitale soltanto in tre circostanze:

- quando un mortale, cioè un plebeo, attentava una dea vergine;
- quando un eroe abusava di una vergine consacrata;
- quando un satiro o un centauro assalivano una ragazza o una donna sposata.

La lista *Qui ephebi formosissimi fuerunt* rivela poi che le attenzioni sessuali non cercate erano l'inevitabile conseguenza della bellezza giovanile (*fab.* 271). Lo attestano otto immortali, incluse due dee predatrici, Venere che *amavit* Adone e la Luna che *amavit* Endimione. La spiegazione alimenta l'inventario, ancora vuoto, di prove sulla storia delle reazioni agli assalti sessuali. Secondo Igino era la bellezza a provocare, per entrambi i sessi, i rapimenti e gli approcci non desiderati.

Terzo. La valorizzazione delle *avances* degli dei verso le mortali, discendenti di famiglie altolocate. Il fermo immagine sull'invisibilità del coito avverte di una facoltà ultraterrena davvero speciale: il potere di copulare e di ingravidare a distanza. L'importanza attribuita dall'immaginario dei contemporanei di Igino all'unione fra un maschio adulto (dio, semidio o eroe) e una giovane vergine richiama, al di là degli effetti speciali, il rituale dell'iniziazione sessuale. Come hanno sottolineato diversi studi classici e contemporanei.

La cessione della verginità da parte delle ragazze, figlie di re o appartenenti all'élite delle famiglie libere, agli dei era sostenuta da aspettative politico-ideologiche finalizzate ad assicurarsi attraverso la discendenza maschile la fondazione di nuove città, popoli, colonie, regni ed imperi (Karakantza, 2004: 29, 45).

In tal senso le narrazioni avviavano le giovani generazioni d'entrambi i sessi verso l'età adulta, persuadendole ed incoraggiandole a identificarsi nei ruoli assegnati: *vincitori e vittime; predatori e prede*.

Gli studi sull'ingresso nella pubertà nel mondo greco e romano hanno esplorato l'importanza del rituale per la comprensione di alcuni miti e per la connessione fra unione sessuale e fine dell'iniziazione femminile. Con Bremmer, interessato al processo di transizione maschile verso l'età adulta, siamo anche consapevoli della scarsità di testimonianze sugli itinerari delle ragazze (2021: VII, XIII).

Rimane quindi un punto fermo un pionieristico resoconto del 1977: l'iniziazione delle adolescenti dipendeva esclusivamente dall'arrivo della prima mestruazione e/o dalle nozze<sup>6</sup> (Calame, 2019), a parte i rapimenti<sup>7</sup> e/o le unioni con le divinità. Tutte circostanze che non prevedono il consenso femminile.

La transitoria relazione sessuale tra un adulto e un adolescente era praticata<sup>8</sup> dalla società ellenistica del passato in nome della superiorità dell'amore per l'anima e delle

<sup>6</sup> Un periodo di reclusione iniziatica nel luogo sacro prima dell'età matrimoniale era previsto per le giovani ateniesi di famiglia aristocratica a Brauron, al santuario di Artemide, dove vivevano nella comunità delle «orsette di Artemide». Cfr. Dowden (1991).

<sup>7</sup> Sull'uso del ratto come metafora delle espansioni coloniali: Conte (2013: 80).

<sup>8</sup> La pederastia, come aveva intuito Marrou (1948: 52), strutturata dalla *paideia* classica sulla differenza di età, era funzionale alla formazione del buon cittadino. Inoltre, la relazione omoerotica con un uomo adulto incentivava i ragazzi fra i 15-18 anni ad uscire dal mondo femminile e ad apprendere

sue virtù pedagogico-morali, mentre quella con una adolescente era catalogata, dai tempi di Senofonte, come un elementare desiderio di unione carnale<sup>9</sup>.

Anche Igino registra per gli ascoltatori, lettori e per le successive generazioni studentesche il fatto che il *training* di Danae era finito con la nascita del figlio.

Va infine precisato che l'uso del termine *seduzione*, ancora circolante fuori e dentro le istituzioni scolastiche ed universitarie, per descrivere gli *exploits* sessuali divini evoca di fatto la violenza sessuale (Nichols, 2016: 109).

Quarto. L'idea che lo sperma fosse dotato di una divina *virtù formativa*, intesa come Unico principio generatore della vita rispetto alla materia inerte del sangue mestruale, rivela con Aristotele un significato scientifico che sembra incidentalmente imparentarsi alle narrazioni su Danae.

Senza pretendere di aver fornito una risposta soddisfacente almeno sappiamo che quell'ammaliante pioggia dorata, che ha affascinato per secoli le élite artistiche europee, è una prova tangibile della distorsione dello stupro e di altre forme di assalti sessuali. Gli studi citati chiariscono come le sorti contemporanee di Danae siano cambiate: è il caso di Zarucchi (1999) che ha intitolato il suo commento alla versione di Orazio Gentileschi, in modo chiaro e tondo: *A Narrative of Rape*.

Inoltre, come abbiamo visto, con Igino era molto importante per i figli appartenenti alle famiglie del patriziato romano imparare le liste genealogiche del suo prontuario: il nome di Danae avrebbe loro evocato la compiacenza necessaria per procreare un eroe.

Se poi si concentravano su altre narrazioni avrebbero compreso anche quali erano i comportamenti inammissibili per i futuri cittadini della *civitas*. Basta pensare a come viene trattata Asteria per essersi rifiutata: «Giove si era innamorato di Asteria, figlia di un Titano, ma lei lo respinse (*contempsit*); fu da lui allora trasformata in un uccello detto ortyx, che noi chiamiamo quaglia, la precipitò in mare e da lei si formò un'isola che è stata chiamata Ortigia» (*fab.* 53: 74-75).

Il seme didattico era stato piantato. Meritava di essere umiliata e degradata chi non era contenta di essere stata scelta.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARAFAT, K. W. (2002). «State of the art-art of the State. Sexual violence and politics in late Archaic and early Classical vase-painting». In S. Deacy e K. F. Pierce, *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds* (pp. 97-121). Londra: Duckworth.

quella *philia* fondamentale per la sopravvivenza delle comunità androcentriche e/o guerriere di Creta, Sparta ed Atene (Giallongo, 2013: 32). Malgrado le differenze fra gli stessi modelli greci e quelli latini, anche a Roma è stata riscontrata questa tendenza (van Nijf, 2005).

<sup>9</sup> Senofonte aveva catalogato vari tipi di amore, utilizzando come esempi i racconti mitologici. Per la superiorità dell'amore spirituale su quello carnale cita il mito di Ganimede: Giove per avere amato il giovane per la sua bellezza spirituale, lo aveva reso immortale (1989: VII, 23-30). Una strenna mai conferita a nessuna delle sue *amate* umane.

- ASHMORE, M. (2015). *Rape Culture in Ancient Rome* (Classics Honors Papers). New London (Connecticut): Connecticut College. Recuperato il 18 marzo 2022, in <https://digital-commons.conncoll.edu/classicshp/3/>.
- AYRES, S. (2014). «Staging the Female Look: A Viennese Context of Display for Klimt's Danae». *Oxford Art Journal*, vol. 37, pp. 227-244.
- BAERT, B. (2021). *Petrifying Gazes: Danae and Uncanny Space*. Lovanio: Peeters Publishing.
- BAINES, B. J. (1998). «Effacing Rape in Early Modern Representation». *English Literary History*, vol. 65, n. 1, pp. 69-98.
- BARRON, L.; STRAUS, M. A. e JAFFEE, D. (1988). «Legitimate Violence, Violent Attitudes, and Rape: A Test of the Cultural Spillover. Theory». *Annals of The New York Academy of Sciences*, vol. 528, pp.79-110.
- BASSANI, M. e PEDERSOLI A. (2020-2021). «Danae. Bagliori del mito». *La rivista di Engramma*, n. 178, pp.7-11.
- BAXI, P. (2014). «Sexual Violence and Its Discontents». *Annual Review of Anthropology*, vol. 43, pp. 139-154.
- BREMNER, J. N. (2021). *Becoming man in ancient Greece and Rome. Essays on Myths and Rituals of Initiation*. Tubinga: Mohr Siebeck.
- CALAME, C. (2019 [1977]). *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce ancienne. Morphologie, fonction religieuse et sociale*. Parigi: Les Belles Lettres.
- CANTERELLA, E. (2007). *L'amore è un dio. Il sesso e la polis*. Milano: Feltrinelli.
- CALVINO, I. (1988). *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- CAREY, C. (1995). «Rape and Adultery in Athenian Law». *The Classical Quarterly*, vol. 45, n. 2, pp. 407-417.
- COHEN, A. (1996). «Portrayals of abduction in Greek Art. Rape or Metaphor?». In N. Kampen (a cura di), *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece, and Italy* (pp. 117-135). Cambridge: Cambridge University Press.
- CONLEY, C. A. (2014). «Sexual Violence in Historical Perspective». In R. Gartner e B. McCarthy (a cura di), *The Oxford Handbook of Gender, Sex, and Crime* (pp. 207-224). Oxford: Oxford Academic.
- CONTE, G. (2013). *Rapimenti erotici nella tradizione mitica della Grecia antica: Divinità e mortali uniti in amore*. Roma: Europa Edizioni.
- CORBOZ, A. (2000). «La Danae di Mabuse (1527) come testimonianza dell'idea di Sancta Antiquitas». *Artibus et historiae*, vol. 21, n. 42, pp. 9-29.
- DEACY, S. e PIERCE, K. F. (2002). *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*. Londra: Duckworth.
- DOWDEN, K. (2003). *L'iniziazione femminile nella mitologia greca*. Genova: ECIG.
- DUFFY, W. S. (2020). «Medusa as Victim and Tool of Male Aggression». *Verbum Incarnatum: An Academic Journal of Social Justice*, vol. 7. Recuperato il 2 marzo 2022, in <https://athenaem.uw.edu/verbumincarnatum/vol7/iss1/1/>.
- Fabularum Hygini per Capita Index*. In F. Gasti (2017). *Igino, Miti del mondo classico*. Santarcangelo di Romagna: Rusconi Libri.
- FÉNYES, G. (2020-2021). «A Terracotta Mould from Aquincum depicting Story of Danae». *La Rivista di Engramma*, n. 178, pp. 117-128. Recuperato il 3 febbraio 2022, in [https://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=4044](https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4044).

- FONOW, M. M.; RICHARDSON, L. e WEMMERUS, V. A. (1992). «Feminist Rape Education: Does It Work?». *Gender and Society*, vol. 6, n. 1, pp.108-121.
- GASTI, F. (2017). *Igino, Miti del mondo classico*. Santarcangelo di Romagna: Rusconi Libri.
- GIALONGO, A. (2013). *La donna serpente Storie di un enigma dall'antichità al XXI secolo*. Bari: Dedalo.
- GIALONGO, A. (2015). *Historia de un enigma desde la antigüedad hasta el siglo XXI*. Sevilla: Benilde Ediciones.
- HOLDEN, A. (2008). «The Abduction of the Sabine Women in Context: The Iconography on Late Antique. Contorniate Medallions». *American Journal of Archeology*, vol. 112, pp. 121-142.
- KARAKANTZA, E. D. (2004). «Literary Rapes Revisited. A Study in Literary Conventions and Political Ideologies». *Metis*, n. 2, pp. 29-45.
- LEWIN, K. (1980 [1948]). *I conflitti sociali*. Milano: Franco Angeli Editori.
- LISSARAGUE, F. (1996). «Danaé. Métamorphoses d'un myth». In S. Georgoud e J. P. Ver-nant (a cura di), *Mythes grecs au figure: de l'antiquité au baroque* (pp. 105-134). Parigi: Gallimard.
- MARROU, H. I. (2016 [1948]). *Storia dell'educazione nell'antichità*. Roma: Studium.
- MAZZOLDI, S. (2001). *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*. Pisa/Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- MINNER, K. M. (1978). «Danae, Virtuous, Voluptuous, Venal Women». *The Art Bulletin*, vol. 60, n. 1, pp. 43-55.
- MOSCHIN, M. (2022). *Le Metamorfosi di Ovidio nell'arte*. Roma: Edizioni Espera.
- NGUYEN, L. N. (2006). *Roman Rape: An Overview of Roman Rape Laws from the Republican Period to Justinian's Reign*. Londra: D. Polk & Wardwell.
- NICHOLS, K. (2016). «Arthur Hacker's *Syrinx* (1892): Paint, classics and the culture of rape». *Feminist Theory*, vol. 17, n. 1, pp. 107-126. Birmingham: University of Birmingham.
- PLAUTO (2004). *Miles Gloriosus*. Milano: Mondadori.
- RUSSELL, M. (1977). «The Iconography of Rembrandt's Rape of Ganymede». *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 9, n. 1, pp. 5-18.
- SANDAY, P. R. (1990). *Fraternity Gang Rape: Sex, Brotherhood and Privilege on Campus*. New York: New York University Press.
- SANTORE, C. (1991). «Danaë: The Renaissance Courtesan's Alter Ego». *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 54, pp. 412-427.
- SLUIJTER, E. J. (1999). «Emulating sensual beauty: representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt». *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 27, pp. 4-45.
- SENOFONTE (1989). *Simposio*. Milano: Rizzoli.
- SOFOCLE (2013). *Antigone*. Milano: Feltrinelli.
- TOMASELLI, S. e PORTER, R. (1986). *Rape*. Oxford: Basil Blackwell.
- VAN NIJF, O. (2005). «Aristos Hellenôn: succès sportif et identité grecque dans la Grèce romaine». *Metis*, n. 3, pp. 280-291.
- WOLFTHAL, D. (1999). *Images of Rape: The Heroic Tradition and its Alternatives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZARUCCHI, J. M. (1999). «The Gentileschi Danae: A Narrative of Rape». *Woman's Art Journal*, vol. 1, n. 2, pp. 13-16.

ISSN: 1576-7787

## DANTE ALIGHIERI, UNIVERSAL Y ATEMPORAL, DESDE SU TIEMPO Y GEOGRAFÍA

*Dante Alighieri, Universal and Timeless, from his Time and Geography*

Manuel GIL ROVIRA

Universidad de Salamanca

Fecha final de recepción: 30 de junio de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 20 de octubre de 2022

RESUMEN: El artículo aborda la figura de Dante como referencia y comparación constante y creciente del compromiso intelectual y político a lo largo del tiempo y en la actualidad. Como vigencia que se genera en la controversia, se hace un repaso de ese Dante testigo comprometido de su tiempo y elemento político evidenciado en su obra, que es la que da lugar a que se convierta en ese elemento político, testimonio aferrable para otras épocas hasta el presente.

Palabras clave: Dante; literatura italiana; compromiso socio-político.

ABSTRACT: The article addresses the figure of Dante as a constant and growing reference and comparison of intellectual and political engagement over time and the present. As the validity that is generated by the controversy, a review is made of Dante, a committed witness of his time and a political element evidenced in his work, which is what leads him to become that political element, as tangible testimony for other eras up to the present.

Keywords: Dante; Italian literature; socio-political commitment.

Con el paso de los tiempos, junto a la presencia de Dante en librerías, la evidencia en los *curricula* académicos reglados y las publicaciones de libros colectivos y/o temáticos, se ha ido convirtiendo en *consuetudo* la conmemoración del *Dantedí* como reunión periódica en universidades e instituciones, no solo italianas, también españolas, europeas y de otras partes del mundo. En muchos casos ese reconocimiento,



esas jornadas de conmemoración se centran en ver qué reutilizaciones, qué presencia tiene y ha tenido su obra, y el autor, en creaciones posteriores de autores, de países, de géneros, etc., distintos. Pero si eso es así es porque hace más de setecientos años un autor, que a su vez era personaje, que a su vez era protagonista en sus obras, que a su vez era político, esto es porque un autor a su vez era personaje, a su vez era protagonista, era simplemente, o no tan simplemente, intérprete y actante de su geografía y de su tiempo. Era el controvertido intérprete y protagonista activo de los convulsos años, convulsos porque confluían y combatían una incipiente sociedad y cultura burguesas, con la precedente y aún hegemónica feudal, de finales del *Duecento* y principios del *Trecento*. Un autor, un intelectual y, como tal, hombre de acción que era consciente de todo ello. Y eso es lo que conocemos a través de su obra, porque es, en su mayor parte, a través de su obra (también existen otras fuentes, pero de eso ya hablaremos) como conocemos al intelectual, al hombre de acción. A este respecto nos aclara Marco Santagata:

Uno dei tratti principali della personalità di Dante, che lo qualificano come «intellettuale» nel senso moderno della parola, è il suo incessante riflettere su quanto sta facendo, sia come autore sia come uomo. Egli trova le principali motivazioni del suo scrivere in ciò che lui stesso ha visto, provato, detto in prima persona; e perciò si appoggia all'*hic et nunc*, e agli accadimenti immediati, alla cronaca pubblica e privata. Si aggiunga che altra sua caratteristica è quella di collocare i dati dell'esperienza in un quadro teorico e concettuale che li spieghi, e quindi di salire a livelli di generalizzazione più alti (Santagata, 2020: 159-160).

En efecto, característica del hombre Dante, y de cómo lo conocemos, es la de, como decíamos al principio, ser autor, personaje y protagonista de su obra. Y eso acaba valiendo para toda su obra: para la *Commedia*, para la otra poesía, para los ensayos de prospección y actuación teórico-práctica. Es el decurso vital, las vicisitudes de la historia que está viviendo, lo que informa todas las creaciones, sean de la índole que sean, y las tomas de postura y posición que en ellas se ven de manera clara o se entienden tras la alegoría y que son el análisis y las tomas de postura que está adoptando de manera vital como ciudadano.

José M.<sup>a</sup> Micó, en la introducción a su espléndida y reciente traducción/versión de la *Commedia*, nos dice a este respecto: «Es el mejor ejemplo antiguo de lo que la crítica literaria denomina hoy autoficción (aunque el concepto se aplica a la literatura de nuestro tiempo, como si fuese una novedad)» (Alighieri, 2018: 15).

En efecto, aunque, evidentemente, la apreciación de Micó está dirigida a la *Commedia*, toda la obra de Dante, de una u otra manera, está anclada en su biografía, es reflexión poética (porque «Dante es el poeta») o filosófica intervenida y desarrollada desde la propia experiencia. Y cuando digo, o parafraseo, «Dante es el poeta» es porque toda su obra es, y quiere ser, una obra orgánica en la que en cada una se preanuncia que «de esto que aquí trato me ocuparé en otra obra de manera más noble y detallada» (es un intento de parafraseo de lo que hace Dante). A la vez que en esas obras recurre a las ideas, imágenes, etc., aunque convenientemente reformadas, diría mejor



actualizadas, de esas obras precedentes o de composición en tiempos paralelos. Si la referencia es Beatriz, en el *Vita Nuova* lo anunciará, y será la *Commedia*. Si el tema y la idea es la lengua, en el *Convivio* lo mencionará, y será el *De Vulgari Eloquentia*.

La estrategia, o la técnica, es un Dante que demuestra ser autor, pero también personaje y protagonista. Es un personaje dialógico. Un autor que quiere incidir, y lo hace desde la acción política directa, pero también desde su trabajo intelectual (que no deja de ser acción política directa y así lo entiende el Alighieri) a través de ese personaje y ese protagonista. Es ese sentido, el personaje dialógico necesita indicios de realidad y los busca, entre otras cosas en personas (poetas) reales: La cita de Santagata es larga, pero refleja a la perfección esta idea:

Il bisogno di parlare a interlocutori di carne e ossa o, comunque, a un pubblico vicino è uno dei tratti caratteristici del Dante scrittore. Ogni suo testo, in prima istanza, inquadra un ambiente determinato: La *Vita Nuova*, i coetanei di Firenze con i quali Dante conddivide stile di vita e concezioni di letteratura; La *Commedia*, la famiglia di protettori e le parti politiche che via via incontra sul suo cammino di esule. Anche i trattati, vedremo, non fanno eccezioni. Si aggiunga che, a volte, egli sembra proprio di chiedere il conforto, se non la collaborazione, di uno specifico interlocutore: nella *Vita Nuova* era Guido Cavalcanti; nel *De Vulgari* è Cino da Pistoia (Santagata, 2020: 180-181).

Toda la obra, toda la acción de la persona ciudadano, del personaje, del protagonista, es intervención, es compromiso. Y eso es lo que lo hace controvertido desde el principio, controvertido sucesivamente a lo largo de la historia y, por ende, protagonista permanente. En definitiva, eso es lo que nos trae hasta aquí.

En todo momento estamos en acción política. Toda su vida es acción política dentro de una realidad italiana que, inicialmente y *grosso modo*, gira en torno a la división entre Güelfos y Ghibelinos, que se complicará aún más con la división entre Güelfos blancos y negros; que se iniciará con un Dante Güelfo; y que se alargará con un Dante fundamentalmente exiliado, pendiente siempre de la realidad política circundante, evidentemente también de su realidad personal en sus intentos y expectativas de volver a Florencia. Y cuando pierde las esperanzas de esta posibilidad, refuerza el ser «consciente de su función»: la del «intellettuale di riferimento della lega dei fuoriusciti» (Santagata, 2020: 167). Y es que Dante sabe, entiende es el poeta. Sobre esto volveré más adelante.

En definitiva, el Dante inmerso en la realidad, ese Dante del que otro sempiterno exiliado, Francesco De Sanctis, decía que era «Il Medio evo realizzato», escribe con sus convicciones morales, que pueden ser doctrinales y formar parte del aparato ideológico de un momento. Pero, sin embargo, lo que son es testigos y tomas de postura sucesivas sobre una realidad convulsa de mundos pujantes y mundos en retroceso, de concepciones de la realidad que se presentan antagónicas, porque las realidades que se están presentando son, aunque solapadas, antagónicas. Son acciones políticas. Me parecen definitivas las palabras de Juan Varela Portas en la revista *Tenzzone*:

Un determinado acercamiento a la obra dantiana que se centre exclusivamente en

la profundización de las fuentes de las ideas y pasajes, así como en la tradición de los motivos heredados [...] sin perjuicio del indudable enriquecimiento que produce en el conocimiento de los textos, puede llegar a tener el defecto de hacer creer que las canciones tienen como origen y razón de ser no más que un diálogo con la tradición literaria y filosófica, descuidando su motivación inicial de provocar efectos concretos en el mundo social y político que las vio nacer y para el que estaban escritas. Más que cualquier otro poema de Dante, las canciones político-doctrinales son textos de intervención político-social (Varela Portas, 2014: 140).

Varela Portas hace referencia a lo expuesto por Bausi (2012: 245-247) en relación con *Doglia mi reca ne lo core ardire*, donde va a hablar de «los antecedentes bíblicos, medievales cristianos, de la literatura medieval latina, así como de la literatura romance provenzal, francesa e italiana del tema de la avaricia» en dicha canción. Aunque esas ideas tópicas estén, como evidentemente están ahí,

resultan algo muy distinto expresadas a lo largo de la Edad Media que justamente en el momento y lugar históricos en el que el dinero se está convirtiendo en capital, en el que el interés económico empieza a ser el motor ideológico de la sociedad y está dejando obsoletas las prácticas feudales y su concepción del mundo. Dante no está tratando de un vicio puntual de un grupo social determinado, sino de una práctica social generalizada que está cambiando radicalmente el modo de entender las cosas y de vivirlas (Varela Portas, 2014: 140).

No estaríamos ante reflexiones doctrinales abstractas, sino ante textos de contenido, consecuencias e intenciones políticas.

Florenia, su Florenia, su mundo, para él inicialmente «el mundo» (y no le faltaba visión) está cambiando y él lo está considerando un posible fin de ciclo. Los Tornabuoni, los Portinari, el espacio económico financiero y su lógica mercantilista están transformando las relaciones sociales; están transformando la estructura social y lo que él entiende como el elemento posiblemente más nocivo, «i comportamenti dei nobili». El problema para Dante no está en la emergente clase burguesa y su lógica. El problema para Dante —al que, en una edición de la *Commedia* a la que me referiré después, Castaldi y Luperini se referirán a él como «conservatore rivoluzionario»— está en la actitud de esa clase noble. Esa clase noble que Dante entiende inmersa en lo que Umberto Carpi refiere como «bruciante consapevolezza del denaro sulle sorti dei grandi linaggi fiorentini e delle *partes* in cui erano divisi». Eso comprometerá el concepto de «nobiltà», de nobleza, uno de los elementos sobre los que se concentrará Dante, tanto por el espacio colectivo, lingüístico, social, etc., como por lo que a él atañe. Carpi añade «Naturalmente non si trattava solo (non si tratta mai solo) della forza di una massa monetaria ancorché imponente, bensì anche d'organizzazione politica». Y de eso es de lo Dante es testigo, protagonista y, entre comillas «notario» comprometido. De «un processo storico irresistibile e nello stesso tempo carico, come tutti i grandi processi reali di interne tensioni e conflittualità, che la stessa natura finanziaria e monetaria delle nuove ricchezze teneva ad acuire» (Carpi, 2004: 229).

El proceso de vida, lo que se ha entendido siempre cuando se habla de su exilio de Florencia, aunque no sólo, como desmunicipalización, le llevan a ver cómo, lo que está siendo cuna del capitalismo, la ciudad en la que se está asentando un mundo burgués frente al mundo feudal, no es todo el mundo. Esos mundos se entrecruzan y, por la actitud de la nobleza florentina, primero, y sus valores y organización social, estará abocado a perdurar sustituyendo al otro. Santagata plantea cómo:

Si incrociano il mondo mercantile e affaristico della «borghesia» comunale e quello delle giurisdizioni feudali insediate proprio sui versanti appenninici. Se Firenze si colloca sotto il segno del profitto, l'Appennino ricade su quello dell'onore. L'incontro scontro tra quelli due mondi segna Dante in profondità (Santagata, 2020: 190).

La dialéctica está servida, pero a quien hay que interpelar no es ya a la clase noble florentina, es a la clase noble de toda la geografía; a, como hace en el *Convivio*: «Principi, baroni, cavalieri e molt'altra gentile gente, non solo maschi ma femmine, che sono molti e molte in questa lingua, volgari e non letterati» (*Cv* I, 14, 5, citado en Santagata, 2020: 174).

En ese cruce de caminos de la historia, de la organización social, la actividad contingente o intelectual (que es igualmente contingente para Dante), la acción de Dante es constantemente política, sea en la acción física, sea en los momentos en los que se retira a reordenar en ideas los acontecimientos, lo que acontece; en los que se retira a consultar las bibliotecas en las ciudades en las que está refugiado, y a convertir las impresiones del devenir cotidiano de su tiempo y geografía, en pensamiento e imágenes que puedan ser generales a presente y a futuro. Recordemos que Dante es el poeta.

Lo que acontece desde el principio, junto con el hecho básico que es esa dialéctica entre el mundo feudal y el mundo burgués, es cómo organizar el poder, desde dónde establecer las estructuras de poder que nucleen la convivencia social, para preservar la paz, la cohabitación. Y ahí están los Güelfos y los Ghibelinos, el papado y el poder temporal, el proceso de transformación, que aún así tiene un origen ideológico común, de Dante. El Güelfo Dante entiende la autoridad del papado, pero siempre entendiendo que su mundo, Florencia, se rige por las autoridades municipales. El Dante *Guelfo Bianco*, frente a los *Neri*, matizará esa autoridad del papado, en función de la primacía del poder civil para el poder civil; el espiritual es otra cosa de absoluta importancia. El exiliado Dante se plantea que existen los dos poderes, que la legitimidad y necesidad del imperio, de una referencia de poder centralizada, es legitimidad divina, que proviene de Dios; pero de Dios, no de su vicario, no de la iglesia, que es el necesario faro para el espíritu. Son los dos *luminari*. «Come la luna, che è il luminaire minore, non ha luce se non perché la riceve dal sole, così neppure il regime temporale ha autorità, se non perché la riceve dal regime spirituale» nos dice Dante en *Monarchia* (*Mn* III, IV, 3, citado en Santagata, 2020: 258). Son las dos guías, con competencias y funciones distinguibles, donde «Il Sommo Pontefice, che secondo le cose rivelate conducesse il genere umano alla vita eterna, e quella dell'Imperatore, che dirigesse il genere umano alla felicità temporale secondo gli insegnamenti filosofici» (*Mn* III, XVI, 10). En palabras de Jorge Gimeno (2021): «Dante puede leerse hoy

en términos abiertos y universales, como expresión de la búsqueda de un orden justo y de un orden espiritual que complete al individuo».

El libro *Monarchia* podría pensarse que es la obra más contingente del Florentino. Es evidentemente el ensayo en el que se reflexiona sobre los hechos que se están viviendo: la bajada de Enrico VII de Luxemburgo a Italia para ser coronado como Emperador de los Romanos por parte del Papa Clemente V quien, sin embargo, quiso evitar esa coronación y demostrar así su poder también en el espacio terrenal aliándose, de esa manera, con los intereses anjouinos meridionales y los franceses. Pero sigue siendo, como toda la obra dantiana, la confluencia entre la reflexión que lleva a lo general, a lo atemporal, lo que entenderíamos como reflexión filosófica, desde el entresacar las características de la superestructura, de la ideología, y la contingencia del presente, lo palpable y, en el caso de Dante, expresamente lo vivido. Es lo que Santagata llama «l'impronta più típicamente dantesca, vale a dire l'intreccio fra l'attualità vissuta e partecipata in prima persona e la riflessione che la ordina in un sistema concettuale stabile e definitivo» (Santagata, 2020: 259) Y es porque, como ya he repetido parafraseando a varios autores, Dante es el poeta. Como dice Umberto Carpi: «è noto che i giudizi etico-politici di Dante erano sì per l'eterno, però volevano colpire nel presente» (Carpi, 2004: 493). Es el poeta.

En esa relación entre el espacio de acción en el momento, en cuanto está aconteciendo, y de lo que él es actor, autor y protagonista, la acción del intelectual, y el entramado teórico que sustenta y perpetúa sus tomas de postura, uno de los textos que más controversia van a crear, sobre todo en el inmediato futuro, va a ser el *De Vulgari Eloquentia*. Dicen Manuel Gil Esteve y Matilde Rovira Soler que en este ensayo

Escribe para argumentar ante los otros intelectuales, para plantear una postura dialéctica en el mundo culto, y lo hace en la lengua fijada por la tradición, el latín, un latín escolástico, bíblico en su referencia, con la cadencia del silogismo en el sistema analítico de las distintas partes del discurso, porque la argumentación filosófica científica la está realizando al mismo tiempo en la lengua común, con los extensos ejemplos de su producción, el *Convivio*, complemento teórico del *De vulgari eloquentia* (Alighieri, 1997: 36).

Toda la obra de Dante, por la repercusión de la figura intelectual a través de su obra, desde un inicio y, evidente y fundamentalmente por su obra misma, se ha leído de formas distintas y el *De Vulgari*, del que incluso intuimos que se ha leído desde el silenciamiento, la aparente no consciencia de su existencia (permítaseme la licencia, por si cuela, para referirme a Bembo y al *canon*, de lo que hablaré más adelante), no ha sido ajeno a esas lecturas, siendo todas ellas válidas a su modo.

El *De Vulgari*, es ese tratado en latín sobre cómo y desde dónde estabilizar la lengua común, la no latina, pues observa que el latín, lengua coetánea a los vulgares, ya no es la lengua de comunicación entre la población, se pertenezca a la clase social a la que se pertenezca. En definitiva, cómo estabilizar y desde dónde estabilizar un «volgare illustre, aulico, curiale». El *De Vulgari* ha tenido infinitud de lecturas y se ha leído desde muchas perspectivas. Hasta se pensó y escondió, por cuanto podía

implicar política y lingüísticamente dada la solidez intelectual y pública del autor. El *De Vulgari* se ha leído como un tratado de retórica desde la poesía, por cuanto Dante incluye los ejemplos de los poetas en vulgar precedentes y coetáneos, incluido él mismo, el amigo de Cino da Pistoia y los clasifica y califica. No deja de serlo, pero entendiendo que de lo que se trata es de hablar de lengua y que, hasta iniciado el siglo xx, la «*Questione della lingua*», la discusión sobre la lengua es indisociable de la cuestión literaria, de la *auctoritas*, de la cuestión del canon.

El *De Vulgari* se ha leído como el manifiesto militante de la propuesta de lengua unitaria que el Dante individuo, desde su experiencia, presenta. Se ha leído igualmente como el documento de información que plasma la realidad lingüística de la Italia del momento. Todo eso lo es, y por todo eso es desde el inicio controvertido, y hasta supuestamente desconocido, excepto por Giovanni Villani, Antonio Pucci o Giovanni Boccaccio, durante los años inmediatamente posteriores a su redacción entre el 1303 y el 1305.

El tratado procede como el resto de la obra dantiana. Desde la tesis teológica: la pretensión del hombre de emular a Dios lleva al castigo de la confusión de las lenguas a través de Babel, pasando por la clasificación de las lenguas entre las de Grecia y oriente, las del «*íá*» y las del «*sí*», hasta la constatación de la diversidad de las lenguas, dentro de las del «*sí*», que son las que a él le interesan para buscar el modelo; diversidad que se constata incluso dentro de las más vecinas, las mismas variedades locales en Toscana, lo que le lleva a un cierto asombro. En definitiva, lo que el exilio le está dando de experiencia, de desmunicipalización, concepto que aparece como tal en el *De Vulgari*. De nuevo de lo general a lo particular. Santagata nos dice al respecto:

Nell'ultimo quinquennio, almeno a partire del pellegrinaggio a Roma per il giubileo, Dante ha fatto anche un'altra scoperta: ha scoperto che la lingua del «*si*» è molto più frammentata di quanto egli credeva quando conosceva solo i dialetti della Toscana e del Bolognese. C'è quasi un senso di stupore (Santagata, 2020: 177-178).

En el *De Vulgari* I, IX, 4 nos dice, y utilizo la traducción de la edición de Manuel Gil Esteve y Matilde Rovira Soler:

Investiguemos, sin embargo, por qué causa se ha dividido en tres formas principalmente [notemos que ha puesto como ejemplos un texto de autor provenzal, un texto de El Rey de Navarra compuesto en una variedad entre el castellano, o lengua de la península ibérica y la lengua de oil, y un texto del boloñés Guido Guinizzelli]; y por qué cualquiera de estas variantes se transforma en sí misma; por ejemplo, el habla de la parte derecha de Italia es distinta de la que se usa en la parte izquierda; pues los paduanos y los pisanos hablan de forma distinta; y porque incluso los que viven más cerca discrepan hasta este momento en el hablar, como milaneses y veroneses, romanos y florentinos, e incluso los que coinciden bajo la misma denominación étnica, como los napolitanos y los de Gaeta, los de Rávena y Faenza y, lo que resulta más admirable todavía, los que viven en una misma ciudad, como los boloñeses del Burgo San Felix y los boloñeses de la calle Mayor (Alighieri, 1997: 93-95).

Como la filosofía, la teología, etc., política y poesía constituyen modos de conocimiento y así lo entiende Dante en su poesía, en toda su obra escrita y en su vida de la que son reflejo. Esa toma de postura constante sobre las cuestiones morales, que son políticas, lingüísticas, que son políticas, estéticas, etc., de su tiempo, con su variación a lo largo de sus obras y aún dentro de ellas –recordemos que estamos ante un proyecto de obra orgánica en la que desde el principio va anunciando como algunos temas se desarrollarán más adelante en otra obra– le lleva a ser centro de atención y discutido por sus coetáneos y aún por los momentos inmediatamente posteriores.

De esa manera, al igual que decíamos pone los ejemplos de lengua de poetas coetáneos, quizá lo más controvertido sea el hecho de que parte de la propuesta esté «basada en el análisis de la realidad, la de los dialectos», como plantean Gil Esteve y Rovira Soler (1997: 38). Extrae los ejemplos de esa realidad, lo que anticipa el método de trabajo de la sociolingüística. Pero, a diferencia de ésta, no todos son ejemplos de habla recogidos literales como en una encuesta sociolingüística, son ejemplos *ad hoc* emulando y transcribiendo cómo se actúa esa habla local. Son habla emulada, para evidenciar las diferencias, por el propio Dante.

De esta forma, lo que nos encontramos son sintagmas que vuelven a dejar entrever la realidad de dónde están sacados, o mejor, el entorno de vivencia en la que las frases podrían haberse producido. Los ejemplos podrían haber sido producidos en los distintos lugares de Italia, los sardos quedan casi fuera por ser, en su observación, fundamentalmente latinos hablando (tengamos en cuenta que para Dante los vulgares y el latín son lenguas coetáneas sin relación de derivación). Pero, en realidad, muchos de ellos, junto a los que se recogen literales, son producidos por Dante emulando el habla de la zona y realmente representando el momento de vida de Dante, la relación entre su momento vital de exiliado y el lugar en que el habla se produce. Es cierto, como plantea Manuel Gil Esteve, que posiblemente el *De Vulgari* se hubiera producido sin necesidad del exilio, pues el proyecto estaba en la mente del autor. Pero los propios ejemplos evidencian la importancia de la experiencia del exilio y la desmunicipalización en su redacción. Esos *locuntur* en los que podemos leer: «Bene andono li fatti di FIORENSA per Pisa» (*DVE* XIII, 2) o «ONCHE renegata avess'io Siena. Ch'ee chesto?» (*DVE* XIII, 2), frente al *UNQUA* de «Guarda si alcun di noi UNQUA vedesti» (*Com. Purg.* v, 49). Estos dos ejemplos, que refieren la diferencia de habla, son claramente inventados y reflejan la relación en el momento entre Pisa y Florencia, o su relación, la relación de Dante en el momento, con Siena. Inventado también, podríamos pensar siguiendo las opiniones de Mengaldo, recogidas por Gil Esteve y Rovira Soler, sería el verso que quiere reflejar las hablas milanesa y bergamasca: «Enter l'ora del vesper, ciò fu del mes de d'ochiover» (*DVE* I, XI, 5) («un alejandrino como corresponde al tipo de verso que domina en la literatura didáctico-moral lombarda del siglo XIII» (Alighieri, 1997: 113, n. 11).

Reincidimos en lo planteado: la postura de Dante no es defender las hablas no florentinas, pero sí entender qué puede ser mejor para componer un vulgar gramático unitario, que no necesariamente es el entero florentino; esos florentinos que Dante ha comprendido en su proceso de desmunicipalización quieren arrogarse el



monopolio del *vulgar ilustre* (*Titulum sibi vulgaris illustris arrogare videntur* [DVE I, XIII]); y, por ende, la postura de Dante es política en lo lingüístico, que no puede separarse de lo estético, de lo moral, de lo filosófico, de lo teológico, etc. Y la postura de Dante es, por tanto, controvertida por comprometida; y decíamos que esa controversia se está produciendo, como es evidente, en vida del poeta; se está produciendo inmediatamente después a lo largo de los siglos venideros, con hitos importantes que ahora veremos, y nos lo trae hasta hoy, uno de esos momentos en los que se enarbola una cierta defensa. Dante, que es un exiliado sin posibilidad, y así lo va comprendiendo, de volver a su Florencia, es supuestamente desconocido o poco conocido tras su muerte. Y Dante, el intelectual controvertido, el intelectual que hoy en Rávena tiene unos anuncios que rezan «Zona di silenzio, tomba di Dante» en las calles que dan acceso al lugar donde está enterrado; el intelectual que ha «soportado demasiadas actualidades relativas [entre otras] la nacional, aún vigente, ya que en Italia Dante es un tótem, un protector de la tribu, más que Leonardo o Miguel Ángel, que Petrarca o Boccaccio, que Leopardi o Manzoni» como dice Jorge Gimeno (2021). Dante, en uno de esos hitos de controversia y denegación a los que me refería, va a ser en el siglo XVI, cuando se «estabiliza», entre comillas, el canon, expulsado del canon y ninguneada, dando por desconocida, parte de su obra, fundamentalmente el *De Vulgari*. Evidentemente me estoy refiriendo a Pietro Bembo y sus *Prose della volgar lingua*, que inaugurarán oficialmente lo que se ha llamado *Questione della lingua* y oficializarán durante mucho tiempo lo que será el canon lingüístico y literario (hasta prácticamente los años cuarenta del siglo pasado ambas discusiones, ambos cánones van, como sabemos todos, de la mano). Bembo, en disertación sobre la lengua, finge no conocer el *De Vulgari Eloquentia* o por lo menos lo ignora (Trissino publica la traducción en 1529 y las *Prose* se publican en 1525. Por lo menos en los círculos intelectuales se conocía). Es una obra, la exposición de lo que hoy llamaríamos una investigación, lo suficientemente comprometedora, como para preferir ignorarla y no darle pábulo a la hora de proponer el vulgar de prestigio, el vulgar hegemónico, si lo que políticamente se quiere proponer es el vulgar de Florencia utilizando la *auctoritas* de Petrarca. Pero el intelectual, el poeta Dante Alighieri, no puede ser borrado, no puede ser tachada tampoco su *Commedia*. Hay que combatirla, y perdonen la expresión, combatirla.

