

DIALOGOI

Rivista di studi comparatistici

anno 8/2021

DIALOGOI
Rivista di studi comparatistici
anno 8/2021



IN COPERTINA
Mario Panizza

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Issn: 2420-9856
Isbn: 9788857587011

© 2021 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Registrazione presso il Tribunale di Roma nr. 147 del 28/09/2017.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.
Non sono assolutamente consentite le fotocopie senza il permesso scritto dell'Editore.

DIALOGOI

Rivista di studi comparatistici. Anno 8/2021

Direttore editoriale

Giuseppe Grilli
Università degli Studi Roma Tre

Direttore responsabile

Nicola Palladino
Università degli Studi della Campania *Luigi Vanvitelli*

Redazione

Ruth Castillo Ochoa
Universitat d'Alacant

Referaggio / Reviewing

Tutti i saggi pubblicati in questo volume hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima (*blind peer reviewing*) sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana.

All essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Board of the series.

Indice

- 7 Perseo Trionfante
MARIO PANIZZA
- 9 Presentazione

Monografico

- 15 Prolegomeni per il dio fellone
GIUSEPPE GRILLI
- 29 Icone della Fellonia. Il tradimento delle traduzioni
FAUSTO PELLECCIA
- 65 Seguaci del dio fellone. Dalla poesia trobadorica al
romanzo cortese attraverso Llull
ANNA MARIA COMPAGNA
- 83 Dalla realtà all'immagine.
Teologismo filogino (Dante) e antiteologismo
misogino (Shakespeare)
RAFFAELE PINTO
- 105 Variacions sobre la sort d'un deù ferit
AGNÈS VALENTÍ POU

Varia comparata

- 113 Una lettura postmoderna di Pere Gimferrer.
Quevedo erotomane
NICOLA PALLADINO

- 121 El lenguaje de la traición según Juan Goytisolo,
escritor sin tierra
DANIELA NATALE
- 133 The Death of Muses. The first stage of the
mechanism of immortality
IOANA MAN
- 141 Reflections about the illuminating book of Roberta
Capelli and Alice Ducati: *Dirò de l'altre cose ch'i' v'ho
scorte*. Pound lettore di Dante
DANIELA LA MATTINA
- 155 «There's something sexual in it ». Marcel Proust,
Virginia Woolf, e la percezione
MASSIMO SCOTTI
- 175 Solenoide. Opera-mondo di Mircea Cărtărescu
MARTA PETREU

Testi

- 185 Tres poetas, tres poemas. Texto y traducción
MARIA LUISA NATALE

191 **Recensioni**

211 **Abstract**



**PERSEO TRIONFANTE,
ROMA 2020, ACRILICO SU TELA CM 120 X 100
MARIO PANIZZA**

Perseo nella narrazione mitologica è figlio di Zeus. Il re degli dei, servendosi dei suoi poteri divini, si trasforma in gocce d'acqua e riesce a entrare nella torre, custodita all'esterno da cani feroci, dove, per volere di Acrisio, re di Argo, è rinchiusa Danae, sua figlia. Grazie all'inganno, può unirsi alla giovane che, all'insaputa di tutti, genera un figlio, appunto Perseo, che, secondo la profezia di un oracolo, sarebbe succeduto al nonno dopo averlo ucciso. Perseo è quindi il frutto di un inganno, ma divino, e, proprio per questo, cresce sotto la protezione degli dei, destinato nella sua vita ad affrontare prove straordinarie, che ne esalteranno la generosità e il coraggio. Sarà sempre sostenuto pertanto da accorgimenti e stratagemmi che gli permetteranno di superare ogni insidia.

Per tagliare la testa della Medusa, la dea Atena lo accompagna con uno scudo lucente che gli permette di vederne la testa sempre riflessa, mai direttamente, senza dovere incontrare pertanto lo sguardo che lo avrebbe pietrificato. Alla liberazione di Andromeda, che sarà sua sposa, giunge con un altro espediente: confonde il mostro marino, pronto a uccidere la figlia di Cefeo e Cassiopea, servendosi di ombre che, disegnate sulla superficie dell'acqua, alterano e confondono le forme reali. In altre occasioni Perseo si rivolge a inganni ancora più intensi e carichi di misteri, appunto divini, ma sempre legati ai poteri che gli vengono dalla testa che lui ha reciso alla Medusa e che, alla fine delle sue avventure, offrirà ad Atena, che la porrà al centro dell'Egida.

Il *Perseo trionfante* di Antonio Canova (1797-1801), qui rappresentato attraverso la sua ombra proiettata su una parete, è un'immagine sublime, immateriale, ma non divina: è la statua di un uomo che, per vincere, come sappiamo dalle sue gesta, si è servito spesso degli inganni, ma li ha

trovati sempre nelle risorse reali che chiunque avrebbe potuto scovare. Le ombre che si confondono tra i movimenti dell'acqua o il riflesso di un'immagine su uno scudo specchiante sono trucchi che non appartengono ai poteri del soprannaturale, di un dio fellone, ma all'arguzia dell'uomo. Anche l'avverarsi della profezia dell'oracolo appartiene al mondo umano e materiale: Perseo, mentre partecipa a una gara sportiva, lancia il disco che, portato via da una folata di vento improvvisa, colpisce, uccidendolo, il nonno Acrisio. L'evento appartiene al mondo terreno; la volontà corrisponde però al disegno divino che avvera un processo prestabilito, fissato già prima della nascita di Perseo.



PRESENTAZIONE INTRODUCTION

Naturale evoluzione o conseguenza della ricerca sui corpi, tema centrale del volume numero sette di Dialogoi, è questo numero otto, incentrato, invece sul dio fellone. La copertina di Mario Panizza è non casualmente tratta da una esposizione monografica il cui titolo è allusivo ed enunciativo. Grilli tratta della gravidanza e vastità ovvero delle variazioni della fellonia riferita a un dio immanente e pertanto mobile, eppure tutt'altro che inafferrabile come si è preteso per secoli di disarmarne il potere perturbante, da Plotino e i suoi seguaci, auspici del neopaganesimo, fino a Leopardi. Pellecchia su di un piano teorico, Compagna con una esemplificazione storica e letteraria insistono sulla plausibilità umana di quell'astrazione o illusione. Nella loro scia Pinto mette a confronto due ipostasi quella del medioevo fiorentino, di nuovo vindice del classico, con quel rinascimento che parte dalla volontà di ragione per definirne i contorni della modernità, sulla base della dualità di realtà e immagine. Questa è allora evocata sul piano inter artes da Agnès Valentí Pou, quando trae spunto dalla fotografia per svelare la complessità del testo poetico in una spazialità epocale che ha consumato, nel senso materiale della fagocitazione e deglutizione, ciò che un tempo passato era stato corpo poetico. Varia comparata è una prosecuzione in altri modi della medesima inchiesta. Dalla versione di Gimferrer dell'erotismo quevediano con la sua ossessione anale, canale di restituzione terminale del corpo del reale deglutito, all'esplicito richiamo di Ioana Man, a prendere il via dall'estetica del postmoderno, a Danto e alla defunzione delle categorie della realtà a favore della sua formulazione in immagine, secondo una traccia heideggeriana che agisce già nel sostrato del contributo di Pinto. Petreu nel ripercorrere la tensione mistica 'sotterranea' di Cărtărescu, che associa a Ernesto Sabáto, scrittore di frontiere anch'egli, indirettamente accenna all'imperfezione spirituale di dio e al suo rincorrere il dato scientifico nel suo personaggio. Ancora

nella sezione, sebbene più prossima alla nozione di disciplina, si è mossa Daniela Natale con un esplicito riferimento alla crisi del realismo in Juan Goytisolo che affronta la problematica del limite della frontiera tra le lingue come insostenibilità del confine, dei confini. Anche nella Sezione Testi Maria Luisa Natale indaga la rappresentatività della poesia di un paese ancora definito come stato nazionale – l'ordine disordinato della recente modernità – in tre voci di donne. Infine Daniela la Mattina con le sue riflessioni su Pound lettore di Dante ci evidenzia una differenza sostanziale tra i due poeti così legati e intimi sul concetto/luogo del I paradiso legato alla natura, secondo Pound costituita, dai suoi processi di luce e dalla sfera del sensibile, che sono stati paradisiaci naturali, e quindi non ultraterreni come l'universo metafisico dantesco, che invece guarda alla teologia e a un sistema strutturale aristotelico-tolémaico che coincide con l'Empireo, il cielo più alto e immobile e quindi con un Dio più potente.

A natural evolution or consequence of the research into bodies, the theme or centrality of volume seven of Dialogoi, is this number eight, which focuses on the Phallion god. The cover by Mario Panizza is not by chance taken from a monographic exhibition whose title is allusive and enunciative. Grilli deals with the poignancy and vastness, or rather the variations of phallony referred to an immanent and therefore mobile god, and yet anything but elusive, as has been claimed for centuries to disarm its perturbing power, from Plotinus and his followers, auspices of neo-paganism, to Leopardi. Pellicchia on a theoretical level, Compagna with a historical and literary exemplification insist on the human plausibility of that abstraction or illusion. In their wake, Pinto compares two hypostases, that of the Florentine Middle Ages, once again the vindicator of the classical, with that of the Renaissance which starts from the will to reason to define the contours of modernity, on the basis of the duality of reality and image. Agnès Valentí Pou evokes this duality on an inter-artes level when she uses photography to reveal the complexity of the poetic text in an epochal spaciality that has consumed, in the material sense of phagocytosis and swallowing, what had once been a poetic body. Varia comparata is a continuation in other ways of the same enquiry. From Gimferrer's version of Quevedo's eroticism with its anal obsession, a channel for the terminal restitution of the body of the swallowed real, to Ioana Man's explicit reference, starting from the aesthetics of postmodernism, to Danto and the defunction of the categories of reality in favour of its formulation in image, according to a Heideggerian trace that already acts in the substratum of Pinto's contribution. Still in the section, although closer to the notion of discipline, Daniela Natale moved with an

explicit reference to the crisis of realism in Juan Goytisolo, who tackles the problem of the limit of the frontier between languages as the unsustainability of the border, of boundaries. Petreu in retracing the mystical 'underground' tension of Cărtărescu, which she associates with Ernesto Sabáto, also a frontier writer, indirectly mentions God's spiritual imperfection and his pursuit of scientific data in his personage. Also in the Texts Section, Maria Luisa Natale investigates the representativeness of the poetry of a country still defined as a nation state – the disordered order of recent modernity – in three women's voices. Lastly, Daniela la Mattina's reflections on Pound as a reader of Dante highlight a substantial difference between the two poets, who are so close and intimate, on the concept/place of the paradise linked to nature, according to Pound, and constituted by its processes of light and the sphere of the sensible, which are natural paradisiacal states, and therefore not otherworldly like Dante's metaphysical universe, which instead looks to theology and to an Aristotelian-Ptolemaic structural system coinciding with the Empyrean, the highest and most immobile heaven and then with a powerful god.

Monografico

a cura di Giuseppe Grilli



PROLEGOMENI PER IL DIO FELLONE

GIUSEPPE GRILLI

Con una vena di entusiasmo, e non senza una almeno parziale rassegnazione, Rosa Garrido a metà degli anni ottanta del secolo scorso apriva una sua riflessione sulla necessità, al pari della difficoltà, di chiudere la disputa lieve intorno al verso 20 del *Cantar de mio Çid*. Trascorsi altri decenni, con il nuovo millennio, prodigo di segnali regressivi, è giunta la smentita. La discussione sulla scelta tra una lettura a vantaggio di un ottativo, o piuttosto di un condizionale, non si è placata e a poco era servito il richiamo dell'antica all'allieva a quel don Francisco López Estrada invocato dalla Garrido come maestro, se non come auctoritas. Un maestro ispanico, *de buen sentido*, in stile machadiano, nella rotta del "buono" don Antonio. Da quel che riportano le cronache erudite, quel verso che in entrambe le sue accezioni ha definito il testo unico della anomalia epica castigliana, ancora permane come identificativo di una fellonia tutta originalità e scarto (*écart*)¹. Questa o altre controversie sul fondo storico del poema non sono in realtà decisive. D'altronde il massino rappresentante della filologia spagnola medievale, Ramón Menéndez Pidal, cre-

1 Nella *Comedia* l'accezione che Dante Alighieri conferisce al termine è inequivoca: tradimento; così nel canto VI del *Paradiso*; d'altronde la *fellonia* ben si applica a quella piccola nobiltà urbana a cui il poeta ascrisse se stesso e la sua *gens*. Compare con senso pieno nel Rifacimento o sinossi in forma di sonetti a cornice ne *Il Fiore*, concretamente nel sonetto con titolo emblematico "Franchezza" («Sì com'ì stava in far mia pregheria / A quel fellon ch'è sì pien d'arditez[z]a, / Lo Dio d'amor sì vi man[dò] Franchezza, / Co-llei Pietà, per sua ambasceria. / Franchez[z]a cominciò la diceria, / E disse: «Schifo, tu fai stranez[z]a / A quel valletto ch'è pien di larghez[z]a / E prode e franco, senza villania. / Lo Dio d'amor ti manda ch'è' ti piaccia // Che-ttu non sie sì strano al su' sergente, / Ché gran peccato fa chi lui impaccia; / Ma sòfferà che vada arditamente / Per lo giardino e no'l metter in caccia, / E guardi il fior che-ssì gli par aolente»).

do che abbia messo un punto fermo su tutto il quadro in cui si svolge il racconto in versi tradito da un manoscritto databile intorno alla metà del XII secolo europeo e redatto in una zona ormai già coinvolta pienamente nel processo di riconquista cristiana della penisola occidentale. Il libro è *La Spagna del Cid*².

Mi mostrò il volume Giancarlo Mazzacurati, che intravidi in un pomeriggio di sole primaverile per la prima volta nella sua bella casa di Posillipo a Napoli. Di Mazzacurati ero ammirato alunno nei suoi corsi di Letteratura italiana del rinascimento sempre in bilico tra interessi letterari e filosofici, ma io ero lì a sciogliere la riserva tra il lavoro con lui e una tesi di laurea in filologia romanza, di tema spagnolo e storiografico. L'appello al Cid di Mazzacurati fu il tentativo estremo di invitarmi a tornare alla matrice che mi aveva condotto a lui e che in parte avrei ripreso, tanti anni dopo, seguendo la sua riproposta e ristampa del *La fine dell'umanesimo* di Toffanin, riafferrando la traccia della storia della cultura come padre contenitore della schiva Philologia. Tanto tempo trascorso mi ha indotto a ritenere che, qualsiasi strada si intraprenda, un vero maestro intuisce che la meta è una costante piuttosto che una variante. Così è stato; è quello che è accaduto anche a me nel rapporto con Mazzacurati. D'altronde da anni ciò che maggiormente mi attira nella figura intellettuale di don Ramón è il suo essere stato l'autore e coagulatore di quel *Centro di Studi Storici* (fondato nel 1910) che ha costituito la primavera democratica della cultura spagnola moderna, purtroppo non del tutto, o ancora non pienamente realizzata, malgrado il salto di regime occorso nell'ultimo ventennio del Novecento. Cosa importa, ora e qui, l'aneddoto evocato? La risposta è probabilmente in Dante, nel suo momento di maggior valore del capolavoro che segna la nascita della modernità occidentale ma che al verso del *Çid* nella sua primigenia formulazione deve qualcosa di tangibile e immediato:

¡Dios que buen vasallo! ¡Si hobiese buen Señor!

L'allusione è alla modalità della fellonia, che poi ricadrà in parte nella realtà, e maggioritariamente nella tradizione, sulle spalle del Re, contrapposto al Vassallo. Questo fondo

2 Il libro in italiano apparve nel 1966 presso l'editore Ricciardi a cura di un esponente della prima generazione di ispanisti italiani, Giovanni Caravaggi, mite come intellettuale colto, eppure moderato (colto e perciò moderato?) eppure corrivo nella sua funzione di fondatore di una tradizione ma anche di una scuola o setta armata.

anarchico, o anarcoide, della cultura spagnola è assurto a mito, un mito “meridionale”³, che si è imposto in tutta la sua possanza di bella determinazione dell’identità iberica, in ogni sua espansione globale e multi continentale.

Cosa implica questa sottolineatura della possibile fellonia di un Re il cui obiettivo ben presto sarà quello di riprendere e riscattare la causa dell’idea stessa di Dio cristiano che era stato messo in scacco sia dalla sua definizione primigenia, il dio di Abramo e del suo popolo, sia da quella più moderna e universalistica, di un’autenticità definitoria dettata dalla sua stessa voce, il Corano⁴. Già nell’obiettivo proliferazione del monoteismo è probabile si insinui un principio di fellonia che smentisce la composizione, l’inesorabilità della Jihad. La guerra santa primigenia che aveva insanguinato il nordafrica berbero e bizantino e annientato la Iberia multietnica e in gran parte neolatina, o in più precisa concrezione neolatina e neogreca nell’universo ellenistico.

Vorrei a questo punto fare un ricorso più pieno al massimo esponente della letterarietà moderna, nella sua versione eccelsa, quella che Dante ha espresso nel *Purgatorio*, ramo di centro della *Comedia* nella dimensione umana, troppo umana di cultura che non rinnega l’antico, né rifugge l’attuale. Ormai la revisione storiografica ha del tutto annullato la discontinuità del mondo classico rispetto alla novità medievale, né taglia il ritorno agli antichi come una secessione rispetto alla solidificazione dei troppi secoli trascorsi⁵. D’altronde tra medioevi occidentali e orientali si è ritrovato proprio nel momento della fine dell’Impero d’Oriente quel-

3 Cioè quel mito che ha tardato millenni per formalizzarsi in un testo letterario, con il grande alessandrino Costantino Kavafis, forse erede di Ipazia e il suo mondo o precursore di Antonia Pozzi e le sue montagne (corpi senza vita, secondo Franco Lo Piparo (“Sulla natura dei corpi. Con l’aiuto di Aristotele”, *Reti, saperi, linguaggi*, pp. 175-190).