La cita que voy a proponer a continuación es una extensa cita de las *Prose della volgar lingua* utilizada convenientemente por Antonio Sorella para la exposición de su *Bembo e Dante: storia di un disamore*.

Per Ferrara pasando [Paolo Canale e Pietro Bembo] non so come nel processo del parlare a dire di Dante et del Petrarcha pervennero; nel quale ragionamento mostrava messer Pietro meravigliarsi come ciò fosse, che il Cosmico, in uno de' suoi sonetti, al Petrarcha il secondo avesse dato nella volgar lingua. Nella qual materia molte cose furono da lor dette et da messer Paolo anchora, che io non mi ricordo, se non in quanto il Cosmico pareva che si fondasse sopra la magnificenza et ampiezza de soggetto, delle quali ora Giulainao diceva, e sopra aver Dante molta più dottrina et molte più scienze per lo suo poema sparse che no ha messer Francesco. [...] Sarebbe stato più lodevole che egli di meno alta e di

meno ampia meteria posto si fosse a scrivere, et quello la sempre nel suo mediocre stato avesse [...] a scrivere le bassissime et le viliissimi cose. [...] Conciosia cosa che, affine di poter di qualunque cosa scrivere che ad animo gli veniva, quntunque poco acconcia et malagevole a caper nel verso, egli molto spesso ora le latine voci, hora le straniere che non sono state dalla Toschana ricevute, hora le vecchie del tutto et tralasciate, hora le non usate e rozze, hora le immonde e brutte, hora le durissime usando et, allo «ncontro le pure e gentili alcuna volta mutando e guastando, et talhora senza alcuna scielta o regola da sé formandone e fingendone, ha in maniera operato, che si può la sua *Commedia* giustamente rassomigliare ad un bello et spatioso campo di grano, che sia tutto d'avene, et di logli, et d'erbe sterili et dannose mescolato, o ad alcuna no data vite al suo tempo, la quale si vede essre poscia la state sì di foglie, et di pampini, et di vittici ripiena, che se ne offendono le belle uve (Bembo citado en Sorella 2021: 168).

Bembo non riuscì [quien nos lo dice es ya Sorella] a fare a meno di tirare in ballo sé stesso, concedendosi quest'única eccezione nel trattato, perché nessuno degli interlocutori poteva assumersi la responsabilità dell'indirizzo lirico da lui imposto in Italia già con la pubblicazione degli *Asolani* e con l'elevazione a modello unico di Petrarca a scapito di Dante (Sorella, 2021: 169).

E intuyo, añado yo, que siguiendo lo que Dante ha hecho protagonizando, siendo personaje y autor tanto en la *Commedia* como en el *De Vulgari*, etc.

En definitiva, el problema es proponer el modelo cultural hegemónico de Florencia y, para eso, proponer a Petrarca como primer poeta en vulgar, como único modelo, con la necesidad de anular el prestigio del otro. El problema es la relación de Dante con Florencia, pero, fundamentalmente, el problema aquí es la lengua, lo que llamaríamos hoy *la política lingüística* con todos los derivados que eso plantea. Y si el problema es escribir «bajísimas y vilísimas cosas», eso es el estilo de la lengua. Y si el problema es que no se le puede entender el verso, eso es la lengua. Y si la razón de que no se le entienda está en la inclusión de voces latinas, o en el uso de otras extranjeras que no han sido recibidas por la Toscana, eso es la lengua, perdón, la política lingüística: la lengua como hecho político, que lo es.

En definitiva, la *modernidad* y *ubicuidad* de Dante, ambos conceptos entre comillas pues no me gusta usarlos, está en ser el testigo comprometido, el actante protagonista, y a la vez poeta para el futuro y, por ello, el generador de la controversia. Vuelvo a aludir otra vez al otro sempiterno exiliado, aunque esta vez de Nápoles, al crítico Francesco De Sanctis. El Dante poeta es el que hace ver que la muerte de Beatriz no está en él, si no en los otros, en lo que hace sentir a la gente de su tiempo, eso es el sentimiento. El Dante intelectual, el Dante poeta, en palabras de De Sanctis: «È l'accento lirico del Medio evo còlto nelle sue astrazioni e nelle sue visioni. È la voce dell'umanità a quel tempo» (De Sanctis, 1968: 215, citado en De Camili, 1997: 403). La discusión literario-lingüística entre si el poeta Petrarca o el poeta Dante es lo que, de nuevo en palabras de De Sanctis en su *Saggio sul Petrarca*, se resuelve con un: «Mi par tempo di lasciare da parte Bembo» (De Sanctis, 1913: 27-30).

Voy a ir concluyendo con dos referencias contemporáneas. Dante es y ha sido una presencia constante en la cultura italiana, aún cuando se le opacaba por su



incómoda aparición. Dante puede acabar convirtiéndose en un tótem, como sugiere Jorge Gimeno, por entenderse como representación de un país, pero en los espacios de cultura, de enseñanza, de lectura de ese país está y ha estado siempre presente.

La primera referencia es una edición de la *Divina Commedia* que me descubrió una compañera y amiga de la Universidad de Salamanca. Se trataba de la edición que Pietro Castaldi y Romano Luperini hicieron para los cursos de italiano para extranjeros de la Università degli studi di Siena. Indagando, encontré que existía una edición de base (son prácticamente iguales pero con apartados pensados para públicos distintos) destinada a los estudiantes de secundaria. Y esta era una edición integral, del texto completo. Lo que me interesó al tenerla en mis manos fue constatar cómo la edición, el acercamiento al poema, al poeta, al intelectual, era un acercamiento a un poema, a un poeta civil; cómo se presentaba el poema en edición bilingüe enfrentada (con *testo a fronte* del italiano de Dante al italiano actual) con la introducción y desarrollo de espacios donde se *utilizaban* los temas/cantos dantianos para presentar la contemporaneidad de esos temas en la reflexión tanto social, como literaria, como de imaginario artístico visual, para proponérselo a un público de adolescentes de entre catorce y dieciocho años. Como era de esperar, tratándose de una edición italiana para enseñanza media, es una joya.

La estructura del libro, iniciada por una pequeña introducción sobre lo que es la *Commedia*, partirá de una introducción para cada uno de los libros, relacionándolo con Dante como personaje, autor/juez y protagonista; los círculos que conforman «Inferno», «Purgatorio» y «Paradiso», para de ahí pasar al análisis y trabajo con cada uno de los cantos.

Se inician con un pequeño esquema referido a una representación gráfica «Inferno», «Purgatorio» y «Paraíso» y sus círculos, para localizar *el tiempo* (las fechas en las que se encuadraría el canto); *el lugar* (en el que se unirán, no literalmente, los versos que son indicios con los que se refiere en el texto, con la señalación de su localización en la representación gráfica); y *los personajes* actantes del canto. Seguirá una página titulada «Dante e noi», en la que se resignifican la figura de Dante y una relación con el presente en función de cada canto. Continuará con la edición bilingüe del texto (texto dantiano y traducción al italiano contemporáneo en columnas paralelas) con notas de tipo social, cultural, histórico, biográfico, etc. Para pasar a unas páginas dedicada al «Análisi del canto», con los apartados «La struttura», «Uno sguardo d'insieme», «Lo stile», «I modelli» y una serie de ejercicios de comprensión y profundización sobre el texto. Las siguientes páginas serán las que presenten algún o algunos temas, imágenes o alegorías que están en el canto relacionándolos con el presente y, a su vez, con una representación literaria y, a su vez, con algunas representaciones pictóricas.

Como ejemplo, voy a detenerme brevemente en la manera de abordar en esta edición dos cantos: el décimo del «Inferno» y el decimoquinto del «Paraíso». Ambos cantos han sido puestos de relevancia por la crítica como textos en los que Dante presenta, de una manera más o menos explícita, uno de los temas de reflexión recurrentes en toda su obra de una manera distinta a como lo ha hecho hasta ahora. Me refiero a la concepción de la *nobiltà*, de la nobleza. Es un concepto que a lo largo de

la obra de Dante ha ido variando. Ha tratado de describirlo tal y como parece que se ha ido entendiendo y malentendiendo en los distintos momentos de la realidad social circundante. Nobleza podía ser nobleza de sangre, de linaje; podía ser nobleza de espíritu, de actuación, de conducta; era en muchos casos una «virtud», entre comillas, ligada al pecunio, a la capacidad dineraria. Pero como nos dice Alessandro Barbero: «Hasta aquí Dante ha examinado el concepto de nobleza sin mencionar nunca, al menos explícitamente, su caso personal. En cambio, él mismo, su familia y su pasado pasan al primer plano cuando se ocupa de la nobleza en la *Comedia*» (Barbero, 2021: 32). En el canto x del «Infierno», el personaje central, el interlocutor fundamental en ese canto de Dante y Virgilio es Farinata degli Uberti quien, según deja entrever Dante, conocía muy bien a los antepasados del poeta, su linaje. En el decimoquinto del «Paraíso», el personaje central será Cacciaguیدا, que se presenta como padre de Alighiero, el vértice del linaje de los Alighieri y bisabuelo de Dante. Cacciaguیدا es el tatarabuelo de Dante y es además noble por haber muerto como caballero luchando en la Cruzada. Dante se nos quiere presentar como noble por linaje, fruto de la adquisición de la nobleza por parte de su tatarabuelo, por la nobleza de espíritu, de actuación de conducta, condiciones que, como el poeta que se considera, hasta ahora le bastaban a él mismo para definir su nobleza, pero que, como dice de nuevo Alessandro Barbero: «Ya no le apetece jugar al moralista que se ríe de la nobleza de sangre tan admirada por el vulgo [...]. A Dante no le desagrada tanto poder declarar, por la boca de Cacciaguیدا, que su familia también es antigua, que tiene más de un siglo de historia» (Barbero, 2021: 32).

El tema de la nobleza aparece tangencial en el canto x del «Infierno», es central en el xv del «Paraíso». El tema de la nobleza es un tema que ha estado presente en todas las obras de Dante como elemento de descripción de la sociedad en la que vive y de su estructuración social. El tema de la nobleza como determinante de la estructuración social tanto fáctica, como desde la percepción que se tiene desde la propia sociedad, es perfectamente prescindible en nuestro tiempo. De facto no define, o casi, las relaciones sociales de nuestro tiempo. ¿Cómo se desarrollarán, entonces, los capítulos, las unidades en las que se abordan estos cantos? Con la nobleza, sí: la que representan los ideales civiles.

En el canto décimo del «Infierno», y lo refiero desde la síntesis resumen que abre el capítulo, a parte de la interlocución que tiene con Cavalcante, padre de su amigo Guido Cavalcanti, el elemento central es el diálogo con Farinata, dirigente ghibellino de generaciones precedentes. Y, como se dice en la síntesis: «Dante appartiene alla parte guelfa avversa a quella di Farinata. Questi, ancora tutto preso dalla passione politica cui dedicò intensamente la propria vita, affronta Dante come un rivale e attacca la sua famiglia e i guelfi» (Castaldi y Luperini, 2009: 120).

En la estructura que tienen los capítulos, y que ya hemos reseñado, encontramos el apartado «Dante e noi», que en este lleva el subtítulo: «Equilibri difficili tra passioni pubbliche e private». Entresaco algunos fragmentos de la lectura que se hace del canto. «[Farinata, como ya hemos dicho ghibellino acérrimo] aveva agli occhi di Dante, guelfo, tre qualità che lo rendevano interessante e a lui affine: un impegno

político serio e intransigente, la posición favorevole all'imperatore e avversa alle ingerenze della Chiesa, la sventura dell'esilio» (Castaldi y Luperini, 2009: 121).

Un poco más adelante, leemos: «Il messaggio che Dante Trasmette ai suoi lettori, e a noi, è molto chiaro: l'impegno civile e politico è forse l'aspetto più nobile dell'attività umana...» (Castaldi y Luperini, 2009: 121).

La vida, en esta lectura, no puede reducirse a «una prospettiva única: l'amore secondo Francesca nel quinto canto, la politica secondo Farinata» pero advierten los autores, contrastando las actitudes de las personas/personajes de Farinata y Cavalcante (quien se preocupa por su hijo) de que la tendencia es la de «rinchiarsi come tendiamo ad essere nell'universo degli affetti privati e restii come spesso ci sentiamo a impegnarci nella dimensione pubblica e politica».

Visto este contenido, y tras la cuidadosamente anotada edición bilingüe (italiano Dante/italiano actual) y los ejercicios de comprensión y lingüísticos, está, como habíamos reseñado el apartado «Passato e presente», en este caso con el subtítulo de «Le ragioni (e i rischi) dell'impegno» (Castaldi y Luperini, 2009: 133). Los autores de esta edición de la *Commedia* van a establecer un paralelo con Bertolt Brecht y su poema, lo cito en italiano como en la edición, *Lode al dubbio*, para decir que: «tuttavia vuol dire anche un invito a prendere posizione, a non rinunciare alla possibilità di credere e combattere per qualcosa che sentiamo giusto» (Castaldi y Luperini, 2009: 133).

La página siguiente serán, al hilo del capítulo, las imágenes comentadas de los cuadros (cito con el nombre con el que aparecen): *La libertà che guida il Popolo* de Delacroix; *I funerali di Togliatti* de Renato Guttuso; e *Il quarto stato* de Giuseppe Pellizza da Volpedo (el que todos conocemos como el cartel de la Película *Novecento*).

En el otro capítulo que quiero reseñar (*Par.* xv), la edición Castaldi-Luperini nos presenta que los personajes encontrados son, junto a Beatrice –estamos en el círculo de las almas felices– Cacciaguida, quien cuenta a Dante «la propria morte da Martire in Terra Santa, avvenuta mentre combatteva contro i musulmani per la liberazione del Santo Sepolcro». Quien le hace saber que es «la *radice* del poeta e gli ricorda il figlio Alighiero, bisavolo di Dante [presente en el «Purgatorio»]» y después «si sofferma sulla condizione serena e onesta della Firenze in cui egli [Cacciaguida] ha vissuto dei secoli XI-XII, contraposta alla degradazione morale e alle contese fratricide degli anni di Dante» (Castaldi y Luperini, 2009: 728).

Estamos «nel quinto cielo, il cielo di Marte» donde se mueven y cantan «le anime beate di coloro che sono morti combattendo per la fede» (Castaldi y Luperini, 2009: 728) Cacciaguida es el «trisavo», el tatarabuelo de Dante, caballero mártir en Tierra Santa «combattendo per la fede» y por lo tanto es noble por nobleza de espíritu, por nobleza de caballería ejercida y no comprada. Dante así es finalmente noble por nobleza de estirpe (ya lo era, había dejado entrever él mismo, por la nobleza de espíritu y de acción que antes le conferían su carácter de ciudadano y poeta). Es ese discurso en el que el proceso de reelaboración del concepto de *nobiltà* con el paso del tiempo y el devenir del entorno no deja fuera de la *nobiltà* a Dante.

En el apartado «Dante e noi», esta vez dedicado a «Recuperare il passato per costruire il futuro», se aborda por un lado cómo Dante reelabora el pasado también

en función de sus percepciones e intereses, y por otro cómo «L'idealizzazione può avere due facce: può essere un movimento regressivo di rifiuto del nuovo, tipico di certi anziani; e può contenere un desiderio di futuro. Per Dante, che unisce in sé i caratteri del conservatore e del rivoluzionario, è tutte e due le cose» (Castaldi y Luparini, 2009: 729).

Manteniendo el esquema que hemos reseñado antes de todos los capítulos, nos encontramos con el apartado «Passato e presente» esta vez dedicado a «Il patto tra le generazioni» que propone Cacciaguida. «Patto divenuto sempre più raro e difficile di mantenere con la modernità». El paralelo presente será un fragmento del «romanzo autobiografico» de Philip Roth, *Patrimonio*. Se cierra este apartado, y con ello el capítulo, con el comentario de los cuadros: *L'incendio di Borgo* de Raffaello Sanzio; *The family* de Paula Rego; y *La famiglia Gudini* De Giacomo Favretto.

La plasmación de la presencia constante de Dante en la escuela, en la formación, en la conformación del imaginario italiano y su trasmisión (lo refleja muy bien Francesco Guccini en su canción «Addio» (2000): «Io, figlio d'una casalinga e di un impiegato, / cresciuto fra i saggi ignoranti di montagna / che sapevano Dante a memoria e improvvisavano di poesia»<sup>1</sup>) me llevan a concluir con la alusión a una cantata, un *concept album* del cantautor italiano Fabrizio De André. Con música suya y de Nicola Piovani; con letras suyas en colaboración con Giuseppe Bentivoglio y una contribución de Roberto Dané, Fabrizio publica en 1973 *Storia di un impiegato*. Es la historia de un empleado que escucha, pasados algunos años, una canción del Mayo francés del '68 y decide intervenir de manera individual; convertirse en *bombarolo*. No voy a traducir el término. En una primera parte de la cantata el protagonista, personaje y narrador es quien pone una bomba como acción individual en un baile de disfraces donde se dan cita muchos personajes de lo que conforma el imaginario histórico. En una segunda parte, en la que cárcel, le cambia la perspectiva: «l'io passa al noi». La perspectiva se la cambia también el pensar en su amor asediada por haber sido vista en las portadas de los periódicos con él, *el bombarolo*. En todo ese proceso, en el que está presente la amada como testigo; «Verranno a chiederti del nostro amore» se llama la preciosa canción, hay un tema que casi se convierte, por colocación y por temática, en el centro del decurso: «Al ballo mascherato» y añadiría «della celebrità». Si el conjunto refleja la acción de una sociedad burguesa y su actuación de poder, en «Al ballo mascherato» se nos reseñan los mitos desmitificados en los que pretende asentarse esa sociedad, como en toda la cantata, pero aquí concentrados. Bailan en ese carnaval varios personajes y estatuas Nelson y Trafalgar, «Grimilde [o sea, la madrastra de Blancanieves] di Manhattan Statua della Libertà» que quiere saber si es más bella ella que la Statua della Pietà, etc. En ese baile Dante, elemento de narración, comparece en las primeras estrofas inmediatamente después de Cristo y María. «Dante alla porta di Paolo e Francesca / spia chi fa meglio di lui / Li dietro

<sup>1</sup> Sobre la presencia de la lectura de Dante en el Ulises de Guccini, cfr. *Ulises y la Odisea en la canción de autor* de M.<sup>a</sup> Dolores Castro y su análisis de la canción «Odysseus».

si racconta un amore normale / ma lui saprà poi renderlo tanto geniale // E il viaggio all'inferno ora fallo da solo / con l'ultima invidia lasciata la sotto un lenzuolo / sorpresa sulla porta d'una felicità...». Dante y su *Commedia* convertidos en personajes nucleares de ese imaginario, de esa habitualidad y en idea de cómo estructurar una descripción social.

En definitiva, el Dante poeta, el Dante personaje, el Dante protagonista, el Dante intelectual intérprete y protagonista de su época, el poeta Dante es el que provoca el ser presencia controvertida y protagonista en las épocas sucesivas. Y de ahí hasta ahora. Y de ahora quiero citar, para concluir, un texto que aparece citado en un libro de Mario Amorós que conocí hace unos meses. El texto apareció publicado en *Nosotros* en 1931 y es de Dolores Ibárruri, Pasionaria: «Creo que Dante, cuando escribió su terrorífico infierno, no había visitado una mina, ni el hogar de un obrero minero pues de haberlo hecho —probablemente— el trabajar en una mina hubiera ocupado un lugar predilecto en la escala de castigo» (Amorós, 2021: 82). Dante siempre entendido como testigo y protagonista social y, por lo tanto, político.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (1997). *De vulgari eloquentia*. Manuel Gil Esteve y Matilde Rovira Soler (edición, traducción, introducción y notas). Madrid: Palas Atenea.
- ALIGHIERI, D. (2009). *Divina Commedia*. Pietro Castaldi y Romano Luperini (eds.). Milán: Le Monnier Scuola - Mondadori Education.
- ALIGHIERI, D. (2018). *Commedia*. José M.<sup>a</sup> Micó (prólogo, comentarios y traducción). Barcelona: Acanalado.
- ALIGHIERI, D. (2021). *Divina Comedia*. Jorge Gimeno (edición y traducción). Barcelona: Penguin Random House.
- AMORÓS, M. (2021). *¡No pasarán! Biografía de Dolores Ibárruri, Pasionaria*. Madrid: Ediciones Akal.
- BARBERO, A. (2021). *Dante*. Barcelona: Acanalado.
- BAUSI, F. (2012). «14. In doglia mi reca nello core ardire». En Dante Alighieri, *Le quindici canzoni, lette da diversi II, 8-15 con appendice di 16 e 18* (pp. 197-253). Lecce: Prensa Multimedia.
- CARPI, U. (2004). *La nobiltà di Dante*. Florencia: Edizioni Polistampa.
- CASTRO JIMÉNEZ, M. D. (2021). *Ulisen y la Odisea en la canción de autor. El héroe homérico y su viaje: poesía y música*. Manuel Gil Rovira (epílogo: «La canción de autor: un género *ad se* en la/ su historia»). Madrid: Guillermo Escolar.
- DE ANDRÉ, F. (1973). *Storia di un impiegato*. Milán: Ricordi.
- DE CAMILI, D. (1997). «Il secondo Ottocento fra estetica desanctisiana e Scuola storica». *Storia della critica letteraria italiana*. Giorgio Baroni (ed.), pp. 384-444. Turín: UTET.
- DE SANCTIS, F. (1913). *Saggio critico sul Petrarca*. B. Croce (ed.). Nápoles: Morano.
- DE SANCTIS, F. (1968). *Storia della letteratura italiana*. G. F. Contini (ed.). Turín: UTET.
- GIL ESTEVE, M. y ROVIRA SOLER, M. (1997). «Introducción». En Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*. Manuel Gil Esteve y Matilde Rovira Soler (edición, traducción, introducción y notas) (pp. 7-52). Madrid: Palas Atenea.

- GIMENO, J. (24 de julio 2021). «El rojo, verde y azul de Dante». *El País*.
- GUCCINI, F. (2000). «Addio». *Stagioni*. Milán: EMI.
- MICÓ, J. M. (2018). «Prólogo». En Dante Alighieri, *Commedia*. José M.<sup>a</sup> Micó (prólogo, comentarios y traducción) (pp. 7-41). Barcelona: Acantilado.
- SANTAGATA, M. (2020). *Dante, il romanzo della sua vita*. Milán: Mondadori.
- SORELLA, A. (2021). *Bembo e Dante: storia di un dismore*. Florencia: Franco Cesati.
- VARELA PORTAS, J. (2014). «Doctrina y política en las canciones político-doctrinales en Dante». *Tenzone: revista de la Asociación Complutense de Dantología*, 15, pp. 139-182.

## APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO DE CRISTINA CAMPO *Approach to Cristina Campo's Thought*

Fernando LÓPEZ FAJARDO  
Universidad de Sevilla

Fecha final de recepción: 8 de junio de 2022  
Fecha de aceptación definitiva: 1 de octubre de 2022

**RESUMEN:** Casi en los márgenes de la literatura contemporánea italiana se encuentra Vittoria Guerrini, más conocida como Cristina Campo. Esta intelectual, a la cual nunca le gustó lo que escribió y le hubiera gustado escribir menos, paradójicamente, ha alcanzado renombre entre las escritoras italianas del siglo xx. Su obra poética, dotada de perfección y belleza, no puede entenderse sin la base filosófica que la sustenta, por lo que este estudio trazará la relación entre la poesía y el pensamiento campianos.

**Palabras clave:** Cristina Campo; literatura contemporánea italiana; filósofos contemporáneos; literatura mística.

**ABSTRACT:** We meet Vittoria Guerrini, also known as Cristina Campo, nearly outside of contemporary Italian literature. She was an intellectual who never liked what she wrote, and even she would have liked to not write too much, but paradoxically she achieved fame among Italian female writers of the twentieth century. Her poetic work, blessed with perfection and beauty, cannot be understood without the philosophical basis that supports it, so this investigation will bring a relation between Campian poetry and thinking.

**Keywords:** Cristina Campo; contemporary Italian literature; contemporary female philosophers; mystic literature.

### 1. INTRODUCCIÓN

La semiótica ha estado presente en todos los estudios que se han hecho sobre Cristina Campo. La autora, en su totalidad –no solo en poesía sino también en su



pensamiento— conforma su realidad en torno a los signos y a los símbolos, dejando tras de sí, para quien se dedique a estudiar el pensamiento y la obra campianos, un enriquecedor estudio hermenéutico. Este ejercicio constituye no solo una interpretación personal de quién fue Cristina Campo, cuyo perfil, a través de diferentes disciplinas, podemos trazar en diversas maneras<sup>1</sup>, sino analizar diferentes elementos semióticos que constituyen toda una personalidad mística.

La razón que me empuja a presentar esta autora bajo dicha perspectiva es para visibilizar la figura de esta filósofa contemporánea que, desgraciadamente casi desconocida, ha definido una línea de pensamiento que no merece en absoluto que se pase por alto. Conocí la figura de Cristina Campo al leer su poema «Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere», recogido en su única obra poética *La tigre assenza*, y lo que me impactó fue la construcción del mismo, una experiencia poética que revela una homogénea relación entre mística y estética, la cual meticulosamente culmina en perfección y belleza. Algo trágico, como una condena a sí misma y al ser humano, mezclado con un intento de salvación, es lo que este libro nos muestra. Las metáforas de Cristina Campo construyen un espacio y un tiempo permanentes, suspendidos, como el legado del pensamiento de una persona que pretendía recuperar la armonía en el mundo occidental y nunca fue comprendida, ni por ella misma —se autodenominaba «imperdonabile» — ni por nadie<sup>2</sup>:

Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere,

<sup>1</sup> A raíz de los estudios que trazan su personalidad, podemos afirmar sin ningún tipo de duda que Cristina Campo es una autora proteica, críptica y pedagógica al mismo tiempo. Mario Luzi, en un congreso en Florencia dedicado a Cristina Campo, de manera implacable declaró: «concludere credo che sia la parola meno appropriata per questo discorso che farò, si sa che non c'è mai conclusione. Nessun discorso, nessuna conversazione, nessuna disquisizione, è dimostrato, ha conclusione se è vera niente tale, se è veramente una conversazione fra pari, come siamo noi, tutti, anche se alcuni posti vicino alle origini di questa scrittrice —altri, invece, più prossimi agli effetti—, ne conoscono le opere o le suggestioni. Ma siamo tutti sullo stesso piano, e anzi io sono in un piano molto più complicato, più incerto di voi, di voi tutti, perché io sono stato veramente un amico familiare, vorrei dire, un frequentatore assiduo di lei [Cristina Campo], del suo gruppo». Añade más adelante: «che cosa posso dire appunto, come veterano, degli studi su Cristina Campo? Un amico di lei, uno che custodisce quella memoria intimamente, che cosa può dire? Come accade un po' a tutti, di tutte le persone che non abbiamo conosciuto, e forse poi accadrà di noi stessi, a un certo punto qualcosa che era rimasto in ombra, quasi tra parentesi e in ogni caso laterale o marginale, assume a distanza, e forse proprio a riscontro di tutta questa molteplicità e di questa folla assiepata di analisi e d'interpretazioni, un valore imprevisto» (Campo, 1977: 1-2).

<sup>2</sup> Muchos coetáneos de Cristina Campo la consideraban una santa por diversos motivos: Mario Luzi defendía que «santa lo era, sì, perché aveva sancito un patto: un patto con se stessa, e nell'osservarlo era rigidissima, era implacabile» (1977: párr. 8). Lina Nicoletti, amiga que la visitaba durante sus últimos días de vida en su habitación, al ver que Cristina no hablaba, sino que simplemente estaba tumbada sin decir nada, defendía que «tenía dentro una llama [...]. La palabra místico viene de *muein*, que quiere decir «insinuar». El místico es el que da a entender, pero que nunca es explícito. En este sentido, Cristina era una mística [...]» (entrevista a Lina Nicoletti, citada en de Stefano, 2020: 196).



inaudito il mio nome, la mia grazia rinchiusa;  
 ch'io mi distenda sul quadrante dei giorni,  
 riconduca la vita a mezzanotte.  
 E la mia valle rosata dagli uliveti  
 e la città intricata dei miei amori  
 siano richiuse come breve palmo,  
 il mio palmo, segnato da tutte le mie morti.  
 O Medio Oriente disteso dalla sua voce,  
 voglio destarmi sulla via di Damasco.  
 Né mai lo sguardo aver levato a un cielo  
 altro dal suo, da tanta gioia in croce (Campo, 1991: 28).

Son, afortunadamente, numerosos los estudios que se han hecho en torno a la figura de Campo. No obstante haya pasado desapercibida tras su muerte, muchas son las personas que dedican sus investigaciones a rescatar la literatura campiana. Sabemos que ella escribió poco, no le gustaba escribir –a excepción de *Lettere a Mita*, la recopilación epistolar que se publicó después de su muerte–, pero este *poco* sirvió y todavía sirve para elaborar investigaciones desde diferentes disciplinas sobre ella. No es fácil, como afirmó Mario Luzi, leer a Cristina Campo. Repletos de traducciones, pensamientos y referencias a escritores y escritoras de todas partes del mundo, no solo es necesario releer sus textos, sino que, como lector/a, nos exige buscar información para poder comprender aquello que estamos leyendo. Al hilo de los estudios realizados sobre Cristina Campo, me he servido tanto de sus libros como de una página web que recoge tesis sobre ella e información inédita, procurada por Arturo Donati<sup>3</sup>: entrevistas, referencias de otros escritores/as a ella, vídeos, imágenes... Margherita Pieracci Hardwell, amiga y destinataria predilecta de Cristina Campo así en sus cartas como en su libro *La tigre assenza*, es la persona que, considero, tiene más información sobre Cristina Campo. Gracias a ella, he podido recopilar datos que me han ayudado para realizar mi estudio.

Cristina Campo dejó constancia de su preocupación por la visibilización de personajes femeninos en la historia de la literatura, a través de una genealogía titulada *Le ottanta poetesse*, nunca terminada. Así mismo, en *Gli imperdonabili* (Campo, 1987: 76), en su definición sobre el concepto de perfección, Cristina Campo alude a las «arti femminili». De aquí, solo he encontrado un artículo que analiza brevemente este aspecto en lo que se refiere a nuestra autora, escrito por Simonetta Bartolini, titulado *Mistica sostantivo femminile. La mistica laica di Cristina Campo* (2012: 77-90). Más allá de esto, no existe información ni datos que replanteen un rescate de esta obra, por lo que considero necesaria la recuperación de dichos textos en lo que se refiere a los estudios de género.

<sup>3</sup> Arturo Donati es un profesor de filosofía y crítico literario apasionado de Cristina Campo y Wittgenstein, experto en intermedialidad entre lenguaje literario y cinematográfico. Gracias a él tenemos la página web que más información recoge sobre Cristina Campo.

Cristina de Stefano conformó un enriquecedor ejercicio de crítica genética del poemario de nuestra autora *La tigre assenza* treinta y cinco años después de su muerte<sup>4</sup>, siendo, bajo mi punto de vista, la investigación más exhaustiva de la que disponemos hoy en día en los estudios sobre Cristina Campo en lo que se refiere a esta herramienta. Generalmente, al mismo hilo sobre el ejercicio de la crítica genética, todas las personas estudiosas de Cristina Campo han llegado a la conclusión de que el epistolario de la autora es el germen de todo su pensamiento y obra literaria<sup>5</sup>. Gracias a la recopilación de cartas e incluso al diario de su padre, Guido Guerrini, podemos trazar un recorrido sobre el nacimiento de la idea de las obras de la autora.

Para finalizar el estado de la cuestión, quisiera destacar la huella de Cristina Campo en otras artes, como son la música y la pintura. Ludovico Einaudi se inspiró en el pensamiento campiano para componer *Primavera*; Carlo Galante orquestó un «concerto spirituale» en honor a la autora, y Fabio Selvaforita y Elena Casoli compusieron una elegía que lleva su nombre, «a Vittoria Guerrini, in memoriam». Pintores como Tullio Pericoli y Prisco del Vivo plasmaron el rostro de Cristina, siendo quien más la representó Dino Benucci. En lo que tiene que ver con la intermedialidad, no existen estudios basados en esta herramienta de análisis sobre el alcance de los textos de Cristina Campo, por lo que es necesaria una línea de investigación sobre ello, ya que son numerosos los artistas que llevaron a diferentes artes los poemas de nuestra autora.

## 2. CRISTINA CAMPO Y SU RELACIÓN CON LA FILOSOFÍA

No olvidada pero próxima al olvido, Vittoria Guerrini, «questa nostra rara Cristina Campo», nunca estuvo satisfecha con lo que escribió y «le gustaría haber escrito menos»<sup>6</sup>. Nació en Bolonia en 1923, y murió en Roma en 1977 tras una

<sup>4</sup> *Vida secreta de Cristina Campo* (De Stefano, 2020: 133).

<sup>5</sup> Disponemos de diferentes categorías en lo que a la recopilación epistolar se refiere, divididas por las cartas inéditas de Cristina Campo –donde podemos encontrar incluso entrevistas hechas por ella a otros autores–, y las cartas que recogieron sus amigos sobre ella, publicadas después de su muerte. Las primeras, en orden, son cartas dedicadas a: Remo Fasani (1951-1954); Piero Draghi (primeros años cincuenta en adelante); Giorgio Orelli (1952-1959); Anna Bonetti (1955-mitad de los años sesenta); Leone Traverso (1955-1968); Gianfranco Draghi (1955-1963); Matizia Lumbroso Maroni (finales de los años cincuenta); Vittorio Sereni (primeros años sesenta); María Zambrano (1961-1975); Marcel Lefebvre (1967-1975); Djuna Barnes (1968-1972). Dispongo a continuación los nombres de las recopilaciones epistolares publicadas de manera póstuma, en orden: *Lettere a un amico lontano* (1989), *Conversazione in Piazza Sant'Anselmo* (1993), *Lettere a Mita* (1999). Agradezco la obra biográfica sobre nuestra autora procurada por Cristina de Stefano, pues ha conformado un elenco de dichas cartas. Cabe destacar que Arturo Donati, en la página web, cargó un listado de todas las dedicatorias de las cartas de Cristina Campo, de las cuales muchas no he mencionado ni tampoco se tiene estudio sobre ellas.

<sup>6</sup> Traducción mía de su famosísima didascalia en la contraportada de su obra *Il flauto e il tappeto* (1971): «ha scritto poco e le piacerebbe aver scritto meno».

malformación cardíaca, enfermedad que la condicionó fuertemente hasta el fin de sus días<sup>7</sup>. Fue bautizada como Vittoria, pero eligió diversos nombres<sup>8</sup>, e hizo público su pseudónimo favorito en 1950: Cristina Campo, el nombre con el que se escondía de la fama que alcanzó entre los círculos de artistas de la Florencia de la posguerra. Tomó el apellido *Campo* de su pasión por lo campestre, pues su padre, Guido Guerrini, músico procedente de una familia de campesinos, le enseñó los placeres de la vida en el campo. Su madre, Emilia Putti, era una persona reservada, distante y frágil, carácter que Campo reflejará de una manera u otra en el desarrollo de su personalidad. No pretendo mostrar de manera exhaustiva y detallada la biografía de nuestra autora<sup>9</sup>, pero sí remarcaré momentos clave para analizar mi objeto de estudio. Es necesario señalar un episodio de su adolescencia para comprender la piedra angular del *modus operandi* campiano: en 1943, Anna Cavalletti, queridísima amiga de Cristina Campo con quien compartía gustos literarios y mantenía contacto epistolar, muere por un bombardeo en Campo di Marte. El fallecimiento de la joven, de dieciocho años recién cumplidos, marcó un antes y un después en la literatura campiana: nace la vocación por lo perdido y lo distante, y comienza a sentir indiferencia con respecto a la posición del lector, pues le duele la ausencia de quien era su destinatario. En resumidas cuentas, esta apelación al pasado es uno de los lugares de encuentro de la poesía campiana, su tópico, mientras que podríamos afirmar que la firma de nuestra autora es la indiferencia.

La enigmática y controversial persona de Leone Traverso influyó exponencialmente en la vida de Cristina Campo, pues fue quien le instruyó en el mundo de la traducción y la literatura alemanas. Es en este punto cuando la autora descubre la figura de H. von Hofmannsthal, escritor clave para el desarrollo de la literatura campiana<sup>10</sup>. La fábula y la palabra, en este punto de la vida de nuestra escritora, comienzan a dotarse de un significado diferente; estos dos conceptos se relacionan para descubrir símbolos no antes observados. Cristina Campo, en conclusión, empieza a

<sup>7</sup> En *Lettere a Mita* se aprecia una carta enviada a Margherita Pieracci Hardwell en 1973 en la que Cristina Campo explica su grave estado de salud: «hay días en los que no puedo ni siquiera coger el bolígrafo de lo que sufro». La malformación se halla en el conducto arterioso persistente, que hace que, tras quedarse abierto en lugar de cerrado poco después del nacimiento, se mezcle la sangre de los dos ventrículos en un modo antinatural.

<sup>8</sup> Vittoria, Cristina, María Angelica o Marcella fueron los pseudónimos con los que se identificaba nuestra autora.

<sup>9</sup> Existen varios estudios sobre la biografía de Cristina Campo –la relación con sus padres, análisis de su estilo epistolar y sus respectivos destinatarios, su relación con Leone Traverso, su actividad religiosa, etc.– siendo el principal estudio sobre este ámbito la obra de Cristina de Stefano, *Vida secreta de Cristina Campo*.

<sup>10</sup> Hugo von Hofmannsthal fue un escritor austríaco que estudió exhaustivamente el acto del habla entre los seres humanos, resignificando la definición de *concepto* y uniendo dicha investigación a su análisis sobre forma y contenido. Este brevísimo resumen de sus estudios surge de su obra *Der Brief des Lord Chandos* (1902), donde el propio autor se disculpaba ante Francis Bacon por renunciar totalmente a la actividad literaria.

detenerse en cada palabra o símbolo para estudiar su máximo potencial. Esta eterna presencia de Hofmannsthal subyace en el pensamiento campiano sobre lo irreal.

Junto a esto, en 1950 Mario Luzi le regala a Cristina *La gravedad y la gracia*, una obra de la filósofa Simone Weil<sup>11</sup>. A partir de este momento, nuestra autora se embriaga de las ideas de Weil, que la marcarán para siempre. Estudia todo lo relacionado con ella, reconociéndola como a una hermana, y comienza a descubrir el poder de la atención y la percepción. Es el renacimiento de Cristina Campo; sus ojos comprenderán lo subyacente en la realidad y plasmará su visión en todo su recorrido literario: la incesante búsqueda de la perfección; la belleza y la ética desde un punto de vista teológico; el misterio; la experiencia; la pérdida; todo ello es solo una pequeña parte de los conceptos que Simone Weil marcó en Cristina Campo:

A che cosa si riduce ormai l'esame della condizione dell'uomo, se non all'enumerazione, stoica o atterrita, delle sue perdite? Dal silenzio all'ossigeno, dal tempo all'equilibrio mentale, dall'acqua al pudore, dalla cultura al regno dei cieli. E in realtà non vi è molto da opporre agli orrifici cataloghi. L'intero quadro appare molto quello di una civiltà della perdita, sempre che non si osi chiamarla ancora civiltà della sopravvivenza, giacché, se un miracolo non si può negare, è che in tale condizione post-diluviale, di iperbolica e universale indigenza, qualche isolano della mente sopravviva ancora e ancora riesca a stendere questi atlanti di continenti inabissati (1987: 113).

La construcción del espacio y la dimensión del tiempo campianos encuentran su germen en el contacto de nuestra autora con Hofmannsthal, Weil y Zolla. Sin embargo, considero necesario comprender la relación de ambas dimensiones en la literatura campiana: desde la muerte de Anna, la poesía de Cristina Campo se ve permeada principalmente por referencias al invierno, a ritos litúrgicos y a Oriente, dando como resultado un espacio-tiempo lleno de metáforas decadentes. Esto es debido a la situación postraumática que vive la autora tras dicho acontecimiento, concluyendo en una posición de resignación frente al mundo y a la literatura:

È rimasta laggiù, calda, la vita,  
 Paria colore dei miei occhi, il tempo  
 che bruciavano in fondo ad ogni vento  
 mani vive, cercandomi...  
 Rimasta è la carezza che non trovo  
 più se non tra due sonni, l'infinita  
 mia sapienza in frantumi. E tu, parola  
 che tramutavi il sangue in lacrime.

<sup>11</sup> Simone Weil, filósofa francesa de origen judío, publicó no solo obras imprescindibles sobre el desarraigo y el concepto de *décréation*, la atención y la percepción, sino también fue escritora de ensayos de argumento sociopolítico desde los sindicatos franceses de la época en las revistas *La condition ouvrière* (1951), *Oppression et liberté* (1955) y *Écrits historiques et politiques* (1960). Fue una de las místicas contemporáneas más importantes de Europa, e introducida en Italia por el intenso trabajo de traducción y escritos sobre ella realizado por Cristina Campo.

Nemmeno porto un viso  
 con me, già trapassato in altro viso  
 come spera nel vino e consumato  
 negli accesi silenzi...  
 Torno sola  
 tra due sonni laggiù, vedo l'ulivo  
 roseo sugli orci colmi d'acqua e luna  
 del lungo inverno. Torno a te che geli  
 nella mia lieve tunica di fuoco (Campo, 1991: 22).

Hofmannsthal estudió la relación palabra-cosa en una carta dedicada al filósofo inglés Francis Bacon<sup>12</sup> bajo la figura de Philipp Lord Chandos, un joven poeta que cuestiona la filosofía del lenguaje de Bacon. Hofmannsthal criticaba la relación palabra-cosa del filósofo inglés por fragmentar el lenguaje:

Todo se me disgregaba en fragmentos, que a su vez se disgregaban en otros más pequeños, y nada se dejaba encasillar con un criterio definido. Palabras sueltas flotaban alrededor de mí, se volvían ojos que me miraban, obligándome a mirarlos: remolinos que me atraían hasta causar mareo, que giraban sin cesar y más allá de los cuales no había más que el vacío (Hofmannsthal, 2019: 3).

Junto a esto, adoptaba, en contraparte, una posición observadora de la naturaleza. Tras sentirse constantemente abandonado por las palabras debido a la idea de Bacon, Lord Chandos comienza a dejar de discernir entre lo profano y lo sagrado, lo cotidiano y lo sublime, entregándose a la «participación infinita, un fluir de mí mismo hacia esas criaturas [ratas]<sup>13</sup>, o incluso la sensación de que por un instante ellas recibían un fluido de vida y muerte, de sueño y vigilancia –algo de cuyo origen nada sé». Por tanto, Hofmannsthal renuncia a la banalidad de las palabras y se entrega a la observación del presente y de la naturaleza, donde todo confluye y todo es lo mismo sin necesidad de palabras.

Para el escritor vienés, tras renegar de la literatura y, por ende, de la palabra, los significados quedan relegados a los signos, al misterio. La naturaleza y la divinidad son la misma cosa:

<sup>12</sup> Francis Bacon defendía en sus *Essays* (1597) y en su obra *Novum Organum* (1620) que, cuando el intelecto trata de restablecer el orden natural de las cosas, se interponen las palabras, y las definiciones de las mismas carecen de significado, pues «están hechas de palabras, y de las palabras no podemos extraer más que palabras» (Gentili, 2019: 27, traducción mía). Por ende, Francis Bacon reducía la esfera del lenguaje en un aspecto vulgar de la condición humana, un intento de determinar las cosas sin resultado.

<sup>13</sup> El fragmento anterior a esta parte que he presentado trata sobre una situación en la que Lord Chandos, tras percibir estímulos que interpreta como sublimes dentro de un paseo nocturno a caballo por un campo labrado, ve cómo una rata madre, delante de su cría en estado de agonía, «lanzaba sus miradas al vacío, o más allá, hasta el infinito, con un crujir de dientes», definiendo el presente como «un estado máximo de presencia y lleno de rasgos sublimes» (Hofmannsthal, 2019: 7).

Quería descifrar como jeroglíficos de una sabiduría inagotable y secreta, cuyo hálito creía percibir a veces como detrás de un velo, las fábulas, los relatos míticos que nos han legado los antiguos y por los que sienten un gusto infinito e irreflexivo los pintores y escultores (Hofmannsthal citado en Ierardo, 2001: 5).

Según Esteban Ierardo (2001), «para Chandos, lo real es la trama incandescente de las particularidades que nos rodean y acompañan en cada existencia», y añade: «la piedra, el árbol o la pradera que descubre Chandos [...] no son ya solo ramilletes de objetos definidos de una vez y para siempre por el diccionario de una lengua. Cada ser particular es ahora un estallido incesante de vida». El pensamiento de Cristina Campo destaca por este tipo de misticismo laico. Pero nuestra autora discierne parcialmente de esta perspectiva: en las fábulas —que para ella encierran la esencia de los significados—, los héroes o heroínas lo son por razonar, al contrario, porque creen «come il santo, al cammino sulle acque, alle mura traversate da uno spirito ardente, chi crede, come il poeta, alla parola» (Campo, 1987: 41). Consciente de la perspectiva de Bacon y la resignación de la literatura como resultado de la figura de Hofmannsthal, Campo defiende que se entenderá el completo significado de la palabra si, siendo poeta, se cree en ella.

La incesante búsqueda de la perfección de la palabra hizo reconocible a Cristina Campo entre sus coetáneos y posteriores. Desde el momento en que leyó al poeta vienés por primera vez —y después tradujo—, construyó su propia estética de la palabra. La fábula es lo *pregramatical*, lo previo al *logos*, lo inefable. Solo los símbolos y los signos la constituyen, el significado viene después. Al mismo hilo, Pasolini basó su obra en el llevar al ser humano a su estado más arcaico, en crear una poesía dentro del cine que «se opone al *logos*, y que conecta al individuo con los orígenes del mundo y los misterios de la existencia» (Aja Sánchez, 2018: 1). Elsa Morante en *Aracoeli* presenta la problemática de la relación entre mito y mitología, pretendiendo salir de la mitología para volver al mito y destruir la relación del discurso y los signos<sup>14</sup>. El estilo campiano no dista mucho de estos autores:

Stile è la casa toscana simile a un giglio, tutta luce, alterezza e rinuncia. Stile è l'altro giglio bianco-nero, la donatrice del *Polittico Portinari*, quella dama adolescente, mezza monaca, mezza fata, che adora il suo Dio col più fiorentino dei sorrisi. Stile era certo la danza sacra dei grandi Watussi del Ruanda, così simili ai bianchi sacerdoti di Dura Europos e ora distrutti da uomini di mediocre statura. O l'altra danza («pugni stretti, polsi flessi») vista da un poeta nelle membra di un bambino morente, che si aprivano e si chiudevano lente, come una corolla. Figure tutte in cui l'occhio ha colto o trasfuso quella seconda vita che è l'analogia salvatrice: giglio, corolla, danza, morte, stella; dove pace ed orrore si compongono in eguali, innocenti geometrie (Campo, 1987: 87-88).

Y añade nuestra autora:

<sup>14</sup> Concretamente, este pensamiento proviene de su obra *Aracoeli*. Para más información sobre esto, se consulte (Dell'Aia, 2021).

Amatore di destini, il popolo predilesse e creò sempre di nuovo quel campo magnetico di visioni, di prodigiose economie simboliche: la fiaba. Che cos'è il mito se non destino figurato del quale è parte la natura stessa, e per questo sempre condannato là dove è condannato il paesaggio? (Campo, 1987: 128-129).

Clave esencial, Hofmannsthal, en la vida de Cristina Campo. En cada poesía y pensamiento campiano subyace su figura. «Che può fare il poeta [...] se non mutare le notti in giorni, le tenebre in luce? Mantenere alla vita ciò che la vita ci promise invano, come direbbe Hofmannsthal» (Campo, 1987: 143-144).

Desde que Mario Luzi presentó a Cristina la figura de Simone Weil, nuestra autora dedicó su vida personal y profesional a impregnarse de la pluralidad que rodea la figura de esta filósofa<sup>15</sup>. Si bien hemos visto que Hofmannsthal señala el paso hacia el infinito, el entregarse al todo para que lo accidental se convierta en lo esencial —además de la disolución absoluta del sentido de la palabra—, la condición del ser humano para Simone Weil, la belleza, la estética e incluso la religión, son claves imprescindibles para entender la filosofía campiana<sup>16</sup>. Según Esteban Bernabé, el descubrimiento de la obra de Simone Weil despertó un enorme interés entre los artistas de la Toscana, lo que resulta en una proliferación de publicaciones sobre su obra<sup>17</sup>; junto con esto, se crea una antología breve en italiano de Simone Weil realizada por Margherita Pieracci, Gianfranco Draghi, Mario Luzi, Maria Chiapelli, Giovanni Vannucci, David María Turoldo y Annamaria Chiavacci. No podemos permitirnos extendernos en presentar los datos biográficos de Simone Weil, pero destacaremos un momento crucial en su vida que tendrá relación con el pensamiento de Cristina Campo: cuando entra en el instituto, su maestro Alain, profesor de Filosofía griega, le hace ver las diferencias sociales y políticas del mundo que le rodea y Simone Weil se sensibiliza con los oprimidos. Madura con el tiempo esta educación por un compromiso social a la par de las reflexiones filosóficas, y lleva su reflexión a un punto más alto cuando conforma una necesidad de crear una línea de pensamiento del trabajo<sup>18</sup> al mismo tiempo que reflexiona sobre la religión y la mística:

La experiencia obrera, además de influir en su análisis de la opresión, tiene una gran repercusión en su evolución personal y se relaciona con la experiencia tal vez más decisiva de su itinerario vital: su experiencia mística, o experiencia interior de lo

<sup>15</sup> Esta pluralidad debe ser entendida en el máximo sentido de la palabra, tanto por las múltiples líneas filosóficas que el pensamiento weiliano presenta, como por las interpretaciones y preocupaciones que las personas lectoras de Simone Weil expresan, de manera escrita o personal.

<sup>16</sup> Más allá de Cristina Campo, la filosofía de Simone Weil influyó, con respecto a la literatura, a escritores como Albert Camus y Elsa Morante. Su pensamiento también alcanzó diferentes artes, como la música y el cine de Rossellini. Kaija Saariaho es una compositora que escribió una ópera llamada *La Passion de Simone*, una ópera influenciada por los textos de Weil.

<sup>17</sup> Más información en Esteban Bernabé (2017).

<sup>18</sup> Dicha filosofía del trabajo encuentra su germen en la experiencia obrera de la intelectual en una fábrica entre 1934 y 1935.



sobrenatural, experiencia inefable de Dios, que conlleva una creciente preocupación religiosa y [...] siente por primera vez el parentesco existente entre la desgracia, la compasión y la cruz de Cristo (Bea, 2010: 20).

Una vez se aproxima al cristianismo y a la mística<sup>19</sup>, la presencia de lo divino permea diversos aspectos artísticos e intelectuales de su vida: mientras traduce textos griegos, sánscritos y otros pertenecientes a diversos pueblos, estudia libros de religiones orientales y significados de formas para afilar su pensamiento a Cristo. Con esta figura, perfila así lo que es la belleza, un concepto muy presente en su filosofía:

Situada en el punto de intersección entre necesidad y bien, la belleza es la sonrisa de Dios en la materia, es la caricia de aquel Dios que, habiéndose ausentado del mundo, ha dejado en él la huella de su presencia. La vía de la belleza es, junto a la de la desgracia, una puerta abierta a lo sobrenatural: por esto, para Simone Weil, lo bello es una vía privilegiada para acceder a lo divino (Tommasi, 2010: 51).

Para concluir con este artículo, cabe destacar su contacto con Elémire Zolla. No es precipitado afirmar que Campo veía en él a un santo, una personalidad tranquila y ajena al mundo que le enseñaba tanto su percepción de la condición del ser humano como filosofía oriental. De hecho, en la obra *Le potenze dell'anime*, Zolla, en lo que respecta a la separación entre lo psíquico y lo espiritual, hace referencia a la doctrina hebrea, que llamaba «espada de doble hoja» al conjunto de la Torah y de la tradición oral de la ley y el espíritu (Zolla, 2008: 244). Dicha espada podemos encontrarla en un fragmento del poema de Cristina Campo «Diario bizantino».

Durante la década de 1960, Cristina Campo se consume en la religión católica y comienza su acercamiento al mundo de la mística y la devoción; al mismo tiempo, Zolla empieza a estudiar el mundo de la espiritualidad y de la metafísica<sup>20</sup>. Este último analiza, entre otros autores, a Simone Weil y a místicos paganos y cristianos; con esto, en 1961 publica su obra *Volgarità e dolore*<sup>21</sup>. Tras la reacción de la crítica italiana, sale a la luz *Le potenze dell'anima*, que recoge, junto a los ritos litúrgicos de la tradición hebrea, «todos los temas más queridos de Cristina Campo: los cuentos, la idea perdida de destino, el culto a los muertos» (De Stefano, 2020: 129). Para concluir esta relación entre Zolla y Campo, nuestra autora publica un año más tarde *Fiaba e mistero*, cinco ensayos breves que envuelven las temáticas campianas más destacables: la atención, el destino, el arcano, el cuento y el símbolo<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> En este análisis no pretendo abordar una exhausta investigación biográfica de Simone Weil, por lo que he realizado una elipsis de datos y experiencias personales de la filósofa.

<sup>20</sup> La tesis de Marco Lepore, *Cristina Campo ed Elémire Zolla: mistica e spiritualità nella svolta religiosa dei primi anni Sessanta* (2004-2005), trata con más profundidad la relación entre estos dos intelectuales durante estos años.

<sup>21</sup> Esta obra trata de su distanciamiento en lo que se refiere a la modernidad.

<sup>22</sup> Podemos deducir que esta es la obra por excelencia de Cristina Campo, puesto que recoge todas las ideas campianas más importantes. Pese a ser un libro de rica filosofía y de un gran carácter personal



### 3. CONCLUSIONES

El deseo de permanecer en la sombra de Vittoria Guerrini, desafortunadamente para ella, no pudo ser realizado, ya que se encuentra entre las figuras más significativas de Italia en el siglo xx. Sin embargo, su reticencia a presentarse ante el mundo exterior se demuestra en el poco reconocimiento que se tiene de ella, pues pasa muy desapercibida entre los estudios literarios. Su escasa producción literaria no es tan conocida, y su personalidad, menos aún. Como Alda Merini, sus obras están muy cerca de una visión mística sobre el mundo, y utiliza su mirada como elemento distorsionador de la realidad. Junto a esto, cabe señalar que la definición de mística, en tiempos modernos, ha cambiado: diferentes pensadores y pensadoras tratan de determinar su significado a partir de la difusión del pensamiento de Cartesio a finales del siglo xvi, que configuraba una separación entre el intelecto y el espíritu a partir de la superación de la relación alma-espíritu. Zolla, entre ellos, afirma que el misticismo «è conoscenza completa rispetto all'intelletto discorsivo, che è organizzazione della conoscenza secondo un modello meramente ottico» (2010: 73)<sup>23</sup>. En este sentido, el misticismo alcanza una dimensión discursiva que debe atravesar los límites de la lengua y aspirar a lo inefable, lo infinito, lo caótico, lo que resulta en una obra poética donde el lenguaje místico constituye un universo totalmente personal. Sin duda, Cristina Campo conformó el suyo a través de este lenguaje, lo que origina una poética mística que encuentra su lugar en un espacio fabuloso, misterioso, repleto de símbolos hoy día ignorados que la naturaleza esconde, esperando a que los comprendamos.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AJA SÁNCHEZ, J. L. (2018). «La presencia del mito en la filmografía de Pier Paolo Pasolini y de Bernardo Bertolucci: entre historia, intimismo y compromiso político» *Repositorio Universidad Pontificia Comillas*. Recuperado el 27 de enero de 2022, en <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/handle/11531/28637>.
- BARTOLINI, S. (2012). «Mística sustantivo femenino. La mística laica di Cristina Campo». En M. De Pasquale e A. Iacovella (eds.), *La «santa» affabulazione. I linguaggi della mística in Oriente e in Occidente* (pp. 77-91). Lavis: La Finestra.
- BEA, E. (2010). «Notas para una biografía intelectual y espiritual». En E. Bea (ed.), *Simone Weil. La conciencia del dolor y de la belleza* (pp. 15-24). Madrid: Trotta.
- CAMPO, C. (1987). *Gli imperdonabili*. Milán: Adelphi.
- CAMPO, C. (1991). *La tigre assenza*. Milán: Adelphi.
- CAMPO, C. (1998). *Sotto falso nome*. Milán: Adelphi.
- DE STEFANO, C. (2020). *Vida secreta de Cristina Campo*. Madrid: Trotta.

por parte de Cristina Campo, prefirió que nadie descubriese su obra, e incluso afirmó «no escribir más» (De Stefano, 2020: 131).

<sup>23</sup> No he podido encontrar el texto de Zolla en su contexto, pero se encuentra en *I mistici dell'occidente* (2005-2010).

- DELL'AIA, L. (2021). *Elsa Morante: mito e letteratura*. Milano: Ledizioni.
- ESTEBAN BERNABÉ, E. (2017). «La huella de Simone Weil en la obra de Cristina Campo». *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, n. 33, pp. 1-16.
- GENTILI, C. (2019). «Hofmannsthal e Nietzsche. Sulla menzogna del linguaggio». *Estetica, studi e ricerche*, vol. 9, n. 1, pp. 25-46.
- HOFMANNSTHAL, H. V. (2019). *Der Brief des Lord Chandos*. Stuttgart: Reclam. Recuperado el 13 de abril de 2022, en <https://www.reclam.de/data/media/978-3-15-019503-1.pdf>.
- IERARDO, E. S. F. (2001). «La Carta de Lord Chandos o sobre la condición inefable de la realidad». Recuperado el 27 de enero de 2022, en <https://www.ugr.es/~filosofia/terapia/ACTIVIDADES/Otras/Ateneo/La%20Carta%20de%20Lord%20Chandos.pdf>.
- LEPORE, M. (2004-2005). *Dall'anima allo spirito. Cristina Campo ed Elémire Zolla: mistica e spiritualità nella svolta religiosa dei primi anni Sessanta* (Trabajo de Fin de Grado). Università Ca' Foscari di Venezia, Venecia.
- LUZI, M. (1977). «A guisa del congedo. Una religione dell'armonia del mondo». *Testo dell'intervento di Mario Luzi al Convegno di Firenze dedicato a Cristina Campo a venti anni della morte*. Recuperado el 14 de abril de 2022, en <https://bit.ly/3ofWq9H>.
- TOMMASI, W. (2010). «Lo bello como encarnación». En E. Bea (ed.), *Simone Weil. La conciencia del dolor y de la belleza* (pp. 51-57). Madrid: Trotta.
- WEIL, S. (1942). *Autobiografía. A la espera de Dios (1942)*. Recuperado el 6 de julio de 2022, en <https://www.elbaikal.com/wp-content/uploads/2020/08/161150865-Simone-Weil-Autobiografia.pdf>.
- ZOLLA, E. (2008). *Le potenze dell'anima. Anatomia dell'uomo spirituale*. Milano: Rizzoli.

ISSN: 1576-7787

*LA ZIA MARCHESA* DI SIMONETTA AGNELLO HORNBY:  
UN CASO DI RIABILITAZIONE LETTERARIA  
*La zia marchesa by Simonetta Agnello Hornby: a Literary  
Rehabilitation's Case*

Federico MALANDRIN  
Università di Torino

Fecha final de recepción: 15 de mayo de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 18 de septiembre de 2022

RIASSUNTO: Attraverso *La zia marchesa* Simonetta Agnello Hornby riesce nel proposito di riscattare la reputazione di una sua lontana parente rispetto all'immagine svilente che di lei viene data da Pirandello nella novella *Tutt'e tre*. Il confronto sistematico tra il romanzo e il racconto pirandelliano permette però di istituire un più ampio e articolato ragionamento sulla condizione femminile nella Sicilia tardo ottocentesca e sulle problematiche di carattere storico e politico che si presentano nell'isola nei decenni successivi all'Unificazione italiana.

Parole chiave: Simonetta Agnello Hornby; Pirandello; *Tutt'e tre*; *La zia marchesa*.

ABSTRACT: Through *La zia marchesa* Simonetta Agnello Hornby succeeded in the purpose to redeem the reputation of her distant relative than her damage image provided by Pirandello in the short story *Tutt'e tre*. The systematic comparison between the novel and Pirandello's short story allows however to establish a wider and more articulated origination of the female condition in the late nineteenth century Sicily and on the historical and political problems that arise on the Island in the decades following the Italian Unification.

Keywords: Simonetta Agnello Hornby; Pirandello; *Tutt'e tre*; *La zia Marchesa*.

## 1. INTRODUZIONE

La storia della letteratura occidentale è popolata da personaggi che, comparando a più riprese in opere differenti, risultano passibili di diverse letture ed interpretazioni. Basterà citare i casi piuttosto noti di Orfeo, Medea, Ulisse, Didone o Circe; personaggi costituenti del nostro canone letterario e che pure presentano connotazioni talmente contrastanti nelle riscritture in cui essi appaiono da far dubitare il lettore di trovarsi dinnanzi al medesimo personaggio<sup>1</sup>.

Più recentemente degno di nota è il caso di Simonetta Agnello Hornby che all'interno del romanzo *La zia marchesa* rielabora e rivaluta un personaggio che già compariva nella novella *Tutt'e tre*, composta da Luigi Pirandello e conservata all'interno della raccolta *Novelle per un anno*. In un'intervista rilasciata al Festival della letteratura di Mantova<sup>2</sup>, nel 2016, la scrittrice rivendica esplicitamente il proposito di riscattare una sua lontana parente per parte materna rispetto all'immagine degradata fornita dal celebre scrittore agrigentino. Stesso proposito viene anche ribadito nei ringraziamenti del libro, dove si legge:

Voglio invece formalizzare altri ringraziamenti: Tre sono postumi: prima di tutto la zia marchesa, perché è esistita veramente, ma non come l'ho inventata io; mi sembra doveroso ringraziare Luigi Pirandello, perché anche lui –al pari di me– è stato affascinato da questa donna e ne ha scritto, a modo suo, risvegliando in me l'impellenza di scrivere su di lei, a modo mio (Agnello Hornby, 2016: 322).

## 2. DUE IMMAGINI A CONFRONTO

Il racconto del celebre scrittore siciliano, che fin dall'inizio si configura come una vera e propria commedia di costume, incomincia infatti con l'annuncio della morte del barone dato da Ballarò, un servitore della casa. Vittoria è sin dalla prima apparizione connotata con sottile ironia, elemento –quest'ultimo– caratteristico della scrittura pirandelliana. Ciò lo si evince per esempio dal fatto che la donna, alzatasi leggermente la gonna per scendere le scale, a causa della concitazione del momento, si dimentica di abbassarsela e «attraversò le vie delle città con gli sconci polpacci delle gambe scoperti» (Pirandello, 1964: 8). Il marito della donna infatti viene colto da un male, probabilmente un colpo apoplettico, mentre fa visita a Filomena, «che per tanti anni era stata notoriamente *la fimmina* del Barone, e della quale egli –ormai da vecchio amico– soleva passare ogni giorno due o tre ore del pomeriggio» (Pirandello, 1964: 8-9). Giunta sul posto Vittoria vede il corpo del marito morto disteso all'ombra di un chiosco del giardino e si abbandona, stando alle parole dello scrittore

<sup>1</sup> Significativo e conosciuto in questo senso è il caso di Adriana Cavarero che nel saggio *Nonostante Platone*, pubblicato nel 1990, recupera alcune figure femminili appartenenti all'immaginario collettivo della tradizione classica (Penelope, Demetra e Diotima) in chiavi interpretative molto differenti rispetto a quelle ampiamente consunte dell'ermeneutica ufficiale.

<sup>2</sup> Si veda Feltrinelli Editore (2016).

agrigentino, ad una prefica litania insieme alla di lui amante. Alle due donne si unisce successivamente anche Nicolina, la figlia del giardiniere, da cui il barone –in una delle sue avventure extraconiugali– aveva avuto un figlio.

Dopo i funerali Filomena venne invitata dalla baronessa a vivere con lei e Nicolina a Palazzo Vivona. La convivenza delle tre donne ben presto si tradusse però in vera e propria sopraffazione, esercitata da Vittoria e Filomena a danno di Nicolina.

A poco a poco, però, la Baronessa e Filomena cominciarono a far sentire a Nicolina, ch'essa, benché fosse la mamma del piccino, non poteva, per la sua età, per la sua inesperienza, essere pari a loro, sia nel dolore per la sciagura comune, sia anche nelle cure del bimbo. [...] Cominciarono insomma a considerarla come una loro figliuola che, in coscienza, non si dovesse insieme con loro due sacrificare e votare al lutto perpetuo (Pirandello, 1964: 13).

L'invidia provata dalle due donne più anziane nei confronti della più giovane le spinge addirittura a escluderla dalla cura del bambino. Incominciarono poi a farle pressioni affinché si sposasse nella speranza che, avendo un altro figlio, potesse affidare loro quello avuto dal barone. A tali sollecitudini Nicolina da principio si oppose fermamente, tuttavia l'insistenza delle donne e la freddezza che incominciarono a manifestare nei suoi confronti la indussero a cedere. Entro un anno furono quindi combinate le nozze con il notaio Nitto Trettari e Nicolina, la quale poté contare su una cospicua dote fornitale dalla Baronessa.

L'elemento umoristico, in ottemperanza alla poetica dell'autore (Cantelmo, 1997) non può non contraddistinguere il finale del racconto. Arrivato il giorno del matrimonio, dopo la cerimonia religiosa in chiesa, i due sposi, insieme con il gremio corteo di parenti, si recano allo stato civile per ufficializzare legalmente l'unione. Giunti nella sala del municipio, tra i ritratti dei sindaci passati, le donne riconobbero anche quello di Francesco e, colte dalla nostalgia, incominciarono a piangere.

La baronessa fu la prima a scorgere quel ritratto, e prese a piangere prima con lo stomaco, sussultando. Non potendo parlare, mentre l'assessore leggeva gli articoli del codice, urtò col gomito Nicolina, che le stava accanto. Come questa si voltò a guardarla e, seguendo gli occhi di lei, scorse anch'ella il ritratto, gittò un grido acutissimo e proruppe in un pianto fragoroso. Allora anche la Baronessa e Filomena non poterono più contenersi, e tutt'e tre, con le mani nei capelli, davanti all'assessore sbalordito, levarono le grida, come il giorno della morte (Pirandello, 1964: 16).

Protagonista del romanzo *La zia marchesa* è Costanza Safamita, nobildonna siciliana, figlia del barone Guglielmo Safamita e di Caterina Safamita. Già in questo si evince una prima, significativa, differenza rispetto alla versione pirandelliana: se Vittoria era divenuta aristocratica a seguito delle nozze, nel romanzo invece la nobiltà è uno *status* assegnato alla donna sin dall'infanzia. In entrambe le narrazioni è però sempre il denaro la causa prima dell'unione matrimoniale. Vittoria Vivona era infatti figlia di un antico massaro «il quale aveva avuto la fortuna di trovare nelle alture d'una sua terra sterile, scabra d'affioramenti schistosi, una delle più ricche zolfare di

Sicilia, accortamente fin da principio ceduta a ottime condizioni a un appaltatore belga» (Pirandello, 1964: 9). Proprio i proventi derivati da tale introito consentirono alla donna di sposare un nobile e di poter essere ammessa a buon diritto nella classe aristocratica. Anche nel caso della *zia Marchesa* il denaro è ciò che spinge il marchese Pietro Patella di Sabbiamena ad accettare la proposta di matrimonio con Costanza Safamita, seppur con non poche pressioni da parte della zia, la baronessa Lannificchiati. È proprio quest'ultima, infatti, che insiste sul vantaggio economico che gli deriverebbe da tale unione e che consentirebbe di sanare tutti i debiti da lui contratti:

Non sai quanto è brava, obbediente... un tesoro. Che altro vuoi da una moglie, e ricca per giunta! Questa ti toglie tutti i debiti, ti permette di continuare a divertirti, sarai ricco, e così i tuoi figli. Tua madre ne sarebbe stata felice. [...] Una moglie non deve piacere, non sono io a dovertelo spiegare, non è un'innamurata (Agnello Hornby, 2016: 195).

La ricchezza effettivamente diviene un potente regolatore dei rapporti sociali all'interno del romanzo, specie per ciò che concerne le dinamiche che sottendono la relazione tra Costanza e suo marito. Significativa a tal proposito è la frase che proprio quest'ultima rivolge a Pietro: «Alla marchesa Sabbiamena puoi dare ordini, e io cercherò sempre di obbedire. A Costanza Safamita no» (Agnello Hornby, 2016: 264). L'ampio margine di libertà di cui gode la protagonista, tanto nell'agire quanto nello scegliere, all'interno del romanzo sembrerebbe essere dunque giustificato dalla sua ricchezza, strumento di persuasione abilmente e sottilmente impiegato dalla marchesa per affermare la propria emancipazione. Conferma di ciò traspare anche dalle parole con cui Maria Antonia Bentivoglio denuncia le infedeltà del marito Iero e in cui emerge chiaramente la propria subalternità legata alla sua scarsa consistenza patrimoniale:

Costanza, io non ho una dote come la tua e dipendo da lui. Sopporto per amore dei miei figli, Iero è influente e ha potere; aiuta e dà consigli a tutti, anche a te, e se parlassi la gente mi si metterebbe contro. Tu sei ricca, mantieni tuo marito, lo accontenti come se fosse tuo figlio... Vorrei essere ricca come te (Agnello Hornby, 2016: 233).

Proprio queste ultime parole sembrerebbero introdurci al tema forse più interessante in questa sede perché oggetto di opposti giudizi da parte dei nostri due autori: l'adulterio. L'infedeltà coniugale –naturalmente maschile– in questo contesto storico era infatti socialmente accettata e tollerata di buon grado perfino dalle mogli che sin da bambine erano educate a sopportarla stoicamente. Di questo troviamo evidente traccia nelle parole che il padre di Costanza, il barone Guglielmo Safamita, rivolge alla figlia:

Costanza, non credere che i mariti debbano essere fedeli. Non lo sarà nemmeno il tuo. Rispetterà sempre la moglie, ma avrà avventure con donne di facili costumi, o altre. Basta che le tenga fuori dalla famiglia (Agnello Hornby, 2016: 167).

Fin dall'infanzia le donne interiorizzavano l'idea che l'infedeltà fosse una prassi caratterizzante la vita coniugale e che pertanto dovesse essere accettata e

tollerata di buon grado. Ciò viene riferito dalla stessa Agnello Hornby in un'intervista rilasciata per il programma televisivo *Le ragazze*<sup>3</sup>, in cui –a proposito della sua educazione– afferma:

Ho sempre saputo che sarei dovuta essere fedele a mio marito, ma mio marito mi sarebbe stato infedele. Dipendeva da chi: «non dovete mai permettere che vostro marito vi tradisca con una signora, che ve la porti in casa, che ci faccia dei figli; però una coquette, una ballerina, una donna leggera l'avrà e dovete sopportarlo». Era tutto un mondo in cui le donne erano considerate seconde.

L'anticonvenzionalità del comportamento assunto da Costanza Safamita nei confronti dei tradimenti del marito diviene anche nel romanzo oggetto di critica da parte della pubblica opinione. Ciò che desta particolare scandalo per la società del tempo è la volontà della marchesa di garantire un'educazione al figlio naturale del marito, Antonio, e una vita dignitosa a sua madre, Rura Fecarotta. In un'epoca in cui le donne –specie se di bassa condizione sociale– che avevano figli da uomini sposati, dai quali erano prima concupite e poi abbandonate, venivano considerate «male fimmine» (Agnello Hornby, 2016: 262) da tenere ai margini della società, l'atteggiamento di Costanza doveva risultare agli occhi dei contemporanei rivoluzionario e dirompente, e dunque da ostracizzare in quanto contravveniente alle norme collettivamente condivise. L'eccentricità della donna diviene perfino, agli occhi della società, un alibi per le infedeltà del marito:

Le cugine sapevano anche del suo interesse per il figlio illegittimo del marito, ma non osavano parlarne in giro: sarebbe bastato quello a distruggere la reputazione di Costanza. Ma prima o poi la cosa sarebbe divenuta di dominio pubblico. Con una moglie come quella, chi avrebbe avuto l'ardire di criticare il marchese Sabbiamena per cercarsi, con discrezione, amanti belle e sofisticate? Non era un caso che il matrimonio non avesse portato frutti: che esempio avrebbe dato alle proprie figlie una come Costanza? (Agnello Hornby, 2016: 263).

Con ogni probabilità ciò che realmente desta sconcerto è l'atteggiamento sincero della donna, che si rifiuta di fingere e dissimulare un matrimonio perfetto e che, squarciato il velo di Maya, denuncia indirettamente l'ipocrita etica coniugale la quale raccomandava il silenzio poiché «è peccato mortale commettere adulterio» (Agnello Hornby, 2016: 238) ma «maggior peccato è [...] confessare l'adulterio allo sposo ignaro» (Agnello Hornby, 2016: 238), come afferma Padre Sedita nel romanzo. Consapevole della situazione, invece, Costanza non solo non finge ma affronta a più riprese il marito, mettendolo di fronte alle sue colpe.

L'aperta sfida che la zia marchesa getta alla società del suo tempo emerge evidentemente nella volontà, incomprensibile e intollerabile per il tempo, di invitare al funerale del marito Teresa Pastanova, la donna che aveva visitato poco prima

<sup>3</sup> Si veda RaiPlay (2018).

di morire, e Rura, madre di suo figlio. Una scelta che venne aspramente criticata dalla zia Maria Anna, secondo cui «le apparenze sono importanti» (Agnello Hornby, 2016: 311) e «le norme di comportamento vanno rispettate» (Agnello Hornby, 2016: 311), pena l'esclusione dall'alta società palermitana. All'obiezione mossa da Costanza, la quale ricorda alla zia che anche lei aveva tollerato che il marito –lo zio Alessandro– ricevesse la sua amante in punto di morte, questa risponde con parole che ancora una volta avvalorano il principio secondo il quale l'immagine pubblica, specie quella di una donna, deve essere salvaguardata ad ogni costo:

Zia, che fa una brava moglie quando il marito desidera rivedere la sua mantenuta? Ho imparato da lei. Mio marito è morto, mentre lo zio Alessandro era ancora in vita: questa è l'unica differenza». «No, Costanza, ti sbagli. Quello lo sapete solo tu e Giuseppe. Certe cose si devono fare di nascosto, così è (Agnello Hornby, 2016: 311).

Sembra così consolidato che il codice onorifico sia, ancora nella seconda metà dell'Ottocento, ben vivo nei vari livelli di stratificazione sociale, finanche quelli apicali, e costituisca un problema culturale significativo. L'onore è a tutti gli effetti un «idioma sociale» (Recupero, 1998: 220) e in tutte le società dove vige questo codice diviene un sistema di stratificazione sociale. Ad essere giudicata è la persona nell'interezza dei suoi comportamenti e non nelle sue differenti componenti: morale, economica, sessuale (Recupero, 1998: 220). L'onore degli uomini è poi da sempre particolarmente vulnerabile in un punto: il comportamento delle donne, che desta perciò in essi una preoccupazione speciale (Recupero, 1998: 221). La condotta femminile viene dunque ridotta entro margini particolarmente ristretti al di fuori dei quali non è ammissibile fuoriuscire, pena la perdita della rispettabilità e, nel caso in cui la donna sia sposata, dell'onorabilità del marito. Queste limitazioni emergono con particolare evidenza già nel primo e precedente romanzo *La Mennulara*, pubblicato nel 2002, che pure è ambientato settant'anni dopo (Giacobbe, 2018).

Un ulteriore elemento di divergenza tra la novella e il romanzo è costituito dalla figura di Nicolina-Rura. Se nella versione pirandelliana, come abbiamo già avuto occasione di dire in precedenza Nicolina risulta essere la vera vittima del racconto, estromessa dall'educazione del figlio e costretta a sposarsi con un uomo, in quella di Simonetta Agnello Hornby invece arriva ad architettare un machiavellico piano ai danni della marchesa. La rinnovata serenità coniugale tra questa e il marito, e la conseguente promessa da parte di quest'ultimo di abbandonare la sua precedente vita di «fimmimmaru» (Agnello Hornby, 2016: 314), diviene infatti motivo di angoscia per Rura, che teme la nascita di un erede legittimo del marchese che minerebbe alla sua stabilità economica e quella del figlio. Dapprincipio la donna si rivolge dunque alle magare:

Quelle le suggerivano sortilegi, le davano amuleti, impastavano con mollica di pane, creta, paglia e altri ingredienti figurine di Costanza a cui appiccicavano capelli suoi, perfino pezzi di mestruo, su cui poi conficcavano spilli malefici (Agnello Hornby, 2016: 294).



Non riuscendo a conseguire il risultato sperato con queste fattucchiere decise di mettere in scena una vera e propria farsa ai danni di Costanza con l'intento di convincerla che il marito non aveva abbandonato del tutto le vecchie abitudini. Assoldò infatti un'amante di gioventù del marchese che si introdusse nel suo studio con l'obiettivo di sedurlo. Il piano ottenne il risultato sperato: la marchesa, vedendo la scena, si allontanò nuovamente dal marito e incominciò a comportarsi «come se avesse cancellato dalla memoria gli ultimi tre anni» (Agnello Hornby, 2016: 298), ritornando così alle abitudini del passato. Della verità, tuttavia, la marchesa venne a conoscenza solamente dopo la morte di Pietro, informata dalla stessa Teresa, con cui a sua volta quest'ultimo si era confidato.

### 3. IL TRAMONTO DELLA NOBILTÀ E L'AFFERMAZIONE DELL'EGEMONIA MAFIOSA

All'interno del romanzo frequente è l'immissione di circoscritte digressioni di carattere storiografico che tratteggiano vividamente la situazione della Sicilia postunitaria. Emerge con evidenza il progressivo esautoramento della classe aristocratica nell'isola, risultato terminale di un processo che era cominciato a inizio secolo con l'abolizione della feudalità mediante la Costituzione del 1812, la soppressione dell'istituto del fidecommesso nel 1818 e l'emanazione della legge del 1825 che scioglieva i diritti promiscui. L'aristocrazia titolata siciliana vede così venir meno, nel corso del XIX secolo, i puntelli giuridici su cui aveva fondato la sua egemonia economico-sociale (Di Gregorio, 1994: 94). Nei primi capitoli del romanzo molti sono poi i richiami alle complesse vicende che condurranno all'unificazione nazionale, inizialmente vista con scetticismo dalla nobiltà dell'isola ma successivamente auspicata poiché foriera di quel protezionismo nei confronti dei privilegi nobiliari che la monarchia borbonica non era più in grado di assicurare. Con il Risorgimento italiano diventò prioritaria l'esigenza di costituzione di un ceto dirigente nazionale «ai fini di un'omogeneizzazione culturale e politica giacché liberalismo, difesa di autonomie regionali e particolarismi municipali avrebbero potuto portare alla disgregazione dello stato unitario» (Di Gregorio, 1994: 103).

Sullo sfondo della vicenda personale vengono tratteggiate con particolare nitidezza le rivoluzioni siciliane ottocentesche che interessano direttamente le classi dirigenti siciliane, nel loro articolarsi e frantumarsi in orientamenti politici più o meno progressisti e del loro collocarsi nei confronti delle prospettive autonomiste e unitarie (Pezzano, 1989: 45). Tutto questo coinvolge Costanza che, dopo essere diventata una delle più potenti latifondiste, si trova a dover affrontare da una parte le spinte rivoluzionarie della popolazione contadina, che proprio nella Sicilia centro-occidentale avevano maggiore vigore, e dall'altra la progressiva affermazione del potere delle cosche mafiose.

Erano tempi difficili per il popolo. In tutta la Sicilia si formavano «Fasci», associazioni non del tutto dissimili dalle corporazioni di impronta religiosa abolite dalle leggi eversive: ognuna diversa dall'altra, alcune erano controllate da mafiosi, parecchie da borghesi e professionisti, poche addirittura dall'aristocrazia. Tutte chiedevano

maggior giustizia sociale. A molte aderirono, per la prima volta, i braccianti e i ceti più bassi. Costanza, come gli altri latifondisti, stava all'erta. Le sue proprietà erano controllate da campieri mafiosi; lei era cauta a non favorire una cosca in particolare per evitare di aumentare la propria vulnerabilità (Agnello Hornby, 2016: 299-300).

Le istituzioni del nuovo stato liberale costituitosi a seguito dell'Unificazione cominciano quindi ad attribuire un significato politico a quelle preesistenti reti di relazioni che univano tra loro popolani e plebei e, in modo spesso oscuro e misterioso, li collegavano poi a nobili e borghesi (Pezzano, 1989: 70). Ciò naturalmente conferisce alla mafia il suo carattere moderno, consistente nella sua capacità di convertire in una sorta di potere diffuso gli stretti rapporti con i rappresentanti dello Stato e dei poteri locali (Pezzano, 1989: 71). Questo naturalmente a scapito dell'aristocrazia che, dimostrandosi incapace di adattarsi ai profondi mutamenti che avevano interessato la società siciliana a partire dai primi decenni del XIX secolo, viene progressivamente estromessa dalle logiche di potere e perde il suo ruolo apicale nella gerarchia sociale dell'Italia postunitaria.