4 Rinvio al saggio di Dolores Bramon nel numero 7 della nostra rivista.

5 Nel celeberrimo ritratto di Alighieri dipinto in chiave simbolico-manierista da Angelo Bronzino in cui la torsione pontormiana si esemplifica nella duplice deformazione del naso proteso sul lato e nella proiezione sulla veste rossa del collo disteso con artificio coloristico; nel gesto del modello vivo, eppur immobilizzato nell’intenzione concettuale, si scindono il libro aperto (canto 25 del *Paradiso*) finemente illuminato (illuminante) che è l’isolotto cui nostalgicamente si rivolge lo sguardo, la collina del *Purgatorio*. La luce è alle spalle del personaggio o piuttosto figura come diffusa solarità. È ben arduo non notare che il canto 25 si è chiuso nell’evocazione della città preclusa, la Firenze che con la sua “crudeltà che fuor mi serra” e dove semmai farà ritorno, forgerà l’ovile, sebbene sarà con “altro vello”, quello di poeta, in verità mai dismesso rispetto al pellegrino dei “tre” mondi o orbite.

la continuità superficialmente perduta.

Il riferimento è allora nella replica dei canti VI e VII, quelli in cui sono protagonisti un nuovo Sordello, che è personaggio storico e insieme rielaborazione romanzesca, e un Virgilio appena rifatto, e diverso rispetto all'erede del *vir bonus* del trionfo di Augusto e persino del vindice del principato di Ottaviano. Sdoppiata, nel *Purgatorio*, l'immagine riflessa tra i due, l'antico e il contemporaneo, si conferisce maggior vigore alla raffigurazione del politico che l'altro fiorentino illustre, il segretario Machiavelli, vorrà moderno uomo politico secondo il precetto di Ignacio, nella versione che codificherà Gracián del *hombre político*. In realtà questa dantesca è la massima razionalizzazione (o nazionalizzazione) della fellonia possibile in quella meravigliosa età del trapasso tra oriente e occidente, tra medioevo e modernità. Nell'ascensione del Colle, Dante/Durante insedia la Valletta dei principi, supportata con quello strano epiteto di "negligenti". Nella dilatazione del registro narrativo su tre canti, fissa in una unica società di riferimento, poetica e culturale, i grandi europei e gli italiani minori, seppur solidi nell'esempio. Non è certo un caso quella lunga estensione topografica dell'antipurgatorio come la sua perduranza in tre canti continui, disposti come un sol uomo. Un vero intuito geopolitico riconduce la crisi teologica del monoteismo all'inizio della decadenza e la regressione della teologia islamica (con epiteto temerario direi che si tratta di una teologia della prassi), crisi che viene sancita nell'età delle Crociate, rese lontane e vane dalla Firenze dell'equilibrio di mezzo, affidando alla città della conciliazione apparente un ruolo davvero esagerato⁶. Un ruolo di ampia statura cittadina e che, autobiograficamente, celebra e sceglie l'imponenza dell'eroe, lui, Durante⁷. Credo in tal senso che il luogo, sulla soglia del monte che ascende, e la sua ancora vigente occupazione pagana, impersonata da Virgilio, costituisca

6 Mi piace rinviare al riguardo al capolavoro televisivo di Roberto Rossellini incentrato sulla figura storica di Cosimo I (1973).

7 Sull'interferenza Dante/Durante ricordo l'annotazione di Luciano Rossi (*La tradizione allegorica: da Alain de Lille al Tesoretto, al Roman de la Rose*, in *Le tre Corone. Modelli e antimodelli della Commedia*, a cura di Michelangelo Picone, Longo, Ravenna 2008, in particolare p. 153, dove mi suggeriona la nota stilistica («una interpretazione maliziosa dei nomi Chopinel e Durante non solo è possibile, ma si rivela inelusibile, se si intendono comprendere gli autentici obiettivi degli autori della *Rose* e del *Fiore*. Quanto a Durante, ch'esso sia nome reale o semplice soprannome, va inteso tanto come 'colui che sopporta', tanto come 'colui che dura', non senza possibili implicazioni visto l'argomento del poemetto, e giusta la precisazione di Lino Pertile»).

un'identità irripetibile e eccellente, ovvero esemplare. La *medietas* presiede e ispira il trittico che principia con la data del caso – il caso tipico del gioco e del suo esistere nella quotidianità – gioco raffigurato nella dimensione alla moda della zara, per poi attraversare il purgatorio medesimo con la sua storicità alta, eppure effimera. Il riferimento pregnante, ma altresì “facile” consiste nella sfera politica, rappresentata nelle alte e grandi monarchie o ceppi dinastici europei, fino all'evocazione del paradiso inferiore composto di quel “piccolo è bello” proprio delle signorie italiane del centro e del nord peninsulari. Sono le stesse che si è impegnato a divulgare brillantemente Philippe Daverio.

È questo l'approdo, che Dante propone in tre canti, nell'esordio della cantica più densa e più vera. Col terzo stadio, in quel piccolo viaggio in tre tappe, si fa nitida la riconversione della fellonia, l'invettiva alla servitù italiana è subordinata alla celebrazione della sua eccellenza prima della gratificazione negletta dei maggiori poteri politici, o statuali che sono in elaborazione. I Principi Negligenti infatti si schermiscono e nascondono dietro le maschere della politica del potere, menando vanto di valori e quel che resta della *virtus* cavalleresca, mediante una rappresentanza fasulla. Sono o si dichiarano Re, o lo saranno, ma il vero sovrano che dovrebbe legittimarli, si è ormai dissolto e annullato nella proclamazione imminente della sua inutilità con bardature insite nelle proliferazioni monoteistiche⁸. Il ritorno degli Dei pagani ne è contemporaneamente la dimostrazione e il suo supporto teorico o teleologico; esso si è perennemente riprodotto ed adattato per oltre dieci secoli, sin dalle prime rinascite ellenistiche fino alle varianti umanistiche e postumanistiche, tra Spinoza a Leopardi.

8 Qui si sciorinano le maggiori dinastie, quasi tutte identificabili con i costruttori delle moderne monarchie poi assunte a prodromi degli stati nazionali verso i quali le simpatie di Dante non furono troppe; «Rodolfo imperador fu, che potea / sanar le piaghe c'hanno Italia morta, / sì che tardi per altri si ricrea. / L'altro che ne la vista lui conforta, / resse la terra dove l'acqua nasce / che Molta in Albia, e Albia in mar ne porta: / Ottacchero ebbe nome, e ne le fasce / fu meglio assai che Vincislao suo figlio / barbuto, cui lussuria e ozio pasce. / E quel nasetto che stretto a consiglio / par con colui c'ha sì benigno aspetto, / morì fuggendo e disfiando il giglio: / guardate là come si batte il petto! / L'altro vedete c'ha fatto a la guancia / de la sua palma, sospirando, letto. / Padre e suocero son del mal di Francia: / sanno la vita sua viziata e lorda, / e quindi viene il duol che sì li lancia.» (vv. 94-111); ma l'*enumeratio* continua con altri casati destinati a maggiori esiti, e duraturi, tutti tuttavia aggruppati dallo stile del *sermo* comico o mediano, adatto a figure non proprio auliche. Troviamo Asburgo, le case di Francia e di Angiò, il casal catalano e casa d'Aragona, e d'Inghilterra ecc.

Giorgio Ficara sagace leopardista ha scoperto in Fernando Pessoa un interprete geniale della matrice ingannatrice del Dio natura in alcuni versi dedicati alla sorda complicità tra soggettività e natura:

Ho pena delle stelle
Che brillano da tanto tempo,
da tanto tempo

rilevando “la stanchezza di esistere di un uomo” precisando:

non ci sarà una stanchezza delle cose, di tutte le cose⁹.

Il Dio, rifratto nelle sue duplicazioni, si è sfaldato e solo potrà rinascere nelle formulazioni – fiorentine ancora – di Marsilio Ficino e nei neoplatonici, che si confessano o proclamano, di nuovo, plotiniani. La fellonia moderna perciò contempla una laicizzazione del delitto, la sua *reductio ad unum* con la conseguente deposizione delle tre grandi religioni convertite in idolatrie. Diverranno anche le recrudescenze disumane delle guerre, di religione e di sette, che in un paio di secoli vedranno l’apogeo della loro disgraziata evoluzione criminale¹⁰. E per questa via l’Uno plotiniano torna a immedesimarsi nella natura, nella materia, nella sua vertente di entità fisica, atomistica come auspicato da uno degli ultimi grandi esponenti dell’ellenismo antico, quel Giorgio Gemisto Pletone, non a caso un maestro nell’enigmatico XV secolo quando il lontano, oramai, V secolo della repressione cristiana aveva avuto ragione, con le armi, della rinascita scientifica del paganesimo e delle culture letterarie e filosofiche, cioè scientifiche¹¹. Non è dunque improvvida

⁹ Giorgio Ficara, op. cit. p. 91.

¹⁰ È disponibile una edizione con testo greco a fronte della quinta enneade – la teoricamente più impegnativa e precisa – dal titolo *Il pensiero come diverso dall’Uno*, a cura di Marco Ninci, Bur, Milano 2018, con una densa introduzione esplicativa di quasi 200 pp. La scelta di una edizione completa della V *Enneade* si giustifica per il carattere dell’esordio del libro in cui si esplica la relazione tra anima individuale e anima del mondo. C’è una presenza di questo Plotino nel sottofondo del testo più noto e commentato di Leopardi, il breve Idillio de *L’infinito*.

¹¹ La prima e più importante rivoluzione neopagana è quella insorta ad Alessandria nel IV secolo, mitizzata nella figura di Ipazia (il tema è divenuto popolare con un film recente del grande regista cileno Alejandro Amenábar (*Agora / Ágora*) del 2009, interpretato dalla diva Rachel Weisz. Il film racconta la vita della matematica, astronoma e filosofa, durante l’epoca delle persecuzioni dettate dai Decreti teodosiani, fino alla sua morte, che avviene per mano di un gruppo di monaci, cristiani, fanatici e violenti, seguaci di Cirillo, nel marzo del 415. Si veda il volume di Silvia Ronchey, *Ipazia*, Bur, Milano 2018, di gradevole lettura

la chiusa della disquisizione dantesca magnificamente annunciata dal suo *exordio* nel canto ottavo

Era già l'ora che volge il disio
ai navicanti e 'ntenerisce il core
Lo di c'han detto ai dolci amici addio

Ovvio che l'afflato è qui tutt'altro che stimolo per vaghe e inconsulte romanticherie, ma pienamente inserito nella costruzione religiosa e filosofica. In particolare da quel pozzo si dischiude il mondo controllato e controllabile, il rimedio alla fellonia che la fede consente e l'amicizia incensa. In questa fessura si insinua anche un Corrado Malaspina che principia il tempo del piccolo è bello, nella misura accertabile e definibile delle signorie, come si diceva¹².

Ho enunciato una predisposizione a intendere la fellonia come diversità politica. Ovvero come espressione di una defezione del pensiero o in un certo senso della teologia (e forse della teofania) nella esemplificazione del pratico, ovvero della materia piuttosto che della estasi, cioè dell'identificazione¹³. In tal senso la materia appartiene a quella sfera che per Plotino, in ciò esegeta ortodosso del platonismo della stessa concezione dell'Idea, riguarda la scienza, e cioè l'altro dall'Uno. Su questo punto, fuori da un ambito specialistico, è arduo discernere. Utilizzando una precoce interpretazione di Antonio Banfi, potremmo dire che sul piano teorico la contraddizione o la difficoltà della immaginazione plotiniana dell'eredità platonica coincide con la Fellonia del Dio che si identifica con l'Uno, e che ovviamente, è costretto per la sua stessa definizione equilibrata a inglobare il Molteplice. Senza di esso infatti l'uno decade perché non può accogliere le diversità, rappresentate dalle scienze e dalle anime, dai corpi e dalla materie, che sono obiettivamente diverse dall'Uno¹⁴.

ma con una solida bibliografia ragionata.

12 Cfr. S. Ronchey, *Il ritorno degli dèi*, in AA.VV., *Rimini e Cesena. La Romagna dei Malatesta*, Parma, Franco Maria Ricci, Parma 2019, pp.167-191 e 195-200 (Bibliografia).

13 Seguendo l'auctoritas della *Vita di Plotino* redatta e tramandata secondo Porfirio, il fine ultimo del filosofo, seguendo le sue ultime parole, pronunciate con l'ultimo respiro, furono «di far risalire il divino ch'è in noi al divino ch'è nell'universo»; cito nella traduzione di Vincenzo Cilento. *La Vita di Porfirio* è un magnifico racconto letterario (reso ibrido in quanto contiene l'ordinazione degli scritti dispersi del maestro nei libri delle *Enneadi*); probabilmente così come l'intese Leopardi nel trarne un magnifico dialogo tra l'allievo e il maestro che ricordo più innanzi.

14 Plotino, *Dio*, scelta e traduzione dalle *Enneadi*, con introduzio-

Tra questi due macigni poetici è lecito incuneare una così alta onorificenza come il destino vero o profondo dell'esule fiorentino? Ovvero è da cercare il segno di Dante (o Durante?) in un destino terreno di una costruzione parateologica o teologica che ha senso solo attraverso la sua costituzione politica? Se, per quanto azzardata, la teogonia erotica del libro potrebbe rivelarsi non troppo dissimile dal grande e opposto poema spropositato di area francese, quel *Roman de la Rose* che a tutti gli effetti gli si oppose in una elaborazione in cui l'erotica non si riallaccia alla sorgente cortese (seguendo la memoria in Italia e in italiano raccolta e rappresentata da Sordello), ma destinata a reincarnarsi modernamente e direttamente nella memoria lontana e lontanissima dell'eros classico, antico. Un po' portando alle estreme conseguenze le letture di Luciano Rossi o, su di un fronte opposto, i capovolgimenti di Gianfranco Contini nel riproporre *ex contrario* nel Dante del *Fiore* un rifacimento del capolavoro di Lorris e Meun, mediante la sinossi della corona di sonetti¹⁵.

ne di Antonio Banfi, Paravia, Torino 1925; cito dall'introduzione: «se tutte le cose tendono a Uno e sono Uno e v'è in loro dell'Unità il desiderio. E per invero questo Uno, procedendo in altro, per quanto gli è possibile di procedere, non solo appare, ma è anche in un certo qual modo, una». Maometto, o chi per lui, ritenne di superare l'aporia con la dettatura diretta del Libro da parte di Dio, sicché il movimento e quindi il motivo del molteplice è cassato. Una sinossi si può leggere in Plotino *Enneadi*, ultima ristampa, 2021, Mimesis, Milano, introduzione di Pier della Vigna; il riferimento è all'ultimo dei capitoli selezionati, intitolato "Contro coloro che dicono che il Demiurgo è malvagio e che il mondo è cattivo". Nelle ultime righe il richiamo al *Convivio* supera la contraddizione possibile o insinuabile tra sensibile e intellegibile che riaprirebbe a sua volta quella tra unità e molteplicità.

15 Sulla possibile o improbabile connessione tra il *Roman de la Rose* e il *Fiore* Gianfranco Contini nell'*Enciclopedia dantesca* appoggia l'ipotesi positiva («Per altro verso la Commedia presenta evidenti segni del *Roman de la Rose*, non tanto per il fatto anche troppo vistoso che questo è il capitale precedente di romanzo allegorico in volgare, "songe" e "avision", dove si indica la profondità del sonno ("E me dormoie mout forment") e l'età del sognatore ("Ou vintieme an de mon aage") e la stagione dell'evento ("en mai estoie, ... ou tens amoreus", ecc.), quanto per riscontri puntuali: sui sogni veritieri, di cui Macrobio ("l'en puet teus songes songier / qui ne sont mie mençongier", cfr. *If.* XXVI 7), su "les fleurs blanches e perses" (cfr. *Rime* CIV 79), sulla retentiva come fattore di scienza (vv. 2053 ss. "Li maistres pert sa poine toute / quant li deciples qui escoute / ne met son cuer au retenir / si qu'il l'en puisse sovenir", cfr. *Pd* V 41 ss.); e una corrispondenza massiccia si ha, sempre nel principio di Guillaume de Lorris, tra la deliziosa foresta e l'orizzonte in cui si muove Matelda (particolarmente vv. 126 ss. "Lors m'en alai par mi la pree, contreval l'eve esbaneiant, / tot le rivage costeiand", e *Pg* XXIX 7-8 allor si mosse contra il fiume, andando su per la riva). E si tralasciano i Malacoda e Malebranche e Malebolge, probabile filiazione onomastica di Malabocca». Cfr. Antonio Montefusco, "Contini

Sonetti e non altro, ovvero la migliore fattura di quel fabbro che aveva congegnato, e consegnato, l'eredità della canzone ai posteri amorosi. L'accenno parodico, seppur sempre vigile conviene essere nel distinguere tra parodico e satirico, mi pare ben evidente per quanto persista come tratto controverso nella critica; si legga in Luciano Rossi: «più che un "anti-modello", il *Roman de la Rose*, per Dante, è un modello dialettico, dal quale egli non è obbligato in alcun modo a prendere radicalmente le distanze. All'epoca in cui egli scrive la *Commedia* il capolavoro francese non è ancora considerato scandaloso, tanto che il suo autore, intorno al 1302, può ancora rivendicarne con orgoglio la paternità».

C'è un passo minore nel volumetto di Stefano Levi della Torre (a p. 108) che pone il problema dominante nella diaspora monoteistica e nella sua rifrazione impossibile e tuttavia coattiva.

Dov'è lo schermo su cui si proietta il bisogno umano di Dio?... potremmo dire sulla soglia tra conosciuto e sconosciuto, tra l'universo che pensiamo conoscibile e quello che ci sembra inconoscibile, non *come* siano tanti fenomeni nel cielo, ma *perché* e a che fine.

Si potrebbe supporre qui la transizione tra la proiezione foriera e la immedesimazione naturalistica; non a caso Torre nella speranza di una conciliazione, se non proprio fusione, monoteistica, assegna al simbolismo scienziato o alla metafora matematica il sogno di una risorsa per Dio, per un dio tuttavia non dissolto nella natura universale del plotinismo.