#### 4. CONCLUSIONI

Mediante la scrittura di Simonetta Agnello Hornby si concretizza dunque la palingenesi della zia marchesa, riscattata completamente da quella «rozzezza» (Pirandello, 1964: 9) attribuitale da Pirandello all'interno della sua novella. Costanza Safamita, a differenza di Vittoria Vivona, diviene infatti esempio tangibile di una social catena tutta al femminile dove proprio le donne, indistintamente esposte alla violenza patriarcale del contesto sociale in cui esse agiscono, comprendono che è solo nel mutuo soccorso e nella manifesta disobbedienza alle convenzioni sociali opprimenti e discriminatorie che è possibile emanciparsi dalla subalternità cui erano destinate sin dall'infanzia. Ciò naturalmente si può realizzare solamente con l'affermazione di un'individualità e di un'autodeterminazione che sovente, come si è cercato di dimostrare nel presente articolo, era adombrata dalla volontà maschile e dalle opprimenti convenzioni sociali.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGNELLO HORNBY, S. (2016 [2004]). *La zia marchesa*. Milano: Feltrinelli.
- CANTELMO, M. (1997). *L'isola che ride: teoria, poetica e retorica dell'umorismo pirandelliano*. Roma: Bulzoni.
- DI GREGORIO, P. (1994). «Nobiltà e nobilitazione in Sicilia nel lungo Ottocento». *Meridiana*, 19, pp. 83-112.
- FELTRINELLI EDITORE (2016). «Le donne nei romanzi di Simonetta Agnello Hornby». *Youtube* [File video]. Recuperato il 10 febbraio 2022, in <https://www.youtube.com/watch?v=frIzblT2ZHw>.
- GIACOBBE, G. A. (2018), «La Mennulara de Simonetta Agnello Hornby: una visión literaria de mujeres y hombres en la sociedad siciliana de la postguerra». En D. Cerrato, A.

- Schembari y S. Velázquez (eds.), *Querelle des femmes: male and female voices in Italy and Europe* (pp. 407-420). Szczecin: Volumina. pl.
- PEZZINO, P. (1989), «La tradizione rivoluzionaria siciliana e l'invenzione della mafia». *Meridiana*, 7, pp. 45-71.
- PIRANDELLO, L. (1964). *Novelle per un anno. Tutt'e tre*. Milano: Mondadori.
- RAIPLAY (2018). «Le ragazze. Simonetta Agnello Hornby, Silvana Aliotta e Francesca Vecchioni» [File video]. Recuperato il 10 febbraio 2022, in <https://www.raiplay.it/video/2020/07/Le-ragazze-del-25112018-a3d9e6e5-7774-41e2-a68e-9d2bfe2fd892.html>.
- RECUPERO, N. (1988). «Onore e storia nelle società mediterranee. Un seminario internazionale a Palermo». *Meridiana*, 2, pp. 219-228.



ISSN: 1576-7787

UNA SARDEGNA MAGICA: TRADIZIONE E INNOVAZIONE  
NEI RACCONTI FANTASTICI DI GRAZIA DELEDDA  
*Magical Sardinia: Tradition and Innovation in Grazia Deledda's  
Fantastic Short Stories*

Sonia MANFRECOLA

Universidad de Salamanca / Università Nazionale Capodistriaca di Atene

Fecha final de recepción: 5 de junio de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 29 de septiembre de 2022

RIASSUNTO: L'articolo è volto ad analizzare la figura di Deledda come autrice di letteratura fantastica, ruolo che non le fu mai riconosciuto dai compilatori delle prime antologie italiane sul fantastico, nonostante la scrittrice avesse dato vita a racconti originali, in cui il magico si univa indissolubilmente al folclore e all'essenza sarda. Infine, attraverso un'analisi contrastiva, si prenderanno in esame elementi della sua produzione novellistica che anticiparono alcuni caratteri del realismo magico latinoamericano.

Parole chiave: Deledda; fantastico italiano; novelle; Sardegna; realismo magico.

ABSTRACT: This article aims at analyzing Deledda as an author of fantastic literature, a role that the editors of the first Italian anthologies of fantastic never acknowledged, although she had given life to original short stories in which magic was indissolubly combined to Sardinian folklore and spirit. Finally, with a contrastive analysis, it will be analyzed some innovative elements of her short stories that anticipated South American magic realism.

Keywords: Deledda; Italian fantastic; short stories; Sardinia; magic realism.

1. UNA DEFINIZIONE DI *FANTASTICO* E LA SUA RICEZIONE IN ITALIA

Nel 1951 Pierre-Georges Castex, che Ceserani definisce «vero pioniere degli studi sulla letteratura fantastica in Francia» (1996: 50) diede questa definizione di *fantastico*:

Il fantastico non va confuso con le storie d'invenzione convenzionali sul tipo delle narrazioni mitologiche o dei racconti delle fate, che implicano un trasferimento della nostra mente in un altro mondo. Esso al contrario è caratterizzato da un'intrusione repentina del mistero nel quadro della vita reale; è collegato in genere con gli stati morbosi della coscienza la quale, in fenomeni come quelli dell'incubo o del delirio, proietta davanti a sé le immagini delle sue angosce e dei suoi terrori. «C'era una volta» scriveva Perrault; Hoffmann, invece, non ci trasferisce di colpo in un passato indeterminato; egli descrive le allucinazioni crudelmente presenti di una coscienza disorientata e il cui carattere insolito si stacca in modo sorprendente su uno sfondo di realtà familiare (Castex, 1951: 6).

Nel fantastico si racconta quindi di un avvenimento soprannaturale che irrompe in una realtà governata dalle leggi naturali, verosimili. Todorov, circa venti anni dopo, nell'*Introduction à la littérature fantastique* sostenne che il fantastico consisteva proprio in quel momento di esitazione tra il reale e il soprannaturale, che si sarebbe risolto inevitabilmente a favore dell'una o dell'altra interpretazione. Nonostante le critiche e le obiezioni che suscitò successivamente, il saggio del filosofo bulgaro ebbe comunque il merito di portare all'attenzione del mondo accademico questo genere letterario.

In Italia, infatti, il testo di Todorov fu tradotto e pubblicato nel 1977 e aprì la strada a una critica che ebbe modo di riflettere anche sulle caratteristiche del genere in Italia: tra il 1983 e il 1988 furono pubblicati tre saggi sul fantastico di Italo Calvino (1983-1985), la raccolta *Notturmo Italiano* a cura di Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo (1984) e la traduzione dell'antologia *Italie Magique* a cura di Gianfranco Contini (1988), che era stata pubblicata per la prima volta in francese nel 1946.

Secondo Stefano Lazzarin, queste quattro «autorità» contribuirono tacitamente a definire un «canone» del fantastico italiano definito «intelligente» e che rappresentava quasi la naturale evoluzione rispetto alla produzione europea dell'Ottocento:

[...] si delinea allora un'immagine del fantastico italiano come tradizione intellettuale, ironica, perfino cerebrale: è il fantastico perfettamente padrone di sé e dei propri meccanismi, espedienti ed effetti, che si è lasciato alle spalle la vecchia questione ottocentesca della credenza e si rivolge ormai esclusivamente all'intelletto dei suoi lettori (Lazzarin, 2018: 2).

Tale definizione creò tuttavia delle inevitabili *zone d'ombra*:

Le scelte compiute dai padri di quel canone, e l'abbacinante splendore della tradizione del fantastico «intelligente» del Novecento, quello dei vari Papini, Bontempelli, Pirandello, Savinio, Landolfi, Buzzati, Vigolo, Primo Levi, Manganeli, Tabucchi,

proiettarono un cono d'ombra sulle opere e gli autori che rientravano meno facilmente in quello schema, o che, magari, con quel canone facevano a pugno. Alcune interessanti «zone» della tradizione fantastica italiana furono così condannate a un relativo oblio; se ne parlò, in ogni caso, molto meno degli autori e delle opere illuminati dallo sguardo di Contini, Calvino, Ghidetti-Lattarulo (Lazzarin, 2018: 3).

Le aree letterarie che non rientrarono nel canone condiviso da Calvino, Ghidetti-Lattarulo e Contini furono tre: la produzione ottocentesca, quella popolare e quella femminile. Se si esclude infatti il primo volume di *Notturmo Italiano*, le restanti antologie curate dai *padri del canone* non lasciarono spazio per le opere ottocentesche, poiché ritenute qualitativamente inferiori a quelle pubblicate nella prima metà del Novecento<sup>1</sup>. Allo stesso modo non vennero considerate le opere che non appartenevano alla tradizione colta, ovvero quel fantastico popolare fondato soprattutto sui fenomeni soprannaturali, sulle creature magiche e demoniache e sulle credenze del folclore: Calvino dichiarò infatti che, nelle opere del Novecento che prediligeva, il fantastico era più intellettuale che emozionale e che «il problema del «crederci o non crederci» (1995: 1692) allora non poteva più porsi. Da tutte le raccolte, infine, furono escluse le scrittrici, più per una pigrizia dei compilatori che per una effettiva inferiorità qualitativa rispetto ai colleghi uomini, che furono invece scelti. La sola eccezione, ancora una volta, è costituita dai volumi di Ghidetti-Lattarulo, i quali, su cinquantasette autori, inserirono tuttavia solo due donne: Serao nel volume dedicato all'Ottocento e Ortese in quello del Novecento.

## 2. IL FANTASTICO SARDO DI GRAZIA DELEDDA

Grazia Deledda è forse una delle poche autrici che potrebbero rappresentare ognuna delle aree *dimenticate* dai padri di quel fantastico italiano che Lazzarin definisce «intelligente»: autrice –e quindi donna– di racconti fantastici pubblicati dalla seconda metà dell'Ottocento, che attingevano al patrimonio popolare e folclorico sardo, abitato da creature magiche, diavoli e spiriti.

Deledda infatti, nel suo intento di voler «creare [...] una letteratura completamente ed esclusivamente sarda»<sup>2</sup>, diede alla luce una serie di novelle che, raccontando la realtà, le tradizioni e le credenze dell'isola, rispecchiavano involontariamente quelli che quasi un secolo dopo furono considerati i procedimenti narrativi e i sistemi tematici propri della letteratura fantastica.

Le *quattro autorità* del canone fantastico non furono tuttavia le uniche a escludere la scrittrice nuorese dalle antologie del genere, giacché anche la critica successiva non parve soffermarsi sugli elementi fantastici della produzione deleddiana che pur

<sup>1</sup> A questo proposito Italo Calvino, nell'Introduzione a *Racconti fantastici dell'Ottocento*, antologia da lui curata per Mondadori, afferma: «Ho lasciato da parte gli autori italiani perché non mi piaceva farli figurare solo per obbligo di presenza: il fantastico resta nella letteratura italiana dell'Ottocento un campo veramente "minore"» (1983: 17).

<sup>2</sup> Deledda lo scrisse in una lettera del 1890 a Maggiorino Ferraris (Scano, 1932: 53).

erano evidenti, concentrandosi maggiormente su quelle che furono considerate componenti veriste, simboliste o decadentiste del repertorio romanzesco deleddiano<sup>3</sup>.

A condannare all'oblio della critica la fecondissima produzione novellistica di Deledda furono inoltre i giudizi negativi, manifestati sin dai primi anni del Novecento, che sancirono l'inferiorità letteraria dei suoi racconti rispetto ai romanzi, che le valsero invece il Nobel. Andrea Scardicchio ricorda ad esempio come Serra fu «tra i primi a riconoscere (nel 1914) la discrasia esistente tra il momento di maggiore impegno e ispirazione artistica (i romanzi) e i restanti esiti meno vitali (le novelle in particolare), liquidati come emblematici esempi di una “mediocrità esasperante”» (2013: 2) e riflette sul peso che ebbero

su tale ricca e articolata produzione breve deleddiana [...] sedimentati giudizi limitativi, rilanciati anche da chi ha ritenuto che quei testi, se valutati a fini artistici, «possono essere trascurati senza danno» (Sapegno), oppure da chi ha intravisto in essi un approdo «particolarmente infelice» (Dolfi) (Scardicchio, 2013: 3).

Solo negli ultimi decenni si assiste gradualmente a riedizioni delle raccolte novellistiche (come quella del 1996 a cura di Cerina edita da Ilisso e quella del 2019 edita da Il Maestrale) che riportano all'attenzione della critica i componimenti brevi di Deledda, risvegliando una certa curiosità degli studiosi del fantastico che si sono soffermati sull'analisi di alcuni racconti, ricchi non solo di elementi soprannaturali e magici, ma di veri e propri espedienti tipici del *modo* fantastico<sup>4</sup>.

Nel testo già citato di Ceserani, che costituisce tuttora una preziosa bussola per riconoscere le coordinate del fantastico, che lo studioso non definisce appunto *genere* ma *modo* letterario, vengono illustrati alcuni procedimenti narrativi e retorici facilmente riconoscibili in diverse novelle deleddiane. Il primo di questi potrebbe essere ad esempio la narrazione in prima persona, anche se nella maggior parte dei racconti in questione il narratore non prende parte alla vicenda, bensì si presenta come conoscente o compaesano dei protagonisti. Nell'incipit de *La dama bianca*, contenuto nella raccolta *Racconti Sardi*, si legge ad esempio:

Vicino ad uno dei più pittoreschi villaggi del Nuorese, noi abbiamo un podere coltivato da una famiglia dello stesso villaggio. [...] Ecco dunque l'ultima storia che egli [il capo di questa famiglia] ci ha raccontato, che molti non crederanno, e che pure è realmente avvenuta in questa terra delle leggende, delle storie cruente e soprannaturali, delle avventure inverosimili (Deledda, 2019a: 102).

Il narratore è quindi solo un compaesano dello zio Salvatore, cioè colui che ha raccontato la storia del pastore Bellia, a sua volta conoscente dello zio. In *Un grido nella notte*, della raccolta *Chiaroscuro*, l'io narrante afferma invece di conoscere il

<sup>3</sup> Un'interessante eccezione è costituita dagli studi di Zangrandi (2021) su *Canne al vento*.

<sup>4</sup> Si vedano a questo proposito Zorat (2018) e Zangrandi (2019).



protagonista della storia e di aver ascoltato personalmente l'inquietante vicenda di Franzisca Portolu, prima moglie di ziu Taneddu:

Fin da quando ero bambina, i tre vecchi vivevano là, tali e quali sono ancora adesso [...] io mi fermavo ad ascoltare i racconti dei tre vecchi. I vecchi raccontavano più per loro che per i ragazzetti: e uno era tragico, l'altro comico, e il terzo, ziu Taneddu, era quello che più mi piaceva perché nelle sue storielle il tragico si mescolava al comico, e forse fin da allora io sentivo che la vita è così, un po' rossa, un po' azzurra [...] (Deledda, 2019a: 626).

Anche ne *La potenza malefica*, contenuto ne *Il fanciullo nascosto*, la narratrice è una donna che ricorda un personaggio della sua infanzia, il diabolico calzolaio del paese, protagonista della storia:

Quando ero ragazzina io, ricordo, a me ed a tutti i bambini «signori» del vicinato ci ricuciva e risolava le scarpette [...] un vecchio ciabattino misterioso che abitava una stamberga poco distante da casa mia. Donde fosse venuto, di che paese era, il misterioso «maestro di scarpe» io non l'ho mai saputo (Deledda, 2019a: 825).

Due ulteriori procedimenti narrativi caratteristici del modo fantastico sono, secondo Ceserani, il passaggio di soglia e di frontiera, in cui dalla dimensione reale si passa a quella del perturbante (come quella onirica, della follia o dell'incubo), e la presenza dell'oggetto mediatore, ovvero un elemento che il protagonista, nonostante il ritorno alla realtà dopo il passaggio di soglia, porta con sé nella dimensione reale, e che diventa la testimonianza inquietante ma inequivocabile «del fatto che il personaggio-protagonista ha effettivamente compiuto un viaggio, è entrato in un'altra dimensione di realtà e da quel mondo ha riportato l'oggetto in sé» (Ceserani, 1996: 81). In Deledda si possono osservare dei chiari esempi proprio in due delle novelle già citate. Ne *La dama bianca*, infatti, il pastore Bellia, protagonista della vicenda, sogna Donna Maria Croce che gli indica il luogo in cui aveva nascosto il suo tesoro, ma, a causa di una malattia che colpisce una delle sue vacche, l'uomo decide di non intraprendere l'impresa, per poi scoprire che il luogo indicato dalla dama vista in sogno non solo esisteva, ma probabilmente nascondeva anche un tesoro, ormai rubato dal diavolo<sup>5</sup>. In questo racconto gli oggetti mediatori sono addirittura due: il vaso pieno di carbone e di cenere (ovvero ciò che è rimasto della razzia fatta dal demonio) e la lettera di Donna Maria Croce, consegnata a Bellia cinque anni dopo, che contiene il testamento della dama e prova che il tesoro esisteva ed era stato lasciato proprio a Bellia. In *Un grido nella notte* è la moglie di ziu Taneddu, Franzisca, ad attraversare

<sup>5</sup> Nella tradizione sarda era molto diffusa la credenza che il diavolo potesse impossessarsi di tesori nascosti che non venivano recuperati. Lo testimonia proprio Deledda nel volume *Tradizioni popolari di Nuoro*: «Se un tesoro non è ritrovato dopo un certo tempo, il demonio, che sta in guardia e che adopra ogni arte perché non venga ritrovato, se ne impossessa e lo porta all'inferno, lasciando, nel recipiente del tesoro, cenere, carbone e pietre» (1994: 136).

la soglia tra realtà, follia e aldilà e a lasciare l'oggetto mediatore come prova del suo ballo con gli spiriti, un pezzo della sua tunica ridotta in lana scardassata dai morti<sup>6</sup>. Allo stesso modo ne *Il castello di Galtellì*, racconto pubblicato in *Leggende Sarde*, la donna che aveva aiutato la dama del barone a partorire ritrova l'indomani una borsa di monete d'oro, nonostante ella avesse scoperto la notte prima che quei signori non erano di quel mondo<sup>7</sup>. Infine è significativa la scena del risveglio del protagonista di *Cose che si raccontano*, novella contenuta nella raccolta *La casa del poeta*, che ritrova la lettera tatuata in sogno sul suo braccio, dopo essersi svegliato:

Mi svegliai tutto in sudore e mi misi a gridare, tanto era il turbamento e l'angoscia che sentivo. Accorse quasi tutto il personale della Clinica e tutti videro sul mio braccio la lettera sanguinante. La vide anche la suora mia compagna di cucina, e quando mi sentì raccontare il sogno impallidì e mise la sua mano sulla mia bocca. «Taci, cristiano. La disgraziata è morta pochi momenti fa, mentre tu sognavi» (Deledda, 2019b: 403).

In questo testo si può osservare, oltre al passaggio di soglia (il sogno) e alla presenza dell'oggetto mediatore (la lettera), anche un terzo procedimento narrativo tipico del fantastico, la teatralità, ovvero quella che Ceserani definisce «la tendenza a utilizzare [...] procedimenti suggeriti dalla tecnica e dalla pratica teatrale [...] per un gusto di spettacolarità» (1996: 82). Infatti è solo dopo che è accorso tutto il personale della clinica che viene drammaticamente svelata la lettera tatuata sul braccio del protagonista e annunciata la morte della donna.

Deledda ricorre inoltre a sistemi tematici cari alla tradizione fantastica ottocentesca, reinterprestandoli però in chiave sarda, attingendo dal ricchissimo patrimonio folclorico dell'isola: i suoi personaggi si muovono quindi in un mondo oscuro, di inferi abitati da vampiri, diavoli, *panas*<sup>8</sup> e altre creature misteriose, o in quello magico delle *janas*<sup>9</sup> e dei folletti, esperiscono incontri con i morti e gli spiriti dell'aldilà, delirano in preda alla follia.

<sup>6</sup> «un giorno un pastore trovò davanti alla porta di San Cosimo un mucchio di lana scardassata, e molte donne credono ancora che quella fosse la lana della tunica di mia moglie, ridotta così dai morti» (Deledda, 2019a: 629).

<sup>7</sup> «Finito tutto, il cavaliere vecchio riprese per mano la donna, la condusse fuori e l'accompagnò fino a casa sua. Rimasta sola essa si meravigliò del come non era stata ricompensata da quella strana gente, ma l'indomani mattina, aprendo la porta, trovò sul limitare una gran borsa piena di monete d'oro» (Deledda, 2019c: 23). Questa leggenda si ritrova anche in *Canne al vento*, dove Kallina è l'intermediaria tra il barone e la Maestra di parto, a cui vengono consegnate le monete d'oro come ricompensa (Deledda, 2015: 83).

<sup>8</sup> Deledda racconta delle *panas*, donne morte di parto condannate a lavare i propri panni presso un fiume, nel primo capitolo di *Canne al vento* (Deledda, 2015: 5).

<sup>9</sup> Deledda, in *Tradizioni popolari di Nuoro*, spiega che «le «*janas*», [...], erano certe piccole fate per lo più malefiche, chiamate anche «*sas birghines*» (le vergini). Esiste uno splendido studio del Lovisato sulle *Dommos de janas* (*Una pagina di preistoria sarda* negli atti dell'Accademia dei Lincei 1885-86) che sono certe caverne preistoriche, di cui qualcuna vicina a Nuoro» (Deledda, 1994: 165), mentre in

Tali elementi soprannaturali sono indubbiamente contenuti anche nei romanzi di Deledda (in *Canne al vento*, per citare un esempio, parallelamente alla vita *reale* dei protagonisti, prende vita il mondo *altro* di tutte le creature magiche della superstizione sarda), ma è nell'immensa produzione di racconti che trova la sua massima espressione. In entrambi i casi si può affermare che, negli scritti di Deledda, il fantastico è strettamente legato all'isola e al suo patrimonio folcloristico giacché, come sostiene Zangrandi, «l'appartenenza alla Sardegna è la condizione indispensabile per Grazia Deledda per far rivivere leggende, miti e favole del suo mondo» (2019: 236).

### 2.1. Due esempi a confronto

L'originalità della produzione novellistica fantastica di Deledda non si limita alla sola componente folclorica sarda, bensì all'anticipazione, in alcuni scritti, di elementi che solo anni dopo si imporranno nel panorama letterario.

Due esempi significativi di come l'elemento soprannaturale o magico possa essere raccontato dalla scrittrice nuorese, da una parte secondo i canoni del genere (o modo) fantastico e dall'altra scardinandoli, sono due racconti apparentemente molto simili, *La casa maledetta* e *Il mago*.

Il primo racconto, contenuto nella raccolta *Il fanciullo nascosto*, pubblicata per la prima volta nel 1916, narra la vicenda di una coppia di novelli sposi che si è appena trasferita in una casa venduta a malincuore dai precedenti proprietari. La giovane moglie, Annedda, è sicura che la casa sia stata maledetta prima della vendita poiché, dal momento stesso in cui si sono sistemati nell'abitazione, lei e il marito sono stati vittima di una serie di sventure. Un conoscente dello zio si offre di aiutarla e di scoprire la fonte della *malìa*. Scavando sotto il pavimento del sottoscala, i due trovano delle piccole ossa: Annedda sostiene che siano di un bambino nato dal peccato e per questo ucciso e sepolto nel sottoscala. Il racconto si conclude con la scoperta, dopo la perizia scientifica, che le ossa erano di un porchetto, ma ciò non impedisce che la serenità torni a regnare nella coppia.

Il racconto rispetterebbe quindi alcuni dei procedimenti narrativi e dei sistemi tematici tipici del fantastico: coinvolgimento del lettore<sup>10</sup>, la teatralità, ma anche il buio e la vita dei morti. La vicenda si apre infatti in una realtà verosimile e governata dalle leggi naturali, un paesino sardo all'inizio del Novecento, in quella che sembra una normale giornata di lavoro del manovale Maestro Antoni, alle dipendenze di Bonario Salis<sup>11</sup>. Ma ecco che irrompe il soprannaturale: il padrone chiede al murato-

*Canne al vento* le definisce «piccole fate che durante la giornata stanno nelle loro case di roccia a tessere stoffe d'oro in telai d'oro» (Deledda, 2015: 5).

<sup>10</sup> «Il racconto fantastico punta a coinvolgere il lettore, a portarlo dentro un mondo a lui familiare, accettabile, pacifico, per poi fare scattare i meccanismi della sorpresa, del disorientamento, della paura» (Ceserani, 1996: 79).

<sup>11</sup> Roger Caillois sostiene che «il fantastico è [...] rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana, e non sostituzione totale di un universo esclusivamente prodigioso all'universo reale» (Caillois, 1984: 92).

re di recarsi da sua nipote, Annedda Salis, per accomodarle una scala, giacché vuole rivendere la casa «perché ci sono gli spiriti» (Deledda, 2019a: 832). Maestro Antoni prende subito la faccenda sul serio e, senza assecondare l'ironia del padrone, raggiunge la casa della giovane donna. Dopo una prima spiegazione<sup>12</sup>, Annedda conduce Maestro Antoni verso l'oscurità del sottoscala, dove si trova lo scalino incriminato, che rappresenta la soglia tra il regno dei vivi e quello degli spiriti. L'uomo inizia a scavare nel buio, con l'ausilio del debole lume che tiene in mano la giovane, in preda ai brividi<sup>13</sup>. Il climax raggiunge il suo culmine con l'urlo di Annedda, che vede il gatto di casa rubare un osso dalla terra smossa dal manovale. La maledizione è confermata: è lo spirito del bambino sepolto che tormenta la casa. Nemmeno Maestro Antoni «dubitava che quelli fossero gli avanzi di un neonato ucciso», ma è la donna stessa a confermarlo al marito, appena tornato a casa: «Che è, Paolo mio? Il peccato mortale, è! Non vedi? Sono le ossa d'un neonato ucciso, sepolto nel nostro sottoscala. È lui che ci tormentava dal limbo. Ma adesso subito io porterò le ossa sue in terra sacra, le seppellirò e il Signore ci ridonerà la pace» (Deledda, 2019a: 836).

In realtà la giovane è l'unica che crede veramente alla potenza nefasta delle ossa ritrovate, la sola a sostenere che la propria disgrazia derivi da una *malìa* che ha colpito la casa. I personaggi maschili, invece, si dimostrano più razionali: Bonario Salis, lo zio di Annedda, nel chiedere il favore al suo manovale, scoppia a ridere nominando gli spiriti; Maestro Antoni, già più serio riguardo alla vicenda, affronta lucidamente la sorpresa del ritrovamento delle ossa nel sottoscala e suggerisce che venga effettuata una perizia; e infine Paolo, il marito della giovane, litiga più volte con Annedda per via della *malìa*, poiché crede che sia solo frutto della suggestione della moglie: quando torna a casa e sorprende la ragazza in lacrime dopo aver dissotterrato le ossicine, esclama ironico «Ebbene, l'avete trovata questa malìa? Mostrateme!» (Deledda, 2019a: 835).

Il secondo racconto preso in esame, *Il mago*, è stato pubblicato per la prima volta all'interno della raccolta *Racconti sardi*, nel 1894, ed è quindi precedente a *La casa maledetta*. Narra anch'esso la vicenda di una coppia di giovani sposi che, sempre a causa di una presunta maledizione, non riesce ad avere figli. Le donne del paese hanno infatti convinto Saveria, la moglie, che il motivo per cui non riesce a rimanere incinta è una maledizione del mago Peppe Longu, contrariato poiché il marito della donna, Antonio, si fa continuamente scherno di lui e delle sue capacità magiche. Così Antonio, sebbene sia scettico riguardo all'intera vicenda, decide di convincere il mago ad annullare la maledizione in cambio di denaro. Durante il rituale per disfare l'incantesimo, organizzato la notte seguente in un luogo isolato, Antonio, dopo aver

<sup>12</sup> «[...] voglio levare e rimettere i primi gradini della scala perché là sotto ci dev'essere una malìa e bisogna toglierla, altrimenti siamo tutti perduti» (Deledda, 2019a: 833).

<sup>13</sup> «Ella volse il viso, pallidissima, e rabbrividi. A stento si sollevò, poiché le ginocchia le tremavano [...]. La donna tremava tutta» (Deledda, 2019a: 835).

sentito una pietra rispondere alle domande di Peppe Longu, spara e uccide per sbaglio il mago, sicuro di avere il fucile caricato a salve. Sapendo di non esser stato visto da nessuno, torna a casa e trascorre la notte insieme a Saveria. Nove mesi dopo nasce il figlio che la coppia ha tanto desiderato. La narrazione si conclude quindi con il giovane ancora incredulo, che «non seppe mai spiegarsi come la pietra avesse parlato, come i ceri eransi spenti e come il fucile aveva fatto fuoco» (Deledda, 2019a: 90).

In questo secondo esempio, l'elemento magico è perfettamente integrato nella società rurale in cui si svolge la vicenda. Tutto il paese di fatti riconosce a Peppe Longu lo *status* di mago e crede al fatto che questi sia il responsabile dell'infertilità della coppia. All'inizio del racconto, è proprio un'amica di Saveria che rivela questa informazione:

- Non sapete dunque, comare Sabè? Peppe Longu mi ha detto che voi non fate figli perché...
- Perché?... -chiese attenta Saveria con gli occhi spalancati.
- Perché? -seguitò l'altra abbassando la voce. - Ci scampi Iddio, ma voi lo sapete, Peppe è un mago di prima qualità, così almeno dicono tutti... e lui stesso mi ha detto che è per opera di una sua magia che voi non avete figli (Deledda, 2019a: 87).

Poco dopo, il narratore specifica che il mago «riceveva molte visite notturne», a testimonianza del fatto che tutto il paese si serviva dei suoi riti e credeva nelle sue doti magiche. Persino Antonio, che durante tutta la novella schernisce Peppe Longu (da qui la decisione di quest'ultimo di lanciare l'incantesimo contro di lui e sua moglie), durante uno scambio con Saveria, si vede costretto ad ammettere le imprese del mago:

- [...] non hai visto come ha disperso le cavallette che rovinavano la vigna di Don Giovanni?<sup>14</sup> E quelle di Jolgi Luppèddu?
- È vero... è vero... ma! Vedremo! Domani gli parlerò.
- Ah, se sciogliesse la magia!... -esclamò Saveria (Deledda, 2019a: 88).

Due giorni dopo effettivamente avviene il convegno per mettere in atto il rito magico, ma gli eventi non si svolgono esattamente come il giovane pastore ha immaginato:

[Peppe] cominciò a fare mille pantomime che Antonio seguiva con occhio torvo e con un sorriso di sdegno sulle labbra. Più che mai si sentiva in vena di deridere il mago: ma qual non fu il suo spavento quando Peppe, rivoltosi alla pietra coperta dalla tovaglia, la interrogò in un linguaggio strano [...] e la pietra rispose, con voce flebile, lugubre, uscente di sotterra, nel medesimo linguaggio?... In pari tempo i ceri

<sup>14</sup> È curioso come questa vicenda ricordi quella di Pancho García che, nel romanzo di Allende *La casa de los espíritus*, riesce ad allontanare le formiche che avevano invaso il paese.

si spensero da sé senza che tirasse vento o che Peppe si chinasse su di essi (Deledda, 2019a: 89).

Lo scetticismo di Antonio si arrende di fronte alla manifestazione del sovrannaturale, della magia a cui assiste in prima persona. Con la nascita del bambino nove mesi dopo, che conferma ulteriormente la buona riuscita del rituale magico, il giovane pastore abbandona infine ogni tentativo di trovare una spiegazione razionale agli eventi.

Si tratta quindi di due racconti a specchio, l'uno il negativo dell'altro: stessa ambientazione (un paesino sardo), stessi protagonisti (una coppia di giovani sposi) e stesso espediente narrativo (la maledizione); ma, mentre nel primo è Annedda l'unica a credere veramente alla manifestazione soprannaturale, nel secondo è Antonio l'unico a non crederci e che, alla fine del racconto, dovrà ammettere di essersi sbagliato.

Ne *La casa maledetta*, l'elemento *fantastico* e perturbante viene razionalizzato e spiegato attraverso la scienza (la perizia che certifica la natura delle ossa ritrovate), cosa che non solo non avviene ne *Il mago*, ma non è neppure necessaria, giacché la magia è assolutamente contemplata dai personaggi della vicenda.

Alla luce di queste osservazioni, la definizione di racconto *fantastico*, calzante per il primo esempio, sembra non considerare le differenze del secondo esempio rispetto al canone e, soprattutto, le similarità rispetto a quello che fu definito poi *realismo magico*<sup>15</sup>: in questo senso l'opera di Deledda potrebbe considerarsi anche pionieristica e anticipatrice di alcune caratteristiche di un genere letterario che si affermerà solo alcuni decenni dopo in America Latina<sup>16</sup>.

Fortino Corral Rodríguez, in un saggio che indaga proprio le differenze tra il fantastico e il realismo magico, infatti afferma: «Los relatos en que se pone de manifiesto la duda o el asombro provocados por el acontecimiento sobrenatural serían fantásticos, mientras que, por el contrario, la ascunción de lo extraordinario como parte del orden cotidiano presupondría el efecto mágicorealista» (2005: 295). Anche Rocío Oviedo Pérez de Tudela, in un saggio contrastivo, afferma:

De hecho, las posibilidades de una naturaleza compleja, caprichosa y variable justifican en primer lugar la aparición de la literatura fantástica y, posteriormente, del

<sup>15</sup> Il critico Ángel Flores suggerisce come data di inizio del realismo magico il 1935, anno della pubblicazione di *Historia universal de la infamia* di Borges, e gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento come periodo di suo massimo splendore.

<sup>16</sup> Il saggio di Rinaldo Botticini, *Verismo mitico e magico nel romanzo di Grazia Deledda*, riflette proprio sui punti di contatto dell'opera della scrittrice sarda e quella di uno dei massimi esponenti del realismo magico, Gabriel García Márquez, poco dopo l'assegnazione del premio Nobel allo scrittore colombiano: «Le spinte per l'attribuzione del più importante premio a questi due scrittori, pur così diversi, sono da ricercarsi, a nostro avviso, nella temperie culturale [...] del periodo storico deleddiano e del periodo storico attuale, anch'essi pur così diversi, ma accomunati da alcuni elementi che li fanno assomigliare; e nel fatto che entrambi questi scrittori hanno, ciascuno a proprio modo, "reinventato" il romanzo che noi collochiamo in un filone di "verismo mitico e magico"» (citato in Collu, 1992: 197).

realismo mágico. La diferencia entre ambos radica en el hecho de un mayor cientificismo en la literatura fantástica, donde se pretende explicar lo extraño, [...], mientras que el realismo mágico trata de ofrecer una variante subjetiva o inconsciente, mágica, de la realidad. El resultado es similar: se provoca la inquietud, la ambigüedad, la aparición de lo inesperado. Aspectos todos ellos avalados por la vivencia de la naturaleza americana como lo otro, lo diferente (1999: 329).

Chi ha però il compito di spiegare lo *strano* attraverso le leggi naturali o, invece, validare come reale la sua natura magica? La comunità, il popolo, strettamente legato alle radici geografiche e al contesto in cui si manifesta l'evento soprannaturale, proprio come gli abitanti del paesino di Saveria e Antonio:

La distinción que propongo entonces entre literatura fantástica y realismo mágico es que en las ficciones mágicorealistas los elementos sobrenaturales o maravillosos responden a la cosmovisión de toda una comunidad [...] enmarcada en la geografía americana. [...] En el texto mágicorealista, el narrador –o bien el autor implícito– asume sin cuestionar el punto de vista del pueblo o comunidad que se recrea (Corral-Rodríguez, 2005: 297).

Nei testi citati sopra sia Corral-Rodríguez sia Oviedo Pérez de Tudela si riferiscono esplicitamente alla natura e alla geografia americana, ma le loro affermazioni potrebbero essere applicate senza troppe forzature anche alla realtà sarda in cui era nata e cresciuta Deledda. In un certo senso, infatti, la condizione socio-politica dell'America Latina rispetto al mondo occidentale a cavallo tra i secoli XIX e XX non era del tutto dissimile a quella della Sardegna rispetto all'Italia unita nello stesso periodo storico. Come osserva Dominiononi, l'isola subiva in effetti l'atteggiamento colonialista che il nuovo stato italiano esercitava nei confronti del meridione e delle isole, «la «violenza epistemica» perpetrata dal centro sulla periferia nello sforzo di autodeterminarsi e autoconservarsi» (Dominiononi, 2018: 44). Come risposta a questa «violenza», la Sardegna di Deledda assume

la prospettiva dell'eternità «immutabile» (Cirese, 1976: 41). E ad essere presi in considerazione, in questo caso, non sono solo gli scritti etnografici, ma anche le novelle e i romanzi successivi. La conservazione di tale «immutabilità» è, secondo Cirese, da ricondursi «a livello oggettivo» alla reale arretratezza della vita agro-pastorale sarda, «a livello soggettivo» ad una più forte carica di rivalsa contro una storia altrui soltanto subita, o partecipata in condizioni più duramente subalterne e più decisamente periferiche. Un modo dunque di autoidentificazione di cui la storia dell'isola spiega l'insorgenza e la persistenza (Dominiononi, 2018: 49).

Il desiderio di rivalsa, quindi, si manifesta attraverso la rappresentazione di un mondo altro, di una realtà autoctona in cui naturale e soprannaturale convivevano e convivono tuttora, senza escludersi a vicenda, in cui tutto è possibile e verosimile: «[...] el realismo mágico busca articular y validar una visión del mundo distinta de aquella en que se sustenta la civilización occidental, para lo cual recurre al sustrato legendario y mítico de la cultura autóctona» (Corral Rodríguez, 2005: 298).



In questo senso, proprio come l'America Latina, anche la Sardegna rurale e ancora selvaggia, lontana non solo geograficamente dall'Italia unita, potrebbe aver costituito il terreno fertile per la narrazione di un mondo ancestrale che opponeva ancora resistenza al pensiero scientifico illuminista. Come sostiene Dominioni, «Deledda conferisce una voce [...] all'ideologia dei subalterni e alla loro incosciente identità di popolo» e «riscrive l'immagine orientalista dell'isola. Un'immagine subalterna, che [...] sfida l'egemonia esercitata dal potere patriarcale e da quello coloniale» (Dominioni, 2018: 54).

In conclusione si può affermare che Deledda, ingiustamente dimenticata dalla critica italiana durante gli anni Ottanta del Novecento ed esclusa dal *canone* italiano del fantastico, ebbe il merito di nobilitare e divulgare il patrimonio culturale e folclorico sardo non solo adottando un genere assolutamente moderno, quello fantastico appunto, ma addirittura anticipando le caratteristiche di un altro, il realismo magico, che raggiungerà il suo apice solo più di cinquant'anni dopo, senza peraltro tralasciare la componente politica che, in quegli anni di profondi cambiamenti, sarebbe servita a riscattare l'isola dalla posizione subalterna in cui il nuovo Stato voleva relegarla.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALLENDE, I. (2013) *La casa de los espíritus*. Barcellona: Debolsillo.
- ANGIONI, G. e CIRESE, A. M. (1972). *Folklore e antropologia tra storicismo e marxismo*. Palermo: Palumbo.
- CALVINO, I. (a cura di) (1983). *Racconti fantastici dell'Ottocento*. Milano: Mondadori.
- CALVINO, I. (1995). *Saggi. 1945-1985 M. Barenghi* (a cura di). Milano: Mondadori.
- CAILLOIS, R. (1984). *Nel cuore del fantastico*. Milano: Feltrinelli.
- CASTEX, P.-G. (1951). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Parigi: Corti.
- CESERANI, R. (1996). *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino.
- COLLU, U. (a cura di) (1992). *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, vol. 1. Nuoro: Consorzio per la pubblica lettura «S. Satta».
- CONTINI, G. (a cura di) (1988). *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*. Torino: Einaudi.
- CIRESE, A. M. (1976). *Intellettuali, folklore, istinto di classe: nota su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*. Torino: Einaudi.
- CORRAL-RODRÍGUEZ, F. (2005) «El realismo mágico: ¿magia o prestidigitación?». En *Memorias del XIX Coloquio de las Literaturas Mexicanas* (pp. 293-301). Sonora: Universidad de Sonora
- DELEDDA, G. (1938). *Versi e prose giovanili*. A. Scano (a cura di). Milano: Treves.
- DELEDDA, G. (1994). *Tradizioni popolari di Nuoro*. Nuoro: Il Maestrale.
- DELEDDA, G. (2015). *Canne al vento*. Milano: Mondadori.
- DELEDDA, G. (2019a). *Tutte le novelle*, vol. 1. Nuoro: Il Maestrale.
- DELEDDA, G. (2019b). *Tutte le novelle*, vol. 2. Nuoro: Il Maestrale.
- DELEDDA, G. (2019c). *Leggende sarde*. Latina: AliRibelli Edizioni.
- DOMINIONI, M. V. (2018). «L'altra Italia. Per una lettura subalterna del Meridione di Grazia Deledda». *From the European South*, 3, pp. 43-56.