Che è poi anche la complessità della costante politica della riflessione sul *Purgatorio* della valle dei principi, a cui si è accennato. Dalla politica alla scienza, il percorso del Dio fellone è costellato dalla difficoltà di contenere, contenersi e sfuggire all'astrattezza. L'ha esposto Paolo Virno nel dare la definizione della distanza tra Repubblica e Stato. E la neces-

e il «nodo»: l'avventura del Fiore (tra *Rose* e *Commedia*)", *Ermeneutica Letteraria*, X, 2014, pp. 55-65. Segnalo, incidentalmente, l'occorrenza del fellone in due passi del Poemetto, uno in particolare intenso nell'equilibrio allegorico del testo: il XXI. – *L'Amante*. Si legga: "Del molto olor ch'al cor m'entrò basciando / Quel prezioso fior, che tanto aulia / Contar né dir per me non si poria; / Ma dirò come 'l mar s'andò turbando / Per Mala-Bocca, quel ladro normando, / Che se n'avvide e svegliò Gelosia / E Castità, che ciascuna dormia; / Perch'ì fu del giardin rimesso in bando. / E sì vi conterò de la fortèz[z]a / Dove Bellaccoglienza fu 'n pregione, / Ch'Amor abattè poi per su' prodez[z]a; / E come Schifo mi tornò fellone, / E lungo tempo mi ten[n]e in destrez[z]a, / E come ritor-nò a me Ragione".)

sità che gli umanisti riscontrano – in ogni loro dispersione, in ogni ricorrente diaspora – quella tra Repubblica e Stato, determinando la negligenza dei Re e la *dignitas* dei piccoli Signori¹⁶. Gabriele Scaramuzza, in *Smarrimento e scrittura*, individua, non a caso, nella lingua la salvezza. La grande gioia accade davvero, anche se poi essa consiste nella lingua morta, nella scrittura, non nella dinamica del parlato (p. 73). In realtà il realismo aristotelico che sorregge il ripensamento di Lo Piparo è emanazione della re/immaginazione linguistica della *res*. Tuttavia essa è davvero imprescindibile?

Sarebbe del tutto svincolata in area iberica la fellonia regale che abbiamo introdotto al principio, e che ci ha introdotto al tema, se non potessimo supporre un uso almeno eretico dell'idea di Dio in meandri di quella tradizione. Il grande Gilman ha dato una risposta in chiave storica e biografica, attribuendo alla cultura di un converso, Fernando de Rojas, la deviazione verso il desiderio per il corpo bello e sessualmente attraente (Melibea) esso che dovrebbe essere piuttosto orientato verso il *Buen Amor*, quello per Dio. Non riassumo qui il contenuto del libro del grande ispanista, ma segnalo piuttosto che una delle maggiori contestazioni del suo asserto si basa sul fatto che l'idea di Dio presente nell'opera – non soltanto nel passo incriminato al principio del *primer auto* attribuibile a un *primer autor* antecedente all'intervento di Rojas – ma anche nel confronto con altri riferimenti a Dio nel testo finale dell'opera – avrebbe un'inguaribile matrice retorica. Eppure proprio questo segno rinvia a un contesto classico, o classicheggiante, conservato e veicolato da tradizioni monoteistiche eppure intrecciate di discussioni, divisioni o almeno divergenze di religione e talvolta teologiche¹⁷. Monoteiste, forse, eppure materialiste, tanto.

L'originalità dell'affermazione di *La Celestina*, seguendo una tradizione testuale nettamente maggioritaria di attribuzione autoriale a Fernando de Rojas, giureconsulto e letterato, consiste nella forse seria, forse giocosa dichiarazione di fede pagana dell'amante protagonista, un tempo cortese, che ha deciso di adorare una Dea e non un Dio. Un dio, che dismessa la potenza dell'unitarietà, ha dissolto il suo seme nelle diversità di genere e di condizione o stratificazione

16 Paolo Virno, *L'idea di Mondo*, Quodlibet, Macerata, 2015, pp. 98-99. È ciò che lui chiama *sottrazione intraprendente*.

17 Jerry R. Rank, "The Uses of Dios and the Concept of God in *La Celestina*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Otoño 1980, Vol. 5, No. 1 (Otoño 1980), pp. 75-91.

sociale. Più che parodica la condizione che il testo rappresenta è quella dell'inversione narrativa. L'infrazione o l'avanzamento dei corpi o materie, è la strada da percorrere non tanto verso la comicità del superamento dell'eroicità cristiano-cavalleresca ma quella dell'ateismo irrimediabile, e anche inevitabile, nel tumulto delle caste e delle culture sociali. Il deismo attribuito a Melibea resa *Dios* non è infatti replica alla proliferazione delle donne madonne o angelicate creature¹⁸. E sia chiaro, Rojas è dimentico delle donne bambine, piuttosto opta per una donna piena, almeno ventenne, del tutto diversa dall'adolescente procace con i seni appena accennati, come la Carmesina nella Costantinopoli quasi ormai turca del *Tirant lo Blanch*. Nessuna difficoltà allora a compiere il passo e godere di una preistoria pregressa che la rende pari a Calisto o a qualsiasi amante nel condividere un destino di idea preesistente, come le immagini della caverna platonica. Aggravante non secondaria è che l'enunciazione della fede avvenga nel corso di un dialogo tra signore (già *Caballero*) e servitore (*siervo, sirviente*, certamente non più *vasallo*¹⁹):

18 Antonio Gargano, *La ley universal de la vida: desorden y modernidad en "La Celestina" de Fernando de Rojas*, Iberoamericana, Madrid 2020; lo studio centrale e determinante è l'ultimo, il V, in origine un saggio del 1998 piuttosto revulsivo negli ambienti dell'ispanistica specializzata sul tema. La tesi principale di Gargano si concentra sulla significazione della retorica del segreto verbale su cui poggiano gli amori della coppia degli amanti aristocratici. Essi, a mio parere, tuttavia non sono identificabili con una classe precisamente determinata.

19 Nulla è ovviamente sempre e del tutto innovazione; sappiamo che è sempre possibile rinvenire nelle esplosioni erotiche pregresse esempi o motivi, come nel *Roman de la Rose* («mes Venus, qui torjorz guerroie Chasteé, me vint au secors. Ce est la mere au deu d'Amors, qui a securu maint amant». Ancora «Ele tint un brandon flanbant en sa main destre, dont la flame a eschaufee mainte dame» vv. 3400-3407; ecc.) ma la novità de *La Celestina* è nella democratizzazione del pensiero, che ora è popolare; d'altronde il *desastrado fin* dei due amanti, Calisto dapprima e Melibea di seguito, nasce proprio dall'essersi messi in mano ai servi, abbandonando il ruolo aristocratico (e tragico) per indulgere alla seduzione comica, condividendo con loro le materialità dominanti sulle teologie. Cfr. Santiago López-Ríos Moreno, "Ver la "grandeza de Dio" en la *Celestina*. Más allá del tópico de la hipóbole sagrada", "De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía". *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. Hispanic Seminary of Medieval Studies, Nueva York 2010, pp. 206-225. Sulla problematica definizione di *nobleza* alla fine del XV secolo, *La Celestina* non è eccezione; nel *Lazarillo* lo scudiero è più vicino alla condizione del trafficante al limite della legalità che a quella dell'idalgo e nel *Chisciotte* del 1605, il quasi povero abitante dell'anonimo *lugar*, come chiarirà un'indagine delegata da don Chisciotte a Sancho Panza nella cosiddetta *Segunda Parte*, non può esercitare il titolo di cavaliere se non abusivamente. Una

SEMPRONIO: ¿Tú no eres christiano?

CALISTO: ¿Yo? Melibea só, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo.

[...]

CALISTO: ¿Mujer? ¡O grossero! ¡Dios, Dios!

SEMPRONIO: ¿Y assí lo crees, o burlas?

CALISTO: ¿Que burlo? Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que haya otro soberano en el cielo, aunque entre nosotros mora²⁰.

È stato notato come Giacomo Leopardi nel suo trattatello o ragguaglio di *Storia dell'astronomia* renda omaggio, con epiteti di eccellenza, a Ipazia e al di lei padre e maestro, Teone²¹. E con loro alla funzione, storica e teorica, della rinascita o gravidanza ellenistica nella grande metropoli di Alessandria d'Egitto tra quarto e quinto secolo d.C., malgrado i ricorrenti tentativi di genocidio culturale (e non solo) a cui le fameliche sette cristiane e cristianizzate sottoposero una popolazione variegata e pluralista²², la memoria di quel pe-

esplicitazione estrema in David Becerra Mayor, "El impacto burgués y la ambigüedad de linajes de Melibea y Calisto", *Verba Hispanica*, XIV (2006), Universidad de Ljubljana, pp. 21-37.

20 Cfr. Patrizia Botta e Elisabetta Vaccaro, la voce "deificación de la amada", in *Gran Enciclopedia Cervantina, vol. IV: cueva de Montesinos – entrelazamiento* (coord. Carlos Alvar), Madrid, Castalia y Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 3277-3279. La questione ha un precedente illustre sottolineato da Giorgio Agamben (*Categorie italiane*, Marsilio, Venezia 1996, in particolare il capitolo "Comedia", pp. 3-27); Agamben insiste sulla innovazione dantesca nella formulazione del rapporto tra tragico e comico: semplificando potremmo dire che Rojas capovolge la inversione di Alighieri tra classico (pagano) e moderno (cristiano) con le conseguenze correlate anche nell'ordinamento politico e sociale. Su quest'ultimo aspetto mi sono soffermato in *La scena originaria. Identità e classicità della letteratura spagnola, Iberica*, Nuova Cultura, Roma 2010, in particolare nella parte I (pp. 39-110), mettendo in luce il falso aristocraticismo (e finta cortesia, reale o parodica) presente nella loro metafora (e pratica) erotica.

21 Il contesto di quel primo ritorno all'antico è stato ricostruito da più parti, anche ideali; non secondario è il ruolo anche filosofico, riconosciuto a Giuliano imperatore.; cfr. Maria Carmen De Vita, "Giuliano e l'arte della 'nobile menzogna' (Or. 7, *Contro il Cinico Eraclio*)" e anche Riccardo Chiaradonna, "La Lettera a Temistio di Giuliano Imperatore e il dibattito filosofico nel IV secolo", in *L'imperatore Giuliano. Realtà storica e rappresentazione*, a cura di Arnaldo Marcone, Le Monnier, Firenze 2015, rispettivamente le pp. 119-141 e pp. 149-167.

22 Attualmente la suggestione affascina ma non è questo a mio avviso il tratto rilevante dell'operetta leopardiana quanto il suo andamento oscillante tra antico e moderno; forse favorito dall'isolamento provinciale, il giovane favoloso, nella definizione del film di Mario Martone, mette insieme i dati antichi e coetanei dei personaggi che descrive,

riodo è rimasta attiva nei secoli. Va detto comunque che non giunsero, Cirillo e i suoi, agli estremi cui a breve sarebbero incorse più radicalmente le popolazioni islamizzate. Resta tuttavia il dato che la lunga durata del millennio bizantino abbia determinato nella storia della cultura occidentale una configurazione decisiva.

Un testo scarsamente atteso in questo percorso è la breve operetta morale in cui Leopardi trascrive il dialogo presunto tra Porfirio e Plotino sulla opportunità, più che legittimità, del procacciarsi il *finis vitae*²³. E ricordo qui, senza enfasi, il distico del Canto I del *Purgatorio*: “libertà va cercando ch'è sì cara / come sa chi per lei vita rifiuta” vv. 70-72). Invero, è con l'affermazione ottocentesca e con le carneficine prodotte dalle guerre nazionalistiche e risorgimentali, che comincia a scemare il bene della cultura a favore dell'affermarsi della barbarie. Il resoconto delle stragi di Solferino condotto da Dunant in un volumetto giustamente famoso, eppure costantemente occultato e negletto, è la prima e perciò terribile testimonianza di ciò che sarebbe stato il futuro della “civiltà”. Il futuro già compiutamente presente.

Tuttavia non voglio chiudere questa annotazione sulla fellonia senza ricordare una recente diatriba tra Dio, un dio reiteratamente monoteista, che dal Libro biblico perseguita i suoi profeti, fin dentro i Vangeli moderni, e la contestazione di Gesù. Allora la sua crudeltà originaria si reincarna nei canonici o apocrifi, in essi l'accusa di fellonia giunge possente, ma rassegnata, eretta eppure sottomessa, nel romanzo di José Saramago *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1995)²⁴.

racconta o evoca con quelli dei contemporanei, scienziati moderni, filosofi enciclopedisti e miti per lui attuali e lontani. Un parallelismo forse indimostrabile è col film di Martin Scorsese *The Last Temptation of Christ* del 1988 ispirato nel romanzo del grande Nikos Kazantzakis del 1948, fustigatore implacabile dei monaci del Monte Athos a cui attribuisce dopo un non breve soggiorno tra loro colpe e infamie di ogni tipo, tali da evocare quelle dei persecutori di Ipazia.

23 Al mito della libertà pagana si è probabilmente riferito anche Leonardo Sciascia nel suo *Il cavaliere e la morte* del 1998 che nell'edizione Adelphi è illustrato in copertina con un'incisione di Dürer di notevole momento (*Il cavaliere, la morte e il diavolo* è un'incisione a bulino (24,5x18,8 cm) di Albrecht Dürer, siglata e datata al 1513 e conservata, nella Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe, un romanzo seppur documentato; si tratta di un romanzo, in ogni caso. Il filosofo Edmund Husserl pare ne possedesse una copia.

24 Il libro, ancora un romanzo documentato dicevo, proprio sulla tradizione dei vangeli apocrifi, ha avuto migliore accoglienza in Brasile che in Portogallo, forse anche in virtù della tradizione millenarista già attestata nel lontano 1902 da un testo curioso, tra invenzione e cronaca, *Os Sertões* di Euclides da Cunha. D'altronde Saramago adotta una singolare disposizione tipografica con una scansione della punteggiatura

Di questo complesso e impegnativo tentativo di riscrittura, e di scrittura definitiva della sua stessa opera omnia, Saramago forse riassume il nocciolo di un impegno di fabulazione e di ideologismo nella conclusione di un episodio iscritto nel corpo centrale del libro. È l'apologo della pecora regalo del pastore che Gesù uccide per rendere omaggio a Dio e che determina il suo allontanamento dalla cura del gregge, avendo tradito il regalo ricevuto. Si legga:

A ovelha não soltou um som, apenas se ouviu, Aaaah, era Deus suspirando de satisfação. Jesus perguntou, E agora, posso-me ir embora, Podes, e não te esqueças, a partir de hoje pertences-me, pelo sangue, Como devo ir-me deti, Em princípio, tanto faz, para mim não há frente nem costas, mas o costume é ir recuando e fazendo vénias, Senhor, Que enfadonho és, homem, que temos mais agora, O pastor do rebanho, Que pastor, O que andacomigo, Quê, É um anjo, ou um demónio, alguém que eu conheço, Mas diz-me, é anjo, é demónio, Já todisse, para Deus não há frente nem costas, passa bem.

A coluna de fumo estava e deixou de estar, a ovelha desaparecera, só o sangue ainda se percebia, e esse procurava esconder-se na terra. Quando Jesus chegou ao campo, Pastor olhou-o fixamente e perguntou, A ovelha, e ele respondeu, Encontrei Deus, Não te perguntei se encontraste Deus, perguntei-te se achaste a ovelha, Sacrifiquei-a, Porquê, Deus estava lá, teve de ser. Com a ponta do cajado, Pastor fez um risco no chão, fundo como rego de arado, intransponível como uma vala de fogo, depois disse, Não aprendeste nada, vai²⁵.

che allude alla lettura o citazione orale del testo piuttosto che alla lettura silenziosa.

25 José Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, Porto editora, Porto 2019 (1° Camino, Lisboa 1991), p. 265.



ICONE DELLA FELLONIA. IL TRADIMENTO DELLE TRADUZIONI

FAUSTO PELLECCIA

Nell'immaginario occidentale, Giuda Iscariota rappresenta l'archetipo dal quale si diparte una multiforme genealogia del tradimento e delle sue implicazioni. Nelle molteplici interpretazioni circa le ragioni del bacio di Giuda, due sono le questioni dirimenti che la tradizione teologica e filosofica del cristianesimo ha dovuto affrontare. La prima concerne la necessità del tradimento nell'economia cristiana della salvezza – un tema che da ultimo incrocia l'indagine di Hannah Arendt sulla 'banalità' del male come automatismo funzionale ai dispositivi inconsci della volontà (1966); la seconda rinvia al problema etico della responsabilità e sollecita una rivisitazione dell'eredità greca sulla predestinazione e sul fato. Infatti, per stabilire il monoteismo, la Chiesa dei primi secoli¹ ha dovuto rigettare la rappresentazione su cui poggiavano le credenze fondamentali della civiltà antica (divinità destinali, le Parche, congiunture astrali, oracoli ecc.) La proscrizione patristica del destino ha indotto il cristianesimo a ripensare da cima a fondo la questione del libero arbitrio e della responsabilità in rapporto al male. Il tradimento di Giuda, tanto quanto il suo suicidio, ha prodotto una dislocazione delle frontiere del bene e del male, di ciò che è permesso o vietato, del pentimento e del rimorso, tracciate nell'etica classica.

Tuttavia, piuttosto che esplorare direttamente il fondo abissale delle questioni metafisiche e teologiche connesse al rapporto tra libero arbitrio, responsabilità individuale ed economia divina della salvezza, converrà osservarle di sbieco, con uno sguardo obliquo, scegliendo come punto di vista la superficie ondulata della lingua delle traduzioni che, del tradimento archetipico di Giuda, furono non solo i tradizionali veicoli, quanto soprattutto complici e coautori. Quasi che le

¹ Cfr. Jean Danielou, *La Chiesa dei primi tempi. Dalle origini alla fine del III secolo*, tr. it. A. Milanoli Berti, ed. Lindau, Milano, 2017.

traduzioni lascino sempre trasparire la direzione paronimica *traduttore-traditore*, divulgata da Joachim du Bellay nella sua *Défense et illustration de la langue française* (1549): “Ma che dirò di certuni, più degni di essere chiamati traditori che traduttori? Visto che essi tradiscono coloro che intendono tradurre”²

1. *Nomen omen*: il presagio del tradimento

«Allora lo consegnò loro perché fosse crocifisso. Essi presero Gesù ed egli, portando la croce, si avviò verso il luogo detto del Cranio, in ebraico Gòlgota, dove lo crocifissero e con lui altri due, uno da una parte e uno dall'altra, e Gesù in mezzo.» (Gv, 19, 16-18).

Questo è l'episodio culminante del racconto della Passione il cui punto di origine viene abitualmente designato come il tradimento di Giuda durante l'Ultima Cena di Cristo con i suoi discepoli:

“Dette queste cose, Gesù fu profondamente turbato e dichiarò: «In verità, in verità io vi dico: uno di voi mi tradirà».

²²I discepoli si guardavano l'un l'altro, non sapendo bene di chi parlasse. ²³Ora uno dei discepoli, quello che Gesù amava, si trovava a tavola al fianco di Gesù. ²⁴Simon Pietro gli fece cenno di informarsi chi fosse quello di cui parlava. ²⁵Ed egli, chinandosi sul petto di Gesù, gli disse: «Signore, chi è?». Rispose Gesù: «È colui per il quale intingerò il boccone e glielo darò». E, intinto il boccone, lo prese e lo diede a Giuda, figlio di Simone Iscariota. Allora, dopo il boccone, Satana entrò in lui. Gli disse dunque Gesù: «Quello che vuoi fare, fallo presto». Nessuno dei commensali capì perché gli avesse detto questo; ²⁹alcuni infatti pensavano che, poiché Giuda teneva la cassa, Gesù gli avesse detto: «Compra quello che ci occorre per la festa», oppure che dovesse dare qualche cosa ai poveri. ³⁰Egli, preso il boccone, subito uscì. Ed era notte” (Gv, 13, 21-30)

La scena successiva ritrae Gesù nel giardino del Getsemani:

“Mentre parlava ancora, ecco arrivare Giuda, uno dei Dodici, e con lui una gran folla con spade e bastoni, mandata dai sommi sacerdoti e dagli anziani del popolo. Il traditore aveva dato loro questo segnale dicendo: «Quello che bacerò, è lui; arrestatelo!». E subito si avvicinò a Gesù e disse: «Salve, Rabbi!». E lo baciò. E Gesù gli disse: «Amico, per

2 Cfr. Balmas E., Valeri D., *La Letteratura nell'età del Rinascimento in Francia*, Sansoni Accademia, 1968, p. 361.

questo sei qui!». Allora si fecero avanti e misero le mani addosso a Gesù e lo arrestarono.” (Mt, 26, 48-51)

Giuda Iscariota è l'ultimo dei dodici discepoli nominato da Gesù nel racconto che ne fanno i Vangeli sinottici: la prima menzione si trova infatti nella lista dei dodici (Mc, 3, 13-19; Mt 10,1-4; Lc 6, 12-16). Nel vangelo di Luca, il suo nome è accompagnato dalla precisazione che “divenne un traditore”. Sull'origine del suo nome esistono due versioni: la prima, la più convenzionale, presenta Giuda come l'uomo di Qerriyyot (*Ish-Qerriyyot*), piccola località della Giudea: il prefisso *Ish* evidenzia il ruolo sociale dell'uomo (sindaco o segretario generale della città): Giuda è quindi l'unico giudeo tra i dodici discepoli, in quanto i restanti undici erano originari della Galilea. Questa versione ha la sua fonte in S.Girolamo che precisa che Giuda l'Iscariota – così chiamato per distinguerlo dall'altro Giuda dei dodici, figlio di Giacomo, secondo Luca – “deriva il suo nome dal borgo nel quale è nato, presso la tribù di *Issachare*, sicché è nato in qualche maniera con il presagio della sua condanna. *Issachar*, infatti, significa “salario” a indicare la remunerazione del tradimento.

L'altra versione si fonda sul latino ‘*sicarius*’, cioè “portatore di pugnali”. « Sicario » era uno dei nomi dati agli zeloti (*Qiniim* in ebreo, da *qina*, “geloso”), costruito sulla radice *Qyn*, Caino), setta di giudei fondamentalisti che lottavano con le armi contro il potere romano. Giuda, prima di unirsi al Cristo, avrebbe dunque fatto parte di un gruppo di zeloti: questa etimologia permetterebbe quindi di rendere conto della volontà degli evangelisti di inscrivere il gesto di Giuda nella discendenza del primo fratricidio e del primo tradimento, quello di Caino.

I primi scritti del Nuovo Testamento, le lettere di Paolo, sembrano ignorare del tutto il tradimento di Giuda. Nella prima lettera ai *Tessalonicesi*, Paolo scrive che Gesù resuscitato è stato visto dai dodici apostoli. Marco, il primo degli evangelisti (70 d.C.) offre un semplice schizzo della storia del tradimento di Giuda che sarà narrata con maggiori dettagli da Matteo e Luca (80-90 d.C.). Bisogna attendere il Vangelo di Giovanni per cogliere in Giuda i tratti di un uomo avido che sottrae il denaro della comunità del quale gli era stata affidata la gestione. Giuda è l'unica figura repellente nei Vangeli, non soltanto per il suo tradimento, ma anche per la sua morte vergognosa mediante suicidio. In effetti, la sola persona che si suicida nell'Antico Testamento è Ahitofel, antico consigliere di David, che tradisce per raggiungere il campo di Absalom, figlio di David, che voleva usurpare il trono del padre. Installato sul trono, Absa-

lom chiese consiglio ma non ascoltò Ahitofel, che deluso per non essere stato ascoltato dal suo re e sapendo che il colpo di stato era ormai votato allo fallimento, si impiccò.

Lungo la tradizione secolare del cristianesimo, tra Giuda e Giudeo si è stabilita una relazione etimologica che ha l'apparenza di una paronimia per nulla accidentale, sottesa allo slittamento tra *traduttore* e *traditore*. Del resto il nome di persona e la Giudea derivano dalla stessa radice, *Yehuda*, che sembra legittimare lo spostamento semantico dal tradimento di un uomo ad un popolo di traditori e di infedeli. Anche S. Agostino si compiace di accostare *Iudas* a *Iudaeus*, opponendo l'apostasia di Simone Pietro, "la roccia", al giudeo traditore. Alla paronomasia evangelica dell'uomo-roccia corrisponde l'equazione, che percorre la tradizione cristiana, grazie alla quale *Iudas* diviene la contropartita teologica di *Iudaeus*. Tra i due termini ha luogo un tragico scambio: *Iudaeus* fa di *Iudas* un nome comune, conferendogli un carattere generale e collettivo.

Il nome di Giuda Iscariota, elevato a paradigma del tradimento, attesta il caso esemplare di una traduzione violenta che intende trasferire, trasgredendo ogni regola e ad ogni costo, il nome proprio di colui che diventò un traditore, in un nome comune, coniato per antonomasia. Sta in questo slittamento semantico la prima connessione della pratica della traduzione con il tradimento. Toccherà poi a S. Girolamo, il santo patrono dei traduttori, di fornire l'esempio degli usi di questo tropo retorico, parlando del suo ex-amico traduttore, Rufino, come di un Giuda (*Ep.*,84,8).

Il nome stesso di Giuda compare per la prima volta nella *Genesi* (29,35), allorché la moglie di Giacobbe, incinta per la quarta volta, pronuncia un voto: "Questa volta, renderò merito (odé) a Yahvé; per questo, lo chiamò Giuda". Più avanti, nel § 49,8, si legge: "Giuda, i tuoi fratelli ti loderanno". Secondo l'etimologia popolare, vi sarebbe un nesso tra la lode a Dio e il nome stesso del traditore: tradimento compiuto *ad maiorem gloriam Dei*. Il nome, in ogni caso, contiene un presagio (nomen omen): Giuda è nato per lodare tanto quanto Iscariota, secondo una certa etimologia, sarebbe nato per tradire. Giuda infatti è il nome di uno dei dodici figli di Giacobbe (colui che consigliò di vendere Giuseppe piuttosto che ucciderlo, come racconterà Thomas Mann³) e per questo appartiene alla stessa discendenza di Gesù. Egli è, tra i do-

3 Cfr. Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*, tr.it. B. Arzeni, Mondadori, Milano, 2006

dici apostoli, l'unico giudeo. Luca, nel suo vangelo, nomina anche un altro Giuda, figlio di Giacomo, che cirrisponde al Giuda Lebbeo in Matteo e al Giuda Taddeo in Marco.

Per evitare ogni 'contaminazione', si è consolidata l'abitudine di singolarizzare il personaggio, distinguendolo dal casato di Giuda, di David e di altri: il Giuda "traditore" sarà contraddistinto dall'aggiunta di una *s* che rimanda al suicidio.

Per di più, l'appellativo di Iscariota, aggiunto alla forma greca del nome giudaico, ha giustificato innumerevoli espedienti polemici, il cui marchio è conservato in tutte le traduzioni. Nessun esegeta ha creduto di dover ricorrere all'unico espediente che potrebbe valere in una traduzione laica, il *non possumus*: l'impossibilità di tradurre una parola che non esiste. Se, infatti, "Iscariota" è un toponimo, come sembrano credere molti traduttori, bisogna tuttavia aggiungere che non esiste alcuna città, in Galilea o altrove, che abbia tale nome. Alcuni esegeti hanno letto in quel toponimo una variante di Gerico, senza addurre tuttavia alcuna prova. Sembra, dunque, che la memoria del luogo di origine di Giuda si sia subito persa, immediatamente sostituita dalle creazioni del demone dell'assonanza che autorizzassero comunque la designazione di una città con questo nome, attraverso slittamenti successivi: *Kariot/Keriot*, *ish Keriyoth*, *Iscariwthsm* identificabili con le rovine di *el-Karjeten* a sud dell'Hebron, lungo la dorsale dei monti della Giudea.

Questo è l'espedito seguito da S. Girolamo, che pure sembra poco convinto della sua legittimità, quando precisa che Giuda Iscariota "derivò il suo nome sia dal borgo nel quale è nato, sia dalla tribù di Issachar, sicché è nato in qualche maniera sotto il presagio della sua condanna. Infatti, Issachar significa 'salario' per indicare il compenso del traditore" (*Commentarium in Matthaeum*, 10,4). Per risolvere il problema, l'esegeta, sostituendosi al traduttore, propone due soluzioni: la prima consiste nell'immaginare un'origine armena: "Iscarioth" deriverebbe dall'aramaico *sagar/sakar*, traduzione dal greco *paradidonai* dei Settanta, "consegnare". Giuda diventa quindi "colui che doveva consegnarlo"⁴ e questo soprannome, ricevuto appena dopo la Pasqua, si sarebbe imposto nella sua forma aramaica, tradotta in greco con *o kai paredoken auton*. La tradizione cristiana, peraltro, vuole che il significato di "tradire" (*paradidonai*) venga dislocato ai margini dell'area semantica delle forme verbali:

4 Cfr. W. Klassen, *Judas. Betrayer or Friend of Jesus?*, Londres, SCM Press, 1996, pp.186-187. Nella sua *Kirchliche Dogmatik* (II/2) anche Barth si diffonde su questo verbo fino a farne il nodo della sua condanna di Giuda.

altrove il termine sta per “trasferire”, “trasmettere” “consegnare”, in una polisemia che si sovrappone largamente a quella del tradurre nelle diverse lingue neolatine. Per questo, il termine va tradotto in maniera differente a seconda che ci si riferisca a Giuda o a Gesù, con un procedimento nel quale la traduzione presuppone comunque l’esegesi.

Secondo un’altra ipotesi, già menzionata, Iscariota sarebbe una forma semitizzata di *sicarius*, con una *i* posta dinanzi al nome per produrre l’effetto (illusorio) di una forma semitica. Un traditore predestinato da tutta l’eternità o uno zelota? In questo caso, il nome di Giuda designerebbe una funzione necessaria – un tradimento necessario- che sarebbe stato assunto in seguito come nome proprio, e quindi identificato in un personaggio. Come Tertulliano ebbe a dire a proposito della parola “cristiano”, non si tratta del nome di un crimine, ma del crimine di un nome: criminalizzazione attraverso una denominazione. La posterità si è comportata analogamente con Giuda, che non è il nome di un traditore, quanto piuttosto il tradimento (trasposizione) di un nome, che sta all’origine di una catena di paradossali incongruenze e di ripercussioni inattese.

2. Il tradimento di un tradimento

Poiché Giuda Iscariota rappresenta nella tradizione occidentale il tradimento per antonomasia, il suo nome è stato presto inserito in una costellazione metaforica, entro la quale figura la paronomasia classica “traditore/traduttore”, che legge nella traduzione un inevitabile tradimento. Più recentemente, Roman Jakobson nel suo celebre saggio dal titolo *Aspetti linguistici della traduzione* (nei *Saggi di linguistica generale*) – che, per ironia della sorte, pare sia stato vittima di una cattiva traduzione in italiano⁵ – suggerisce la formulazione di un’ulteriore paronomasia che accosta e assimila *traditore* e *tradizione*. In questo senso, raddoppiando le paronomasie, bisognerebbe chiedersi come e a qual fine il traduttore adempia alla funzione di primordiale traditore della tradizione a cui appartiene, e se la tradizione in generale, per il suo preteso configurarsi come *corpus* dottrinario omogeneo, non meriti, nell’atto stesso del suo tramandamento, di essere violata e tradita.

La paronomasia in questione, tuttavia, nel suo conio originario che si suole attribuire a Joachim du Bellay⁶, il traduttore

5 Cfr. Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino, 1994.

6 Sembra che il primo a tracciare la famigerata equivalenza fra tra-

tradisce molto più di quanto non traduca: dissipa verità sacre, divulgandole e, perciò, “getta le perle ai porci”. Secondo la tradizione cristiana, a partire da Tertulliano, un “traditore” è uno spergiuro, un apostata, che consegna i testi sacri ai pagani e ai miscredenti, come Giuda che ha consegnato Gesù ai pagani e ai miscredenti per essere giustiziato, così come i traduttori hanno sempre tradito i segreti per i custodi del Tempio⁷.

Nella cosiddetta *Lettera di Aristeo* (II sec. a.C) che contiene la leggenda della gestazione della Bibbia greca dei Settanta, si racconta che i traduttori che avrebbero voluto tradurre la Bibbia prima dei Settanta furono colpiti da follia. Al re che si meraviglia del fatto che la Bibbia non sia stata tradotta pri-

ditori e traditori sia stato, nel 1549, Joachim du Bellay, nella sua *Déffense et illustration de la langue française*, ove si accenna ai “mauvais traducteurs... vrayement mieux dignes d'estre appellés traditeurs que traducteurs”.

⁷ All'origine del dibattito sulla traducibilità interlinguistica degli enunciati in epoca moderna, si situa la controversia che vide fronteggiarsi a Port-Royal le tesi di Blaise Pascal e di Martin Barcos, contro quelle di Antoine Le Maistre de Saci, traduttore della Bibbia, le cui regole di traduzione riprendono l'impostazione logico-trascendentale della traducibilità, delineata da Antonin Arnaud e Pierre Nicole (cfr. *Grammatica e Logica di Port-Royal*, a cura di R. Simone, Ubaldini, Roma, 1969). Secondo quest'ultima infatti, la traducibilità interlinguistica di un enunciato è resa possibile dalla arbitrarietà del segno: arbitraria è l'unione di un'idea con un certo suono determinato; ma l'idea stessa non è arbitraria. Anche se le lingue ritagliano differentemente la sostanza del contenuto (il pensiero), quest'ultima, sempre e ovunque, seleziona e articola l'esperienza del mondo secondo categorie logiche o psicologiche universali. La singolarità del testo biblico, tuttavia, costituisce un'eccezione rispetto a tale assunto trascendentale, per tre caratteri salienti: a) la Bibbia rappresenta il paradigma onto-teo-logico del testo, presentandosi come il Libro per antonomasia; b) la Bibbia è costitutivamente il deposito della Verità, perché in essa è trascritta la parola che Dio rivolge all'uomo; c) Per tale Libro la condizione trascendentale della traduzione, delineata da Arnaud e Nicole non può applicarsi, giacché la pretesa di determinare logicamente il funzionamento del pensiero di Dio è intrinsecamente profanatrice. Si deve pertanto presupporre una scissione incolumabile tra il linguaggio concettualmente traducibile della scienza, che funge da norma della traducibilità in generale, e la Sacra Scrittura. Scissione che va in parallelo con la distinzione tra Autore (Dio) e scrittore teo-logico (i profeti, gli apostoli). Teo-logia è il logos di Dio depositato nel Libro che funge da paradigma di tutti i saperi della Scrittura. Soprattutto l'Autorità teo-logica costituisce un limite assoluto e definitivo della traducibilità. Da essa, infatti, si esplica essenzialmente una forza efficace che agisce sul lettore, al di là della dialettica tra il senso intellegibile e l'ineliminabile oscurità della lettera. In altri termini, in ambito propriamente teo-logico non è la forza che deve essere giustificata, ma la giustizia stessa e la verità vengono fortificate per poter incidere sulla prassi del lettore. Sulla questione della traduzione a Port-Royal, cfr. Louis Marin, *La critique du discours – sur la logique de Port-Royal et les pensées de Pascal*, Les éditions de Minuit, Paris, 1975; Id., *Pascal et Port-Royal*, PUF, Paris, 1997, in particolare il cap. III “La critique de la représentation classique: la traduction de la Bible a Port-Royal”, pp. 169-266.

ma, Demetrio dà la seguente spiegazione: questa legge viene da Dio, e i Greci che avevano azzardato la citazione di pagine tradotte avevano perso la vista o erano stati colpiti da turbe mentali: questa era la punizione per aver voluto 'consegnare' le cose divine ai profani (§§313-315). Pertanto se il traduttore non sempre è un *traditore*, rischia comunque di essere un *profanatore*, di rivelare verità nascoste o che non è lecito divulgare. Vorrebbe essere un apostolo, ma si espone sempre al rischio di diventare un Giuda, il patrono dei cattivi traduttori. Questa retorica del tradimento obbliga quindi a interrogarsi sul personaggio di Giuda e sulla strana "consegna" di cui si rende colpevole. Che Giuda sia diventato la metafora del tradimento suggerisce di esaminare come i traduttori abbiano interpretato la sua vita, le sue azioni e i suoi gesti.