- FLORES, Á. (1990). *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. México D. F.: Premiá.
- GHIDETTI, E. (a cura di) (1984). *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*. Roma: Editori Riuniti.
- GHIDETTI, E. e LATTARULO, L. (a cura di) (1984). *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*. Roma: Editori Riuniti.
- LAZZARIN, S. (2018). «All'ombra del canone abbacinante. Dal fantastico "intelligente" agli studi sulle scrittrici italiane». *Bollettino '900*, n. 1-2. Recuperato il 15 settembre 2021, in <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2018-i/Lazzarin.html>.
- OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, R. (1999). «Huellas de vanguardia: Realismo mágico/literatura fantástica. Esbozo de una relación». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, pp. 323-341.
- SCANU, A. (1932). *Viaggio letterario in Sardegna*. Roma-Foligno: Campitelli.
- SCARDICCHIO, A. (2013). «Grazia Deledda narratrice per l'infanzia». *Bollettino '900*, n. 1-2. Recuperato il 15 settembre 2021, in <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2013-i/>.
- TODOROV, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Parigi: Édition de Seuil.
- ZANGRANDI, S. (2019). «L'eterno brivido del mistero. Il fantastico nella produzione novellistica di Grazia Deledda». *Cuadernos de Filología Italiana*, 26, pp. 233-243.
- ZANGRANDI, S. (2021). «Tra il fruscio delle canne, il sospiro di uno spirito. Tracce fantastiche in Canne al vento di Grazia Deledda». *Italian Studies in Southern Africa*, vol. 34, n. 1, pp. 355-377.
- ZORAT, A. (2018). «Appunti sul fantastico femminile tra Otto e Novecento». *Bollettino '900*, n. 1-2. Recuperato il 15 settembre 2021, in <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2018-i/Zorat.html>.



LE RIME DI VERONICA FRANCO NELLA SELVA  
LETTERARIA DEL RINASCIMENTO

*Veronica Franco's Rime in the Literary Wilderness of the Renaissance*

Maria MASCARELL GARCIA  
Universidad de Sevilla

Fecha final de recepción: 15 de junio de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 16 de octubre de 2022

RIASSUNTO: Oltre a un'introduzione alla Venezia del XVI secolo, si tratterà la vita della poetessa Veronica Franco. Ci troviamo in un momento storico in cui era ancora in dubbio se le donne erano o non erano esseri umani; queste vivevano soggette alle convenzioni sociali tipiche dell'epoca, e i difensori dell'uguaglianza si confrontavano con un apogeo misogino originale del Medioevo. Nonostante ciò, molte donne riuscirono a farsi valere e a proiettare le loro capacità verso il mondo esterno.

Parole chiave: cortigiana; Veronica Franco; Rinascimento; donne; poesia.

ABSTRACT: In addition to an introduction to 16th century Venice, the life of the poetess Veronica Franco will be discussed. We are at a time in history when it was still in doubt whether women were or were not human beings; they lived subject to the typical social conventions of the time, and the defenders of equality were confronted with a misogynistic apogee originating in the Middle Ages. Despite this, many women managed to assert themselves and project their abilities to the outside world.

Keywords: courtesan; Veronica Franco; Renaissance; women; poetry.

## 1. INTRODUZIONE

Come società, abbiamo normalizzato il fatto che gli scrittori maschi siano quelli che vengono studiati e letti nelle aule e nelle case; purtroppo, sono pochissime le

scrittrici conosciute in tutto il mondo rispetto all'altro sesso. Sono molte le donne dimenticate o sconosciute, sia nella letteratura che nella scienza o in innumerevoli altri campi; la *maggioranza* maschile è il risultato di una società che, fino a poco tempo fa, metteva le donne in secondo piano, spesso ignorando e trascurando il loro lavoro e senza dare l'importanza che meritavano. Veronica Franco fu una di quelle donne eccezionali cadute nell'oblio nel mondo letterario e troppo a lungo rimaste ingiustamente sconosciute al pubblico.

Ci troviamo di fronte a un contesto molto interessante: il Rinascimento, un periodo segnato dal progresso e dalla crescita economica e culturale. Il dibattito letterario e accademico sulla capacità intellettuale delle donne e i loro diritti, *la querelle des femmes*, ha visto i suoi inizi nel XIV secolo e non si è ancora concluso: ed è nel Cinquecento dove comincia la battaglia per l'emancipazione delle donne, dove incontriamo Veronica Franco.

Gli studi hanno dimostrato che i secoli XIV-XVI furono difficili dal punto di vista economico, sociale, culturale e politico. Secondo Virgili, «a metà del XIV secolo, tra il 1346 e il 1347, scoppiò la più grande epidemia di peste della storia d'Europa, paragonabile solo a quella che devastò il continente ai tempi dell'imperatore Giustiniano» (Virgili, 2021); le conseguenze dirette di questa si rifletterono fortemente nella società dell'epoca, con carestie e crisi economiche. Tuttavia, non bisogna dimenticare che, una volta finita l'epidemia mortale, quelli che sono riusciti a sopravvivere hanno generalmente migliorato il loro tenore di vita:

Anche in Italia la pandemia portò con sé un innalzamento dei salari –noto nel caso italiano anzitutto con riferimento al mondo urbano– e un'inedita concentrazione di ricchezza tra i sopravvissuti. La diminuita pressione demografica permise lo sviluppo di colture specializzate alternative a quella cerealicola, e un forte sviluppo dell'allevamento, di cui beneficiarono anche aree «periferiche» come quelle alpine. La domanda di prodotti artigianali di medio livello non declinò, ed è vero che –al netto di ristrutturazioni e mutamenti– il tono delle produzioni manifatturiere nelle città italiane si mantenne elevato (Del Tredici, 2020: 389).

Le città italiane si distinsero per uno sviluppo urbano e commerciale notevole, anche per l'arrivo di personalità illustri dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453<sup>1</sup>. Allo stesso modo, un nuovo concetto di pensiero più umanista si accentuò in opposizione alle dottrine teocentriche medievali, sottolineando «l'importanza dei valori umani, indipendentemente dall'accento religioso o antireligioso, scientifico o antiscientifico» (Kristeller, 1998: 5). Degna di nota in questo periodo fu anche la nuova preoccupazione di recuperare il passato classico, ammirato attraverso i modelli classici e i vestigi scultorei, e di guardare nuovamente l'arte basata sulla proporzione.

<sup>1</sup> «La caduta di Costantinopoli significò la piattaforma attraverso la quale lanciarsi verso il centro dell'Europa [...]. Significò anche un'altra espansione, con la fusione delle tradizioni ellenistica e romana; la simbiosi tra le due grandi tradizioni che, con la presenza degli emigranti del 1453, esercitò una potente influenza sull'Europa rinascimentale» (Barreiro, 2023: 21).

Siamo di fronte a una chiara rivoluzione culturale, nella quale si cerca di ricreare il passato, non solo nelle arti plastiche (architettura, pittura, scultura), ma anche nell'ambito letterario<sup>2</sup>. Prima, infatti, l'artista non era riconosciuto come essere creativo, veniva considerato un artigiano qualsiasi, ma con la *nascita* del periodo rinascimentale conquista visibilità. È proprio grazie a questa *rivoluzione* che gli artisti acquisirono una maggiore rilevanza nella società, riuscendo a posizionarsi in un nuovo status sociale in cui potevano mettersi al fianco di importanti figure dell'epoca. Furono le famiglie più importanti ad essere responsabili della protezione di questi nuovi artisti che passarono da semplici artigiani medievali ad artisti moderni di fama internazionale. Tra queste famiglie di alto lignaggio, furono i Medici a distinguersi come mecenati di primo ordine:

Anche sul piano della cultura Cosimo si è dimostrato abile come il padre Giovanni: ha legato il suo nome a tutte le iniziative per l'abbellimento di Firenze, e le ha donato, essendo stato appassionato di libri, la prima biblioteca pubblica che sia stata creata in Europa. La biblioteca era ricchissima e aperta a tutti gli studiosi. Cosimo era abile in ogni campo dell'arte e presso la sua corte ha fatto lavorare una schiera importante e notevole di artisti, tutti di primissimo ordine, quali Donatello, Michelozzo, fra Angelico, Luca della Robbia e Filippo Lippi (Ban, 2019: 6).

Mentre gli uomini disponevano di varie comodità quando si trattava di esporre o vendere le loro opere, per le donne era veramente complicato –se non impossibile– non solo vendere ma anche essere riconosciute. Come afferma Zappella, «le donne hanno lasciato solo deboli tracce nelle fonti più autorevoli, misconosciute dalla storia, benché abbiano generosamente contribuito a farla» (2011: 29); era difficile per una donna riuscire a *stare in piedi* da sola, non solo per l'epoca in cui ci troviamo ma anche per la quantità di restrizioni stabilite dalle gilde, che le impedivano di accedere ai diversi mestieri.

In mezzo a una selva afflitta dalla misoginia –visto da oggi<sup>3</sup>–, era inusuale che una donna venisse accettata per i mestieri retribuiti in cui erano impegnati gli uomini; solo poche erano *scolarizzate*, il che dipendeva dal loro rango sociale. C'erano poche privilegiate che potevano permettersi una vita indipendente: artiste e cortigiane<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Si vedono i segni di questa *rivoluzione* in Petrarca e la sua esaltazione dei valori della cultura classica; in Dante con la sua sintesi poetica tra Antichità, Medioevo e il nuovo concetto di mondo in gestazione.

<sup>3</sup> «Ne fanno parte trattati sull'amore, trattati contro le nozze per la valorizzazione del celibato ecclesiastico, trattati contro o in difesa delle donne, trattati politici sul modo di governare, in cui si danno consigli alle principesse, trattati di educazione, dialoghi-dibattiti, racconti, biografie esemplari, raccolte di proverbi e massime. In generale, questa letteratura pervasa dalla linea misogina di ascendenza classica e cristiana, che presenta le donne solo come depositarie di tutti difetti» (Romagnoli, 2009: 23).

<sup>4</sup> Queste donne potevano essere indipendenti dal punto di vista finanziario, ma erano spesso disapprovate perché –sebbene erano donne molto istruite che si circondavano di artisti, intellettuali e scienziati– erano considerate come prostitute di alta classe.

## 2. LE RADICI DI VERONICA FRANCO

Marina Zancan definisce la cortigiana come:

una donna intellettuale che pratica in modo dichiarato una sessualità fuori dalle norme e che ottiene il diritto di essere una donna intellettuale, la possibilità di ottenere una vita socialmente non subordinata e intellettualmente organizzata per proiettare, a partire da sé stessa, il suo sogno di realizzazione (Caro Rodríguez, 2017: 82).

Veronica Franco, attraverso la sua scrittura e la sua vita personale, indica una volontà di cambiare i paradigmi della società europea ma soprattutto in Italia; già nel XVI secolo ci mostra la necessità di contribuire a un rinnovamento dei modelli letterari, in cui molto spesso le donne sono escluse come protagoniste –e anche creatrici– nonostante siano dotate di grande talento artistico.

Fu, probabilmente, sua madre Paola Fracasso che introdusse la giovane Veronica nel mondo cortigiano, fino al punto di trovarla nel *Catalogo di tutte le principal e più honorate cortigiane di Venetia*<sup>5</sup> (De Liso, 2019: 36). Come molte donne di questo periodo, sposò qualcuno di cui non era innamorata, il che apre due vie di discussione: se fu prima o dopo il suo matrimonio che diviene la cortigiana che conosciamo oggi. Come osserva Graf, non sarebbe troppo arrischiato pensare che abbia «trovato a far buon traffico della sua bellezza e della sua gioventù mettendo così insieme la dote che doveva agevolare il matrimonio» (1888: 295).

Come la maggior parte delle cortigiane oneste del suo tempo, Veronica Franco era molto stimata e protetta dai nobili e dai governanti più importanti, pur rispettando sempre le leggi della morale e le convenzioni dell'epoca<sup>6</sup>. Essere così popolare le ha permesso di incontrare grandi artisti, nutrendosi fino alla sazietà, conoscendo un mondo oltre le strade veneziane, incontrando persone e luoghi senza lasciare la sua città. Frequentare personaggi illustri come Henry de Valois<sup>7</sup> la portò a cambiare alcuni dei suoi atteggiamenti, diventando la più raffinata e intellettuale delle cortigiane, trasformando addirittura il salotto della sua casa in un luogo dove musicisti, pittori e grandi letterati venivano a godersi un concerto o a partecipare a dibattiti politici, filosofici, ecc.

Celebre a Venezia la bellissima Veronica Franco, cortigiana di professione, poetessa per inclinazione e per ingegno, adorata dai potenti, riverita dagli uomini più illustri,

<sup>5</sup> Come indica il suo nome, era un catalogo –probabilmente– creato per essere utilizzato dai visitatori di tutto il mondo, ma non abbiamo trovato informazioni come l'anno esatto di pubblicazione, il luogo o il suo editore. In questo catalogo possiamo trovare le tariffe applicate da Veronica Franco –e anche da sua madre–, così come i luoghi dove si poteva trovare.

<sup>6</sup> La libertà di questi uomini con le cortigiane aveva i suoi limiti, poiché era loro *proibito* frequentare i luoghi più affollati delle città o camminare insieme per le strade durante le feste religiose. D'altra parte, potevano essere accompagnati durante le feste e gli spettacoli pubblici.

<sup>7</sup> Nel 1574 Henry de Valois si recò in Veneto prima di essere incoronato sovrano di Francia. In vista di questa visita, la Signoria decise di ricorrere ai servizi di Veronica Franco per intrattenerlo, poiché era necessaria un'alleanza tra i due territori.

come Domenico e Marco Venier, Marcantonio della Torre, il Tintoretto, i quali convenivano ad ammirare la Aspasia<sup>8</sup> veneziana nella sua casa (Molmenti, 1903: 303).

È importante sottolineare soprattutto la sua partecipazione al noto circolo letterario *Ca' Venier*<sup>9</sup>, guidato da Domenico Venier –poeta e seguace del Petrarca–, che ebbe il merito di presentarla al grande umanista e di influire sulla sua carriera letteraria, oltre ad appoggiare pubblicamente la sua opera prima *Terze Rime*. La scrittrice veneziana morì il 22 luglio 1591, all'età di quarantacinque anni, a causa di un'intensa febbre.

Il fatto che fosse considerata non solamente una cortigiana riconosciuta ma anche una persona di grande cultura e *letterarietà*, la portò nel 1575 a scrivere una «miscellanea commemorativa in onore del Conte Estore Martinengo»: *Rime di diversi eccellentissimi autori nella morte dell'illustre sign. Estor Martinengo Conte di Malpara. Raccolte et mandate all'illustre et valoroso colonnello il s. Francesco Martinengo, suo fratello, Conte di Malpara dalla signora Veronica Franca*, «in cui appaiono nove sonetti della poetessa e altri appartenenti a Domenico Venier, Marco Venier, Orsato Giustinian, Bartolomeo Zacco, Celia Magno, Andrea Menichini, Marco Stecchini, Orazio Toscanella, Giovanni Scrittore, V. Sali y Antnio Cavassico» (Rubín Vázquez de Parga, 2008: 196).

Nel percorso della sua carriera letteraria troviamo due opere principali: le *Terze rime* (1575) e le *Lettere familiari a diversi* (1580). Secondo la critica, la sua produzione è tra le più notevoli del Cinquecento, elevando alcuni temi dalla semplice *volgarità* a un livello letterario altissimo, grazie, soprattutto, alla sua grande forza nell'esprimere i suoi sentimenti, fossero questi d'amore o di rifiuto:

Numerosi sono gli elementi stilistici e contenutistici per cui questa scrittrice si stacca dal mondo della produzione maschile contemporanea e si accosta invece ad un desiderio di descrizione del reale che in quel mondo avevamo trovato con più rarità espressa. [...] tutto il linguaggio di Veronica risponde strettamente ai dettami imposti dal Bembo nelle *Prose della volgar lingua*. La novità di questa poesia non è nella scrittura, che rigorosamente rispecchia le norme ed i dettami correnti, ma nella trattazione «alta» di temi che in altri contesti sarebbero stati considerati solo in maniera parodistica o derisoria. La poetessa, infatti, ad esempio, non rinuncia ad usare anche la poesia per esaltare le proprie abilità all'interno della sua professione (Perocco, 2006: 95).

<sup>8</sup> Secondo Mars (2021), «straniera ed etero –un tipo di cortigiana molto raffinata– Aspasia giocava un ruolo inedito per le donne del suo tempo nella vita sociale di Atene. Dotata di grande intelligenza, affascinò il leader politico ateniese Pericle e si circondò di uomini importanti come Anassagora, Euripide e Socrate. Era una grande amica di Socrate e, infatti, grazie alle sue abilità retoriche, diviene la sua insegnante».

<sup>9</sup> Non è sorprendente che la Franco avesse delle referenze letterarie così buone e famose, dato che questo *circolo* riuniva uomini rinomati come Bernardo Tasso, Celio Magno, Girolamo Molino e molti altri, oltre ai fratelli Venier.

Un altro elemento della produzione di Veronica Franco che va sottolineato è senza dubbio la sua *tenzone* con Maffio Venier: un confronto che all'epoca era ben risaputo in tutta Venezia. Il nipote di Domenico Venier scrisse diverse composizioni che oltraggiavano la Franco e la classificavano come la peggiore delle cortigiane veneziane; versi pieni di oscenità, anche se il motivo di questa inimicizia non è molto chiaro.

Ci sono studi che affermano che gli attacchi letterari di Maffio a Veronica furono commissionati da una terza persona, ma nonostante questo la poetessa seppe difendersi con maestria; come puntualizza Rubín Vázquez de Parga, questi attacchi potrebbero essere dovuti al «gusto di Maffio per questo tipo di scrittura oscena e di gran tendenza nel secolo» (2008: 289): «Veronica, ver unica puttana, / Franca, idest furba, fina, fiappa e frola, / e muffa e magra e marza e pì Mariola, / che s'è tra Castel, Ghetto e la Doàna, / donna reduta mostro in carne umana, / stucco, zesso, carton, curàme e tola, / fantasma lodesana, orca varuola, / cocodrilo, ipogrifo, struzzo, alfana»<sup>10</sup>.

### 3. QUALCHE RIFLESSIONE SULLE TERZE RIME

Oggi, purtroppo, dobbiamo ammettere che ci troviamo ad un momento in cui l'opera della Franco è dimenticata su uno scaffale a impolverarsi, o non è comunque conosciuta da molti. Quest'opera è composta da xxv capitoli scritti in terza rima, la forma poetica usata da Dante Alighieri nella *Commedia*. Per comprendere quest'opera bisogna tener presente che il tema principale –in senso lato– è quello delle varie relazioni esistenti tra uomini e donne. Leggendo alla Franco troviamo che tratta anche altri temi caratteristici della lirica rinascimentale, seguendo anche la tradizione petrarchesca: la donna bella ma lontana, la crudeltà dell'uomo innamorato, le gioie e i dolori dell'amore, la sensualità contro la ragione, l'incertezza della vita.

Il suo tono è a volte polemico, a volte addirittura sfida il suo interlocutore ad abbandonare le parole e usare altre *armi* su un campo di duello: «Non piú parole: ai fatti, in campo, a l'armi/ ch'io voglio, risoluta di morire/ da sí grave molestia liberarmi» (Cap. XIII). In alcuni dei suoi testi troviamo una leggera influenza della poetica siciliana, «riprende persino l'immagine degli occhi come fonte di luce, di luminosità, che rischiarà i giorni del poeta, come nei poeti siciliani rischiarà quelli dell'amante» (Díaz Padilla, 2002: 117).

Per quanto riguarda i capitoli, possono essere divisi in due parti: la prima –le *tenzone*– è composta da quattordici capitoli (dal I al XIV), sette scritti da Veronica e sette scritti dai suoi –probabilmente– amanti o amici [*d'incerto autore*], alternandosi tra di loro; la seconda parte è composta da dieci capitoli, tutti di Veronica (XV-XXV).

In questa parte vorrei commentare il significato di qualche capitolo che suscita il mio interesse, usando l'edizione bilingue *Poems and selected letters [electronic resource] / Veronica Franco* (1998), a cura di Ann Rosalind Jones e Margaret F. Rosenthal. Gli estratti delle poesie utilizzati per questo breve commento saranno annotati a piè di

<sup>10</sup> Soneto «Veronica, ver unica puttana». Ci sono altri testi come «Franca, créde me che per San Maffio»; «An, fia, cuomuodo?»; «A che muodo zioghémo», tutti scritti in dialetto veneziano.



pagina, che sarà d'aiuto alle lettrici di questo testo per capire meglio il significato dei capitoli:

I. «Del Magnifico Messer Marco Veniero alla Signora Veronica Franca»: Marco Venier soffre per l'amore che prova per Veronica. Per lui, il paradiso<sup>11</sup> non è altro che un luogo in cui può ammirare la sua bellezza, non solo quella fisica ma anche quella che la rende *una merce rara* (essere così saggia eppure così giovane).

III. Adesso è lei che soffre per amore perché è lontana da lui<sup>12</sup>, il che la rende infelice. La natura<sup>13</sup> sente il suo dolore, piange davanti al sole e sospira lungo le strade e i giardini. Si pente di essere partita, si pente e desidera tornare al più presto<sup>14</sup>.

V. Scrive a un nuovo amante perché la sua virtù e la sua eloquenza le hanno fatto dimenticare l'amante precedente<sup>15</sup>. Lei incolpa *Amore* per averla attirata a lui, lodando la sua virtù e abbandonando il buon senso e decidendo di seguire la ragione<sup>16</sup>.

XIII. La poetessa sfida il suo amante, le parole sono superflue<sup>17</sup> e non importa se l'amore prevale sulla rabbia, nel qual caso userà le proprie mani per agire<sup>18</sup>. Non esita ad usare un linguaggio più *bellico*, con termini come *sangue, morire, arme, ferite, combatter, vendetta, difesa, morte, ecc.*, ed è una cosa che le piace<sup>19</sup>. È una donna battagliera, e anche se potrebbe andare a letto con lui, non gli darebbe mai niente<sup>20</sup>.

Non sarebbe azzardato ritenere che *l'incerto autore* di alcuni dei capitoli precedenti sia Maffio Venier. Da Rubín Vázquez de la Parga leggiamo che «nell'ambito degli attacchi letterari di cui erano protagoniste le cortigiane, soprattutto nel Cinquecento, va ricordato quello subito da Veronica per mano di Maffio Venier» (2008:

<sup>11</sup> «Oh che grato e felice paradiso, / dal goder le bellezze in voi sí rade / non si trovar giamai, donna, diviso: / donna di vera ed unica beltade, / e di costumi adorna e di virtude, / con senil senno in giovenil etade» (Franco, 1998: 56).

<sup>12</sup> «la qual, lunge da te, misera vive».

<sup>13</sup> «Le fresche rose, i gigli e le viole / arse ha «l vento de» caldi miei sospiri, / e impallidir pietoso ho visto il sole; / nel mover gli occhi in lagrimosi giri / fermarsi i fiumi, e «l mar depose l'ire / per la dolce pietà de» miei martíri».

<sup>14</sup> «Oh quanto maledico la partita / ch'io feci, oimè, da voi, anima mia»; «La lagrime, ch'io verso, in parte il foco / spengono; e vivo sol de la speranza / di tosto rivedervi al dolce loco».

<sup>15</sup> «Signor, la virtù vostra e «l gran valore / e l'eloquenzia fu di tal potere, / che d'altrui man m'ha liberato il core».

<sup>16</sup> Per la vostra virtù languisco e però, / disciolto «l cor da quell'empia catena, / onde mi avolsè il dio picciolo arciero: / già seguí «l senso, or la ragion mi mena».

<sup>17</sup> «Non piú parole: ai fatti, in campo, a l'armi, / ch'io voglio, risoluta di morire, / da sí grave molestia liberarmi».

<sup>18</sup> «E se non cede l'ira al troppo amore, / con queste proprie mani, arditamente / ti trarrò fuor del petto il vivo core».

<sup>19</sup> «Di tal modo combatter a me piace, / e d'acerba vendetta al desir mio / questa maniera serve e sodisface».

<sup>20</sup> «Forse nel letto ancor ti seguirei, / e quivi, teco guerreggiando stesa, / in alcun modo non ti cederei».

285). Lui era un poeta senza pudore, che frequentava ambienti «impudichi», quindi, non dovrebbe destare stupore se avesse dedicato più di un verso sfrontato alla Franco.

xvi. Si sente oltraggiata –il che potrebbe influire sul suo status–, quindi risponde con fermezza agli attacchi<sup>21</sup>. Lei è infuriata perché un amante –probabilmente Maffio Venier– l’ha colta in uno stato d’animo debole e impreparato, mentre lui era completamente *armato*<sup>22</sup>, ma non ha paura di opporsi<sup>23</sup> alle offese e di difendere le donne<sup>24</sup>: possono essere sia delicate che forti. Veronica non ha paura di usare la lingua come una spada affilata, qualsiasi lingua voglia usare, lei è pronta<sup>25</sup>. Sappiamo che questa è la risposta a «Veronica, ver unica puttana» a partire della strofa seguente (p. 166):

«Ver unica» e ‘l restante mi chiamaste,  
alludendo a Veronica mio nome,  
ed al vostro discorso mi biasmaste;  
ma al mio dizionario io non so come  
«unica» alcuna cosa propriamente  
in mala parte ed in biasmar si nome.

xvii. È furiosa per essere stata tradita: sa che il suo amante sta con un’altra<sup>26</sup>; lui non si è degnato di scambiare neanche una parola con lei, così Veronica gli scrive con sofferenza<sup>27</sup>. Prova un insieme di sentimenti<sup>28</sup>. Nonostante tutto lei lo ama e lo perdonerà<sup>29</sup>.

xviii. Chiede a un suo caro amico –forse Domenico Venier<sup>30</sup>– di aiutarla a correggere i suoi versi per spedirli al suo amante<sup>31</sup>. Gli confessa che quello che ha scritto

<sup>21</sup> «D’ardito cavalier non è prodezza / (concedami che «l vero a questa volta io possa dir, la vostra gentilezza), / da cavalier non è».

<sup>22</sup> «Spogliata e sola e incauta mi coglieste, / debil d’animo, e in armi non esperta, / e robusto ed armato m’offendeste».

<sup>23</sup> «Che più d’offese altrui non ho paura».

<sup>24</sup> «Quando armate ed esperte ancor siam noi, / render buon conto a ciascun uom potemo, / ché mani e piedi e core avem qual voi; / e se ben molli e delicate semo, / ancor tal uom, ch’è delicato, è forte; / e tal, ruvido ed aspro, è d’ardir scemo».

<sup>25</sup> «La spada, che «n man vostra rade e fôra, / de la lingua volgar veneziana, / s’a voi piace d’usar, piace a me ancora; / e se volete entrar ne la toscana, / scegliete voi la seria o la burlesca, / ché l’una e l’altra è a me facile e piana».

<sup>26</sup> «Questa la tua Veronica ti scrive, / signor ingrato e disleale amante, / di cui sempre in sospetto ella ne vive».

<sup>27</sup> «Tu non m’avresti in tanti giorni scritto, / che star t’avvenne di parlarmi privo, / mostrando esser di ciò mesto ed afflito, / com’io cortesemente ora ti scrivo».

<sup>28</sup> «D’odio e d’amor gran passion or mista / m’ingombra l’alma, e «l torbido pensiero / agitando contamina e contrista».

<sup>29</sup> «Di costor gran cagion hai di lodarti, / bench’io convengo ancor per viva forza, / crudel, protervo e sempre ingrato, amarti».

<sup>30</sup> «ch’un vostro pari in protezzion m’abbia, / e più da voi di quel ch’io merto ottengo».

<sup>31</sup> «e vi so grado che mi consigliate / di quello c’ho da far, quando a voi vengo / perché i miei versi voi mi correggiate».

prima era il frutto della sua rabbia<sup>32</sup>, che non erano i suoi veri sentimenti perché lei lo ama immensamente<sup>33</sup>.

xx. Vive in un'infelice condizione perché pensa di aver perso l'amore. Lo cerca per le strade, come un'anima in pena<sup>34</sup>, e ogni volta che passa davanti al suo balcone guarda se lo trova lì; va persino alla porta di casa sua<sup>35</sup> per cercarlo di notte, ma lui non c'è mai. Lei crede che lui stia con un'altra donna, che il suo dolore (*pianto, pietà, tormenti, pene, misera, grave dolor*, ecc.) possa essere una consolazione per un'altra<sup>36</sup>. Teme che non sia più solo una questione di letti, ma anche d'amore<sup>37</sup>, quindi le chiede di tornare –se torna, lei si dedicherà a lui–, altrimenti la vedrà morire<sup>38</sup>.

xxiii. Il suo orgoglio è stato attaccato e vuole vendicarsi. Scrive a un suo amico istruito in armi per un consiglio<sup>39</sup>: vuole sfidare a duello colui che l'ha oltraggiata<sup>40</sup>. Tutto questo l'ha portata a capire che lei è troppo brava per lui<sup>41</sup>, anche se non sa se è disposta a macchiarsi le mani con il suo sangue<sup>42</sup>.

xxiv. È venuta a conoscenza della brutta notizia che una donna –probabilmente una sua amica– è stata offesa<sup>43</sup>; fa tutto un appello in difesa delle donne perché anche lei è stata maltrattata in vari modi<sup>44</sup> –fisicamente e psicologicamente–. Le donne non sono il sesso debole:

Povero sesso, con fortuna ria  
sempre prodotto, perch'ognor soggetto

<sup>32</sup> «La gelosia, che dentro «l cor m'arrabbia, / mi fece scriver quello ch'io non dissi; / ma fu del mio signor martello e rabbia».

<sup>33</sup> «Non so quel che sia in fatto, ma confesso / ch'io mi sento morir da passione / di non averlo a ciascun'ora presso».

<sup>34</sup> «Per strada errando, gli occhi ai balconi ergo / de la camera vostra; e fuor del petto / sospiri e pianto d'ambo i lumi aspergo».

<sup>35</sup> «- Vattene in pace –il portinaio dice, / - ché le notti il signor qui non risiede».

<sup>36</sup> «benché da l'altro canto le mie pene / forse consolan altra donna, e «l pianto / con piacer del mio amante al cor perviene».

<sup>37</sup> «perch'ei sia forse d'altra innamorato? / Oimè! che, d'altra standosi nel letto, / me lascia raffreddar sola e scontenta, / colma d'affanni e piena di dispetto».

<sup>38</sup> «poi che di grand'onor il mio cordoglio / esser vi può, se pronto a sovenirmi / sarete, mentre a voi di voi mi doglio: / se non, vedrete misera morirmi».

<sup>39</sup> «vengo a voi per consiglio, a cui son note / le forme del duello e de l'onore, / per cui s'uccide il mondo e si percuote.»

<sup>40</sup> «Io sono stata in procinto, da un lato, / di disfidarlo a singolar battaglia, / comunque più gli piace, in campo armato».

<sup>41</sup> «Ch'io non sia buona per un uom codardo, / cui con la verga un fanciul vincerebbe».

<sup>42</sup> «Dunque commetterò sí gran difetto / di bruttar di quel sangue queste mani, / ch'è di malizia e di viltate infetto?».

<sup>43</sup> «Dunque a la mia presenza vi fu opposto / ch'una donna innocente abbiate / offesa con lingua acuta e con cor mal disposto».

<sup>44</sup> «ma voi la minacciaste forte allora, / e giuraste voler tagliarle il viso, / osservando del farlo il tempo e l'ora».

e senza libertà sempre si stia!  
 Né però di noi fu certo il difetto,  
 che se ben come l'uom non sem forzate,  
 come l'uom mente avemo ed intelletto.  
 Né in forza corporal sta la virtute,  
 ma nel vigor de l'alma e de l'ingegno,  
 da cui tutte le cose son sapute;  
 e certa son che in ciò loco men degno  
 non han le donne, ma d'esser maggiori  
 degli uomini dato hanno più d'un segno.

Vediamo una Veronica polemica, che non ha paura di dare voce alle parole che ha sempre taciuto per essere una donna; non ha paura di mostrarsi come una donna tenace. Con le sue parole critica la società, che è piena di uomini con un'aria di superiorità. Cambia anche gli amanti come se fossero scarpe, ed è completamente libera di farlo, anche se non era concesso. Ci fa capire che erano gli uomini a cercarla, a volerla, ed è lei a decidere con chi andare a letto e con chi no –cosa insolita per una cortigiana, e soprattutto per una donna–.

Veronica è una merce rara, una di quelle donne coraggiose che cambiano il ciclo della storia e che, anche se non sono note a noi, hanno contribuito alla emancipazione delle donne. È una donna senza precedenti, una rivoluzionaria. Queste poesie danno il coraggio di opporsi a quegli uomini che hanno sempre dubitato delle capacità delle donne, e dimostrare loro che siamo valide; perché sebbene queste poesie siano state scritte durante il Rinascimento, più di una potrebbe essere ancora valida per i nostri giorni.

#### 4. CONCLUSIONI

Veronica Franco fa parte della *selva selvaggia* di cui parla Dante, avendo nella sua propria vita anche bestie da affrontare mentre usa la terzina dantesca; fa parte di quella selva che oggi potremmo considerare il Rinascimento, dove si è ricavata una nicchia mostrando il suo potenziale.

Lei è stata una vera scoperta, una di quelle scrittrici la cui opera si rilegge più volte non solo per la sua abilità di scrittura ma anche per l'importanza delle sue parole. Al di là della sua complessità letteraria, il lavoro di comprensione dei suoi testi per motivi linguistici –in quanto scritti in dialetto veneziano– vale la pena. Leggendo la Franco ci si rende conto che non è sola, che tutte siamo state ferite dall'amore, che tutte siamo state arrabbiate con gli uomini e avremmo voluto vendicarci, che tutte vogliamo essere libere.

Veronica Franco è importante per aver coniugato il suo ruolo di cortigiana nella società con la scrittura, dimostrando di valere quanto gli uomini del suo tempo in molti ambiti e di meritare –insieme alle altre donne– di essere trattate come pari e non come oggetti; è importante perché ha precorso i tempi, per essere stata una femminista anche quando il termine *femminista* era sconosciuto.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADLER, S. M. (1988). «Veronica's Franco Petrarchan Terze Rime: Subverting the Master's Plan». *Italica*, vol. 65, n. 3, pp. 213-233.
- BAN, M. (2019). *Il ruolo di Lorenzo e Giuliano de' Medici nella cultura Fiorentina a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento*. (Tesi di Laurea). Università degli Studi di Fiume, Rijeka, Croazia. Recuperato il 14 aprile 2022, in <https://core.ac.uk/download/pdf/270092313.pdf>.
- BARREIRO, R. A. (2013). «El sitio y caída de Constantinopla». *Revista Visión Conjunta, Historia*, n. 8, pp. 12-21.
- BORNAY, E. (aprile 2003). «La «cortesanæ honestæ» en la Italia del Renacimiento veneciano». In M. P. Amador Carretero e M. R. Ruiz Franco (a cura di), *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres* (pp. 193-200). Madrid: Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres.
- CARO RODRÍGUEZ, I. (2017). «El término cortesana a través de Verónica Franco». In E. Moreno Lago (a cura di), *Género y expresiones artísticas interculturales* (pp. 81-84). Siviglia: Benilde.
- DE LISO, D. (2019) «Veronica Franco, poetessa meretrice per un umanesimo al femminile». In V. González Martín, C. Aramburu Sánchez, N. Florio e G. Di Santo (a cura di), *La aportación de la mujer en la construcción, deconstrucción y redefinición del Humanismo* (pp. 35-43). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- DEL TREDICI, F. (2020) «Crisi epidemica e crisi economica. Il dibattito storiografico sulle conseguenze della grande peste medievale». *Documenti Geografici*, n. 1, pp. 383-391.
- DESONAY, F. (1950) «Review of «Lettere familiari a diversi», by V. Franco & B. Croce». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 12, n. 2, pp. 295-301.
- DÍAZ PADILLA, F. (2002). «Verónica Franco: poesía en boca popular». *Archivium: Revista de la Facultad de Filología*, n. 52-53, pp. 103-123.
- FAVRETTI, E. (1986). «Rime e lettere di Veronica Franco». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. 163, n. 523, pp. 355-382.
- FRANCO, V. (1998). *Poems and selected letters*. A. R. Jones e M. F. Rosenthal (trad.). Chicago: The University of Chicago Press. Recuperato il 15 aprile 2022, in <https://www.degruyter.com/document/doi/10.7208/9780226259857/html#contents>.
- GARCÍA CALDERÓN, A. (2011). «Feminidades poéticas europeas en los siglos XXVI-XVIII: análisis de cuatro modelos representativos». *Prisma Social*, Sección Abierta, n. 7, pp. 4-12.
- GARCÍA VALDÉS, P. (2018). «La ficcionalización de personajes históricos en la literatura italiana: el caso de Veronica Franco». In M. Martín Clavijo e M. Bianchi (a cura di.), *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas* (pp. 75-88). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GILBERT, A. (2021). «Ser mujer en la Italia del Renacimiento». *Revista National Geographic*. Recuperato il 12 aprile 2022, in [https://historia.nationalgeographic.com.es/al-ser-mujer-italia-renacimiento\\_16398](https://historia.nationalgeographic.com.es/al-ser-mujer-italia-renacimiento_16398).
- GONZÁLEZ BARAJAS, L. M. (2018). *El Renacimiento en Italia: Quattrocento y Cinquecento. Propuesta didáctica para la programación de Historia del Arte en 2º de Bachillerato* (Trabajo de Fin de Máster). Universidad de Valladolid, Valladolid. Recuperato il 16 aprile 2022, in [https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/33150/TFM\\_F\\_2018\\_12.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/33150/TFM_F_2018_12.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

- GRAF, A. (1888) *Attraverso il Cinquecento*. Torino: Ermano Loescher.
- KRISTELLER, P. O. (1998). *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*. Roma: Donzelli Editore.
- MARS, L. (2021). «Aspasia, la mujer que conquistó la Atenas clásica». *Revista National Geographic*. Recuperato il 25 marzo 2022, in [https://historia.nationalgeographic.com.es/al/aspasia-mujer-que-conquistó-atenas-clásica\\_17466](https://historia.nationalgeographic.com.es/al/aspasia-mujer-que-conquistó-atenas-clásica_17466).
- MIGUEL, M. (2016). «Veronica Franco's gendered strategies of persuasion: "Terze Rime" 1 and 2». *MLN Johns Hopkins University Press*, vol. 131, n. 1, pp. 58-73.
- MOLMENTI, P. (1903). «La corruzione dei costumi veneziani nel rinascimento». *Archivio Storico Italiano*, serie V, vol. 31, n. 230, pp. 303-305.
- PEROCCO, D. (2006) «Donne e scrittura nella Venezia del Rinascimento. Il caso di Veronica Franco». In L. Pertile, R. A. Syska-Lamparska e A. Oldcorn (a cura di), *La scena del mondo. Studi sul Teatro per Franco Fido*. (pp. 93-98). Ravenna: Longo Editore.
- QUERALT DEL HIERRO, M. P. (2019). «Verónica Franco, la reina de las cortesanas». *Revista National Geographic*. Recuperato il 25 aprile 2022, in [https://historia.nationalgeographic.com.es/al/veronica-franco-reina-cortesanas\\_11766](https://historia.nationalgeographic.com.es/al/veronica-franco-reina-cortesanas_11766).
- RIBEIRO BERALDO, J. P. (2020). «Veronica Franco: uma mulher intense». *Revista Historiador*, n. 12, pp. 52-59.
- ROMAGNOLI, A. (2009). *La donna del «Cortegiano» nel contesto della tradizione* (Tesi di Dottorato). Universitat de Barcelona, Barcellona.
- ROMEI, D. (2008). «Cortigiane oneste e (dis)oneste nei libri italiani del Cinquecento». *Journée d'études OTIUM antisociété et anticulture*. Recuperato il 12 marzo 2022, in [https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/41663/1/AR\\_TESI.pdf](https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/41663/1/AR_TESI.pdf).
- RUBÍN VÁZQUEZ DE PARGA, I (2008). *La escritura prohibida: escritoras y cortesanas, escritoras cortesanas: el caso de Verónica Franco* (Tesi di Dottorato) Universidad de Sevilla, Siviglia.
- SALZA, A. (1913) *Rime: [di] Gaspara Stampa [e] Veronica Franco*. Bari: Gius. Laterza & Figli.
- VIRGILI, A. (2021). «La peste negra, la epidemia más mortífera». *Revista National Geographic*. Recuperato il 27 febbraio 2022, in [https://historia.nationalgeographic.com.es/al/peste-negra-epidemia-mas-mortifera\\_6280](https://historia.nationalgeographic.com.es/al/peste-negra-epidemia-mas-mortifera_6280).
- WEALLEANS, C. (2015). *The «Honest Courtesan», free woman of the Renaissance: an exploration of the sociocultural construction of «la cortigiana onesta»* (Tesi di Laurea). The Manchester Metropolitan University, Manchester.
- ZAPPELLA, G. (2011). «A proposito della donna nel rinascimento meridionale». *Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, vol. 25, pp. 29-33.