Non appare certo casuale che Benedetto XVI nell'udienza generale del 18 ottobre 2006⁸, abbia rievocato la figura di Giuda Iscariota, dopo che era stato appena tradotto e pubblicato, ad opera della *National Geographic Society*, il cosiddetto *Vangelo di Giuda* (2006)⁹ il cui incipit è particolarmente significativo: "Parola segreta della rivelazione/dichiarazione che Gesù fece a Giuda Iscariota in conversazione durante otto giorni nel terzo giorno prima di celebrare la Pasqua" (p. 33, 1 – 5).

In esso, infatti, si afferma la tesi secondo cui il tradimento di Giuda era iscritto nel piano divino, poiché la crocefissione di Cristo si configura come momento necessario alla redenzione dei peccati e all'economia della salvezza del mondo¹⁰.

8 Cfr. ZENIT.org 18/10/2006: *Benedetto XVI presenta la figura di Giuda Iscariota*.

9 Già Ireneo di Lione citava anche un "Vangelo di Giuda" tra gli innumerevoli Vangeli scritti dopo la morte di Cristo, ma del manoscritto si perse ogni traccia fin dal IV secolo dopo Cristo. Per un caso fortuito, nel 1978, in una grotta in Egitto, ne fu trovata una versione in lingua copta risalente al IV secolo dopo Cristo. Dalle testimonianze dei secoli precedenti e da una rigorosa analisi del contenuto si è stabilito che il Vangelo di Giuda fosse stato scritto in lingua greca tra il 130 ed il 170 dopo Cristo. Dall'anno della sua scoperta, il manoscritto copto subì diverse peripezie e passaggi di mano e la sua pubblicazione fu sempre ostacolata per motivi religiosi. Finalmente nel 2006 le motivazioni scientifiche prevalsero su quelle religiose ed il manoscritto fu tradotto e pubblicato dalla *National Geographic Society*. Due sono le caratteristiche fondamentali di questo Vangelo: a) la prima, comune a tutti i Vangeli Gnostici, anche se con qualche variante, è che il Mondo è stato creato da un Dio inferiore insieme ai suoi angeli, mentre Cristo è venuto a farci conoscere il vero Dio altissimo, Padre Nascosto. b) la caratteristica peculiare di questo Vangelo concerne la figura di Giuda: egli è il discepolo prediletto del Signore, l'unico a conoscenza della dottrina segreta di Cristo. Egli tradì Gesù su esplicito suo comando affinché gli eventi si compissero secondo quanto egli aveva progettato.

10 Nel Vangelo di Giuda, quest'ultimo è presentato come il de-

Il discorso di Papa Ratzinger si sofferma, quindi, sui principali nodi teologici del tradimento di Giuda, a partire dalla complessa rete semantica evocata dalla voce: *traditio*

come *terminus technicus* del lessico giuridico. Le parole latine *tradere, traditio, traditor...* si riferiscono all'atto di 'consegnare' qualcuno o qualcosa nella disponibilità di un terzo, e traducono l'area semantica del verbo greco *παράδομι* (consegno, trasmetto, tradisco, divulgo, tramando). Tra le possibili derivazioni dell'appellativo Iscariota, Ratzinger annovera anche "la semplice trascrizione di una radice ebraico-aramaica significante: «*colui che stava per consegnarlo*». Questa designazione è ripetuta per due volte nel quarto Vangelo, cioè dopo una confessione di fede di Pietro (cfr Gv 6,71) e poi nel corso dell'unzione di Betania (cfr. Gv 12,4)".

Nel vangelo di Giovanni, l'insistenza martellante delle forme verbali derivate [*paredoken* ("consegnò", vulg. *tradidit*); *paredokan* ("consegnarono", vulg. *tradiderunt*)] scandiscono il racconto del processo a Gesù dinanzi a Ponzio Pilato. Il primo evento di questa 'tradizione' è costituito dalla 'consegna' di Gesù agli Ebrei dopo il bacio di Giuda: "*ut eum morti traderent [...] et tradiderunt Pilato praesidi [...] Iudas, qui eum tradidit, quod damnatus esse*" (Mt, 27,1-3)¹¹. Giuda è sempre designato dagli evangelisti come il 'traditore' per antonomasia: "*Stabat autem et Iudas, qui tradebat eum, [ho paradidous] cum ipsis*". Tutti i sinottici, peraltro, insistono sulla qualità di apostolo attribuita a Giuda: egli è sempre indicato come "uno dei Dodici" (Mt 26,14.47; Mc 14,10.20; Gv 6,71) o "del numero dei Dodici" (Lc 22,3). Gesù stesso, per due volte, rivolgendosi agli Apostoli, lo indica come "uno di voi" (Mt 26,21; Mc 14,18; Gv 6,70; 13,21).

A loro volta, gli Ebrei "consegnano" Gesù a Pilato: "i sommi sacerdoti e gli anziani del popolo tennero consiglio contro Gesù, per farlo morire. Poi, messolo in catene, lo condussero e *consegnarono* al governatore Pilato" (Mt.27,2).

Ma la questione decisiva affrontata da Ratzinger concerne la ragione del tradimento di Giuda. Un'ipotesi, largamente accreditata dalla tradizione ermeneutica, rinvia ad una "spiegazione di ordine messianico": Giuda come gli altri apostoli

positario privilegiato della dottrina esoterica del Cristo: "Sapendo che Giuda stava riflettendo su qualcosa di elevato, Gesù gli disse: «Allontanati dagli altri e ti svelerò i misteri del regno. È possibile per te raggiungerlo, ma dovrai soffrire molto. Qualcun altro prenderà il tuo posto, affinché i dodici discepoli possano venire ancora al completo con il loro Dio». Giuda chiese: «Quando mi direte queste cose, e quando spunterà il grande giorno della luce per la generazione?»" Ma quando disse questo, Gesù lo lasciò.

¹¹ "Et Iudas Iscarioth, unus de Duodecim, abiit ad summos sacerdotes, ut proderet eum illis" (Mc,14,10).

era convinto che Gesù si recava a Gerusalemme per istaurare il Regno di Dio e il vero Israele, che a loro avviso doveva prendere la forma di una presa del potere politico, sicché ciascuno di essi si chiedeva quale sarebbe stato il loro posto nel futuro governo (Lc 9, 46; Mc 10, 35-40). Questa speranza si fondava sull'acclamazione della folla all'ingresso di Gesù in Gerusalemme, acclamazione messianica poiché Gesù è posto nella genealogia davidica, "colui che viene nel nome del Signore". Così, l'ingresso nel Tempio e la sua purificazione (la cacciata dei mercanti) si inscrivevano in questa prospettiva che segnava il compimento delle Scritture e la profezia di Malachia: "Ecco, dice Dio, che che invio il mio messaggero... Immediatamente entrerà nel Santuario il Signore che voi cercate. (...). Egli purificherà il Figlio di Levi e lo raffinerà come oro e argento" (*Mal* 2,1). Ma entrato a Gerusalemme a dorso di un asino per compiere la profezia di Zaccaria ["ecco che il tuo re viene a te: egli è giusto e vittorioso, montando un asinello" (*Za* 9,9)] e precisa il prezzo del tradimento in 30 monete d'argento (*Za* 11, 12-13). Un altro profeta, Geremia, annuncia che questo denaro, restituito dal traditore, sarà usato per l'acquisto del "campo del vasaio" (*Ge*, 27,9)

Gesù rifiuta tuttavia il potere temporale: rifiuta di dire "con quale autorità" (Lc 20,8) esclude i commercianti dal Tempio, rifiuta di compiere miracoli e si limita a predicare. Un simile atteggiamento è sembrato ad alcuni un tirarsi indietro. Giuda ritiene allora che Gesù abbia *tradito* i suoi discepoli e le folle che lo hanno seguito dalla Galilea. Secondo questa ipotesi, si comprende come Giuda – che era uno zelota, animato da un ideale nazionalistico e rivoluzionario per il quale il potere deve essere conquistato con le armi – nutrisse una convinzione messianica e politica che interpretava l'astensione di Cristo non solo come un tradimento, ma soprattutto come la prova dirimente che egli non era il Messia tanto atteso dagli ebrei, in quanto non compiva atti che attestassero la sua legittimità di Figlio di David e Figlio di Dio. Dal contesto della narrazione evangelica, sembra che la decisione di Giuda venga assunta dopo che Gesù ha pronunciato la parola sul pane e sul vino durante l'Ultima Cena: in essa, infatti, la divisione del pane si collega al corpo infranto dalla Passione e dalla morte; mentre il vino diviene simbolo eucaristico del suo sangue versato in sacrificio. Gesù, dunque, annuncia di acconsentire alla morte, cosa che dal punto di vista messianico che anima Giuda, è propriamente incomprensibile. In questo senso, ciò che traspare dall'atto di Giuda si configura come il tradimento di un tradimento.

Il commento di Benedetto XVI suggerisce, tuttavia, un'ulteriore direzione, di carattere mistico-teologico:

“In realtà, i testi evangelici insistono su un altro aspetto: Giovanni dice espressamente che «il diavolo aveva messo in cuore a Giuda Iscariota, figlio di Simone, di tradirlo» (*Gv* 13,2); analogamente scrive Luca: «Allora Satana entrò in Giuda, detto Iscariota, che era nel numero dei Dodici» (*Lc* 22,3). In questo modo, si va oltre le motivazioni storiche e si spiega la vicenda in base alla responsabilità personale di Giuda, il quale cedette miseramente ad una tentazione del Maligno. Il tradimento di Giuda rimane, in ogni caso, *un mistero*. Gesù lo ha trattato da amico (cfr *Mt* 26,50), però, nei suoi inviti a seguirlo sulla via delle beatitudini, non forzava le volontà né le premuniva dalle tentazioni di Satana, rispettando la libertà umana”¹².

Ma qui la parola “mistero” (*mysterium*), al di là delle intenzioni di Ratzinger, rimanda oggettivamente alla voce greca *mysterion*, il cui significato etimologico, che si conserverà per tutto il Medioevo, non designa una dottrina segreta e impenetrabile, quanto piuttosto

“un’azione o un dramma nel senso anche teatrale del termine, cioè un insieme gesti, di atti e parole, attraverso le quali un’azione o una passione divina si realizza efficacemente nel mondo e nel tempo per la salvezza di coloro che vi partecipano. Per questo Clemente Alessandrino [...] definisce conseguentemente il messaggio cristiano come ‘mistero del logos’ ”¹³

Il dramma teologico della Passione e Crocifissione si incentra sul rapporto problematico tra la libertà umana e il disegno salvifico nel quale è inscritto il sacrificio di Cristo.

Nella prospettiva di questa difficile congiunzione, la colpa di Giuda è costituita non tanto dal tradimento – Ratzinger ricorda giustamente anche l’apostasia di Pietro nella notte del Getsemani – quanto piuttosto dalla disperazione che lo indusse al suicidio: un gesto che esprime la disperazione dell’uomo circa l’infinita misericordia divina. Del resto, il pentimento e il ravvedimento appartengono alle possibilità della libertà che Dio rispetta come ineliminabile presupposto della condotta umana. In questo senso, osserva Ratzinger, “Gesù aspetta la nostra disponibilità al pentimento ed alla conversione; è ricco di misericordia e di perdono (...) quando, pensiamo al ruolo negativo svolto da Giuda dobbiamo inserirlo nella superiore conduzione degli eventi da parte di Dio. Il suo tradimento ha condotto alla morte di Gesù, il quale trasformò questo tremendo supplizio in spazio di amore

12 ZENIT.org cit.

13 Cfr. Giorgio Agamben, *Il mistero del male*, Laterza, Roma-Bari, 2013, p. 30.

salvifico e in *consegna di sé* al Padre (*Gal.2,20; Ef 5, 2,25*)”.

Parallelamente al suo significato giuridico, la ‘consegna’ di Gesù manifesta, dunque, il suo significato teologico attraverso il rinvio ad una ‘tradizione’ mistica che anticipa e rende possibile la tradizione ‘terrena’ del Cristo. Nelle parole di Paolo di Tarso: “Egli, che non ha risparmiato il proprio Figlio, ma lo *ha consegnato* [*paredoken*] per tutti noi, non ci donerà forse ogni cosa insieme a lui?” (*Rm 8,32*).

Questa mistica ‘consegna’, sanzionata dalla tradizione divina, è annunciata espressamente dallo stesso Gesù: “«Il Figlio dell’uomo viene consegnato nelle mani degli uomini e lo uccideranno; ma, una volta ucciso, dopo tre giorni risorgerà».” (*Mc,9,31*); la *ratio* di questa ‘consegna’ è chiarita nel vangelo giovanneo: “Dio infatti ha amato il mondo e ha dato (*edoken*) il Figlio unigenito, perché chiunque crede in lui non vada perduto, ma abbia la vita eterna” (*Gv,3,16*). Per questo, come ha osservato Karl Barth, “l’azione di Giuda non deve essere intesa come un invidioso incidente e ancor meno come una manifestazione del regno delle tenebre al di fuori della volontà e dell’opera divina, ma dall’inizio alla fine come elemento della volontà di Dio. Agendo come vuole, Giuda esegue ciò che Dio ha voluto che fosse fatto. Già lui – e non solo Pilato – è un *executor Novii Testamenti*”¹⁴. L’interpretazione di Barth trova nel commento di Bedetto XVI una profonda consonanza esegetica:

“Il Verbo “tradire” – precisa Ratzinger – è la versione di una parola greca che significa “*consegnare*”. Talvolta il suo soggetto è addirittura Dio in persona: è stato lui che per amore “consegnò” Gesù per tutti noi (cfr *Rm 8,32*). Nel suo misterioso progetto salvifico, Dio assume il gesto inescusabile di Giuda come occasione del dono totale del Figlio per la redenzione del mondo”.

Il dramma della passione di Cristo, che il vangelo giovanneo narra con ricchezza di dettagli, si configura come la rappresentazione di un testo scenico incluso dall’eternità nel piano teologico all’interno del quale i singoli attori eseguono la parte che è affidata loro dall’economia della salvezza. L’ultimo atto di questo dramma ha il suo *climax* nella morte del Cristo descritta ancora come “consegna” del suo spirito al Padre (*paredoken to pneuma, vulg. tradidit spiritum*)” (*Gv, 19,13*).

Inoltre, il termine *paradosis* nel Nuovo Testamento designa altresì, in senso traslato, un insegnamento o una dottrina tramandata nel solco della tradizione: Gesù stesso ne fa uso per criticare il conformismo rituale degli Ebrei. All’obiezione dei farisei che biasimano i suoi discepoli per-

14 K.Barth, *Kirchliche Dogmatik*, vol II, EVZ, Zürich,1940, p. 559.

ché “non camminano secondo la tradizione degli anziani (*kata ten paradysin ton presbyteron*), Gesù risponde adirato: “Voi avete abbandonato il comandamento (*ten entolen*) di Dio per osservare la consegna (*ten paradysin*) degli uomini.” (Mc. 7,8; 7,13). Analoga dicotomia tra *entole* e *paradosis*, mandato divino e tradizione umana compare in Mt.15,3. A questa valenza negativa del termine, corrisponde il significato messianico della *paradosis* di Gesù nel dramma della passione. Essa si iscrive nell’unica, autentica, tradizione cristiana, che si articola nella ‘consegna’ da parte del Padre – e poi di Giuda, di Pilato e degli Ebrei- di Gesù in croce, nel cui sacrificio è adempiuta e abrogata ogni tradizione.

3. “È uno sporco lavoro, ma qualcuno doveva pur farlo...”

1. Come si è accennato, nel *Vangelo di Giuda*, questi è presentato come il discepolo che ha il più stretto legame con Gesù. Vi si narra del momento in cui Gesù, raggiunti i suoi discepoli durante i preparativi della cerimonia, ride del loro atteggiamento ispirato alla più meticolosa scrupolosità. I discepoli ne sono disorientati, ad eccezione di Giuda che gli dice: “So chi tu sei e donde vieni, dal regno eterno di Barbelo¹⁵”. Gesù, quindi, lo prende da parte e gli insegna i misteri del Regno, ma gli annuncia altresì che sarà maledetto dai cristiani. Gli rivela infine i segreti sull’origine del mondo, e gli dice “Tu sorpasserai tutti gli altri, poiché tu sacrificherai l’uomo che mi serve da semiante”. Secondo questo vangelo gnostico, intriso di docetismo, probabilmente scritto dalla setta dei “cainiti” (eredi di Caino), Giuda soltanto era a conoscenza del mistero della creazione degli uomini ed è per questa ragione che egli consegnò Cristo ai suoi nemici. Senza il suo tradimento, non ci sarebbe stato arresto, né processo, né crocefissione, né dunque resurrezione.

Questa interpretazione ha un’importante conseguenza teologica, dal momento che Giuda diviene egli stesso un eroe salvifico: è evidente infatti che, se Gesù – per le sue doti sovrumane – sapeva ogni cosa in anticipo ed ha uti-

15 Nella dottrina gnostica, Barbelo è la prima emanazione dell’Uno inconoscibile, il suo primo Pensiero, luce pura, santa, immacolata e incommensurabile. È dunque il primo degli Eoni del Pleroma gnostico, supremo Eone femminile che precede tutti gli altri ed è l’unico costantemente rivolto verso la sua fonte generativa. Da Barbelo procedono il Primo Pensiero (*Ennoia*) e successivamente tutti gli Eoni.

lizzato Giuda come agente destinato alla sua rovina, Giuda non sarebbe colpevole. Ciò significa che il tradimento stesso è necessario alla salvezza del mondo. Nel romanzo di Nikos Kazantzakis, *L'ultima tentazione di Cristo* (1960), Gesù dice a Giuda: "Dobbiamo salvare il mondo, aiutami"¹⁶.