## BRONTE: STORIA DI INGIUSTIZIA E RIBELLIONE. DA VERGA A VANCINI

*Bronte: Story of Injustice and Rebellion. From Verga to Vancini*

Francesco Maria PISTOIA

Universidad de Salamanca

Fecha final de recepción: 2 de mayo de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 18 de septiembre de 2022

**RIASSUNTO:** I fatti di Bronte costituiscono una delle pagine più violente del processo di unificazione italiana. L'insurrezione popolare degli abitanti del paese si trasformò in una sanguinosa rivolta che venne soffocata ben presto da una repressione altrettanto violenta, ordinata da Garibaldi e operata da Nino Bixio. In questo articolo, la novella *Libertà* di Giovanni Verga, ispirata agli eventi di Bronte, verrà comparata con l'opera cinematografica *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* di Florestano Vancini.

Parole chiave: Verga; Bronte; Risorgimento; violenza; Garibaldi.

**ABSTRACT:** The *facts of Bronte* constitute one of the most violent episodes of the Italian unification process. The popular uprising of the inhabitants of the town turned into a bloody revolt that was soon suppressed by an equally violent repression, ordered by Garibaldi and executed by Nino Bixio. In this article, Giovanni Verga's novella *Libertà*, inspired by the events in Bronte, will be compared with Florestano Vancini's film *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*.

Keywords: Verga; Bronte; Risorgimento; violence; Garibaldi.

### 1. INTRODUZIONE. I FATTI DI BRONTE

Pochi mesi dopo l'inizio della spedizione dei Mille, nei primi giorni dell'agosto 1860, a Bronte, piccolo comune alle pendici dell'Etna, scoppiò una rivolta popolare

dei contadini del posto contro i proprietari terrieri, rei di non aver suddiviso le terre comunali tra le famiglie più povere come imponeva un decreto garibaldino emesso il 2 giugno dello stesso anno. Si trattò di un vero e proprio bagno di sangue: furono uccise sedici persone, appartenenti all'aristocrazia e alla borghesia brontese, e vennero incendiati numerosi edifici, tra i quali il teatro e l'archivio comunale.

La risposta di Garibaldi non si fece attendere. Ordinò a Nino Bixio, generale e suo fidato braccio destro, di recarsi a Bronte per ristabilire l'ordine pubblico e sedare il fuoco della rivolta. La punizione imposta dal generale fu esemplare e altrettanto violenta: a poche ore dal suo arrivo, vennero condannate centocinquanta persone ritenute responsabili della rivolta. Di questi, cinque vennero fucilati all'alba del giorno successivo, il 10 agosto. Le misure repressive di Bixio funzionarono, riuscendo a soffocare l'insurrezione popolare. Questi avvenimenti, noti anche come i fatti di Bronte, rimangono tuttora una delle pagine più oscure e sanguinose del Risorgimento italiano.

La rivolta dei cittadini di Bronte, seguita dalla rappresaglia garibaldina, fu ripresa e trattata da Giovanni Verga all'interno della novella *Libertà*, uscita originariamente su *La Domenica letteraria* nel 1882 e poi raccolta l'anno successivo nelle *Novelle rusticane*.

Nel 1971 venne girato il film *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* con la regia di Florestano Vancini, a dimostrazione di un interesse mai sopito nei confronti di quanto accaduto nell'agosto del 1860.

## 2. LA NOVELLA E IL FILM: DUE STORIE DIFFERENTI

Il testo verghiano e il film di Vancini, sebbene riprendano gli stessi accadimenti, non raccontano la stessa storia. Il lettore-spettatore, infatti, non può fare a meno di riscontrare numerose differenze tra la novella e la sua trasposizione cinematografica.

Gli aspetti contrastanti tra le due opere sono evidenti sin dal principio: Verga, attraverso uno «straordinario incipit in *medias res* che non dà conto del «prima», non dà conto del contesto, delle cause, della preparazione della rivolta» (Brugnolo, 2014: 54), trascina direttamente il lettore all'interno della sommossa popolare, omettendo le ragioni della «folla» che «spumeggiava e ondeggiava» (Verga, 1969a: 332) e gli avvenimenti antecedenti ai fatti raccontati. Al contrario, la scena iniziale di *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* mostra un atto di violenza brutale nei confronti di un contadino e del suo giovane figlio, sorpresi a raccogliere legna in uno dei terreni dei *padroni* e per questo frustati senza pietà dal guardaboschi. Vancini, nella scena successiva, rivela la misera retribuzione concessa ai contadini: per tre giorni di duro lavoro nei campi, il compenso era di soli cinque tarì<sup>1</sup> e una minestra. Nel film, dunque, vengono mostrate chiaramente allo spettatore le terribili condizioni sociali ed economiche in cui versavano le classi più povere della società siciliana dell'epoca. Questa breve premessa è necessaria per spiegare le immagini che seguono, ovvero le lamentele dei contadini e la loro speranza legata ai

<sup>1</sup> Il tarì era una moneta siciliana che valeva 42 centesimi di lira.



principi di giustizia e libertà promessi e promossi da Giuseppe Garibaldi, sbarcato in Sicilia qualche mese prima.

Leggendo *Libertà*, la rabbia del popolo sembra invece scoppiare all'improvviso, senza elementi che giustificano «le falci, le mani, i cenci, i sassi» (Verga, 1969a: 332) intrisi di sangue; si ha dunque come «l'impressione di qualcosa di spontaneo e irresistibile, una sorta di fenomeno naturale» (Brugnolo, 2014: 54).

In *Libertà* non mancano soltanto le premesse della rivolta. L'omissione verghiana più evidente è, sicuramente, quella della figura dell'avvocato Nicolò Lombardo, l'anima liberale e democratica della rivolta cittadina. È paradossale che costui, uno degli interpreti chiave dei fatti di Bronte e condannato ingiustamente alla pena capitale da Bixio, sia del tutto assente nella novella, mentre nel film di Vancini appare come uno dei protagonisti, interpretato da Ivo Garrani. In un saggio dedicato alla novella verghiana<sup>2</sup>, Sciascia la definì «la mistificazione più grande» (Radice, 2009: 17) compiuta da Verga e la prova schiacciante, secondo la sua tesi, dello stravolgimento compiuto dallo scrittore nell'esposizione degli eventi di Bronte, volto a difendere le ragioni e gli interessi della classe dei *galantuomini*, di cui lo stesso Verga faceva parte. Come evidenziato a più riprese nel film, l'intenzione di Lombardo era quella di sovvertire l'ordine costituito e dare finalmente dignità ai contadini di Bronte, senza ricorrere a spargimenti di sangue o ad atti di violenza sommaria. Complice il ruolo della Carboneria (altro elemento assente nella novella verghiana), Lombardo non riuscì nel suo intento e la sommossa causò sedici vittime; fino alla fine, però, tentò di placare questa rabbia popolare, cercando vanamente di conferire alla rivoluzione in atto una validità a livello legale ed istituzionale.

L'arrivo di Nino Bixio a Bronte segna l'inizio della seconda parte della novella e del film. La rappresentazione del generale costituisce un altro elemento di differenza sostanziale tra *Libertà* e *Bronte*: Verga lo descrive rapidamente come il «generale, quello che faceva tremare la gente» e aggiunge, qualche rigo più tardi un solo aggettivo a corredo del grado militare: «quel generale piccino» (1969a: 335). Non inganni la scelta di un termine all'apparenza bonario: Verga ne definisce presto il carattere risoluto e senza pietà, spiegando che

Il generale fece portare della paglia nella chiesa, e mise a dormire i suoi ragazzi come un padre. La mattina, prima dell'alba, se non si levavano al suono della tromba egli entrava nella chiesa a cavallo, sacramentando come un turco. Questo era l'uomo (Verga, 1969a: 335-336).

<sup>2</sup> Tutte le citazioni relative a Sciascia fanno riferimento al saggio scritto dall'autore di Racalmuto che apre, come *Introduzione*, l'opera di Radice (2009) *Memorie storiche di Bronte. Parte seconda*. Il saggio si ritrova, ancora sotto forma di Introduzione, anche in Radice (1963) *Nino Bixio a Bronte* e, con il titolo *Verga e la Libertà*, in Sciascia (1991: 89-106). Per quanto riguarda Radice, i due volumi delle *Memorie storiche di Bronte* furono riuniti dalla Banca Mutua Popolare di Bronte nel 1984 e, dal gennaio 2009, sono liberamente consultabili e scaricabili sul sito dell'Associazione Bronte Insieme Onlus. Le citazioni di Sciascia e Radice presenti in questo articolo fanno riferimento alla versione web del 2009.

Tuttavia, i riferimenti alla figura di Bixio e alle sue azioni, nonché alle sue responsabilità sugli avvenimenti di Bronte, finiscono qui.

Nell'opera filmica, al contrario, il generale è l'interprete principale della seconda parte del film. Bixio entra in scena con Guglielmo Thovez, amministratore della vicina Ducea di Nelson interessato a reprimere l'insurrezione popolare. I contadini, infatti, non accettavano di buon grado la presenza dei vasti possedimenti inglesi in quelle zone. Anche i riferimenti all'ingombrante ruolo della Ducea e agli interessi di Thovez, significativi negli sviluppi dei fatti di Bronte, sono completamente assenti in *Libertà*. In *Bronte*, fin dalle prime immagini, emerge inoltre il ritratto di un Bixio cinico e mosso da meri calcoli politici.

Un'altra differenza sostanziale tra la novella e il film è la scelta dei cinque condannati da fucilare: nel testo verghiano si legge che Bixio «ordinò che glie ne fucilassero cinque o sei, Pippo, il nano, Pizzanello, i primi che capitarono» (Verga, 1969a: 336) mentre nell'opera di Vancini Bixio decide deliberatamente, dopo aver esaminato i fatti avvenuti, di punire con la pena capitale le persone identificate come i *capo rioni* della rivolta. In *Libertà* non vi è cenno di questo processo sommario e i cinque condannati sono scelti a caso. Non è una differenza di poco conto e Sciascia ne parlò in questi termini:

Ci si può obiettare che, a carico di Bixio, Verga fece di peggio, nella novella: eliminò quel simulacro di processo, gli fece sbrigativamente ordinare la fucilazione dei «primi che capitarono»; ma in effetti non è così: ché la rappresentazione, sia pure in una sola frase, del processo, lo avrebbe obbligato a caricare il generale di feroce ipocrisia; e voleva invece, a conferma della leggenda, darlo soltanto, e con indulgenza, come un intemperante (Radice, 2009: 17).

Lo scrittore di Racalmuto insiste poi su un altro dettaglio, a suo parere indicativo nel segnalare la volontà di Verga di minimizzare le colpe del garibaldino: la trasformazione del pazzo del paese, uno dei cinque condannati alla fucilazione, in un nano, «dissimulando in una minorazione fisica la minorazione mentale» (Radice, 2009: 17).

In *Bronte*, la figura del pazzo appare invece sin dalle prime scene e ne viene sottolineata la totale innocenza ed estraneità ai fatti. La sua morte è senza dubbio uno dei momenti più strazianti del film: dopo essersi salvatosi miracolosamente poiché mancato dagli spari dei soldati, si vede Bixio fare un cenno ad un altro ufficiale affinché lo finisca con un colpo alla testa. Con questa immagine cruenta, che offre allo spettatore una rappresentazione ancor più negativa della figura del generale garibaldino, si chiude il film.

L'opera di Vancini cerca di riportare fedelmente i fatti accaduti a Bronte, come descritti nelle cronache locali<sup>3</sup>, con il preciso scopo (evidente sin dal titolo) di gettare finalmente una nuova luce sulle responsabilità di Bixio e sull'ingiusta ed efferata condanna comminata ai cinque brontesi. Obiettivo ambizioso, senza dubbio, e che probabilmente spiega la fredda accoglienza riservatagli sulla televisione nazionale negli anni e, di conseguenza, la scarsa risonanza attuale.

<sup>3</sup> Si vedano le opere di Radice (1963; 2009: nota 2).

Si tratta, dunque, di un film per certi versi *scomodo* perché riporta alla luce i tragici avvenimenti dell'agosto 1860, costringendo lo spettatore a riflettere e a fare i conti con una delle pagine più fosche del Risorgimento italiano.

Lo stesso Vancini era consapevole del duro lavoro che lo aspettava<sup>4</sup> e del fatto che la storia del massacro di Bronte, così come raccontata nel film, avrebbe suscitato numerose polemiche. Nel 1972, poco dopo l'uscita nelle sale della sua opera, dichiarò con orgoglio a *La Stampa* che recensiva il film:

Nel film la fedeltà della storia, piaccia o no, è totale. La rivolta di Bronte e la sua repressione sono viste non attraverso la mediazione d'un grande eroe, ma come un affresco in cui tutti i personaggi sono importanti. Infatti il vero protagonista di Bronte è e rimane il popolo in rivolta (Vancini, s. d.).

### 3. LIBERTÀ, CAMBIAMENTO, GIUSTIZIA, VIOLENZA. ALTRE RILETTURE DELLA NOVELLA

La posizione di Verga nei confronti dei fatti di Bronte è ed è stata a lungo fonte di dibattito: se per Sciascia la «mistificazione» dell'autore di *Libertà* si lega a un tentativo volto a sottolineare la cieca ferocia del popolo e a difendere la classe sociale a cui apparteneva, c'è chi invece, come Gaetano Trombatore, sottolinea come, nella novella, «Ai garibaldini è assegnata solo una parte secondaria, e non hanno nulla di eroico» e che i rivoltosi, per quanto «ciechi e sanguinari, rimanevano pur sempre strumento di libertà» (Trombatore, 1975: 176, 177). La prima teoria, che vede Verga vicino ai «galantuomini» di Bronte ed avverso al popolo, è quella che ha avuto più seguito nel commento critico alla novella<sup>5</sup>.

*Libertà* può essere letta a partire dall'ultima affermazione, quella del carbonaio che chiude simbolicamente la novella: «Dove mi conducete? – In galera? – O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!...» (Verga, 1969a: 338). Sembra, infatti, che il problema di fondo dell'intera vicenda (la rivolta popolare, la repressione dei garibaldini, il tribunale dei giudici) sia caratterizzato da un equivoco di fondo sul concetto di *libertà*. Mentre per i garibaldini e la classe politica risorgimentale, la conquista della libertà coincideva con il processo stesso di unificazione italiana, per i contadini siciliani, essa aveva una connotazione economico-sociale, legata alla possibilità di redistribuzione delle terre e quindi funzionale a condizioni di vita migliori. La strage di Bronte fu la diretta conseguenza di questo malinteso storico.

Nel film, l'avvocato Lombardo spiega chiaramente che è stato proprio l'equivoco riguardante il valore che si dà alla libertà ad alimentare il furore della rivolta: detenuto da Bixio, riflette con un ufficiale garibaldino sui fatti accaduti in paese. Amareggiato, si rivolge così al suo interlocutore:

<sup>4</sup> Vancini dichiarò infatti che «Ricostruire l'accaduto fu un'impresa perché su quanto era realmente successo regnavano silenzio e reticenza di cui era stato vittima persino Verga» (Vancini, s. d.).

<sup>5</sup> Si vedano le opinioni di Mazzacurati (1974) e Isneghi (2011), riportate in Brugnolo (2014: 52).

– Perché noi siciliani e voi altri abbiamo sempre detto la stessa cosa ma intendendo due cose diverse. L'Italia, sì, la libertà d'Italia, certo abbiamo combattuto per questo, abbiamo patito il carcere, fatta la rivoluzione ma il popolo siciliano pensava a un'altra libertà. – Ma la libertà è sempre la stessa, dappertutto. – No, no. Quando i siciliani gridano «libertà» vogliono dire «pane». Voi dite «portiamo la libertà» e il contadino siciliano crede che gli portate la terra, la terra dove nasce il pane. Dite «libertà» e i contadini pensano che sia arrivato il momento di farsi giustizia. Un atto di annessione è bastato a unire la Lombardia al Piemonte, qua forse non basta (Vancini, 1971).

Se in questa scena si condensa tutto l'aspetto ideologico e drammatico dei fatti di Bronte, nel testo verghiano la frase «Libertà voleva dire che doveva essercene per tutti!» (Verga, 1969a: 335) pronunciata da uno dei contadini esemplifica lo stato d'animo dei rivoltosi.

Verga non ignora questo malinteso storico, sebbene sia consapevole dell'impossibilità di un reale cambiamento. Secondo Stefano Brugnolo, lo scrittore siciliano

non si fa illusioni sulla «bontà» del popolo, ma tanto meno si fa illusioni sulla possibilità di coinvolgere i contadini meridionali nel nuovo Stato, dandogli in cambio solo promesse vuote. Meglio dunque non illudere e non illudersi, se non si vuole correre il rischio di un cambiamento che si ritorca contro le nuove élite dello Stato appena nato (Brugnolo, 2014: 56).

Analizzare quanto accaduto a Bronte, nei giorni che seguirono l'insurrezione popolare, riporta alla memoria il famoso motto gattopardesco «bisogna cambiare tutto affinché nulla cambi». Verga sembra voler sottolineare come un reale cambiamento delle condizioni sociali ed economiche per le classi meno abbienti (specialmente al Sud, nella sua Sicilia) fosse inattuabile. Dopo aver messo a ferro e fuoco l'intero paese e aver assaporato la «prima ebra illusione di libertà» (Trombatore, 1975: 177), non c'è nessuna rivoluzione da parte dei contadini, né un rovesciamento dell'ordine prestabilito. Il senso di impotenza e di incertezza che avvolge la popolazione di Bronte la mattina successiva alla rivolta è il primo segnale di una sconfitta, storica ed esistenziale, che si manifesterà pienamente il giorno seguente con l'arrivo di Bixio:

Aggiornava; una domenica senza gente in piazza né messa che suonasse. Il sagrestano s'era rintanato; di preti non se ne trovavano più. I primi che cominciarono a far capannello sul sagrato si guardavano in faccia sospettosi; ciascuno ripensando a quel che doveva avere sulla coscienza il vicino. Poi, quando furono in molti, si diedero a mormorare. - Senza messa non potevano starci, un giorno di domenica, come i cani! - Il casino dei galantuomini era sbarrato, e non si sapeva dove andare a prendere gli ordini dei padroni per la settimana. Dal campanile penzolava sempre il fazzoletto tricolore, floscio, nella caldura gialla di luglio (Verga, 1969a: 334-335).

L'insuccesso della sommossa è ben rappresentato da quel «fazzoletto tricolore» che, se il giorno prima veniva sventolato con orgoglio come simbolo di libertà, adesso appare «floscio, nella caldura gialla di luglio». Seppur brevemente, anche nel film di Vancini

viene raffigurata l'immobilità di Bronte, con le sue case sbarrate e le sue strade deserte, dopo la sollevazione dei *berretti*<sup>6</sup>. È una delle poche parti in cui convergono film e novella, sebbene Verga insista poi sui lati più istintivi e brutali del popolo, capace di risolvere i problemi solo facendo ricorso alla violenza (Verga, 1969a: 335).

Sul tema della violenza in *Libertà* si è espresso Giuseppe Lo Castro, mettendo in risalto alcuni elementi in comune tra questa novella e altri testi verghiani. In *Libertà*, infatti, Verga, oltre a catapultare il lettore nell'epicentro della furia «proletaria», sembra interessato a mostrarci «la facilità con cui si può innescare il processo della violenza in soggetti altrimenti normali e come, messo in moto, il meccanismo, l'escalation della furia omicida si traduca in un'ebbrezza crescente che diventa presto ingestibile e irrefrenabile» (2012: 16). L'autore nota alcuni parallelismi tra *Libertà* e altre novelle come *La lupa*, *Il processo*, e soprattutto, *Tentazione!*, la cruda descrizione di una violenza sessuale trasformatasi rapidamente in omicidio.

*Libertà*, infatti, condivide con *La lupa* «il tema della violenza come accesso di libido» (Lo Castro, 2012: 16) ma è soprattutto dall'accostamento con *Tentazione!* che emergono, dall'analisi dello studioso, numerose analogie tra le due novelle<sup>7</sup>.

I temi della libertà, del cambiamento impossibile e della violenza si collegano dunque ad un'altra questione irrisolta di questa vicenda: quella della giustizia e dei suoi limiti. Nella novella, questa tematica viene rappresentata in due modi diametralmente opposti: Verga sottolinea, nella prima parte del testo, il carattere impetuoso e furioso della rivolta dei *berretti*, che vogliono farsi giustizia da sé. Ed è qui, secondo Trombatore, che risiede il «torto» dei «villani», colpevoli di «aver creduto che a questo mondo esistesse la possibilità di farsi giustizia» (1975: 178); e poi c'è la giustizia *ufficiale*, che chiude il racconto, espressa nelle lungaggini del processo che si tiene a Catania tre anni dopo (scena, questa, assente nel film di Vancini).

#### 4. CONCLUSIONE. BRONTE E IL LATO OSCURO DEL RISORGIMENTO ITALIANO

Oltre alle differenze con il film e al dibattito sulla posizione di Verga, a metà «tra la elegia pauperista e la condanna reazionaria» (De Cristofaro, 2018: 27) l'interesse nei confronti di *Libertà* risiede nel fatto che riapre una ferita mai rimarginata, svelando una delle ragioni per cui ancora oggi si parla del «lato oscuro dell'Unità d'Italia»<sup>8</sup>.

Gli equivoci legati ai concetti di giustizia e di libertà, insieme alla conseguente violenza seguita dall'impossibilità di un reale cambiamento, testimoniano la visione di Verga sul «fallimento dell'unità nazionale», facendo così di *Libertà* e, quindi, dei fatti di Bronte «un drammatico *de profundis* di qualunque sogno rivoluzionario» (Palumbo, 2011: 37).

<sup>6</sup> Il berretto è il copricapo dei contadini, mentre i borghesi portano il cappello.

<sup>7</sup> Lo Castro nota infatti che «*Libertà* e *Tentazione!* mettono in scena anche l'amplificazione prodotta dalla massa o dal branco, insieme collettivo che travolge le responsabilità individuali, coinvolge il singolo nell'effertezza dei più animosi e lo protegge nella potenza e de responsabilità del gruppo» (2012: 16-17).

<sup>8</sup> Questa espressione è presente nei titoli delle opere di Carilli (2012) e Del Boca (2016).

La rassegnazione dei cittadini di Bronte all'indomani della sommossa, infatti, rivela l'«illusorio sovvertimento sociale che non si è realizzato» (Lo Castro, 2012: 17).

L'insuccesso della rivolta di Bronte anticipa e spiega alcuni dei malintesi storici che ancora oggi si legano al processo risorgimentale. Del resto,

Per Verga il Risorgimento costituisce un frutto nato da radici profonde. Sono queste radici che ne hanno condizionato e guastato la vita. Esse, infatti, sono radici avvelenate, mortali. Infettano l'ambiente in cui si sviluppano. Corrompono qualunque creatura ne venga a contatto. Proprio perché è esteso, questo contagio impedisce qualunque illusione. La modernità intera è malata nelle sue fondamenta, compromessa nelle sue stesse origini e non può che generare infelicità, pene, solitudini: per i singoli come per la collettività di cui essi sono parte (Palumbo, 2011: 37).

Queste «radici malate» di cui parla Palumbo sono la causa degli equivoci che portano alla violenza dei contadini e ai soprusi di Bixio. Anche Trombatore segue questo principio, affermando che «Per Nino Bixio, e in genere per tutto il moto politico e unitario dei Mille, le insurrezioni dei contadini erano un ostacolo che inopinatamente si ergeva a intralciare il cammino della libertà, e che bisognava rimuovere e schiacciare soffocando inesorabilmente la voce della terra» (1975: 177). La *colpa* dei contadini di Bronte fu fraintendere gli ideali garibaldini di libertà e giustizia. La condanna per loro, come si è visto, fu durissima. Ed è proprio in questo scarto storico e sociale che si annidano i problemi dell'unificazione italiana; sono equivoci del genere che «rivelano le aporie del nostro Risorgimento, della nostra Unità nazionale. E, più in generale, di ogni Rivoluzione fatta a metà, che escluda i molti a vantaggio dei «pochi» e producono «quella violenza disperata e cieca» che «è a sua volta il risultato di una situazione storica e sociale disperata e cieca» (Brugnolo, 2014: 58).

I fatti di Bronte costituiscono solo uno dei vari aspetti oscuri del Risorgimento, sicuramente uno dei più celebri ed eclatanti, sebbene si tratti pur sempre di un «massacro che i libri di scuola non hanno raccontato» (Vancini, 1971) e, a distanza di più di centosessant'anni, rimangono un evento deplorabile, difficile da accettare e ricordare, in cui nessuno ne esce vincitore: né i contadini, colpevoli (tanto nella novella quanto nel film) di aver condotto la rivolta mossi più da una furiosa e cieca vendetta che da una reale volontà di migliorare la propria condizione di classe sociale sfruttata, né le camicie rosse garibaldine, che –al posto della libertà e della giustizia promessa al popolo– si limitarono a sostituire l'*Ancien Régime* dei latifondisti e dei proprietari terrieri con un sistema di controllo ancora più coercitivo e intollerante.

Per entrambe le fazioni, la reazione violenta e sanguinaria (sebbene scaturita da ragioni storiche e politiche differenti) fu considerata l'unica possibile risposta per reagire a quanto stava accadendo. È forse questa la realtà più complessa da accettare, fare i conti con questa «verità difficile», come afferma Lo Castro nel suo lavoro<sup>9</sup>,

<sup>9</sup> Lo Castro (2012). *La verità difficile. Indagini su Verga* è il titolo dell'opera.

ovvero dover accettare la presenza di una quasi inspiegabile violenza nel comportamento e nella mente dell'uomo, e della fallibilità della giustizia.

Ed è proprio a causa di questo aspetto, legato a doppio filo con l'intera opera verghiana, che una novella come *Libertà* non può essere ignorata o derubricata come mero resoconto di fatti realmente avvenuti. La grandezza di Verga risiede nell'aver dichiarato al lettore l'esistenza di questa «verità difficile», rivelando i pericoli che si celano dietro l'astrattezza delle parole e dimostrando quanto sia facile «arrivare ad avere il sangue nelle mani» (Verga, 1969b: 333).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BRUGNOLO, S. (2014). «Libertà di Verga ovvero come il testo rovescia l'ideologia dell'autore». *Lettere Aperte: prospettive e polemiche per lo studio della letteratura italiana*, 1, pp. 51-64. Recuperato il 30 gennaio 2022, in [https://www.lettereaperte.net/images/ausgabe-1/pdfs/la1\\_brugnolo.pdf](https://www.lettereaperte.net/images/ausgabe-1/pdfs/la1_brugnolo.pdf).
- CARILLI, M. (2012). *La brutale verità. Il lato oscuro dell'Unità d'Italia e il brigantaggio postunitario*. Roma: Aracne.
- DE CRISTOFARO, F. (2018). «Le lacrime degli uomini. Ancora sulla visione «allegorica» dei vinti». *Allegoria*, 77, pp. 27-40. Recuperato il 30 gennaio 2022, in <https://www.allegoriaonline.it/PDF/1106.pdf>.
- DEL BOCA, L. (2016). *Risorgimento disonorato. Il lato oscuro dell'Unità d'Italia*. Torino: Utet.
- IACCIO, P. (2022). *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di scuola non hanno raccontato. Un film di Florestano Vancini*. Napoli: Liguori Editore.
- ISNEGHI, M. (2011). *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*. Bari: Laterza.
- LO CASTRO, G. (2012). *La verità difficile. Indagini su Verga*. Napoli: Liguori Editore.
- LUPERINI, R. (2005). *Verga Moderno*. Roma-Bari: Edizioni Laterza.
- MAZZACURATI, G. (1974). *Forma e ideologia*. Napoli: Liguori Editore.
- PALUMBO, M. (2011). «Verga e le radici malate del Risorgimento». *Italies*, 15, pp. 37-52. Recuperato il 30 gennaio 2022, in <https://journals.openedition.org/italies/3042>.
- RADICE, B. (1963). *Nino Bixio a Bronte*. Caltanissetta: Edizioni Salvatore Sciascia.
- RADICE, B. (2009). *Memorie storiche di Bronte*. Parte seconda. Adrano: Tipografia Santangelo & Costa. Recuperato il 30 gennaio 2022, in [http://www.bronteinsieme.it/PDF/Memorie\\_storiche-Nino\\_Bixio\\_a\\_Bronte.pdf](http://www.bronteinsieme.it/PDF/Memorie_storiche-Nino_Bixio_a_Bronte.pdf).
- SCIASCIA, L. (1991). *La corda pazzo-Scrittori e cose della Sicilia*. Milano: Adelphi.
- TROMBATORE, G. (1975). «Verga e la libertà». In P. Pullega, *Leggere Verga. Antologia della critica verghiana* (pp. 171-179). Bologna: Zanichelli.
- VANCINI, F. (1971). *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* [Film]. Italia/Jugoslavia.
- VANCINI, F. (s. d.). *I dibattiti e le ricostruzioni dei fatti di Bronte*. Recuperato il 30 gennaio 2022, in [http://www.bronteinsieme.it/2st/mo\\_602i.html](http://www.bronteinsieme.it/2st/mo_602i.html).
- VERGA, G. (1969a). *Tutte le novelle. Volume primo*. Milano: Mondadori.
- VERGA, G. (1969b). *Tutte le novelle. Volume secondo*. Milano: Mondadori.





«LO CHIAMAVANO MALPELO».  
VERGA PER LA GENERAZIONE Z  
«*Lo chiamavano Malpelo*». *Verga for Z Generation*

Carla TIRENDI  
Universidad de Salamanca

Fecha final de recepción: 11 de abril de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 5 de septiembre de 2022

RIASSUNTO: Una rilettura della novella *Rosso Malpelo* attraverso la canzone, dall'omonimo titolo, di Anastasio. L'analisi del testo verterà sul piano interpretativo, alla ricerca degli elementi della cultura pop che rimandano al tema del pregiudizio. Dunque, sarà possibile mettere a fuoco la prospettiva da cui la generazione Z apprende la lezione verghiana.

Parole chiave: Verga; Anastasio; cultura pop; pregiudizio; Generazione Z.

ABSTRACT: A reinterpretation of the short story *Rosso Malpelo* through the song, with the same title, by Anastasio. The analysis of the text will focus on the interpretative level, in search of pop culture elements that refer to the theme of prejudice. Therefore, it will be possible to center on the perspective from which generation Z learns Verga's lesson.

Keywords: Verga; Anastasio; Pop culture; prejudice; Z Generation.

## 1. UNIVERSALITÀ VERGHIANA

*Rosso Malpelo* è la nota novella della raccolta *Vita dei campi*, pubblicata per la prima volta su *Il Fanfulla*<sup>1</sup> la prima domenica d'agosto del 1878 e poi in volume nel 1880.

<sup>1</sup> *Il Fanfulla*: quotidiano italiano dell'Ottocento, pubblicato in un primo momento a Firenze e poi a Roma, fu uno dei primi quotidiani non legati a un partito politico o a una corrente letteraria.

La novella, come genere letterario, nel verismo rivoluziona le sue caratteristiche per ampliare la prospettiva d'osservazione al fine d'illustrare una realtà che richiede impegno morale, ma soprattutto una verità rigorosa.

Questo genere letterario, sottostimato per brevità dallo stesso Verga rispetto all'impresa romanzesca, riscosse successo tra i lettori e la critica, soprattutto nella sua variante rurale incentivata dall'affermarsi della corrente naturalista, di fatto *Vita dei campi* prende vita nella sua terra natia: la Sicilia. La concretizzazione della poetica verista nella dimensione regionale è stata una scelta col fine di far emergere la realtà della classe borghese e di quella rurale-popolare attraverso delle prospettive inesplorate, pertanto il naturalismo francese giunge in Italia in una codificazione decentrata.

L'autore, spinto alla produzione novellistica su richiesta degli editori e da esigenze economiche, ha inaugurato una stagione letteraria di grande fortuna per questo genere in cui non si sottrae mai nel dimostrare la sua adesione al vero.

I temi delle novelle verghiane sono avvolti da un'aura pessimistica e narrati con toni drammatici e sarcastici, attraverso cui i protagonisti vagabondano alla ricerca di una vita migliore che mai si prospetta come possibile e sostanziale. Infatti, investigando e raccontando della natura dell'essere umano come animale sociale, sovrastato da leggi economiche, Verga ci offre dei ritratti incontestabilmente veri; come sosteneva Capuana i personaggi verghiani apparivano come persone vive.

Verga ebbe la possibilità di desumere la sua *Weltanschauung* da diversi scenari, essendo stato testimone dei grandi cambiamenti politici e culturali che coinvolsero l'Italia di fine Ottocento; la proclamazione del Regno d'Italia e la delusione degli ideali risorgimentali, l'influenza della corrente naturalista e la crisi del ruolo dell'intellettuale lo portarono a scegliere una prospettiva ben precisa da cui narrare la propria visione del mondo: quella della classe sociale meno abbiente, quella degli *umili*; ricordando sempre la sostanziale differenza tra gli umili manzoniani e i vinti verghiani: i primi poveri e impotenti nella lotta contro i più forti, i secondi in lotta contro il destino che li castiga a un'infelicità irrimediabile.

Le novelle, tra gli scritti della sua produzione letteraria, ci mettono al cospetto di una realtà, dunque verità, schietta e crudele in cui l'opera sembra auto-narrarsi.

Verga, nella brevità di queste opere, apre il suo mondo letterario e intellettuale a quanti più lettori possibili, conferendo una dose di universalità ai suoi scritti, permettendo, pertanto, una profonda immersione testuale che fa sì che l'ambientazione siciliana si fonda con il resto del mondo nel divenire una terra sconfinata. La sua strategia comunicativa si serve di personaggi e contesti rintracciabili in qualunque luogo e cultura (non solo della sua realtà ma anche nella contemporaneità), d'altronde, come ricorda Balzac, ognuno di noi ha la pretesa di soffrire più degli altri e in un modo o nell'altro ci si rivede nei personaggi di Verga.

La storia narra di Malpelo, un ragazzo così chiamato da tutta la gente per i suoi capelli rossi, il quale lavora in una cava di sabbia. Tutti lo escludono e persino la famiglia lo evita; il pregiudizio nei confronti di questo giovane supera l'affetto e la compassione, costringendolo a vivere in totale solitudine. In seguito alla morte del padre, a cui il giovane ragazzo assiste, le vessazioni aumentano e i lavoratori della

cava si accaniscono sempre più contro di lui lasciandolo da solo nello svolgimento del lavoro. Le due figure femminili della storia, la madre e la sorella, lo isolano e si vergognano di una tale sventura in casa loro. Il suo unico amico, Ranocchio, morirà per malattia e lo stesso Malpelo rivivrà la morte del padre: dunque per i ragazzi della generazione Z, lontani dal difficile contesto del lavoro minorile ma non dai pregiudizi che nascono dalla cultura proverbiale, la storia di Malpelo è quella dell'isolamento, dell'abbandono, dell'incomprensione e dell'annientamento psico-fisico di se stessi a causa della ghettizzazione sociale.

*Rosso Malpelo*, così come tutte le altre novelle, presenta le più note peculiarità di questo genere novellistico, difatti i personaggi si svelano attraverso le loro azioni, lo scenario non viene descritto ma tende a emergere nel corso dello svolgimento dei fatti, l'autore si rintana nella penombra del silenzio privandosi della facoltà di intervenire nei racconti per esprimersi e limitandosi solo a verbalizzare quella realtà, lo stesso stile linguistico si modula diastraticamente e diatopicamente in relazione ai personaggi e, infine, la fluidità del discorso indiretto libero permette un coinvolgimento immediato.

Inoltre, la storia di Malpelo è tra i banchi di scuola quella con cui possono empatizzare maggiormente i giovani studenti, i quali affrontano per la prima volta, nel corso della scuola secondaria di secondo grado, la schiettezza di un narratore non coinvolto dai fatti e il così detto effetto di straniamento<sup>2</sup>.

La tecnica dello straniamento smuove, nella maggior parte dei casi, con successo le coscienze dei più giovani che si sentono traditi dall'indifferenza dell'autore riguardo ai fatti narrati. Il verismo accende gli animi degli studenti, sorpresi dalla cruda estraneità con cui un intellettuale si prodiga a narrare una realtà completamente avvolta da un cinismo senza scappatoie che incupisce e disarmava. L'assenza di soluzioni per le ingiustizie subite dai vinti è ciò che introduce gli studenti alla letteratura contemporanea che si prepara ad abbandonare l'Ottocento per proiettarsi nel nuovo secolo.

## 2. IL VERISMO DELLA MAGGIORE ETÀ

Verga è quell'autore che dopo il preromanticismo foscoliano<sup>3</sup> e la provvidenza manzoniana<sup>4</sup> si fa strada nella storia della letteratura italiana attraverso la negazione di ogni speranza, il suo pessimismo è diverso da quello di Leopardi e gli studenti ne

<sup>2</sup> In letteratura è un effetto di sconvolgimento della consueta percezione della realtà, al fine di rivelare una nuova prospettiva d'osservazione.

<sup>3</sup> Preromanticismo: in riferimento alle caratteristiche della corrente letteraria che esaltano l'istinto e le passioni a discapito della ragione, concepita come limitante nell'espressione dell'essere umano e nella conoscenza del mondo. La malinconia e il *pathos* di questa corrente sono esternazioni di una forte individualità, in opposizione con l'oggettività distaccata del verismo.

<sup>4</sup> Provvidenza: nella concezione espressa nell'opera manzoniana è il connubio tra fede e ragione che agisce attraverso la volontà divina, mentre nell'universo letterario di Verga dominato dal caso, fortunato o sfortunato che sia, la religione si dimostra solo fonte di superstizione e di credenze popolari.

colgono l'essenza d'impatto, perché la poetica verghiana colpisce con la scientificità dell'impersonalità.

Lo stile disinvolto con cui Verga dà vita alle sue storie è sempre misurato, mai iperbolico, mai artificioso ed è proprio questa naturalezza che coinvolge il lettore.

L'assenza di coinvolgimento da parte dell'autore fa nascere negli studenti un sentimento misto tra repulsione e attrazione, Verga è uno scrittore che allontana poiché è difficile, soprattutto per un adolescente, creare sintonia con l'impassibile oggettività, ma che attrae in quanto la curiosità si interroga sui perché e sul come sia possibile tanto distacco.

Lo studio di Verga negli ultimi anni di scuola coincide, nella maggior parte dei casi, con il compimento della maggiore età. I diciotto anni sono quel momento in cui è necessaria una presa di coscienza sociale e legale del proprio ruolo nella comunità d'appartenenza e l'incontro con il verismo si presenta come un brusco risveglio nel mondo degli adulti, dove finalmente si parla di verità senza schermi, ma senza quella dose di poesia e speranza a cui la letteratura precedente ci ha abituati, così il mondo delle storie verghiane non è più un luogo di rifugio, d'immaginazione, di sogno, bensì una lente d'ingrandimento per poter analizzare al meglio la realtà<sup>5</sup>.

Malpelo è il personaggio che collega la dimensione dei *piccoli* a quella dei *grandi* proprio attraverso il tema del lavoro infantile. La scelta di Verga mette in luce il problema irrisolto dello sfruttamento minorile, basandosi sull'inchiesta Franchetti-Sonnino che nel 1876 denunciò le aberranti condizioni del lavoro minorile nella regione siciliana. La piaga di questo sfruttamento non viene risolta nonostante il progetto di legge del 1879<sup>6</sup> a opera di Minghetti e di Luzzatti, ma questo fu di certo l'inizio di una lunga lotta civica.

La storia di Malpelo è la storia di tutti quei giovani che vengono privati della loro infanzia dalla vita stessa e che nella loro sfortuna vengono colpiti da ulteriori eventi nefasti, come se quella del *piove sempre sul bagnato* fosse una legge esatta.

Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo [...]. Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano Malpelo; e persino sua madre col sentirgli dir sempre a quel modo aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo. Del resto, ella lo vedeva soltanto il sabato sera, quando tornava a casa con quei pochi soldi della settimana; e siccome era Malpelo c'era anche a temere che ne sottraesse un paio, di quei soldi [...] (Verga, 2016: 493).

L'*incipit* colpisce per la mancata protezione da parte della figura materna, che sottomessa all'indiscussa verità popolare dimentica il nome di battesimo del proprio

<sup>5</sup> «[...] il potere persuasivo delle metafore è spiegato da Aristotele facendo riferimento al principio dell'apprendimento piacevole» (Piazza, 2004: 149).

<sup>6</sup> Nel 1879 fu presentato un progetto di legge in tutela dei minori sul lavoro grazie all'operato di Minghetti e di Luzzatti, ma la vera lotta contro questo sfruttamento inizia concretamente con la riforma sulla scuola dell'obbligo.

figlio, anche per lei oramai Malpelo. Ciò che inquieta maggiormente è un'inesistente tutela da parte degli adulti verso *Malpelo* che, abbandonato a se stesso e costretto alla pura sopravvivenza, deve sostenere anche il peso del pregiudizio, a causa del quale la stessa madre non ripone in lui alcuna fiducia. Per la gente del popolo quei capelli rossi non sono frutto del caso, ma un segno del destino, di una predestinazione alla malvagità che lo rende una persona della quale dover diffidare<sup>7</sup>.

Egli era davvero un brutto ceffo, torvo, ringhioso, e selvatico. Al mezzogiorno, mentre tutti gli altri operai della cava si mangiavano in crocchio la loro minestra, [...] egli andava a rincantucciarsi col suo corbello fra le gambe, per rosicchiarsi quel po' di pane bigio, come fanno le bestie sue pari [...]. Era sempre cencioso e sporco di rena rossa, che la sua sorella s'era fatta sposa, e aveva altro pel capo che pensare a ripulirlo la domenica (Verga, 2016: 493-494).

Così, marchiato nell'apparenza fisica e nell'animo, Malpelo non può fare altro che essere ciò che gli altri si aspettino che sia e nella dura legge della resistenza in miniera si trasforma da vittima a carnefice in un percorso di autodistruzione. In una dimensione perversa e corrotta, questo giovane personaggio può solo trasformare le sue debolezze in forza brutta, pertanto nell'esclusione sociale e affettiva, anche nell'ambito familiare, Malpelo diventa l'escluso per eccellenza, mostrando le conseguenze comportamentali dell'emarginazione.

Ciò nonostante, Malpelo mostra la sua umanità nel rapporto con il collega Rancocchio e nel rapporto con Mastro Misciu, infatti fa trasparire le sue emozioni nel modo in cui custodisce le scarpe e gli arnesi da lavoro del padre, morto in fabbrica per una frana e unica persona che avesse mai dimostrato affetto nei suoi confronti. Eppure la gente del paese vede l'attaccamento del ragazzo a questi oggetti come una strana accettazione dello stesso destino; tuttavia il protagonista inizierà presto a interiorizzare il concetto di morte come un qualcosa di non negativo, perché la fine di una vita coincide per logica con la cessazione della sofferenza. Nell'esempio dell'asino grigio, maltrattato (anche dal ragazzo) e morto dopo una dura vita di lavoro e di stenti, Malpelo rivede se stesso e si rassegna alla sorte di reietto accettando un lavoro d'esplorazione nella cava che ha segnato la fine della vita di suo padre e anche della sua.

Malpelo è un personaggio controverso della letteratura verghiana e per quanto l'autore voglia presentarlo come l'antagonista della storia, un ragazzo la cui esclusione dipende dalle sue azioni di malvagità immotivata, un giovane «malizioso e cattivo», alla fine si evolve nella mente dei lettori come una vittima del sistema. Nonostante le parole negative spese per descrivere Malpelo, la strategia dell'autore gli permette di colpire il bersaglio, ovvero il lettore, con precisione e per questo chi legge la storia comprende che il protagonista è solo il capro espiatorio della frustrazione e

<sup>7</sup> «Un'argomentazione preventiva può tendere a stabilire che esistono alcune presunzioni, allo stesso modo che un'argomentazione può tendere a dimostrare che si è in presenza di un fatto» (Perelman, 2013: 76).

dell'ignoranza collettiva, una persona sacrificata dal lavoro e dalla pubblica opinione e pertanto un ragazzo che nato in condizioni poco agiate si trova a dover fronteggiare la sfortuna di essere l'oggetto del livore degli abitanti del paese e dei suoi cari.

Della rena ne era caduta una montagna, tutta fina e ben bruciata dalla lava, che si sarebbe impastata colle mani, e dovea prendere il doppio di calce. Ce n'era da riempire delle carra per delle settimane. Il bell'affare di mastro *Bestia!*

Nessuno badava al ragazzo che si graffiava la faccia ed urlava, come una bestia davvero (Verga, 2016: 495).

Malpelo è un giovane che assiste alla morte dell'unico familiare che gli avesse mai dimostrato affetto, resta sotto shock dentro la cava scavando a mani nude per cercare il corpo del padre sotto le macerie, ma quando viene ritrovato in questo stato non viene spesa una parola a riguardo, gli occhi del popolo lo vedono solo come un cane rabbioso, una bestia che non sarebbe sopravvissuta a una tale disgrazia se non fosse stata quel *diavolaccio* di Rosso Malpelo. Questo personaggio subisce una vera e propria persecuzione sociale, come commenta Luperini (2016), unica condizione invariata nelle diverse edizioni della novella<sup>8</sup>, in cui l'autore, invece, elimina alcune parti della storia iniziale (per non tradire l'aspetto verosimile) e corregge alcuni passaggi della narrazione (non propriamente impersonali per un principio di coerenza secondo cui l'opinione del narratore deve coincidere con quella popolare).

*Malpelo* se li lisciava sulle gambe, quei calzoni di fustagno quasi nuovi, gli pareva che fossero dolci e lisci come le mani del babbo, che sollevano accarezzargli i capelli, quantunque fossero così ruvide e callose. Le scarpe poi, le teneva appese a un chiodo, sul saccone, quasi fossero state le pantofole del papa, e la domenica se le pigliava in mano, le lustrava e se le provava (Verga, 2016: 498-499).

Questo passo della novella è straziante, se si riesce a empatizzare con il protagonista, poiché svela la capacità e il bisogno d'affettività da parte di Malpelo. Le carezze che non ha mai ricevuto, e che di conseguenza non sa dare, sono riservate agli oggetti del padre in momenti di solitudine e spontaneità, in cui può agire come un ragazzo che esprime a suo modo la sofferenza per la perdita di un genitore e per l'emarginazione senza dover essere il cattivo che soddisfi le aspettative altrui.

Tale ritratto ha una potenza comunicativa straordinaria sul tema dell'indifferenza emotiva<sup>9</sup>, soprattutto oggi che, sia nella dimensione reale sia nella dimensione virtuale, siamo testimoni di numerosi episodi di violenza causati dall'assenza di empatia, basti pensare agli *haters* dei social media, alle aggressioni assistite da spettatori che filmano, al *revengeporn*, al bullismo e cyberbullismo, a tutte le *challenge social*

<sup>8</sup> La raccolta *Vita dei campi* presenta due edizioni: quella *princeps* risalente al 1880 e una seconda edizione del 1897, in cui sono presenti le ultime modifiche da parte dell'autore.

<sup>9</sup> In riferimento al miracolo che può avvenire durante l'ora di lezione, come scrive Recalcati, «l'oggetto del sapere diventa l'oggetto del desiderio» e il libro si fa corpo (2014: 5-6).

che umiliano gruppi di persone e minoranze, e forse è proprio questa la ragione per cui Verga è uno degli autori maggiormente apprezzati dalla generazione Z, che si è ispirata alle sue storie per creare dell'arte figlia del nuovo millennio.

### 3. SI SCRIVE 1878, SI LEGGE 2015

Marco Anastasio, classe 1997, nasce a Meta ed è conosciuto in seguito alla vittoria del *talent show* X-Factor nel 2018. Il cantautore ha frequentato il liceo classico e si è laureato in Scienze agrarie, e all'età di 18 anni ha scritto un testo musicale intitolato *Rosso Malpelo*, diffuso in un primo momento attraverso la piattaforma di Youtube.

Questa canzone, che è uno dei brani dell'EP *Disciplina sperimentale*<sup>10</sup>, è stata pubblicata sotto il nome d'arte Nasta Mc, adesso noto semplicemente come Anastasio. Il brano è ispirato alla novella di Verga e ne riprende la storia secondo lo stile dell'artista, ma ciò che cambia è la prospettiva del narratore che questa volta accantona l'impersonalità verista e si schiera deliberatamente dalla parte del protagonista. Il testo della canzone recita:

Lo chiamavano Malpelo, il tale di cui vi scrivo  
 Una credenza popolare gli dava «st'appellativo  
 Era rosso di capelli e in quanto tale cattivo  
 Un ragazzino dalla chioma di fuoco e lo sguardo schivo  
 [...] Vedeva gente morire, gente che non conosceva e diceva  
 «Finché qui c'è il mio babbo non c'è pericolo»  
 [...] E dicevan fosse il diavolo a parlargli all'orecchio  
 Perché un rosso è figlio del demonio e vittima del vizio  
 E non c'è modo di scampare alla calunnia e al pregiudizio  
 È morto il padre e il figlio sgobba come un animale  
 Era detto Malpelo e s'impegnava ad essere tale  
 Qualsiasi cosa accadesse, a lui la colpa e le legnate  
 Ma tanto le sue spalle già c'erano abituate  
 Era orfano di padre e rifiutato dal mondo  
 Una vita vissuta con l'indice puntato contro  
 [...] Quando i colpi arriveranno da chi ti vuole male  
 Qui c'è una sola regola e tu devi essere scaltro  
 Per salvare te devi affondare qualcun altro  
 Picchia tu più forte o il mondo ti calpesta  
 Mio padre che era buono lo chiamavano Bestia»  
 [...] A nessuno importava se non faceva ritorno  
 E insieme a tanti altri, morti come in guerra  
 Alla fine anche Malpelo fu inghiottito dalla terra  
 E ancora i minatori quando girano in quei posti  
 Temono il fantasma dai capelli rossi  
 «Così si persero persino le ossa di Malpelo

<sup>10</sup> EP: extended play.

E i ragazzi della miniera abbassano la voce  
 Quando parlano di lui nei sotterranei  
 Che hanno paura di vederselo comparire dinnanzi  
 Coi capelli rossi e gli occhiacci grigi» (Anastasio, 2015).

L'*incipit* richiama puntualmente la novella con la presentazione del personaggio attraverso il soprannome e la chiusura, in cui testo letterario e canzone si sovrappongono, rievoca i lavoratori della cava che temono di incontrare il fantasma di Malpelo con «capelli rossi e occhiacci grigi».

Lo svolgimento del testo della canzone segue quello verghiano, ma vi sono dei punti fondamentali in cui è evidente come la scelta delle parole riveli il cambiamento prospettico. *In primis* la frase che tra virgolette il cantante fa dire allo stesso Malpelo, «Finché qui c'è il mio babbo non c'è pericolo», dando la possibilità al personaggio di esprimersi riguardo alle proprie emozioni sul rapporto con il padre, sul senso di protezione che sente nel ricevere l'amore genitoriale, similmente, così come i versi «Perché un rosso è figlio del demonio e vittima del vizio. E non c'è modo di scappare alla calunnia e al pregiudizio» ammettono che l'origine delle opinioni su Malpelo non sono *causa sui* ma frutto delle credenze popolari e dell'ignoranza che associano il colore rosso alla malvagità.

Inoltre viene dichiarato anche il destino negativo del giovane protagonista nell'essere un capro espiatorio collettivo «Era detto Malpelo e s'impegnava ad essere tale. Qualsiasi cosa accadesse, a lui la colpa e le legnate. Ma tanto le sue spalle già c'erano abitate. Era orfano di padre e rifiutato dal mondo. Una vita vissuta con l'indice puntato contro» che non può far altro che trasformarsi in ciò che si dice sul proprio conto, scoprendo nel peggiore dei modi che l'unica strada per la sopravvivenza è quella di essere un demonio inavvicinabile, poiché dove non si può pretendere la benevolenza si può generare la paura. «Qui c'è una sola regola e tu devi essere scaltro. Per salvare te devi affondare qualcun altro. Picchia tu più forte o il mondo ti calpesta. Mio padre che era buono lo chiamavano Bestia»; pertanto è chiara la consapevolezza delle leggi sociali sostenute da Verga, perché nel mondo dei vinti si sopravvive solo con la forza e nella rassegnazione di dover resistere esclusivamente con le proprie capacità, di fatto «A nessuno importava se non faceva ritorno. E insieme a tanti altri, morti come in guerra. Alla fine anche Malpelo fu inghiottito dalla terra».

Anastasio con la sua versione di *Rosso Malpelo* reinterpreta, con osservanza per la storia e i personaggi, un classico del passato ma rielaborato con occhi nuovi e dunque attraverso questa riscrittura transmediale la leggenda di Malpelo prende vita tra i giovani d'oggi.

#### 4. IL FARDELLO DELLA GIOVENTÙ BRUCIATA

La scrittura di Anastasio, che si rivela alunno della poetica verghiana, è socialmente impegnata ed è difficile per le generazioni anteriori alla Gen Z ammettere che anche l'arte dei giorni nostri possa essere politicamente e/o socialmente attiva. Le più comuni riflessioni sui giovani ricadono nella maggior parte dei casi nei *tópoi* della



generazione dei nativi digitali che vivono solamente online, una IGen completamente disconnessa dalla realtà, che ha preso le distanze dai grandi classici della nostra letteratura, eppure così non è (Carnero, 2020: 9).

Scrivere una canzone riprendendo una delle novelle più famose della letteratura italiana non è impresa facile, poiché ci sono delle opere intoccabili per la loro completezza strutturale e semantica, ma quest'autore si serve di una *mesure*, di certo poco comune, per raccontare una storia già nota ma da un punto d'osservazione del tutto riadattato.

Anastasio ha fatto probabilmente ciò che un qualunque adolescente avrebbe voluto fare nell'incontro con *Rosso Malpelo*, ovvero riscriverne la storia dalla prospettiva dei vinti. Questa scelta artistica rende giustizia a un personaggio fittizio che è solo specchio di tante realtà verosimili e ingiuste nella stessa misura.

Pertanto, centotrentotto anni dopo la sua pubblicazione *Malpelo* riprende vita come un personaggio della dimensione 2.0 e grazie alla penna di un diciottenne può farlo lontano dal punto di vista pregiudizievole della novella originale; *Malpelo* è una vittima, un martire, uno sfortunato, un rassegnato, un emarginato e l'essere una bestia non è causa, ma conseguenza del trattamento che la gente, senza attenuanti, gli ha riservato.

La nuova generazione, come da rito per tutte le generazioni del passato, è quella della famosa *gioventù bruciata*, quella di coloro che si ribellano alle convenzioni sociali e che di volta in volta entrano in conflitto con le generazioni dei padri<sup>11</sup>. I giovani sono, e sono sempre stati, sotto accusa per molti aspetti, come quello odierno sull'uso smodato della tecnologia, della mancanza di valori fondamentali per vivere distintamente in una comunità, della poca cultura o dei mancati sacrifici fatti dalle generazioni precedenti, ma la realtà di oggi, che è profondamente diversa da quella di ieri e del secolo scorso, ha dei fardelli differenti da sopportare. Il mondo della tecnologia, della vita in rete, è il presente (e il futuro) dei nativi digitali che non hanno dimenticato o rinnegato il passato culturale, semplicemente lo interpretano secondo la loro ideologia e i mezzi a disposizione e per comprendere questo bisogna ammettere che non sempre ciò che è diverso è sinonimo di cattivo, esattamente come i capelli di *Malpelo* che sono rossi, ma non malvagi; affinché ciò possa avvenire è necessario che il docente sfrutti tutti i nuovi mezzi a disposizione dell'insegnamento e svolga un ruolo da vero e proprio «mediatore di contenuti» (Giusti, 2019: 90).

Questa è la storia di chi paga il prezzo del pregiudizio che rinnega le diversità e la canzone *Rosso Malpelo* riesce a sdoganare dall'ambito scolastico, tra rime e parole accuratamente selezionate, un testo riscritto con fedeltà al racconto e con altrettanta fedeltà alla voce di una generazione che vuole dire, o cantare, a suo modo la propria

<sup>11</sup> Sarebbe ottimale adottare nuovi punti di vista critici abbandonando l'ottica del «ciò che non può essere diversamente da come è», adottando la prospettiva del «ciò che può essere diversamente da come è» (Piazza, 2008: 35).

opinione, che vuole schierarsi e che vuole vedere le cose del mondo da una prospettiva senza filtri ma implicata, come in questo testo.

Cosa sono, dunque, le rifrazioni verghiane se non queste, se non quelle della nuova generazione di artisti e studenti che si ancorano ai pilastri del nostro patrimonio letterario per dare nuova vita a storie del passato (Carnero, 2020: 82-89).

La canzone di Anastasio ci permette di rincontrare Verga in una versione pop, attraverso il testo di una canzone di un giovanissimo studente di liceo classico della penisola partenopea, esempio di come la Generazione Z continui dritta per il suo naturale percorso evolutivo, impavida contro i pregiudizi e l'ipocrisia bigotta che confonde la casualità dei capelli rossi con la causalità del male, ma riconoscendo e lasciandosi guidare dalle orme di chi ha lottato contro il fardello dei preconcetti, a suo tempo.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANASTASIO, M. (24 marzo 2015). «Rosso Malpelo – Nasta MC». Recuperato il 10 novembre 2021, in <https://www.youtube.com/watch?v=IA2ws6fvII0>.

CARNERO, R. (2020). *Il bel viaggio di insegnare letteratura alla generazione Z*. Milano: Bompiani.

GIUSTI, S. (2019). *Didattica della letteratura italiana 2.0*. Roma: Carrocci Editore.

LUPERINI, R. (2016). *Il «terzo spazio» dei vinti*. In R. Castellana, A. Manganaro e P. Pellini (a cura di), *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni* (pp. 7-14). Catania: Annali della Fondazione Verga, n.9.

PERELMAN, C. e OLBRECHTS-TYTECA, L. (2013). *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*. Torino: Einaudi.

PIAZZA, F. (2004). *Linguaggio, persuasione e verità. La retorica nel Novecento*. Roma: Carrocci.

PIAZZA, F. (2008). *La retorica di Aristotele. Introduzione alla lettura*. Roma: Carrocci.

RECALCATI, M. (2014). *L'ora di lezione. Per un'erotica dell'insegnamento*. Torino: Einaudi.

VERGA, G. (2016). *I Malavoglia, Mastro-don Gesualdo e Tutte le novelle*. S. Campailla (a cura di). Roma: New Compton Editori.

RESEÑAS



## I.

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes e CERRATO, Daniele (2020). *Laura Battiferri entre reinas, amigas y poetas*. Madrid: Dykinson.

Il pregevole volume di cui sono co-autori due valenti studiosi, Mercedes Arriaga Flórez e Daniele Cerrato, si inserisce nell'ambito dei progetti «Ausencias» e «Ausencias II. Escritoras Italianas Ineditas en la Querrela de las Mujeres». Il libro si articola in sette accurati ed agili capitoli seguiti dall'edizione dei componimenti lirici più significativi di questa voce originale della poesia del Rinascimento italiano. Nei primi i due originali e rigorosi saggisti offrono un denso e puntuale ritratto della poetessa Laura Battiferri (1523-1589), figlia naturale, ma poi legittimata, del nobile urbinato Giovanni Antonio Battiferri e di Maddalena Coccapani. Dopo avere compiuti eccellenti studi umanistici la Battiferri sposò il bolognese Vittorio Sereni. Rimasta presto vedova sposò nel 1550 in seconde nozze il noto architetto e scultore fiorentino Nicola Ammannati. Appassionata di letteratura, la Battiferri accolse nella villa posseduta dal marito a Maiano un circolo di umanisti, artisti e poeti tra cui vanno segnalati Annibal Caro, Benvenuto Cellini, Luca Martini, Bernardo Tasso e suo figlio Torquato, Baccio Valori, Benedetto Varchi, Pietro Vettori e Agnolo Bronzino (che in un ritratto di profilo allude ai due poeti cui la Battiferri si è ispirata: Dante Alighieri e Francesco Petrarca). Si parla poi dei suoi trasferimenti dalla natia Urbino a Roma, poi a Venezia e Padova e infine a Firenze. Nel 1560 pubblica presso l'editore fiorentino Giunti il volume *Il primo libro delle opere toscane*. La raccolta poetica, dedicata alla moglie di Cosimo I de' Medici, la duchessa Eleonora di Toledo, comprende, oltre a testi di altri, centoventisei sonetti, tredici madrigali e la traduzione in versi sciolti dell'*Inno di S. Agostino*

*alla gloria del Paradiso* (in realtà è un testo pseudo agostiniano), la stesura in terza rima della quinta *Lamentazione di Geremia* e l'egloga *Europa*. I sonetti della Battiferri, che si inscrivono a pieno titolo nel filone del petrarchismo cinquecentesco, valsero al libro innumerevoli apprezzamenti. Nel 1559 la poetessa venne ammessa nella prestigiosa Accademia degli Intronati di Siena, dove assunse il nome *La Sgraziata*. Non accertata è invece l'entrata all'Accademia degli Assorditi di Urbino. Sempre Giunti pubblica nel 1564 i *Sette Salmi penitenziali del Santissimo Profeta David con alcuni sonetti spirituali*, dedicati a Vittoria Farnese, moglie del duca di Urbino Guidobaldo dalla Rovere.

Il secondo volume si colloca nell'ormai mutato quadro della letteratura della Controriforma. La poetessa è in relazione con altre poetesse coeve: la bolognese Lucia Bertani, la napoletana Laura Terracina, e con un letterato autorevole come Benedetto Varchi, che è sempre stato per lei un amico sincero e un ascoltato consigliere letterario. Battiferri e Varchi si scambiarono lettere tra il 1556 e il 1563. La poetessa, di cui abbiamo anche l'inedita *Orazione sopra il natale di Nostro Signore*, muore a Firenze nel novembre 1589, pochi anni prima della morte del marito. Entrambi sono sepolti nella chiesa di S. Giovannino, allora tenuta dai Gesuiti.

Della produzione poetica abbiamo a cura di E. M. Guidi la pubblicazione a Urbino presso l'Accademia Raffaello nel 2000 e nel 2005. Seguono l'elenco di tutti gli studi sulla Battiferri individuando la collocazione della sua produzione nella *Questione della donna* e indagando i suoi principali interlocutori. Nello stesso sesto capitolo sono fornite precisazioni sull'antologia, che è la prima in spagnolo dei poemi della Battiferri, e i riferimenti a tutte le edizioni italiane e straniere dei suoi testi, dalla *princeps* del 1560 a quelle edite negli Stati Uniti nel 2006 da Victoria Kirkham e nel 2013 dalla Cox. I numerosi

componenti riportati nel volume riportano accanto alla felice ed elegante traduzione spagnola la redazione italiana. Le liriche riportate comprovano il notevole valore artistico della Battiferri e nel contempo mettono in luce le influenze che tali versi hanno avuto sulla produzione scultorea del marito. Molto acute e intelligenti si rivelano poi le notazioni relative alle interlocutrici della poetessa. Altrettanto interessanti sono i giudizi relativi alle dediche

dei suoi versi che si configurano come *spazi intertestuali*, nei quali l'autrice affronta temi che si ritrovano nella sua poetica. Anche questa preziosa pubblicazione si colloca in una ricerca tesa a far conoscere i testi di tante ispirate autrici che, pur relegate in spazi nascosti, meritano di essere riscoperte e studiate.

ROBERTO TROVATO  
*Università di Genova*

## II.

BARDI, Gloria (2021). *Il potere dei corvi*. Wrocław: Amazon.

Autrice di questo interessante romanzo è Gloria Bardi, studiosa di Bioetica e Scienze Forensi, già docente nei Licei di Filosofia, Storia ed Educazione Civica a cui si deve la pubblicazione di sette testi di narrativa, di dieci *pièces*, di due sceneggiature di fumetti, di quattro volumi di *canzoni* e di tre *musical*.

*Il potere dei corvi*, il suo più recente libro, si articola in ottantadue sequenze o capitoli non numerati in cui vengono narrati con grande agilità e sveltezza eventi che avvengono nell'arco di soli tre mesi e mezzo. La vicenda si dipana dal 9 ottobre al 20 gennaio di due anni non altrimenti indicati con intenzionali discontinuità temporali. Ogni sequenza ha un titolo in stampatello, per lo più breve, che riprende la frase finale di ognuna. L'azione di quello che l'autrice definisce lapidariamente *slow thriller* si svolge tra Napoli e Genova, la sua città, anche se attualmente vive a Finale Ligure in provincia di Savona. Napoli, conosciuta dalla Bardi fin dagli anni dell'infanzia, è la protagonista, mentre Genova è la comprimaria. Le due città, fatta salva la differenza di carattere dei rispettivi abitanti, sono simili perché piene di luce ma anche di zone d'ombra e di inquietanti fantasmi. Questi ultimi, come del resto i corvi presenti nel titolo, sono metafore dell'inquietudine interiore che caratterizza in maniera minacciosa i contesti ombrosi in cui le vicende, narrate in maniera incisiva, sono ambientate. Nella quarta di copertina il romanzo è così felicemente riassunto:

Una *ghostwriter* col nome di Stella viene coinvolta, dall'amico scienziato forense, nell'indagine sulla morte di un giallista di fama mondiale. Il *thriller* si sviluppa [...] in un variegato carosello di personaggi e attraverso più colpi

di scena. La ricetta narrativa è data dalla costante abitudine riflessiva dei protagonisti e nel dar voce al dolore e all'empatia come torce capaci di orientare la ricostruzione dei fatti, Non mancano contro-scene e contro-ritratti umoristici e caricaturali, che richiamano il teatro.

Le pagine della Bardi sono auto-pubblicate. Tale scelta è determinata dall'amara constatazione dello scarso impegno promozionale degli editori cui la scrittrice aveva in passato affidato i suoi libri. In poco meno di trecento snelle pagine, caratterizzate da molti dialoghi, viene condotta una serrata indagine poliziesca, in cui è offerto uno scandaglio dell'animo dei protagonisti. Il romanzo si legge d'un fiato per lo stile agile, i contrasti ben costruiti, i ritmi calcolati e gli effetti dosati del racconto. In molte parti sono proiettate accuse verso il mondo della grande editoria, disposta talora a ricorrere ad autori che scrivono per conto di altri, senza mai essere adeguatamente valorizzati. A quanto mi ha confidato l'autrice,

il romanzo è partito da un'idea sommaria che marciava sulla mia esperienza di *ghostwriter* e su una mia corda costante: la metaletteratura, ovvero i romanzi che parlano di romanzi, chiamandone in causa la catena di montaggio. Ho immaginato dapprima i personaggi, prestandogli come sempre un po' di vita mia o di persone incontrate: mi sono sinceramente affezionata a loro, coi quali ho intrapreso quest'interazione sottile tra guidare e farsi guidare, da cui nasce, credo, ogni letteratura.

A mio avviso, l'operazione della scrittrice è tuttavia più complessa. In effetti seguendo ciò che si legge nel volume *Sulla*

*letteratura* di Umberto Eco, l'autrice intreccia sapientemente la creatività postmodernista nella meta-narratività, nel dialogo o nel citazionismo, nella codificazione doppia e nell'intertestualità ironica.

Il testo di Bardi, il cui intreccio è lineare ma a tratti volutamente destrutturato, ha molti personaggi. Quelli principali sono otto. Il primo è Romuald Roy, giallista italo-canadese di fama mondiale che vive da una ventina d'anni a Napoli, terra d'origine della famiglia materna. Con cadenza annuale esce un suo libro. Ad eccezione dei primi tre titoli, a gestire il loro successo è una potente macchina editoriale statunitense, che lo rende ricco e nullafacente in quanto la scrittura dei suoi testi viene affidata a bravi *ghostwriter*. L'uomo è vedovo in quanto la moglie è morta molti anni prima assieme all'autista in un incidente automobilistico. Roy, padre di Gilbert, brillante ingegnere fatto crescere in Italia, concepisce il progetto di comporre un romanzo da far uscire postumo. Quando si rende conto di avere i primi sintomi della demenza degenerativa inizia a cercare un'autrice che lo scriva per lui. Il secondo personaggio è il quarantottenne Corrado Albrizzi, scienziato forense di grande valore, che dalla Liguria si è trasferito a Napoli per istruire la locale squadra scientifica. Egli veste da *dandy* e ha la passione per le farfalle. Ha modi cortesi ma metodi poco confacenti con gli *standard* della polizia. È lui a promettere a Roy di procurargli come *ghost* la quarantenne Rigel Frediani, che porta il nome di una stella supergigante blu. La donna è madre di una bambina di cinque anni. Grafologa e calligrafa, è amica di Corrado, da lei contattato a Genova per avere istruzioni sulle analisi scientifiche da trasferire nella stesura di gialli scritti su commissione. Giunta a Napoli per incontrare dei committenti, Corrado le organizza un incontro con lo scrittore fresco vincitore del Nobel per la letteratura. Corrado e Rigel, che, accomunati dalla capacità di immedesimarsi con le vittime, a

vario titolo interagiscono nelle vicende narrate, si trovano a collaborare in un'indagine poliziesca. I rimanenti personaggi sono il sardo Sotgiu, minuto commissario della polizia napoletana, nemico dichiarato della camorra, e il suo vice Palumbo, napoletano robusto, in sintonia con linguaggi e mentalità locali. E ancora vanno ricordati Gennaro De Vito, informatore segreto della polizia per lo spaccio della droga nei quartieri cittadini. L'uomo vive con la madre e il fratello in via Speranzella. Altro personaggio di rilievo è l'italo-newyorkese Frank Faiella, condannato a vivere su una sedia a rotelle per un grave incidente. In passato egli ha lavorato nell'editoria dove ha intrecciato rapporti con clan malavitosi. E ancora va segnalato O Prevette, ovvero Michele Gandusio, un boss della vecchia mafia, strettamente legato anche alla nuova. Questo ex seminarista da molti anni vive nascosto in abiti talari in una chiesetta sconosciuta. Creduto morto è a capo del clan dei Pompeiani. Gennaro accoglie Rigel alla stazione: collabora con gli autori che vogliono ambientare i loro scritti nei vicoli e nei quartieri napoletani. Tra i due si crea un'immediata empatia. Tra gli altri personaggi minori del romanzo della Bardi vanno ricordati Nabil, acido e irriverente cuoco indiano di Albrizzi; Marianna, amica di Rigel e *ghostwriter* specializzata nella scrittura delle sequenze erotiche che vengono richieste dai lettori; Héléne, madre francese di Corrado, che vorrebbe vedere il figlio sposato ad ogni costo; Immacolata De Vito, madre di Gennaro e Alfonso; il malinconico padre di Rigel, dedito a curare l'osservatorio stellare costruito da un trisavolo; Tony Toniato, giornalista di *Telepartenope* innamorato di una donna che occupa il ruolo di assessore regionale; il cieco Domingo Altoviti, ex magistrato antimafia, vittima di un attentato camorristico; Di Pasquale e Altamura, due spie di camorra in seno alla polizia; e Noè, il pigro cane femmina di Albrizzi, a cui si deve il ritrovamento del cadavere di Gennaro.



La notte successiva alla comunicazione dell'attribuzione del Nobel lo scrittore muore in un incendio che ne devasta la casa. L'evento pare frutto di una macabra regia, ispirata ad un suo precedente romanzo. Rigel vede fallire l'incontro con l'ammirato scrittore. Inizialmente viene accreditata l'ipotesi che si sia suicidato. Albrizzi chiede a Rigel di aiutarlo in una indagine alternativa a quella formulata dal cocciuto commissario della polizia. Il ritrovamento del cadavere di Gennaro de Vito, da tempo collaboratore di Roy, presenta i contrassegni apparenti dei delitti di mafia contro le gole profonde. Il fatto conduce a ripensare anche l'incendio in chiave camorristica anche perché l'editore per creare curiosità attorno all'opera aveva annunciato che avrebbe contenuto clamorose rivelazioni.

L'ipotesi è tuttavia smentita dalla lettura delle bozze del libro. Gennaro ha avuto un misterioso manoscritto che contiene indiscrezioni che potrebbero essere all'origine del delitto. L'uomo inizialmente aveva pensato di guadagnare denaro dallo scritto ma alla morte dello scrittore decide di consegnare il documento a Rigel, cosa che non riesce a fare perché arriva in stazione dopo la partenza del treno della donna. Verremo a sapere che Gennaro lo aveva consegnato a un barbone psicotico chiedendogli di darlo a Rigel. La polizia viene assorbita dall'*operazione Madonna* contro la *gang* dei Pompeiani. A questo punto entra in scena Faiella. Dopo essere stato arrestato viene rilasciato per intervento dell'ambasciata degli USA. Anche in questo caso il capo della scientifica

si mostra scettico perché il delitto De Vito gli sembra stereotipato (un topo morto in bocca) e la morte di Roy troppo letteraria per essere attribuita alla camorra. Egli si convince che all'origine della morte di Roy ci sia un odio proveniente da un dolore covato da anni.

Il significato del titolo è rivelato in molti passaggi. Ad esempio, in uno si legge: «Gli uomini che ci minacciano da fuori, i cattivi istinti che ci portiamo dentro sempre corvi sono e sempre ci comandano». La vicenda si sgrana lungo una sequenza di aspri confronti. Gli accadimenti sono canalizzati nell'alveo di una macchina ben oliata che ha un ritmo serrato e incalzante. I dialoghi tra i personaggi sono infarciti oltre che di frasi in francese, inglese, latino e napoletano, di numerose citazioni relative alla letteratura, all'arte e allo spettacolo, dal cinema al teatro.

Ultimi colpi di scena, che non rivelerò per non togliere il gusto della lettura, attendono il lettore nella parte finale di questo intrigante romanzo.

Folto di intrighi, il libro è per intero nel segno della coralità. Significativamente nessun personaggio spicca salvo i due protagonisti, Corrado e Rigel, che vengono caratterizzati da molti dettagli psicologici. Tutti però hanno un ruolo importante nello sviluppo funzionale del racconto.

Il volume della Bardi è impreziosito da un disegno dell'artista toscano Stefano Stacchini, curatore anche della grafica.

ROBERTO TROVATO  
*Università di Genova*

## III.

CONSIGLIO, Donato (2022). *Ho seguito la strada fino al mare*. Firenze: Porto Seguro Editore.

L'autore del libro è nato ad Atella in provincia di Potenza il 26 giugno 1952. Trasferitosi nel 1963 a Rescaldina (Milano), dal 1983 risiede a Legnano, dove ha frequentato l'Istituto Tecnico Industriale. A quanto mi ha dichiarato, professionalmente ha una solida formazione tecnica grazie alla quale ha esercitato per circa quarant'anni il ruolo di Ispettore del lavoro nel settore della sicurezza e formazione alla sicurezza del lavoro. La voglia di scrivere, avvertita già in anni lontani, è stata in realtà quasi un'esigenza di carattere pratico, essendosi reso conto che per lui era più semplice e più efficace esprimersi con le parole scritte.

In questo modo è nata la sua prima opera narrativa. Nel suggestivo romanzo che si legge tutto d'un fiato lo scrittore racconta una vicenda in cui invenzione e realtà sono in stretta relazione. Molti lettori gli hanno chiesto se la vicenda narrata nelle sue pagine sia autobiografica o meno. Egli risponde che in un certo modo è proprio così.

Dedicato a Eugenio Picasso, capitano di mare la cui vita è sfumata in un attimo e che lo scrittore ha conosciuto nei suoi sogni ad occhi aperti, il libro viene così definito nella sintetica premessa: «Il racconto di una vita». Poco dopo Consiglio precisa:

quello che qui si racconta non sono solo dei fatti, non vuole esservi una trama, una concatenazione di eventi pura e semplice da cui ricavare un senso, una morale, un insegnamento qualsiasi. Cercate piuttosto le ragioni che potrebbero stare dietro all'origine di quei fatti, all'origine dei comportamenti.

Una voce che racconta e un'altra voce, o più voci, in prima persona,

sono le stesse voci che potete ascoltare dentro voi stessi.

Come si legge nella quarta di copertina, il libro è il racconto affascinante del «viaggio di Eugenio nella scoperta di sé, delle sue origini e del mondo che lo circonda, e che è sempre pronto a stupirlo, perché la realtà non è mai come sembra».

Convengo con la dichiarazione dello scrittore, secondo il quale affermare *tout court* che si tratta di un romanzo autobiografico è riduttivo. I fatti e i sogni che costituiscono le tracce da seguire per giungere fino al mare, il luogo in cui Eugenio finalmente riesce a ricomporre il mosaico della propria vita, hanno un collegamento con la realtà terrena. Il lavoro del promettente autore è consistito nell'interpretare in maniera fine e intelligente vari segni mettendoli in relazione precisa fra loro e collocandoli in maniera suggestiva nel quadro di una realtà differente da quella che appare a prima vista. La strada, luogo fisico e simbolico, riassume in sé gli elementi fondamentali da cui nascono queste belle pagine. Le domande che ricorrono nel libro, che si segnala per la scrittura in punta di penna, è sostanzialmente una: il sogno è un segnale proveniente dall'inconscio o da un'altra realtà? Tutti i fili sembrano riannodarsi in quella parte di sé riemersa dal mare che viene ricordato nella parte finale del titolo. La riflessione di Donato Consiglio mi ha ricordato un pensiero di Schopenhauer. Il grande filosofo tedesco osservava ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819) che non appena la *realtà* si rivela come rappresentazione del soggetto, diventa molto difficile distinguerla dal sogno. Significativamente nel suo capolavoro si legge:

La vita e il sogno sono le pagine di uno stesso libro. La lettura continuata si chiama la vita reale. Ma quando l'ora abituale della lettura è terminata e giunge il tempo del

riposo, allora noi spesso seguiamo ancora pigramente, senza ordine e connessione, a sfogliare ora qua ora là una pagina: ora è una pagina già letta, ora una ancora sconosciuta, ma sempre dello stesso libro. Noi abbiamo sogni; non è forse tutta la vita un sogno? —o più precisamente: esiste un criterio sicuro per distinguere sogno e realtà, fantasmi ed oggetti reali?— L'addurre la minor vivacità e chiarezza dell'immagine sognata rispetto a quella reale non merita alcuna considerazione; dato che nessuno ancora ha avuto presenti contemporaneamente l'uno e l'altro per confrontarli, ma si poteva confrontare soltanto il *ricordo* del sogno con la realtà presente<sup>1</sup>.

Nella parte iniziale della quarta di copertina di questo interessante libro Donato Consiglio annota: «Chi vivrà vedrà», è la frase ripetuta dal nonno a Eugenio quando Eugenio aveva poco più di due anni. A quanto sta scritto sempre nella quarta di copertina:

La vita di Eugenio è segnata da una profonda inquietudine, causata dagli eventi vissuti proprio dal nonno poco prima della sua nascita. Scoprirne l'origine diventa per Eugenio l'unico scopo, un'ossessione. Sogni, misteri e riflessioni si susseguono nella sua esistenza. Il convincimento è che unicamente dal mare può venire la risposta a tutte le sue domande.

Il mare è il luogo dove Eugenio incontra Eugenio Picasso, giovane allievo ufficiale morto nel 1958 nel naufragio della nave

sulla quale viaggiava. Quest'ultimo è una figura reale, di cui il *Museo del Mare* di Loano, cittadina del Ponente ligure, conserva la memoria attraverso cinquantacinque lettere da lui inviate ai familiari a partire dal 20 gennaio 1956. Anche in questa parte del libro la realtà terrena si confonde con quella fantastica, assumendo altri significati, in particolare quando la vita del giovane marinaio si intreccia con quella di Eugenio Cavallo, un professore trentenne arrivato in treno a Barzello, suo paese d'origine, in cui ha frequenti incontri con Camilla Giorgini.

Il volume si articola in otto parti, ognuna delle quali è suddivisa in agili e brevi capitoli.

I primi tre della parte iniziale vedono la narrazione di *Colui che sa*. Il quarto è il monologo di Camilla che parla della madre, unica donna per la quale Cavallo avesse simpatia. Preceduto da un dipinto dell'autore datato 1979/1981, seguono le rapide interpretazioni di sette sogni fatti. La successiva parte del romanzo è divisa in quattro agili capitoli: Eugenio dichiara di avere iniziato a *raccontare* fatti accaduti molti anni prima. La terza parte di questo originale libro è scandita in sette capitoli in cui si alternano in maniera funzionale e suggestiva le voci di Luigi, forse un lontano parente di Eugenio, Camilla e nuovamente *Colui che sa*. La quarta parte è costituita di sette stringati capitoli che hanno quale protagonista il solo Eugenio che dice di avere ritrovato al Museo del Mare di Loano le lettere di Eugenio Picasso, di cui più avanti l'autore offrirà la trascrizione di alcuni passi. Nella successiva parte, articolata in dodici capitoli, si alternano le voci di *Colui che sa*, *Eugenio*, *Quello che Eugenio scriveva*, *Eugenio* per sei volte, *Colui che sa*, *Luigi*, e per altre due volte *Eugenio*. La parte sesta è articolata in tre capitoli in cui parla il solo Eugenio. Segue poi la parte settima, divisa in due parti in cui viene data la voce dapprima a Luigi e poi a Eugenio.

<sup>1</sup> La citazione è ripresa da *Grande Antologia Filosofica* (1971), vol. XIX, pp. 620-621. Milano: Marzorati.

A chiusura del volume, nell'ultima parte, ritroviamo due riflessioni conclusive di Eugenio. Nella prima, egli rievoca un misterioso incontro con Stefano, un amico dell'altro Eugenio, il capitano di mare. Nella seconda vi è ancora un sogno, l'ultimo, in cui la madre sembra volergli dire grazie per tutto quello che ha ricostruito.