2. Un elemento che accomuna le narrazioni dei Vangeli sul tradimento di Giuda è il riferimento a Satana o al diavolo. Giovanni lo sottolinea con particolare insistenza: "Durante la cena, quando il diavolo aveva già messo in cuore a Giuda, figlio di Simone Iscariota, di tradirlo (...)" (Gv 13,1), "Allora, dopo il boccone, Satana entrò in lui [...]" (Gv 13,27). "Egli, preso il boccone, subito uscì. Ed era notte" (Gv 13,30). L'appartenenza di Giuda al regno delle tenebre non ha una connotazione morale, riferita alla bassezza delle intenzioni di Giuda, ma ha un significato strettamente teologico. Se Gesù è venuto per stabilire il Regno di Dio, la sua missione non concerne solo la salvezza di alcuni, ma consiste nell'inaugurare una nuova epoca "nella gioia, la pace e la presenza di Dio" attraverso l'istituzione di ciò che i Padri chiamano la "comunione dei santi". Il regno di Dio si oppone alla "potenza delle tenebre", a colui che Giovanni chiama "il principe di questo mondo", espressione che designa una solidarietà inversa a quella che istaura la venuta di Cristo¹⁷. Questa è la potenza di Satana, nome che in ebraico significa l'avversario, il nemico, la potenza distruttiva dell'odio. Il suo nome greco è "diavolo" (διάβολος), colui che scinde e divide, fa a pezzi e rende la vita anarchica. Una profonda omologia con la forza del male è all'opera nella stessa narrazione che conduce alla salvezza del mondo. Alla prova a cui viene sottoposto Giuda durante la Cena corrisponde il sacrificio che in essa viene solennemente inaugurato. Al dono parziale del boccone da parte di Gesù a Giuda, dono 'alimentare' da consumare al cospetto di tutti i discepoli, corrisponde il dono 'totale', la 'consegna' orchestrata da Giuda – che, in qualche misura, consiste anch'essa in un'offerta 'alimentare' poiché, con il miracolo della transustanziazione, il corpo stesso di Cristo viene sacrificato e consumato durante la Cena¹⁸. Individuato mediante

16 Nikos Kazantzakis, *L'ultima tentazione di Cristo*, tr. it., Sperling & Kupfer, Milano, 2012.

17 Questa immagine è ripresa da Gesù al momento del suo arresto: "questa è la vostra ora, è l'impero delle tenebre" (Lc 22,53).

18 La metaforica 'alimentare' che lega la traduzione del testo biblico al sacramento eucaristico, è un tema centrale nella posizione 'rigorista' sulla traduzione che Martin Barcos sviluppa nel carteggio con Le Maistre de Saci, nell'ambito di Port-Royal. (cfr. Martin Barcos, *Correspondance*, ed. L. Goldmann, PUF, Paris, 1956) Per Barcos, il testo sacro è strutturato intenzionalmente come una mescol-

un frammento del cibo degli apostoli, Giuda ha consegnato interamente Cristo alla “convivialità universale dei fedeli”.

L’oltrepassamento del piano alimentare – ovvero, sostanziale- prefigura il mistero eucaristico, con questa decisiva differenza: Giuda, cibandosi del boccone, diversamente dagli altri apostoli, non consuma il corpo di Cristo e non si identifica con esso, ma con il suo contrario, con il diavolo. Accettando il boccone offerto da Gesù, Giuda apre la bocca e, attraverso questa apertura, fa entrare il diavolo in lui. In un certo senso, Giuda legittima la parola di Cristo per il fatto stesso del suo tradimento. Per questo, come nota Giovanni, l’accettazione del boccone ha un duplice effetto immediato: “Satana entra in lui; Giuda esce [dalla scena]”. Pertanto, se Cristo staccando da sé un condensato del suo corpo – in modo che il suo corpo, reso totalmente puro, possa essere offerto come eucaristia “nei secoli dei secoli”- Giuda ha assunto la funzione di incorporare e, ancor più, di incarnare la parte “cattiva” di questo corpo. Vi si può leggere la cerimonia della scissione, nel senso kleiniano del termine: Gesù scinde la sua ambivalenza, la sua dualità pulsionale, affidando ad un discepolo consenziente la sua parte “cattiva” e assumendo quella “buona” (“Dio è amore”). Fa parte di questa assunzione che egli, all’occorrenza, sia condotto come l’ “agnello di Dio” sull’altare del sacrificio.

4. Le due morti di Giuda

1. L’intreccio polisemico che contrassegna le varianti del nome di Giuda Iscariota ha la sua più vistosa conseguenza

anza e un disordine di oscurità e di chiarezza. Di qui la necessità di praticare il testo nella sua irrisolvibile commistione di elementi, perché ove “la chiarezza insegna”, “l’oscurità umilia” e sollecita l’esercizio appropriativo della prassi. L’insegnamento si esprime nella metaforica dell’alimentazione: equivale a consumare e assimilare il nutrimento, cioè il senso, trasformando il cibo del testo nella propria sostanza. Questo metabolismo spirituale implica un’attività del corpo, un esercizio. La tematica è quella del gusto, dell’assimilazione. La metafora alimentare -sostituendosi a quella teorica e teo-logica del discernimento ottico, segnala un rinvio delle forme e delle strutture della lingua alla pratica della parola di Dio nella opacità della sua scrittura: bisogna incorporare il testo e nutrirsi, senza tentarne un ‘rischiamento’. Inoltre, l’assimilazione del nutrimento implica come sua condizione un’umiliazione ascetica che equivale a un rigetto, uno smaltimento di quell’escremento che costituisce l’io del lettore. Questa metaforica della lettura-ascolto si realizza, per Barcos, nella liturgia della Chiesa, nel suo atto centrale: l’eucaristia in cui viene mangiata la parola viva di Dio, in quanto parola-corpo del soggetto divino. Anche Saci compara per ben sette volte la scrittura- lettura con il sacrificio eucaristico. Si tratta di metafore e metonimie performative: non mirano solo ad avvicinare due ordini di realtà, ma a stabilire una continuità ontologica tra questi due ordini. (cfr. Louis Marin, *Pascal et Port-Royal*, cit., pp.182-208).

narratologica nelle due morti che, nel Nuovo Testamento, contrassegnano la vicenda del personaggio: un suicidio disperato, nel vangelo di Giovanni, e una morte infamante, con le viscere che fuoriescono dal corpo, negli Atti degli apostoli. Se pure ne furono coscienti, i primi Padri della Chiesa non hanno cercato di armonizzare le due morti. Tuttavia, è evidente che non bastava che Giuda morisse, ma la sua morte doveva essere sudicia e abietta. Questa è la direzione seguita nel lavoro dei traduttori.

Il Nuovo Testamento riferisce della morte ignominiosa, ovvero scandalosa, di Giuda poco dopo l'arresto di Cristo, secondo due versioni. Stranamente, infatti, il rimorso del traditore e il suo suicidio non compaiono né nel vangelo di Marco, né in quello di Luca e neppure in quello di Giovanni che pure non cessa di presentare l'apostolo fellone in una cattiva luce. La versione più comunemente citata è quella di Matteo:

“Allora Giuda, il traditore, vedendo che Gesù era stato condannato, si pentì e riportò le trenta monete d'argento ai sommi sacerdoti e agli anziani dicendo: «Ho peccato, perché ho tradito sangue innocente». Ma quelli dissero: «Che ci riguarda? Veditela tu!». Ed egli, gettate le monete d'argento nel tempio, si allontanò e andò ad impiccarsi. Ma i sommi sacerdoti, raccolto quel denaro, dissero: «Non è lecito metterlo nel tesoro, perché è prezzo di sangue». E tenuto consiglio, comprarono con esso il Campo del vasaio per la sepoltura degli stranieri. Perciò quel campo fu denominato “Campo di sangue” fino al giorno d'oggi.” (Mt. 27,3-8).

La prossimità tra Giuda e Gesù si esprime nella corrispondenza del corpo di Gesù, appeso sulla croce, e nel corpo di Giuda appeso ad un albero.

La seconda versione è riferita negli Atti degli Apostoli, scritti probabilmente dall'evangelista Luca:

“Giuda comprò un pezzo di terra con i proventi del suo delitto e poi precipitando in avanti si squarciò in mezzo e si sparsero fuori tutte le sue viscere. La cosa è divenuta così nota a tutti gli abitanti di Gerusalemme, che quel terreno è stato chiamato nella loro lingua *Akeldamà*, cioè Campo di sangue. Infatti sta scritto nel libro dei Salmi: *La sua dimora diventi deserta, le nessuno vi abiti, il suo incarico lo prenda un altro.*” (At, 1,18-20)

Qui, al corpo di Gesù trapassato dalla lancia del soldato, dal quale stilla l'acqua e il sangue della salvezza, corrisponde il corpo di Giuda che si squarcia dopo la caduta e le cui viscere impure si spandono a terra in un'orrida decompo-

sizione cadaverica.

Già nel saggio *Giuda Iscariota* (1852), Thomas de Quincey spiega come si debba accordare a Giuda un “non-luogo” perché gli si era fatto torto “con un grave errore di traduzione del testo Greco”¹⁹. A proposito del racconto di Papia di Ierapoli (70-130 d.C.) sulla morte di Giuda e sullo spargimento delle sue viscere, de Quincey precisa che il cuore e il cervello fanno parte delle viscere, e che le *viscera* “presiedono alle funzioni della sensibilità morale che noi collochiamo nel *viscus* centrale, cioè nel cuore”. Le viscere o i *praecordia* spezzati sono l’equivalente del “cuore infranto” (*broken art*). Dunque, il primo che raccontò la morte di Giuda voleva semplicemente dire che Giuda aveva “il cuore infranto”. Perciò de Quincy commenta: “Tutto diventa chiaro grazie ad una semplice sostituzione del senso figurato con una interpretazione grossolanamente e rozzamente fisiologica”. Pertanto, solo una cattiva traduzione aveva fatto immaginare due o tre morti: suicidio, rottura degli intestini, effusione delle viscere. La filologia, ponendo fine a queste volontarie incoerenze, prodotte per coprire d’infamia l’apostolo traditore, ha restituito alla morte di Giuda la sua dignità. Con questo intento, de Quincey ha collazionato il racconto di Matteo e il passo degli Atti degli apostoli e, attraverso la comparazione con il testo di Papia di Ierapoli e di Teofilatto d’Alessandria, ne ha messo in rilievo l’errore di traduzione²⁰.

2. Negli *Atti*, si legge: “*prênês genomenos, elakesen mesos, kai exechuthê panta ta splagehna autou*” (cadde dapprima di testa, si squarciò nel mezzo e ne fuoriuscirono tutte le sue viscere). Per conciliare questa versione con il testo di Matteo, si è preteso che il verbo usato da quest’ultimo, *apangehesthai*, significhi “uccidersi in un modo qualsiasi” e non soltanto “appendersi, impiccarsi”; analogamente, *genomenos* è stato a sua volta traslato in “rigonfiamento, gonfiore” e recepito come equivalente del suicidio: il testo sarebbe conciliabile con l’impiccagione. Ma la filologia moderna non ha trovato alcuna conferma nel lessico greco. Una lettura più allegorica della parola *apênxato* designa tanto l’impiccagione quanto il soffocamento per il dolore.

Ma la catena dei controsensi non finisce qui. San Girolamo utilizza la stessa ambiguità per infangare ancor più Giuda. Relativamente a *prênês genomenos*, egli commette un errore di traduzione che lascia sospettare piuttosto una tra-

19 Thomas de Quincey, *Giuda Iscariota- Judas iscriot*, Feltrinelli, Milano, 2006.

20 Cfr. A. Murray, *Suicide in Middle Ages*, vol.II: *The Curse on Self-Murder*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 335 e ss.).

duzione tendenziosa. Per conciliare il racconto di Matteo con quello di Luca, negli Atti degli apostoli, Girolamo aveva usato in entrambi i casi la parola latina *suspensus* (impiccato) per rendere problematica l'espressione greca *prênês genomenos*. Nel Medioevo, i lettori degli Atti nella *Vulgata* leggevano: *et suspensus crepuit medius et diffusa sunt omnia viscera eius*. Ora il termine *suspensus* significa letteralmente "impiccato", senza designare necessariamente un uomo che si è impiccato da sé (*suspendiosus*).

Sembra quindi che Girolamo abbia intenzionalmente scelto un termine ambiguo che sortisse l'effetto di rendere visibile la dissonanza con la parola impiegata da Matteo: *apangesthai*. Giudicando infamante il suicidio, aveva forzato il testo fino al punto da rendere invisibile la discordanza. Come dire che un 'felice' errore di traduzione aveva risparmiato agli intellettuali medievali la fatica di interrogarsi sulla vera morte di Giuda. Di qui la tentazione di concludere che non è la morte di Giuda ad aver connotato d'infamia il suicidio, bensì piuttosto che Giuda ha ereditato su di sé l'infamia del suicidio, in quanto questa, nell'interpretazione del traduttore, si presentava come la morte più detestabile.

Ma ciò che Girolamo non aveva calcolato, è l'effetto di contaminazione dei controsensi volontari in quella speciosa traduzione che si potrebbe definire come la rivincita del testo sui suoi 'traditori'. Come archetipo del traditore, Giuda finirà per avere diritto, attraverso la parola stessa di Gesù, ad uno sconvolgente *egô eimi*. In *Matteo 26,25*, quando Gesù lo designa come l'esecutore del tradimento, Giuda pone l'interrogativo: "*Mêti egô eimi, Rabbei?*", usando lo stesso *egô eimi* con il quale Gesù ha ripetutamente dichiarato la sua divinità²¹. In *Matteo*, Giuda domanda: "Sono forse io?", ed ottiene la risposta ambigua: "Tu l'hai detto" (*su eipas*), che vale sia come un Sì, sia come una presa d'atto della confessione dell'altro: "sei tu che lo dici" [= non aggiungo altro, *no comment*]. La stessa locuzione "Tu l'hai detto" verrà ripetuta a Pilato quando questi chiede a Gesù se sia lui il re dei giudei; e poi al Gran Sacerdote che vuol sapere se Gesù è il Cristo, ma che evoca altresì il grido dei demoni che sono i primi a riconoscere, nel vangelo di Marco, la divinità del Cristo.

Qui infatti entra in scena Satana. In *Giovanni*, tuttavia, non si parla del bacio, ma si ritrova l' *egô eimi* con il quale sono

21 Nella scena della resurrezione di Lazzaro, Marta si accosta a Gesù per lamentarsi del suo ritardo (Gv 11,20). Ella infatti non comprende il proposito di Gesù "tuo fratello si alzerà" (v.23), che offre l'occasione di questa proclamazione. "Io sono la resurrezione e la vita", nella quale l' *egô eimi* ha una inequivoca potenza divina.

cominciate le disgrazie di Giuda. Ma questa volta il circolo si chiude su Gesù che pronuncia queste stesse parole. All'elezione (determinazione) di Giuda per il male in forma interrogativa, risponde l'auto-elezione (auto-determinazione) di Gesù per la Passione in una forma affermativa decisa, tanto violenta che quell'*egô eimi* suscita un arretramento, cioè un moto di paura, sottolineata dalla tripla ripetizione della formula. In Matteo (26, 48-49), Gesù agli occhi di Giuda, resta il Rabbi, e ancor più un "compagno" o un "amico", che si sente di nuovo invitato a fare "ciò per cui è venuto qui". Nel *Toledoth Yeshu*, testo ebraico dei primi secoli, che offre la versione giudaica della leggenda nera del cristianesimo, la versione *Wagenseil* mescola la leggenda del combattimento aereo, ma precisa che Gesù e Giuda si sono infangati a vicenda e sono caduti a terra. I discepoli di Gesù hanno tuttavia recuperato il loro Maestro, e ai Saggi e agli Antichi che chiedono chi mai oserà, "a rischio della propria vita", di mettere le mani su di lui, Giuda risponde: "Sono io che ci andrò". Ancora un *egô eimi*.

3. Questi ripetuti incroci di *egô eimi* tra Gesù e Giuda rivela tutto il suo senso non appena si consideri l'origine di tale espressione. Nel *Deuteronomio* 32,39, il testo ebraico contiene un nome divino, quasi intraducibile: 'anî 'anî hu', letteralmente *io, io lui*, che è diventato "io, io sono", e quindi *egô eimi*, nel traduttore di *Isaia* (43, 10 e 25). Questa è appunto la formula che circola nel vangelo di Giovanni, nel quale la commistione topica tra Cristo e Giuda raggiunge il suo culmine con l'introduzione della metafora della 'consegna' (*paradosis*).

Nel tentativo di risparmiare Giuda, Origene arriva al punto di subdorare l'esistenza di "versetti satanici" nel racconto dell'Ultima Cena. L'ingiunzione "Ciò che devi fare, fallo subito" sarebbe rivolta a Satana, se non da Satana stesso. Basandosi sull'epistola ai Romani (8,32) e su Matteo (26, 2), Origene nei frammenti del suo commento al vangelo di Luca, aveva arrischiato l'immagine di Dio che ha consegnato suo figlio, come Giuda ha consegnato Gesù, con motivazioni certamente divergenti, ma unificabili nella stessa economia della salvezza.

Questa problematica è stata ripresa, nel XII secolo, da Abelardo che dà prova della sua acribia dialettica nel cogliere e riannodare i diversi elementi della drammaturgia divina:

"Come è stato ricordato [Agostino, *Enarrationes in Psalmos*, LXV, 7] nello stesso fatto in cui noi vediamo Dio Padre e il Signore Gesù-Cristo, vediamo altresì il traditore Giuda. Poiché è da Dio Padre che avviene la consegna del Figlio, ed essa fu compiuta dal Figlio, ed anche da quel traditore,

poiché il Padre consegnò il Figlio, e il Figlio consegnò se stesso, come ricorda l'apostolo [Rm 8,32 e Ga 3,20] e Giuda consegnò il suo Maestro. Pertanto, il traditore fece ciò che fece Dio stesso, ma questo significa forse che egli fece bene? Ancorché fece una cosa buona, egli non la fece affatto bene, in quanto la fece in maniera tale da trarne profitto"²²

In altri termini, secondo Abelardo, il *traditore* non agisce diversamente dal *traduttore*; ma agisce bene? Egli consegna, mette la materia sacra a disposizione del profano. Ma quando la sua opera di traslazione diventa anche una trasgressione? Le riflessioni di Origene datate al III sec. e riprese da Abelardo nel XII secolo mostrano che Giuda non era necessariamente identificabile con l'archetipo del traditore come è accaduto successivamente.

Se si segue il racconto di Giovanni sulla morte di Gesù (Gv 19,30), l'espressione "egli rese l'anima (*paradidonai to pneuma*) è una maniera di designare la morte senza precedenti. I Sinottici impiegano per indicare la morte espressioni affatto abituali (spirare- *ekpnein*, decedere – *aphiemi*). In Giovanni sembra si trovi la prima occorrenza dell'espressione *paradidonai to pneuma* per indicare una morte individuale. Questa originalità è altamente problematica sul piano dell'interpretazione teologica, dal momento che rimanda il "consegnare lo spirito" al "consegnare Gesù" che Giovanni ha già usato per designare il tradimento. C'è stato chi, nel commentare questo passo, ha ritenuto di dover sottolineare che la morte di Cristo evoca un "tapasso pacificato" e, rinviando a Luca (23, 46)²³, commenta: "Gesù non muore passivamente; la sua morte è un atto volontario"²⁴.

Dunque, lungi dall'aver subito la morte, Gesù l'ha scelta. Si tratta di una interpretazione pericolosamente prossima alle versioni apocalittiche degli gnostici, che ritraggono un Cristo sorridente sulla croce²⁵. E tuttavia è un'interpretazione congruente con il racconto Giovanni: "io offro la mia vita, per poi riprenderla di nuovo. Nessuno me la toglie, ma la offro da me stesso, poiché ho il potere di offrirla e il potere di riprenderla di nuovo" (Gv 10,18). Qui Giovanni impiega il verbo *tithèmi* che significa offrire la propria vita. Ma l'espressione verbale

22 Pietro Abelardo, *Conosci te stesso o Etica*, a cura di M. Dal Pra, La Nuova Italia, Firenze, 1976.

23 "Gesù, gridando a gran voce, disse: «Padre, nelle tue mani consegno il mio spirito». Detto questo spirò".

24 S. Legasse, *Le procès de Jésus*, vol. II, Cerf, Paris, 1995, p. 426.

25 Nell'*Apocalisse di Pietro*, ad esempio, l'autore racconta di aver avuto una visione in cui Gesù appare "sereno e sorridente sull'albero [=la croce]" (cfr. Luigi Moraldi, *Le apocalissi gnostiche*, Adelphi, Milano 2005, p. 28).

tithemi tèn psuchèn, che indica il sacrificio della vita, ha un significato prossimo a *paradidomi tèn psuchen*, rendere l'anima. Pertanto, le sottigliezze ermeneutiche degli esegeti che si sono impegnati a distinguere il senso delle due espressioni usate da Giovanni, appaiono dettate dal timore pregiudiziale di associare semplicemente l'offerta della vita alla morte che ci si autoinfligge nel suicidio. Di qui, il controsenso grammaticale per il quale lo stesso "io" che funge da soggetto dell'azione non si "consegnerebbe" alla morte in *Gv* 10,18, per poi consegnarsi successivamente in *Gv* 19, 30: "dopo aver ricevuto l'aceto, Gesù disse: «Tutto è compiuto!». E, chinato il capo, spirò [*paredoken to pneuma*, vulg. *tradidit spiritum*].

Tra la morte di Gesù e quella di Giuda il confine è definito da una decisione di traduzione, che trova il suo fondamento su considerazioni puramente esegetiche, derivate dalla tradizione cristiana. Il lavoro dei traduttori si è accanito sulla differenza delle due morti volontarie per fare di una il paradigma di un suicidio infamante, e dell'altra il mistero di un sacrificio sublime, laddove né il vocabolario ebraico né quello greco sarebbero bastati a distinguerli. Ma l'ambiguità che si cerca di risolvere nella traduzione latina per evitare che Giuda sfugga alla sua vocazione di traditore, rischia di replicarsi in ogni traduzione in una nuova lingua o in un nuovo *medium*. In ebraico, come in greco, entrambi, Giuda e Gesù, sono morti 'appesi' (a un albero o alla croce).

5. Mitografie moderne del tradimento

L'incertezza strutturale della traduzione torna a far valere i suoi diritti fino a tradire le decisioni apodittiche degli esegeti, anche negli episodi più distanti tra loro. La lettura tipologica della Bibbia, impegnata fin dai primi secoli a ricercare 'tracce' anticipatrici dei vangeli nell'Antico Testamento, ha avuto, come si è notato, un effetto di contagio/trasmissione/tradimento della figura del traditore impersonata da Giuda Iscariota

Si veda, ad esempio, come Dante, nel canto XVII del Purgatorio, riferisce della crocifissione di Aman: "*Poi piove dentro a l'alta fantasia /un crucifisso dispettoso e ferol/ ne la sua vista, e cotal si moria/intorno ad esso era il grande Assuero, Estèr sua sposa e 'l giusto Mardoceo,/che fu al dire e al far così intero.*" (vv.25-30). Aman progetta l'assassinio dell'ebreo Mardocheo; ma viene 'crocifisso' secondo la Bibbia di Gerusalemme, o impiccato (*Esther* 7,9-10) sul patibolo che egli aveva preparato per Mardocheo. Si ritrova qui l'ambiguità tra crocifissione e impiccagione: ambivalenza la cui eco è

rintracciabile anche negli affreschi della Cappella Sistina, nella rappresentazione della punizione di Aman che ne offre Michelangelo. In un ambito profano, non ci si meraviglierà che le strenue fatiche di traduzione degli esegeti per “tradire” Giuda e farne il traditore che ‘consegna’ Gesù, in un senso ben distinto, come dice Abelardo, dal modo in cui il Padre ‘consegna’ il Figlio, siano miseramente fallite presso alcuni scrittori moderni: da Pierre Drieu La Rochelle ne *I cani di paglia* al romanzo yiddish di Shalom Asch, *L'ebreo dei salmi* e nei racconti dell'ultima trilogia [*Il Nazareno*, *L'Apostolo* e *Maria* (1939-1949)] che urtò notevolmente la sensibilità degli ebrei ortodossi a causa dei soggetti presi dal Nuovo Testamento. In entrambi, il personaggio di Giuda, nel momento dell'impiccagione, proietta l'ombra della croce, quasi che Giuda e Gesù vadano incontro alla stessa morte.

Ma è con James Joyce che l'ambiguità del suicidio ritrova una decisa legittimazione, tradendo l'intenzionalità di ogni traduzione che traccia la differenza tra una forma di suicidio come morte volontaria, e un'altra come atto (del) maligno. Nel dramma *Esuli* (1914)²⁶, il personaggio di Robert interpreta il ruolo del buon Giuda, che adempie il desiderio di Gesù di essere tradito. In una delle scene centrali del primo atto, Richard-Gesù rivolgendosi a Robert-Giuda afferma: “C'è una fede ancora più strana che la fede del discepolo nel suo maestro [...] La fede di un maestro nel discepolo che lo tradirà”. Richard-Gesù, nel suo desiderio di crocifissione sa che Robert-Giuda gli è essenziale: deve essere l'elemento docile del suo desiderio di castrazione simbolica. In un certo senso, Giuda è lui stesso una parte della struttura divina. Tutto avviene come se il desiderio di Dio incidesse nel suo corpo la ferita da cui sgorga il sangue divino – Giuda diviene lo spioncino allettante, affinché Dio, dietro la grata, possa spiare i fedeli senza essere visto. Richard, nei panni di Gesù, porta dentro di sé anche un Giuda che lo trafigge.

Ciò che gli sforzi di traduzione dei primi secoli avevano cercato di conciliare, è stato rimesso in libertà dalla modernità letteraria, che ha fatto risorgere, in una nuova luce, i temi cruciali della lingua, della traduzione (dei volontari errori di traduzione) e della morte più o meno involontaria di entrambi i protagonisti. L'esempio di alcune opere fondamentali del sec. XX mostra fino a che punto si è stati disposti a forzare la traduzione (o la sua metafora) per trasformare una morte volontaria in qualcosa di diverso da ciò che essa è, imponendo un “senso unico” laddove il “doppio senso” sarebbe stato

26 J. Joyce, *Esuli*, tr.it. F. Ruggeri, Mondadori, Milano, 1992.

più appropriato. Inversamente, essa aiuta a comprendere la noialgia di un'impossibile lingua originaria essenzialmente refrattaria ai tradimenti delle traduzioni.

Intorno al nodo etico-teologico-politico incarnato dalla figura di Giuda, si collocano due narrazioni esemplari che, tra le innumerevoli riprese della figura di Giuda nella letteratura moderna, si sono impegnate a riscoprire le articolazioni, narratologiche e teologiche, del tradimento necessario nella tradizione-traduzione della modernità: i romanzi di Nikos Kazantzakis, *L'ultima tentazione di Cristo* (1960)²⁷ e *Giuda* (2014) di Amos Oz²⁸.

a) *L'ultima tentazione di Cristo*

Dal romanzo cristologico di Nikos Kazantzakis, Paul Schrader ha tratto la sceneggiatura dell'omonimo film di Martin Scorsese (1988). Tanto il romanzo quanto la magistrale trasposizione cinematografica di Scorsese si concentrano sulle vicissitudini del giovane nazareno durante gli ultimi tre anni della sua vita, quelli della predicazione e della tormentata accettazione del suo compito messianico, fino ai momenti terribili della Passione e Crocifissione. La narrazione si svolge nella forma di una libera reinterpretazione della parabola terrena di Gesù che si discosta dalle testimonianze dei Vangeli e dai testi canonici del Nuovo Testamento, e segue l'andamento di un *Bildungsroman*, che descrive l'enigmatico tragitto del "divenire messianico" del Nazareno. Dapprima questi è infatti rappresentato come un giovane del tutto ignaro della missione che lo attende. L'accento cade sulla sua vita 'umana, troppo umana', invasa e dilaniata dall'ospite ingrato di una voce misteriosa che lo vota al sacrificio per la salvezza dell'umanità. Ad essa, il giovane nazareno oppone resistenza, abbandonandosi alle piccole gioie quotidiane: il lavoro di falegname (inclusa la costruzione di croci commissionate dai Romani), l'amore per Maddalena, gli affetti familiari sullo sfondo (con la figura di Maria in secondo piano). Il ritratto del Cristo appare infatti improntato alla dottrina di Nestorio, secondo la quale la sostanza (*ousia*) umana e la sostanza divina non possono fondersi; sicché, se a ogni sostanza deve corrispondere una persona, in Cristo vi sono due persone distinte, una divina e una umana, che convivono provvisoriamente nella prassi esteriore.

27 N. Kazantzakis, *L'ultima tentazione di Cristo*, tr. it. M.Aboaf e B. Amato, ed. Frassinelli, Milano 2012.

28 Amos Oz, *Habasorah al pi Yehuda Ish Qariyot* (2014), tr. it. E. Loewenthal, *Giuda*, Feltrinelli, Milano, 2014.

Ma la riluttanza di Gesù è destinata a infrangersi dinanzi all'assedio della pre-potenza divina, che lo costringe ad accettare l'oscuro destino sacrificale. Un'accettazione contrassegnata, da un ultimo, disperato sussulto di umanità, dall' "ultima tentazione" che si realizza in un'allucinata volontà di ritorno all'anonimato di una semplice vita umana, da trascorrere fino ad una serena vecchiaia insieme ai figli e ai nipoti. Nel lento, ma inesorabile cedimento all'oscuro compito salvifico, assegnatogli dall'invisibile Padre celeste, Gesù si rivela un uomo debole e incerto, che infine trova la forza di sedare i suoi dubbi per aderire al personaggio messianico che gli viene proposto da uno spiritato Giovanni Battista, descritto come uno stregone invasato.

Tutto il romanzo è costruito come lo scandaglio del percorso interiore del Nazareno, costellato da sogni e visioni che hanno la potenza ossessiva di una sequenza di allucinazioni e di presagi sulla direzione da seguire.

In questo contesto visionario, Giuda viene raffigurato come l'amico più fidato, il più stretto compagno di viaggio di Gesù per le terre di Israele, al quale confidare i dubbi e gli enigmi che insorgono lungo il cammino. E proprio attraverso il rapporto privilegiato con Giuda, Gesù cercherà di scoprire il segreto della sua terribile missione: sarà appunto l'amico Giuda, il discepolo prescelto, tanto fedele e partecipe da superare ogni esitazione sentimentale ed ogni scrupolo interiore. Giuda viene investito di una missione parallela a quella del Cristo. Egli dovrà assecondare la tragica richiesta di aiuto che Gesù gli rivolge: rendere possibile, col suo personale tradimento, il dispiegarsi dell'economia della salvezza. Nel romanzo, Giuda, lo zelota 'rivoluzionario', si mostra, perciò, come il vero *alter ego* del Cristo: è l'unico, tra i seguaci ondivaghi e pavidì, che si sforza di restituire una giustificazione umana, razionale (e politica), ai misteriosi disegni del 'piano divino', e che mostra una fedeltà tanto accondiscendente con il Maestro, da accettare di tradirlo per coadiuvarne la straordinaria impresa.

Di qui il fondamentale capovolgimento della responsabilità del tradimento: veri traditori del messaggio del Cristo sono coloro che ne tramandano il sacrificio nelle forme istituzionali della tradizione religiosa: tra essi, l'evangelista Matteo, che si sente obbligato a diffondere la leggenda del Salvatore dell'umanità, e Paolo di Tarso che ne utilizza gli elementi misteriosofici per costruire una "dottrina" della Resurrezione come strumento di conversione dei gentili.

Nella mirabile trasposizione cinematografica di Scorsese, Giuda appare come il tassello fondamentale nella vita

di Gesù: dapprima acerrimo oppositore e poi umile confidente, fedele sostenitore e successivamente traditore designato dallo stesso Messia per la realizzazione del destino di Passione che termina con la Crocifissione. Tappa decisiva di questo percorso è il drammatico confronto con Ponzio Pilato sulla pericolosità per l'ordine costituito di chi si impegna a sollecitare un cambiamento del modo di pensare e di agire.

Ma sulla Croce, all'approssimarsi dell'ora nona, Gesù cade vittima della tentazione più subdola e pericolosa, *l'ultima* in ogni senso: gli viene offerta la possibilità di abbandonare il destino sacrificale del Messia, in favore di una vita interamente terrena, dedicata all'amore e ai figli, al lavoro e alla semplicità delle relazioni domestiche. Gesù, dunque, scende dalla Croce, si unisce all'amata Maddalena, poi alla morte di costei, sposa Marta, procrea e si dedica alla quotidianità delle faccende domestiche: il figlio di Dio cede alle lusinghe del corpo e del cuore, precipitando sé stesso e il mondo intero nell'oblio.

La fine del racconto si annuncia con uno scenario ancora più cupo e doloroso, mostrandoci, in una Gerusalemme sull'orlo del collasso, un Gesù ormai vecchio e morente, messo sotto accusa innanzitutto da Giuda, il suo antico e devoto confidente, per non aver completato la propria missione, dopo averlo costretto al tradimento e alla complice alleanza con i sommi sacerdoti del Tempio. Giuda, insieme agli altri apostoli, si accosta al suo capezzale per gli rivelargli infine, con aspri rimproveri, l'inganno satanico di cui è stato vittima e che lo ha spinto a *tradire* la sua originaria missione salvifica: l'angelica fanciulla che, spacciandosi come inviata dal Padre, gli ha concesso di scendere dalla croce e di immergersi nelle anodine vicissitudini di una vita come tante, non è altro che l'ennesimo, perfido tranello di Satana. Cristo, travolto dall'angoscia del rimorso, striscia letteralmente e metaforicamente verso le tenebre, implorando Dio perché gli offra un'altra opportunità di compiere fino in fondo il suo dovere di Figlio. Nel tentativo di riparare al suo tragico errore, Gesù intrattiene un dialogo con Paolo di Tarso che sta costruendo, con i frammenti della leggenda della sua vita, la "dottrina" del cristianesimo. Di fronte alle prediche dell'Apostolo delle genti, Gesù ha un moto d'orgoglio e accusa il suo interlocutore di aver distorto la realtà per farne uno strumento di potere. Amara e pungente la replica di Paolo che sembra evocare le taglienti critiche dell'*Anticristo* di Nietzsche: "Tu non immagini quanto la gente abbia bisogno di Dio, quanto

Dio possa renderli felici. Può fargli fare con felicità ogni cosa, può renderli felici di morire, e loro moriranno. Tutto questo per amore di Cristo". Ancor più derisorio suona il congedo di Paolo dall'autentico Gesù redivivo: *"Sono contento di averti incontrato, perché così ora posso dimenticarti. Il mio Gesù è molto diverso da te, è molto più forte e potente"*.

Nel film di Scorsese, il finale conosce una variante rispetto al romanzo di Nikos Kazantzakis, con una appendice che accenna ad un disperato tentativo di ricomposizione del profilo "nestoriano" del Cristo: il figlio di Dio torna finalmente sui propri passi, per ricongiungersi nell'uomo morente, che questa volta – grazie ad un misericordioso *flash back* divino – accetta di bere fino in fondo il calice del proprio destino e pronuncia – finalmente pacificato e sorridente (come in molti vangeli gnostici), la fatidica frase *"tutto è compiuto"*. Più che un comodo e rassicurante *happy ending*, l'aggiunta di Scorsese riassume e problematizza ulteriormente il travagliato e doloroso cammino di accettazione della fede quasi nei termini paradossali del salto esistenziale di Kierkegaard, al quale è chiamato singolarmente ogni individuo e che qualifica l'essenza del cristianesimo. Scorsese, come Kierkegaard, pur non nascondendosi l'immenso rischio del 'salto', invita tuttavia a 'saltare' nella fede attraverso una comprensione del tempo storico tale che l'eterno possa finalmente incarnarsi in esso ed offrire alla vita almeno un barlume di senso.

b) *Giuda* di Amos Oz

Il romanzo di Oz è ambientato nella Gerusalemme del 1959, dove il giovane universitario Shemuel Asch sta preparando una tesi di dottorato su *Gesù in una prospettiva ebraica* che ha il suo centro nevralgico proprio nell'interpretazione della figura di Giuda. Per motivi familiari (i genitori non possono più mantenerlo agli studi e la sua ragazza ha improvvisamente rotto il fidanzamento) accetta la strana proposta affissa in bacheca all'università: in cambio di vitto, alloggio e una modesta paga, dovrà intrattenere un anziano e bisbetico professore, Gershom Wald, leggendo, conversando e assistendo questo vecchio invalido nelle sue maniacali disquisizioni di analisi politica e filologica. Le condizioni del nuovo lavoro vengono illustrate a Shemuel da un'affascinante e misteriosa quarantenne, Atalia, che vive nella stessa casa, in un appartamento riservato solo a lei.. A Shemuel, goffo e impacciato, povero e inelegante viene assegnata una piccola mansarda, mentre il vecchio Wald dor-

me al piano terra, steso tra letto e una poltrona di vimini, circondato da libri e carte, incapace di muoversi se non con l'aiuto di ingombranti stampelle.