Alla domanda su quali altri progetti stia lavorando l'autore mi ha scritto di avere per il momento idee su cui sta riflettendo. Vorrebbe scrivere per reinterpretare, a suo modo, la realtà in cui tutti stiamo annaspando. Sta pensando in effetti ad un romanzo in cui i personaggi si muovano in un ambiente

che si è modellato nella seconda metà del Novecento, fra rivoluzioni vere e finte con personaggi che non sanno di politica o di sociologia, ma *annusano l'aria*, intuendo quello che sta al di là e al di qua della realtà. Egli aggiunge: «Dopo avere messo a fuoco la realtà con la lente utilizzata per il primo romanzo, perché non applicare lo stesso principio e provare a vedere cosa ci racconta oggi la cultura in cui siamo calati se la guardiamo da un punto di osservazione da cui la realtà non è come appare?».

ROBERTO TROVATO  
*Università di Genova*

## IV.

GOZZI, Carlo (2018). *Versi per gli attori*. Introduzioni, prologhi e congedi a cura di Giulietta Bazoli e Franco Vazzoler. Venezia: Marsilio.

Nel 2006, in occasione delle celebrazioni del secondo centenario della morte di Carlo Gozzi (1720-1806), la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia ha messo a disposizione degli studiosi il Fondo Gozzi, l'archivio familiare rinvenuto nella villa patrizia di Pasiano di Pordenone acquisito nel 2003. Ricco di novemila cinquecento carte manoscritte, per buona parte stese di suo pugno dal minore dei fratelli Gozzi, il fondo conserva di Carlo Gozzi numerosi testi preparatori, finora ignoti, di opere edite e di numerosi testi inediti: commedie, atti unici, programmi coreografici, componimenti poetici, traduzioni, interventi polemici, saggi, scritture amministrative. La ricchezza, la qualità e la novità dei materiali è tale da costringere a riaprire il cantiere degli studi gozziani. È proprio quanto si propone questa importante edizione nazionale, che intende offrire i testi noti e ignoti di Carlo Gozzi in edizioni criticamente accertate, corredate dalle redazioni preparatorie e debitamente commentate. Fra i compiti del poeta di compagnia settecentesco c'era anche quello di scrivere componimenti di saluto al pubblico, allo scopo di ingraziarsene i favori, per l'inizio e la fine delle stagioni teatrali, non solo quando la compagnia agiva in uno dei tredici-quindici teatri veneziani agibili prima del 1763, la metà dei quali in attività simultanea e in concorrenza fra loro (nel periodo 1763-1779 peraltro il loro numero si stabilizzerà a sette), ma anche durante le tappe delle varie *tournées*, da Ferrara a Parma, Milano, Bologna, Mantova, Bergamo, Padova, Firenze, Vicenza, Verona, Torino, Trieste, Napoli e Genova.

I primi due testi datati con certezza sono l'inizio e la fine della stagione a Ferrara

del 1747 e l'ultimo per l'edificazione della Fenice di Venezia nel 1792. Si tratta di scritture effimere (monologiche e dialogate, in lingua e in dialetto), destinate, tranne pochissime eccezioni, non già alla stampa ma all'esecuzione orale, affidate alla capacità e alla bravura dei singoli attori, nelle cui mani rimaneva la possibilità di modificarle ulteriormente. Questi testi ci restituiscono la vita materiale del teatro e la concretezza degli attori, che prendono vita attraverso le parole destinate al pubblico coevo, ma anche a noi che ora possiamo leggerle. Dalle carte emerge anche l'intensità del rapporto di Carlo Gozzi, poeta della compagnia diretta da Antonio Sacchi, con il teatro del suo tempo: attività da un lato febbrile, dall'altro legata alla contingenza, alla *routine*, alla concreta realtà dell'occasione teatrale.

Oltre ai pochi testi già noti a stampa, o presenti in altri fondi sparsi, il ritrovamento del Fondo Gozzi ci ha consegnato un cospicuo numero di questo genere di componimenti, che vengono pubblicati per la prima volta. La scoperta e la pubblicazione integrale di questi componimenti teatrali d'occasione si deve a due valenti studiosi, Franco Vazzoler, già ordinario di *Letteratura italiana* e *Letteratura teatrale italiana* all'Università di Genova e a Giulietta Bazoli, studiosa del teatro del '700, con particolare riferimento a Carlo Gozzi.

Il corposo volume costituito da cinquecentoquattro pagine è preceduto da due rigorose introduzioni: la prima, di Franco Vazzoler, è intitolata «Per meritare la vostra cortesia» (pp. 9-31) e la seconda, di Giulietta Bazoli, «*Adria felice, addio: in giro con gli attori*» (pp. 31-55). A firma dei due studiosi segue la nota ai testi.

I due bravi curatori firmano con sigla della prima lettera dei loro nomi e cognomi le Introduzioni, prologhi e congedi databili con certezza tra il 1747 e il 1792 e quelle non datate: le prime sono settantadue, le seconde trenta. Seguono poi tre appendici di

altri testi gozziani. Il volume si conclude con l'ampio commento dal punto vista formale, linguistico e storico, dei vari documenti editi, fornendo notizie sull'apertura o chiusura delle sale in cui i testi erano volta a volta rappresentati, sulla topografia delle piazze e delle città in cui erano allestiti, sulla forma degli spettacoli dati, gli avvicendamenti in compagnia in particolare per le prime parti, le conferme sui giri teatrali delle compagnie e sulla loro presenza in questa o quella piazza. E ancora nei commenti si trovano riferimenti alle scenografie e ai costumi indossati dagli interpreti, nonché ai comportamenti talvolta deprecabili del pubblico nei confronti del quale Gozzi attuava una precisa *strategia comunicativo-promozionale*.

Leggendo i componimenti riportati in edizioni filologicamente impeccabili si individua, come nota Giulietta Bazoli, una costante nell'«esternazione da parte dei comici», condivisa da Gozzi stesso, il grande «amore per Venezia» e le lagnanze ricorrenti «della dura condizione dell'attore, sempre ramingo e in viaggio». Inoltre appare evidente la

conoscenza profonda di Gozzi, artigiano al servizio della compagnia al pari di Goldoni e Chiari, per i suoi attori sia nel ruolo di maschere e sia in maniera intima. Questo scritto poi, come osserva opportunamente Franco Vazzoler, offrono «una testimonianza della varietà della proposta teatrale settecentesca, anche per quanto riguarda il grande spettacolo con l'abbinamento dei balli tra gli atti».

A mio avviso, per una più facile comprensione dei preziosi materiali pubblicati sarebbe stato preferibile collocare i commenti dopo ogni singolo testo edito e non già in fondo al volume. D'altronde è comprensibile anche la scelta dell'editore Marsilio di attenersi ai criteri adottati per le sei precedenti edizioni sinora uscite dei testi della collana dedicati alle opere di Gozzi. Il volume si chiude con una ricca e aggiornata bibliografia dei saggi segnalati nelle introduzioni e nei commenti e con l'indice delle opere e dei nomi e luoghi citati.

ROBERTO TROVATO  
*Università di Genova*

## V.

LOMBARDI SATRIANI, Luigi Maria (2021).  
*Omnia vincit amor: poética del amor*.  
 Salamanca: Ediciones Universidad de  
 Salamanca.

Debemos agradecer la traducción de este poemario a María La Grotteria, traductora italiana, formada entre Italia y España, especialista en las literaturas modernas y contemporáneas de ambos países. Su trabajo es impecable y demuestra su sólida formación y su dominio de las dos lenguas, cosa que le ha consentido brindar al público español los versos de Lombardi Satriani, para que pueda disfrutarlos en su compleción.

La introducción, cuidada al mínimo detalle, corre a cargo de la doctora María Pilar Panero García, zamorana, afincada en Valladolid. Justamente en la Universidad de Valladolid ejerce como docente e investigadora en los ámbitos que siempre la han apasionado: la Literatura y la Antropología. Incansable, tenaz y de gran cultura, la doctora Panero es secretaria de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición en la Universidad de Valladolid, participa en varios proyectos y tiene en su haber numerosas publicaciones académicas.

El autor del poemario es Luigi Maria Lombardi Satriani di Porto Salvo, calabrés de nacimiento, antropólogo, académico, político: un caballero polifacético de una amplísima cultura que abarca y no excluye ninguno de los aspectos sociales, culturales, históricos, de crónica o literarios asociados a la antropología. Sus estudios en este campo han sido traducidos a varios idiomas, haciendo de él uno de los más ilustres exponentes de la antropología italiana.

Durante su etapa como Senador de la República Italiana (XIII Legislatura, 1996-2001) fue miembro de dos comisiones: de la 7ª Commissione permanente (Istruzione pubblica, beni culturali, ricerca scientifica, spettacolo e sport) y de la Commissione

parlamentare d'inchiesta sul fenomeno della mafia e delle altre associazioni criminali similari.

La producción de Lombardi Satriani es muy extensa y variada, aunque en los últimos años destacan las obras poéticas, elaboradas a lo largo de los años y solo ahora compartidas, de carácter intimista y *Omnia vincit amor* es un claro ejemplo de ello.

El título mismo del poemario es a la vez una declaración de las convicciones del autor, un homenaje a su formación y a un género, el pastoril, que no es habitual, sino que rompe con lo tradicional.

Vayamos por partes: Virgilio dedica la x égloga de sus *Bucólicas*, cuyo 69º verso empieza por «El amor todo lo puede» a su amigo Cornelio Galo, que se había enamorado de Volumnia, y sigue con «y nosotros cedemos al amor»; el mismo verso, al parecer, fue fuente de inspiración para que Torquato Tasso compusiera, a finales del siglo XVI, su fábula pastoril titulada *Aminta*, en forma de drama y en la que, a su vez, encontrarían argumento para sus libretos numerosos compositores posteriores.

Por lo que concierne a lo pastoril, la Calabria del escenario de Lombardi Satriani no es la *Arcadia* de las novelas pastoriles, es la tierra que le vio nacer y que refleja el estado de ánimo del poeta, así como los cambios de la naturaleza y del tiempo.

Vemos, pues, que la elección del título no es un capricho del autor, sino que marca un claro camino por sus propias vivencias. La estructura misma de la colección es un recorrido en el que quedan marcadas tres etapas: *La cognizione del tempo* (El sentido del tiempo), *Canzoniere: cronaca di un Amore* (Cancionero: crónica de un Amor) y *Parole d'Amore* (Palabras de Amor).

En la primera parte el poeta, aparentemente, se deja moldear, definir por su entorno, salvo meditar con cierta tristeza y para sus adentros sobre los cambios de la sociedad que lo rodea («Un besazo inmenso»), con una

clara alusión a ciertos personajes a caballo entre la política y la farándula italianas. Resulta impactante la reflexión sobre la madurez y la ineluctabilidad del paso del ser en «El fluir del tiempo»: «y me parece de haber tenido una larga siesta/ y que no tiene fundamento/ mi deseo que esta siesta/ sea todavía más larga./ Pero al final es duro de aceptar/ cuando el pensamiento se cierne en el mundo,/ [...] y el cuerpo aún quiere durar».

La segunda parte es la que Lombardi Satriani dedica al amor maduro, un amor que ya no es el de los arrebatos de la juventud y lo narra como si de una crónica se tratara, desde los tímidos y dudosos comienzos de una relación, hasta la cotidianeidad, sin dejar de evocar el deseo. En este apartado no podemos no pararnos en concreto sobre dos de los poemas: «Esculpo tu cuerpo» y «Un verso, un beso». En el primero, el poeta nos ofrece una visión sensual de su amada, sin por ello ser descarnado o vulgar, es, al contrario, un acuerdo entre amantes, pues la escultura *florece e irrumpe*, la imagen aparece fluida, natural, a media luz. En la segunda, hay una explosión de luz solar, una primavera repentina que nos recuerda que podemos amar como jóvenes y emocionarnos como ellos «yo te los doy mil veces/ y luego mil/ y mil y una vez más/ mezclando versos y

besos [...] hasta consumir la boca/ quemada por el deseo que nos ha atraído/ y que nos atrae», y no podemos no recordar a Catulo y a su Lesbia («Da mi basia mille, deindecentum, deinmille altera, dein secunda centum, deindeusque altera mille, deindecentum»).

La última parte consta, en realidad, de un único poema breve, un homenaje a Patrizia, la esposa del autor, la «fresca,/ benéfica» lluvia que alivia al poeta.

El mismo Lombardi Satriani se despide de sus lectores con unas reflexiones que llama «Deseo de futuro» evocando a Montale y a Homero, autores universales, y explicando su intento por dilatar el Amor y los Amores, inevitablemente acompañados por la presencia de la muerte, o sea la ausencia de aquellos seres queridos que han sido apartados de él y que, aún así, han contribuido a construir el hombre que es.

Es nuestro turno, ahora, el de construirnos, re-construirnos, a través de lo aprendido y de lo vivido al lado de un hombre tan complejo y sabio, tan llano y caballeroso, como ha sido Luigi Maria Lombardi Satriani, que se ha ausentado de nuestro lado en mayo de este mismo 2022. *Sit tibi terra levis, magister!*

IVANA PISTORESÌ DE LUCA  
*Universidad de Valladolid*



## VI.

TERMANINI, Stefano (2021). «Una nave ormeggiata in Valpolcevera». *Tre anni di storia e di lavoro dal Morandi al ponte Genova San Giorgio*. Genova: Stefano Termanini Editore.

Scrivere di una tragedia è rinnovarne il dolore, ma, anche più, è un modo per trasformarlo ed esorcizzarlo. Si scrive di una tragedia perché è passata, perché ce l'abbiamo alle spalle e noi ne siamo sopravvissuti. Si scrive per coloro che hanno avuto sorte diversa –in loro memoria–. Nel suo libro *Una nave ormeggiata in Valpolcevera. Tre anni di storia e di lavoro dal Morandi al ponte Genova San Giorgio* Stefano Termanini si propone di narrare tutta la storia che comincia dalle 11 e 36 del 14 agosto 2018, l'ora e il giorno in cui (in una mattina che precedeva appena il Ferragosto, ma che assomigliava a una tempestosa giornata di autunno) il Ponte Morandi crollò, uccidendo quarantatré persone che si trovavano per caso a passare di lì. Il libro, dedicato alle vittime del Ponte, che il giorno del primo anniversario della tragedia il cardinale di Genova, mons. Angelo Bagnasco, definì «gli angeli della città», ma dedicato anche ai cittadini che non si sono persi d'animo dinanzi al dolore e alla tragedia e a tutti i lavoratori, di ogni ordine e grado, che a tempo di *record* hanno demolito lo scheletro del vecchio ponte e ne hanno rifatto uno nuovo, si trova in commercio sia in abbinamento con il volume di testimonianze e interviste di Alessandra Lancellotti, *Mille voci, mille volti. Testimoni del dolore, del tempo, d'impresa*, sia da solo. È la narrazione cronologica di una vicenda che è durata circa due anni, ma che affonda le proprie radici in un ben più antico periodo, ovvero in quel 1961 in cui del Ponte Morandi fu posta la prima pietra; che si spinge avanti, con il processo tuttora in corso e il dovere morale di scoprire verità e responsabilità.

La tragedia di cui Termanini, saggista e filologo rigoroso, ci racconta nel libro, arricchito dalle splendide fotografie di Roberto Orlando, è personale: riguarda tutti coloro che a seguito del crollo del Ponte persero la vita o la propria casa. È cittadina: il crollo del Morandi, infatti, fu percepito a Genova come un pesante coperchio di lutto scaraventato inopinatamente sui destini e le aspirazioni della città. Per qualche settimana parve che Genova, con il futuro che per sé progettava, fosse stata posta dinanzi a una sconfitta definitiva e ci fosse ormai ben poco da sperare in merito al suo rilancio, ai traffici del suo porto, al benessere dei suoi abitanti.

Oltre che per dovere di memoria, di una tragedia si scrive perché si possa trarne un insegnamento e impararne (sia pure dolorosamente): così fa l'autore di questo libro documentato, che conduce il suo lettore nelle quattrocentottantasei pagine del volume che si leggono tutte d'un fiato a scoprire come il Ponte Morandi fosse stato progettato e perché fosse stato immaginato audacemente *strallato* e *sospeso*. Il racconto è fitto di dati, di numeri, ma non è mai arido. Non a caso si dice che «quel ponte era un pezzo di casa nostra» e si ricorda che ogni genovese, in cinquantun anni di esercizio del Morandi, sul ponte ci era passato diecimila, centomila volte forse, affidandovi la vita propria e dei propri cari. Capire perché il Morandi fosse fragile, come sia avvenuto il crollo e se vi siano responsabilità nella tragedia è uno degli scopi maggiori del libro e molte delle pagine di cui si compone sono dedicate a riferire delle indagini, delle perizie, degli esiti delle audizioni dei magistrati (il cui lavoro è tuttora in corso). Perché il quadro sia completo –e il libro certo lo è, per l'ampiezza della ricerca che ha preceduto la scrittura e per l'accuratezza con cui è stato scritto– occorre fare memoria delle vittime del Ponte, ricordarle, rendere loro omaggio, entrando, con la discrezione dovuta, nella quotidianità di quel giorno che interruppe e mandò in pezzi ogni loro progetto e tutti i loro sogni. Anche

questo si fa, nel libro, che racconta poi, quasi come un diario, l'avvincente impresa della progettazione del Ponte Genova San Giorgio, i primi passi compiuti da Renzo Piano in una Valpolcevera ancora lacerata dal disastro e la sua prima idea di un ponte «che dovrà durare mille anni» e che «sarà come una nave ormeggiata in Valpolcevera». La frase è sua ed è stata ripresa, eleggendola a titolo del libro. Un ponte come una nave, che abbia la solidità di una nave, che, come una nave sappia prendere, senza affondare mai, le tempeste: a ottobre 2018 le prime idee sulla costruzione del nuovo ponte erano già tracciate, segni di matita, penna, pennarello, sulla carta porosa del Renzo Piano Building Workshop; nell'inverno e fino alla primavera la carcassa del vecchio Morandi veniva smontata, pezzo dopo pezzo, e a giugno 2019 i due *pantografi*, le due pile stralatte ancora in piedi, saltavano in aria nella più sensazionale delle operazioni di demolizione controllata mai realizzata fra le case di una città. Frattanto, si era cominciato a ricostruire il nuovo ponte, tutto orgogliosamente opera di imprese italiane, forgiato e assemblato grazie al lavoro di oltre mille fra tecnici e operai, fino al giorno in cui i due lembi della valle riapparvero finalmente ricuciti –era il 28 aprile 2020 e la pandemia imperversava e nel cantiere del ponte si continuava a lavorare, affrontando di buon grado tutti i sacrifici che si richiesero per lavorare in sicurezza–.

Nel volume Stefano Termanini ci racconta questa storia lunga, dolorosa, ma fitta e ricca, anche, di sorprendente orgoglio e di coraggio. Lo fa attingendo da fonti numerose, articolate (sono oltre millecinquecento tra articoli di giornale, video servizi, interviste) e da testimone di prima fila. Varia è la scrittura, ora più tecnica e puntuale, ora più emotiva, ma sempre avvincente e forte. Nel momento più buio, quando sembrava di aver saltato il ciglio del baratro e che altro non restasse che piangere e compiangersi, Genova, scrive l'autore, ha saputo reagire compatta. Come ogni città che sia viva e che sia comunità, nel momento del dolore e del lavoro, Genova ha saputo reinventare il proprio futuro e riappropriarsene.

Auspico che il godibile libro, che rientra a pieno titolo nella categoria delle opere necessarie, possa fornire spunti ad esponenti di quello che si è soliti definire *teatro di narrazione* creando spettacoli capaci di ricordare episodi dolorosi della nostra storia recente, allo scopo di condividere esperienze tragiche per conservarle e tramandarle affinché non si ripetano più, come ha fatto, per limitarmi a due soli esempi, Marco Paolini nel 1995 ne *Il racconto del Vajont* e nel 2000 in *I-TI-GI- Canto per Ustica*.

ROBERTO TROVATO  
*Università di Genova*

## NORMAS DE EDICIÓN DE ARTÍCULOS RSEI

RSEI publica artículos inéditos derivados de investigación o de ponencias, ensayos de divulgación, notas académicas, reseñas y traducciones de artículos de calidad reconocida inéditos en español o italiano. Se pueden enviar trabajos en español o en italiano, referidos a temas de cultura italiana en general y/o a estudios italo-españoles.

El Comité Editorial se reserva el derecho de seleccionar los artículos, previa evaluación anónima por pares. Las opiniones expresadas en los artículos publicados son responsabilidad de sus autores.

Los artículos se enviarán al Comité Editorial en formato digital Word a la dirección de correo electrónico [rseitalianistas@gmail.com](mailto:rseitalianistas@gmail.com).

La extensión de los artículos no debe exceder los 40 000 caracteres con espacios, incluyendo las citas, la bibliografía y los resúmenes.

La fecha final de recepción de los artículos será el día 30 de junio.

### Formato del libro:

A4

### Márgenes:

Superior: 2,5

Inferior: 2,5

Interior: 3

Exterior: 3

Encabezado: 1,25

Pie de página: 1,25

### Primera página:

Título del artículo en español: Times New Roman 14, mayúscula, negrita, justificado

Título en inglés: Times New Roman 14, minúscula, negrita, cursiva, justificado

1 línea blanca

Nombre del autor: Times New Roman 12, nombre en redonda normal, apellidos en versalitas, justificado

Universidad o centro de pertenencia del autor: Times New Roman 12, justificado

2 líneas blancas

### RESUMEN en español (máximo 80 palabras)

Times New Roman 10, interlineado sencillo, justificado. Sangría izquierda 1,5; Sangría especial: primera línea 1,5

1 línea blanca

### Palabras clave en español (máximo 5 palabras)

Times New Roman 10, interlineado sencillo, justificado, separadas por punto y coma

1 línea blanca

### ABSTRACT en inglés (máximo 80 palabras)

Times New Roman 10, interlineado sencillo, justificado. Sangría izquierda 1,5; Sangría especial: primera línea 1,5

1 línea blanca

### Keywords en inglés (máximo 5 palabras)

Times New Roman 10, interlineado sencillo, justificado, separadas por punto y coma

2 líneas blancas

### Título de epígrafe:

Tamaño 12, versalitas, sin sangría, numerados

Separación de una línea arriba y abajo

### Fuente:

Texto: Times New Roman, tamaño 12, interlineado sencillo

Sangría primera línea 1,25

Notas a pie de página: Times New Roman, tamaño 10

Citas superiores a 4 líneas en párrafo aparte: Times New Roman, tamaño 11

### Notas al pie de página:

Las notas son explicativas, no bibliográficas, las referencias completas van al final del artículo todas juntas.

### Referencias en el texto:

Las citas textuales de máximo 4 líneas se incorporan en el texto, entre comillas, sin cursiva.

Para citas mayores de 4 líneas: se incluyen en un párrafo aparte, tamaño 11, sin comillas, sin cursiva, texto justificado, interlineado sencillo y entrada del margen izquierdo 1 cm.

Si se trata de poemas se siguen las mismas normas.

### Referencias bibliográficas:

Se utilizará el mismo modo de cita dentro del corpus del texto y en las notas al pie. Reglas según cantidad de autores:

– **Un autor** (Autor, año: página)

(Bigiaretti, 1976: 105).

– **Dos autores** (Autor y Autor, año: página)

(Conti y Taricone, 2008: 55).

– **Tres a cinco autores**

En este caso la primera vez que se hace la cita se escriben todos los apellidos de los autores. Después solo se cita al primer autor y se agrega “et al.” en cursiva.

(Conti, Taricone y Franco, 2008: 128). [...] (Conti *et al.*, 2008: 130).

– **Seis o más autores**

Siempre se cita el apellido del primer autor seguido de “et al.” en cursiva.

(Conti *et al.*, 2005: 58).

#### Al final del artículo:

La bibliografía va al final del texto, en orden alfabético, con sangría francesa de 1 cm. (sin sangría la primera línea de cada entrada bibliográfica y las siguientes líneas con entrada de 1 cm). Los apellidos del autor o autores en versalitas.

#### • **Libro:**

APELLIDO, N. (Año). *Título*. Ciudad: Editorial.  
BIGIARETTI, L. (1976). *Le stanze*. Milán: Bompiani.  
FRANCO, G. (ed.) (1610). *Habiti d'huomeni et donne venetiane*. Venecia: Giacomo Franco.

#### • **Dos o más autores:**

APELLIDO, N. y APELLIDO, N. (Año). *Título*. Ciudad: Editorial.  
CONTI ODORISIO, G. y TARICONE, F. (2008). *Per filo e per segno. Antologia di testi politici sulla questione femminile dal XVII al XIX secolo*. Turín: Giappichelli.

#### • **Obra editada por un autor-editor:**

APELLIDO, N. (Año). *Título*. N. Apellido del editor (ed.). Ciudad: Editorial.  
ALIGHIERI, D. (1966-1967). *La Divina Commedia*. G. Petrocchi (ed.). Milán: Mondadori.

#### • **Capítulo de un libro:**

APELLIDO, N. (Año). "Título del capítulo". En N. Apellido (ed.), *Título del libro* (pp. nn-nn). Ciudad: Editorial.  
SAVINI DE ROSSI, A. (1729). "Apología in favore degli Studi delle Donne, contra il precedente Discorso del Signor Gio. Antonio Volpi". En G. A. Volpi, *Discorsi accademici di vari autori viventi intorno agli Studi delle Donne* (pp. 124-126). Padua: Giovanni Manfrè.

#### • **Artículo de revista:**

APELLIDO, N. (Año). "Título del artículo". *Título de la revista*, volumen, número de la revista, número de páginas.  
PAPWORTH, A. (2017). "Pressure to Publish: Laura Terracina and her Editors". *Early Modern Women*, vol. 12, n. 1, pp. 3-24.

#### • **Más de una publicación de un mismo autor:**

El nombre del autor se reemplaza a partir de la segunda referencia por un guion largo (–); si las obras son editadas en un mismo año, estas se distinguen con letras minúsculas y organizadas alfabéticamente.  
SANSON, H. (2015a). *Lodovico Dolce, "Dialogo della istituzione delle donne, secondo li tre stati che cadono nella vita umana secondo li tre stati che cadono nella vita umana" (1545)*. Cambridge: MHRA.  
– (2015b). "Widowhood and Conduct in Late Sixteenth-Century Italy: The Unusual Case of *La Vedova* del Fusco (1570)". *The Italianist*, vol. 35, n. 1, pp. 1-26.

#### • **Materiales electrónicos:**

FABRIS, G. (1923). "Storia della facezia fino alla metà del Cinquecento". Padua. Recuperado el 19 de enero de 2017, en <http://www.mori.bz.it/humorpage/storiaf.htm>.  
TENDERO, A. (2019). "Sophia de Mello: Lo digo para ver". *El placer de la lectura*. Recuperado el 10 de noviembre de 2019, en <https://elplacerdelalectura.com/2019/11/sophia-de-mello-lo-digo-para-ver.html>.

#### • **Periódico:**

APELLIDO, N. (Fecha). "Título del artículo". *Nombre del periódico*, pp-pp.  
BONET, E. (2 de febrero de 2011). "Miles de personas oran en la plaza Tahrir de El Cairo". *El Tiempo*. Recuperado el 22 de febrero de 2017, en <http://www.eltiempo.com/>.  
RIVAS, M. (1 de diciembre de 2019). "Mediocracia y «corruptura»". *El País Semanal*, pp. 12-13.

#### • **Videos:**

APELLIDO, N. (productor) y APELLIDO, N. (director). (Año). *Título*. [Película cinematográfica]. País de origen: Estudio.  
APELLIDO, N. (Año, mes día). *Título* [Archivo de vídeo]. Recuperado el 22 de febrero de 2017, en [www.ejemplo.com](http://www.ejemplo.com).

#### • **Simposios y conferencias:**

APELLIDO, N. y APELLIDO, N. (mes, año). "Título de la presentación". En N. Apellido del director del Congreso (dir.), *Título del simposio*. Simposio dirigido por Nombre de la Institución Organizadora, Lugar.  
MANRIQUE, D. y APONTE, L. (junio de 2011). "Evolución en el estudio y conceptualización de la consciencia". En H. Castillo (dir.), *El psicoanálisis en Latinoamérica*. Simposio llevado a cabo en el xxxiii Congreso Iberoamericano de Psicología, Medellín, Colombia.

#### • **Tesis, TFG, TFM:**

APELLIDO, N. y APELLIDO, N. (Año). *Título* (Trabajo Fin de Grado, Trabajo Fin de Máster, Tesis doctoral). Nombre de la Institución, Lugar. Recuperado el 22 de febrero de 2017, en [www.ejemplo.com](http://www.ejemplo.com).  
APONTE, L. y CARDONA, C. (2009). *Educación ambiental y evaluación de la densidad poblacional para la conservación de los cóndores reintroducidos en el Parque Nacional Natural Los Nevados y su zona amortiguadora* (TFG). Universidad de Caldas, Manizales, Colombia.

#### • **Informes autor corporativo, informe gubernamental:**

Nombre de la organización. (Año). *Título del informe* (Número de la publicación). Recuperado el 22 de febrero de 2017, en <http://www.xxxxxx.xxx>.  
Ministerio de la Protección Social. (1994). *Informe científico de casos de fiebre amarilla en el departamento del Meta*. Recuperado el 22 de febrero de 2017, en <http://www.minproteccionsocial.gov.co/>.

\*Cuando una de las obras citadas dentro de otra obra ya aparece en las referencias bibliográficas finales:  
PERILLI, P. (2010). "Tra le lingue". En M. Rosselli (2010: 167-171).

## NORME DI EDIZIONE DI ARTICOLI RSEI

La RSEI pubblica articoli inediti derivati da ricerche o relazioni, saggi di divulgazione, note accademiche, recensioni e traduzioni di articoli di riconosciuta qualità, non pubblicati in spagnolo o italiano. Si possono inviare lavori in spagnolo o in italiano che affrontino argomenti di cultura italiana in generale o studi italo-spagnoli.

Il comitato editoriale si riserva il diritto di selezionare gli articoli, previa *peer review*. Le opinioni espresse negli articoli pubblicati sono sotto la responsabilità dei loro autori.

Gli articoli saranno inviati al Comitato Editoriale in formato digitale Word all'indirizzo email [rseitalianistas@gmail.com](mailto:rseitalianistas@gmail.com).

La lunghezza degli articoli non deve superare i 40 000 caratteri con spazi, incluse citazioni, bibliografia e abstract.

La data finale per l'invio degli articoli sarà il 30 giugno.

### Formato del libro:

A4

### Margini:

Superiore: 2,5

Inferiore: 2,5

Interno: 3

Esterno: 3

Intestazione: 1,25

Piè di pagina: 1,25

### Prima pagina:

Titolo dell'articolo in italiano: Times New Roman 14, maiuscola, grassetto, giustificato

Titolo in inglese: Times New Roman 14, lettere minuscole, grassetto, corsivo, giustificato

1 linea in bianco

Nome dell'autore: Times New Roman 12, nome in tondo normale, cognome in maiuscoletto, giustificato

Università o centro appartenente all'autore: Times New Roman 12, giustificato

2 righe in bianco

### RIASSUNTO in italiano (massimo 80 parole)

Times New Roman 10, interlinea singola, giustificato. Rientro sinistra 1,5; Rientro speciale: prima riga 1,5

1 linea in bianco

### Parole chiave in italiano (massimo 5 parole)

Times New Roman 10, interlinea singola, giustificato, separate da punto e virgola

1 linea bianca

### ABSTRACT in inglese (massimo 80 parole)

Times New Roman 10, interlinea singola, giustificato. Rientro sinistra 1,5; Rientro speciale: prima riga 1,5

1 linea in bianco

### Keywords in inglese (massimo 5 parole)

Times New Roman 10, interlinea singola, giustificato, separate da punto e virgola

2 linee in bianco

### Titolo della sezione:

Carattere 12, maiuscoletto, senza rientro, numerato

Separazione di una linea sopra e sotto

### Carattere:

Testo: Times New Roman 12, interlinea singola

Rientro speciale: prima riga 1,25

Note: Times New Roman 10

Citazioni superiori a 4 righe in paragrafo separato: Times New Roman 11

### Note a piè di pagina:

Le note sono esplicative, non bibliografiche, i riferimenti completi vanno tutti alla fine dell'articolo.

### Riferimenti nel testo:

Le citazioni di massimo 4 righe sono incorporate nel testo, tra virgolette, senza corsivo.

Per le citazioni superiori a 4 righe: sono incluse in un paragrafo separato, dimensione 11, senza virgolette, senza corsivo, testo giustificato, interlinea singola e rientro al margine sinistro di 1 cm.

Nel caso delle poesie, vengono seguite le stesse regole.

### Riferimenti bibliografici:

Lo stesso modo di citazione dovrà essere usato sia all'interno del testo che per le note a piè di pagina. Regole in base al numero di autori:

– **Un autore** (Autore, anno: pagina)

(Bigiaretti, 1976: 105).

– **Due autori** (Autore e Autore, anno: pagina)

(Conti e Taricone, 2008: 55).

– **Da tre a cinque autori**

In questo caso, la prima volta che viene effettuata la citazione, vengono scritti tutti i cognomi degli autori. Quindi viene citato solo il primo autore e "et al." viene aggiunto in corsivo.

(Conti, Taricone e Franco, 2008: 128). [...] (Conti *et al.*, 2008: 130).

– **Sei o più autori**

Il cognome del primo autore è sempre seguito da "et al." in corsivo.

(Conti *et al.*, 2005: 58).

#### Alla fine dell'articolo:

La bibliografia va alla fine del testo, in ordine alfabetico, con rientro sporgente di 1 cm. (senza rientro della prima riga di ogni voce bibliografica e le seguenti righe con rientro di 1 cm). I cognomi dell'autore o gli autori in maiuscolo.

#### • **Libro:**

COGNOME, N. (Anno). *Titolo*. Città: Casa editrice.  
BIGIARETTI, L. (1976). *Le stanze*. Milano: Bompiani.  
FRANCO, G. (a cura di). (1610). *Habiti d'uomini et donne venetiane*. Venezia: Giacomo Franco.

#### • **Due o più autori:**

COGNOME, N. e COGNOME, N. (Anno). *Titolo*. Città: Casa editrice.  
CONTI ODORISIO, G. e TARICONE, F. (2008). *Per filo e per segno. Antologia di testi politici sulla questione femminile dal XVII al XIX secolo*. Torino: Giappichelli.

#### • **Lavoro a cura di un autore-editore:**

COGNOME, N. (Anno). *Titolo*. N. Cognome del editore (a cura di). Città: Casa editrice.  
ALIGHIERI, D. (1966-1967). *La Divina Commedia*. G. Petrocchi (a cura di). Milano: Mondadori.

#### • **Capitolo di un libro:**

COGNOME, N. (Anno). "Titolo del capitolo". In N. Cognome (a cura di), *Titolo del libro* (pp. nn-nn). Città: Casa editrice.

SAVINI DE' ROSSI, A. (1729). "Apologia in favore degli Studi delle Donne, contra il precedente Discorso del Signor Gio. Antonio Volpi". In G. A. Volpi, *Discorsi accademici di vari autori viventi intorno agli Studi delle Donne* (pp. 124-126). Padova: Giovanni Manfrè.

#### • **Articolo in rivista:**

COGNOME, N. (Anno). "Titolo dell'articolo". *Titolo della rivista*, volume, numero della rivista, numero di pagine.  
PAPWORTH, A. (2017). "Pressure to Publish: Laura Terracina and her Editors". *Early Modern Women*, vol. 12, n. 1, pp. 3-24.

#### • **Più di una pubblicazione dello stesso autore:**

Il nome dell'autore è sostituito dal secondo riferimento con un trattino lungo (–). Se i lavori sono modificati nello stesso anno, si distinguono con lettere minuscole e organizzati alfabeticamente.

SANSON, H. (2015a). *Lodovico Dolce, 'Dialogo della istituzioni delle donne, secondo li tre stati che cadono nella vita umana secondo li tre stati che cadono nella vita umana' (1545)*. Cambridge: MHRA.  
– (2015b). "Widowhood and Conduct in Late Sixteenth-Century Italy: The Unusual Case of *La Vedova* del Fusco (1570)". *The Italianist*, vol. 35, n. 1, pp. 1-26.

#### • **Citazioni da Internet:**

FABRIS, G. (1923). "Storia della facezia fino alla metà del Cinquecento". Padova. Recuperato il 19 gennaio 2017, in <http://www.mori.bz.it/humorpage/storiaf.htm>.  
TENDERO, A. (2019). "Sophia de Mello: Lo digo para ver". *El placer de la lectura*. Recuperato il 10 novembre 2019, in <https://elplacerdelalectura.com/2019/11/sophia-de-mello-lo-digo-para-ver.html>.

#### • **Articolo in giornale:**

COGNOME, N. (Data). "Titolo dell'articolo". *Nome del giornale*, pp-pp.  
BONET, E. (2 de febrero de 2011). "Miles de personas oran en la plaza Tahrir de El Cairo". *El Tiempo*. Recuperato il 22 febbraio 2017, in <http://www.eltiempo.com/>.  
RIVAS, M. (1 dicembre 2019). "Mediocracia y «corruptura»". *El País Semanal*, pp. 12-13.

#### • **Video:**

COGNOME, N. (produttore) e COGNOME, N. (regista). (Anno). *Titolo*. [Film]. Paese di produzione.  
COGNOME, N.. (Anno, mese giorno). *Titolo* [Archivio dei video]. Recuperato il 22 febbraio 2017, in [www.ejemplo.com](http://www.ejemplo.com).

#### • **Atti di convegni e conferenze:**

COGNOME, N. e COGNOME, N. (mese, anno). "Titolo della presentazione". In N. Cognome del direttore del Congresso (dir.). *Titolo del convegno*. Convegno diretto da Nome dell'Istituzione Organizzatrice, Luogo.  
MANRIQUE, D. e APONTE, L. (giugno 2011). "Evolución en el estudio y conceptualización de la consciencia". In H. Castillo (dir.), *El psicoanálisis en Latinoamérica*. xxxiii Congreso Iberoamericano de Psicología, Medellín, Colombia.

#### • **Tesi di Laurea e Dottorato:**

COGNOME, N. e COGNOME, N. (Anno). *Titolo* (Tesi di Laurea, Dottorato). Nome dell'Istituzione, Luogo. Recuperato il 22 febbraio 2017, in [www.ejemplo.com](http://www.ejemplo.com).  
APONTE, L. e CARDONA, C. (2009). *Educación ambiental y evaluación de la densidad poblacional para la conservación de los cóndores reintroducidos en el Parque Nacional Natural Los Nevados y su zona amortiguadora* (TFG). Universidad de Caldas, Manizales, Colombia.

#### • **Relazioni di associazioni, rapporti governativi:**

Nome dell'organizzazione. (Anno). *Titolo della relazione* (Numero della pubblicazione). Recuperato il 22 febbraio 2017, in <http://www.xxxxxx.xxx>.  
Ministero de la Protección Social. 1994. *Informe científico de casos de fiebre amarilla en el departamento del Meta*. Recuperato il 22 febbraio 2017, in <http://www.minproteccionsocial.gov.co/>.

\*Quando una delle opere citate all'interno di un'altra opera appare già nei riferimenti bibliografici finali:  
PERILLI, P. (2010). "Tra le lingue". In M. Rosselli (2010: 167-171).

# RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD  
ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS

ISSN: 1576-7787 - CDU 811

Vol. 16 - 2022

## ÍNDICE

### ARTÍCULOS

La parola, la vita, la luce nella lirica di Mario Luzi Paola BAIONI . . . . .	7
Sensi «criptati» di una novella esemplare ( <i>Decameron</i> IV, 5) Marcella DI FRANCO . . . . .	21
Verbos de percepción sensorial: un estudio contrastivo español-italia- no desde la lingüística cognitiva Santiago GARCÍA-JIMÉNEZ . . . . .	39
La pioggia d'oro, Danae e gli stupri invisibili Angela GIALONGO . . . . .	55
Dante Alighieri, universal y atemporal, desde su tiempo y geografía Manuel GIL ROVIRA . . . . .	69
Aproximación al pensamiento de Cristina Campo Fernando LÓPEZ FAJARDO . . . . .	85
<i>La zia marchesa</i> di Simonetta Agnello Hornby: un caso di riabilitazione letteraria Federico MALANDRIN . . . . .	97
Una Sardegna magica: tradizione e innovazione nei racconti fantastici di Grazia Deledda Sonia MANFRECOLA . . . . .	107
Le <i>rime</i> di Veronica Franco nella selva letteraria del rinascimento Maria MASCARELL GARCIA . . . . .	121
Bronte: storia di ingiustizia e ribellione. Da Verga a Vancini Francesco Maria PISTOIA . . . . .	133
«Lo chiamavano Malpelo». Verga per la generazione Z Carla TIRENDI . . . . .	143
RESEÑAS . . . . .	155



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

Fecha de publicación de  
este volumen: Diciembre 2022

ISSN 1576-7787



9 771576 778006