Nel corso del romanzo, che racconta i quattro mesi trascorsi da Shemuel in quella casa claustrofobica, si viene a sapere che Atalia, di cui è Shemuel è perdutoamente innamorato, è la nuora del vecchio invalido, il cui unico figlio, è morto tragicamente nella guerra del '48. Due in realtà sono i morti che aleggiano nella casa: Micah, il giovane marito di Atalia e suo padre, Shalatiel Abrabanel, un teorico della pacificazione tra arabi e israeliani, per questa ragione considerato da Ben Gurion un "traditore". Sulla vicenda ideale e politica di Abrabanel, ricostruita nei colloqui con Wald e Atalia, il giovane Shemuel proietta la figura di Giuda che egli si propone di riesaminare attraverso una lettura critica testi evangelici per la sua originale tesi di dottorato. Il personaggio di Abrabanel diviene così la perfetta controfigura della tradizione maledetta che ha assegnato a Giuda Iscariota il ruolo del traditore per antonomasia. L'utopia pacifista viene così derubricata e forzosamente 'tradotta' nell'area semantica della nozione di fellonia da una tradizione storica che ha il suo punto cieco nel legame violento di giudaismo e tradimento. La sorte sventurata di Abrabanel, che la ricerca archeologica di Shemuel colloca nella discendenza dall'archetipo di Giuda Iscariota, diviene così il paradigma del destino che attende la passione utopica di ogni grande leader spirituale, la cui memoria viene bannata come infame tradimento. Alla potenza dilagante di ogni svolta spirituale corrisponde, infatti, una crisi irreversibile della tradizione, che risponde reattivamente classificandola come abiura e mistificante devianza.

Sostenitore della necessaria pacificazione tra arabi ed ebrei, Abrabanel già negli anni cinquanta del '900 era convinto che ci fosse la possibilità di far convivere ebrei e palestinesi che avevano pari diritti di abitare quei luoghi. Nelle lunghe discussioni serali tra Shemuel e il vecchio Gershom Wald, si delinea la differenza di visione politica che aveva diviso gli ebrei: da un lato, l'utopia di Abrabanel, contrario all'idea di stati nazionali o binazionali, e in generale ad "un mondo diviso in frontiere, bandiere, monete ed eserciti diversi, destinati a confliggere e a distruggersi reciprocamente"²⁹. Nella sua prospettiva pacifista, il progetto dello Stato di Israele si configura come un tragico errore³⁰; al suo posto, auspicava un mandato internazionale, con un progressivo e control-

29 Ib., p. 242.

30 Giuda, cit. p. 240.

lato flusso migratorio degli ebrei sradicati, rinunciando alla rivendicazione di uno Stato ebraico. Sul fronte opposto, il pragmatismo di Ben Gurion, difeso da Gershom Wald, che ha saputo proporsi come un “pifferaio magico” alla guida del suo gregge per condurlo “al massacro. Al macello. Alla cacciata. All’odio eterno fra le due comunità”³¹

I sionisti, seguaci di Ben Gurion, cominciarono a vedere in Abrabanel un traditore della causa decisiva ebraica. Gli avevano affibbiato il soprannome “lo sceicco”, “spada dell’Islam”, diffondendo ignominiose maldicenze: che si sarebbe venduto agli arabi in cambio di grandi somme di danaro, perché sarebbe stato in verità il figlio bastardo di un arabo³².

Con l’obiettivo obliquo di salvare la memoria di Abrabanel e le ragioni ideali del suo impegno politico, Shemuel si dedica alla costruzione di un inedito “vangelo di Giuda”. Seguendo il metodo razionalistico di Rabbi Yehuda Aryeh da Modena, autore del testo incompiuto *Scudo e Spada* (metà del sec.XVII), Shemuel si dedica ad una lettura ‘critica’ del Nuovo Testamento, dalla quale emerge un radicale capovolgimento ideale della figura di Giuda, il cui travagliato tragitto esistenziale coincide con l’itinerario del più devoto e fedele discepolo di Gesù: il più autentico fondatore di un cristianesimo diverso e incompatibile con la versione “dottrinaria” di Paolo di Tarso.

All’inizio della fabula, Giuda Iscariota, rampollo di una nobile famiglia della Giudea, viene inviato dalla casta sacerdotale di Gerusalemme al seguito del Nazareno, affinché, infiltrandosi tra i suoi apostoli, potesse ascoltare e decifrare le implicazioni politico-religiose del suo messaggio e valutare la veridicità dei prodigi che la massa gli attribuiva, per riferirli al Sinedrio. Obbediente al suo mandato, Giuda diviene un privilegiato confidente di Gesù, il più fidato tra gli apostoli, tanto da assumere l’incarico di tesoriere. Ma una svolta sorprendente interrompe il corso degli eventi: ascoltando la Parola, Giuda diviene un fervente seguace, il primo a credere con un autentico atto di fede alla divinità di Gesù e alla sua onnipotenza, ed è perciò disposto per amore del Cristo ad incarnare il doloroso paradosso del “traditore fedele”, diventando l’emblema del nesso tra giudaismo e tradimento. Fu così che il più colto dei discepoli, l’uomo “razionale, lucido e scettico, venuto dalla città di Keriot” si trasformò in un fervente seguace del Salvatore e del suo messaggio: diventa Giuda *il cristiano*, il più entusiasta degli apostoli.

31 Ib., p. 245.

32 Ib., p. 246.

Ma nulla appare sufficiente a scalfire il tragico mitologema antisemita che fa di Giuda il “giudeo deicida”. Come osserva il vecchio Gershom Wald con riferimento all’ostracismo subito da Abrabanel, semmai Pilato avesse ordinato di crocifiggere anche Giuda alla destra di Cristo,

“ora Giuda sarebbe considerato un santo dai cristiani, e la statua di Giuda Iscariota in croce farebbe bella mostra in una infinità di chiese, milioni di bambini cristiani porterebbero il nome di Giuda, molti papi l’avrebbero adottato salendo al soglio. Ciononostante [...]l’odio per gli ebrei ci sarebbe comunque. [...] Con o senza Giuda, l’ebreo avrebbe continuato a incarnare il ruolo del traditore per quei fedeli. [...] Mentre il dissidio che c’è tra noi e gli arabi musulmani non è altro che un piccolo episodio della storia, un episodio breve e passeggero di cui tra 50, 100 o anche 200 anni non resterà memoria, quel che c’è tra noi e i cristiani è una cosa profonda e oscura che durerà ancora cento generazioni”³³

Giuda è infatti l’attore principale, o piuttosto l’oscuro regista, della Passione e morte del Figlio dell’uomo: è lui che convinse Gesù ad abbandonare le campagne della Galilea e a recarsi finalmente a Gerusalemme, perché diffondesse il suo Verbo e compisse i suoi strabilianti prodigi e dinanzi al popolo gerosolomitano e, quindi, sotto gli occhi del mondo intero. Recandosi a Gerusalemme, infatti, Gesù avrebbe impavidamente sfidato le minacce della classe sacerdotale e del potere politico di Roma; sarebbe stato finalmente crocifisso, ma si sarebbe miracolosamente liberato, scendendo dalla croce perfettamente integro, tra lo sbigottimento di tutto il mondo: “dai sacerdoti ai più umili contadini, romani, idumei ed ellenizzanti, farisei e sadducei e esseni, samaritani, ricchi e poveri, centinaia di migliaia di pellegrini saliti a Gerusalemme da tutto il paese ed anche dai paesi vicini per la festa di Pasqua: tutti sarebbero caduti in ginocchio, nella polvere”³⁴.

Ed è proprio per la fede incrollabile che anima il suo amore che Giuda si sforza di aiutare Gesù a superare l’angoscia del dubbio sulla propria identità di Messia, e a spingerlo verso la prova estrema della Croce, dalla quale “il figlio di Dio” uscirà miracolosamente illeso per dare inizio al Regno

³³ Ib., p. 272. Su queste considerazioni poggia lo scetticismo del vecchio Geshom che all’illusorio messaggio cristiano della redenzione universale – al quale, in qualche misura, si sono nutriti tutti i grandi rivoluzionari, da Fidel Castro a Mao Tse Tung, fino a Jean Paul Sartre e ad Abrabanel- oppone il realistico disincanto di Ben Gurion, accompagnandolo con l’amaro sogghigno “*perché il mondo non ha rimedio*” (p. 273).

³⁴ Ib., p. 166.

dei Cieli.

Il capovolgimento paradossale del “vangelo di Giuda”, nella meticolosa decostruzione critica di Shemuel, ci mostra infatti un Gesù assalito dal terrore “umano, troppo umano” della morte: inclina a sottrarsi all’atroce prova della Passione e della Crocifissione, supplicando che gli venga risparmiato il tormento dell’agonia: «Padre, se vuoi, allontana da me questo calice! Tuttavia non sia fatta la mia, ma la tua volontà» (Gv 12:27). Dinanzi ai dubbi e alle incertezze di Gesù, Giuda decide quindi di architettare la crocifissione, che costituirà l’occasione per mostrare al mondo l’onnipotenza del Figlio di Dio. Pertanto, sul fronte opposto, si impegna a convincere i mandanti della cattura di Gesù, (i grandi sacerdoti e le autorità romane) sulla necessità di condannare a morte il Nazareno³⁵. Perciò, la diceria dei 30 denari fissati come prezzo del suo tradimento è una pura invenzione degli antisemiti dell’età successiva. Anche il famigerato bacio di Giuda

“il più famoso bacio della storia, non è stato certo un bacio di tradimento: gli emissari dei sacerdoti del Tempio venuti a prendere Gesù alla fine dell’Ultima cena non avevano certo bisogno che Giuda Iscariota indicasse loro il suo maestro. Solo pochi giorni prima, infatti, Gesù era comparso davanti al Tempio e di fronte a tutto il popolo, come una furia aveva capovolto i banchi dei cambiavalute. Tutta Gerusalemme ormai lo conosceva”³⁶

Semmai, quel bacio voleva essere il gesto affettuoso del

35 Ai dubbi e all’angoscia di Gesù alla vigilia della sua Passione, corrispondono i dubbi e l’angoscia di Giuda dinanzi all’irremovibile decisione del Cristo, secondo una variante del suo ‘vangelo’ eretico nella quale viene descritto come un fedele emissario che umilmente e dolorosamente accetta la missione del tradimento affidatagli da Gesù. Oz cita Nathan Agmon [meglio noto come Nathan Bistitzky], che nel 1921 pubblica il dramma *Yehoshua di Nazaret: alla vigilia dell’Ultima cena*. In esso Giuda torna da Caifa, e lì viene a sapere che il Sinedrio ha deciso di crocifiggere Gesù. Qui è Giuda che implora Gesù di fuggire da Gerusalemme per evitare la condanna a morte. Ma Gesù rifiuta di fuggire; dice di essere stanco e voler morire: impone a Giuda di aiutarlo a morire, tradendolo e testimoniando, a conferma dei timori di Pilato, che si è proclamato Re dei Giudei. A questo punto, Giuda dopo aver implorato fino allo spasimo il suo amato Maestro di esentarlo da quella terribile missione, si scontra con l’inflessibile pulsione di morte del Cristo: “Ti ordino di tradirmi perché voglio morire in croce”. Dopo ripetute, inutili insistenze, Giuda lo abbandona per rifugiarsi nella sua città: ma una terribile forza interiore, lo costringe a tornare indietro: si inginocchia ai piedi di Gesù, gli bacia mani e piedi e accetta il terribile compito affidatogli. (cfr. *Giuda*, cit., pp. 271-272).

36 Ib., p. 270.

seguace più fedele: un'estrema testimonianza di vicinanza spirituale per confortare il Cristo nella difficile prova che stava per affrontare.

In questa prospettiva, il vero "tradimento" avviene durante la morte in croce di Gesù. In quel momento Giuda, sentendosi a sua volta tradito da colui nella cui divinità aveva fermamente creduto, compie un'abiura interiore, perde la fede, e insieme ad essa, il senso della propria vita. Fino all'ultimo istante dell'ora nona, fino al grido disperato del Cristo morente «*Eli, Eli, lamà sabactàni?*» (Mt, 27,46), Giuda assiste fiducioso alla sua lunga agonia, in trepida attesa del suo riscatto. Ma Gesù muore dissanguato da uomo comune, invocando Dio (e non il Padre) mentre tenta invano di liberarsi dal supplizio della Croce.

La perdita della fede unitamente alla perseveranza dell'amore per Gesù, alimenta nell'animo di Giuda un crescente sentimento di colpa. Ma il peccato più grave, che rimprovera a se stesso, ha assunto ormai la forma paradossale del pentimento per il suo eccesso di fede: "ho creduto in Lui molto più di quanto lui non credesse in se stesso"³⁷. Riconosce di essere stato corresponsabile nell'indurre Gesù a promettere "terra e cielo nuovi", un regno ultramondano per la redenzione dell'umanità³⁸. Solo Giuda lo ha amato come si ama Dio, ed anzi più di quanto abbia amato Dio stesso -il Dio dell'Antico Testamento è *troppo* geloso, rancoroso e vendicativo, per essere davvero amabile. Ma ora Giuda sa di averlo ucciso con le sue mani: ha orchestrato la sua morte in tutti i particolari, lo ha persuaso a rimuovere dubbi e le indecisioni, affinché varcasse l'ingresso a Gerusalemme, teatro della sua fine. Egli si rimprovera di aver causato la morte dell'uomo che più amava e ammirava, e che da quel momento, dopo la morte di Gesù, il corso del mondo sarà immodificabile, durerà in eterno senza senso. Perciò, divorato dai rimorsi, si impicca: "così morì, il primo cristiano. L'ultimo cristiano. L'unico cristiano"³⁹

6. Il marchio di Giuda nella lingua dell'antisemitismo

Come osservava il vecchio Wald nel romanzo di Amos Oz, il dissidio che alimenta l'antisemitismo moderno non ha le sue radici nel conflitto tra ebraismo e islamismo, che può considerarsi un "piccolo episodio della storia" del quale probabilmente, in un futuro non troppo lontano, "non resterà memoria"; esso rimanda piuttosto al solco "profondo e oscuro" che divide dall'origine cristiani ed ebrei e che "du-

37 Ib., p. 290.

38 Ib., p. 288.

39 Ib., p. 169.

rerà ancora cento generazioni”⁴⁰ Il capitolo più tormentato della storia di questo dissidio, che si perpetua attraverso la figura di Giuda Iscariota delineata dai Padri della Chiesa, è indubbiamente rappresentato dall’ideologia nazista.

Per fare di Giuda il vero traditore che ha consegnato Gesù e si è macchiato di una ripugnante morte volontaria – mentre Gesù, consegnato al sacrificio dal Padre celeste, ha corrisposto al suo compito accettando di morire- i traduttori si sono trasformati in esegeti e hanno sostituito il metodo della traduzione con la fede: “Là dov’era la traduzione, la fede deve avvenire”, sembrano dire ai traduttori i seguaci di Agostino che rammentava polemicamente a san Grolamo che la sola ragione non può averla vinta sulla tradizione.

Questo scenario si ripropone, sotto il nazismo, con conseguenze spaventose. In *Montauk*⁴¹, Max Frisch evoca la sua visita a Berlino presso i genitori della fidanzata ebrea: “Vedo una sfilata di divise brune e sento il coro: «Morte a Giuda!» (*Juda den Tod!*). Così dovevano cantare gli studenti, come ricorda lo stesso Joseph Ratzinger rievocando gli anni della sua infanzia in Germania, e com’è confermato anche da Victor Klemperer⁴². Nelle pagine della stampa nazista, ed in particolare nell’organo del partito, il *Völkischer Beobachter* era costantemente mantenuta la confusione tra giudeo e Giuda (*Jud- Juden e Judas*): il trionfo della paronomasia.

All’interno del partito nazista (NSDAP), gli espulsi verranno normalmente etichettati come “Giuda”. Durante una rappresentazione della Passione nel villaggio bavarese di Oberammergau, un giornalista americano avrà la sorpresa di vedere Hitler paragonato al Cristo mentre Ernst Röhm, vittima della Notte dei lunghi coltelli, vestirà i panni del Giuda di turno. Ma anche nel campo avverso, il nome di Giuda resta altrettanto infamante. Per gli oppositori politici del nazismo, anche gli antisemiti sono ancora dei Giuda: sulla bocca dei resistenti, nelle loro denunce contro i collaborazionisti che cospirano con le *Schutzstaffel* alle vendette

40 Ib., p. 272. Su queste considerazioni poggia lo scetticismo del vecchio Geshom che all’illusorio messaggio cristiano della redenzione universale – al quale, in qualche misura, si sono nutriti tutti i grandi risolutonari, da Fidel Castro a Mao Tse Tung, fino a Jean Paul Sartre e ad Abrabanel – oppone il realistico disincanto di Ben Gurion, accompagnandolo con l’amaro sogghigno “*perché il mondo non ha rimedio*” (p. 273).

41 Max Frisch, *Montauk*, tr.it. Einaudi, Torino, 1978.

42 Victor Klemperer, *LTI La lingua del Terzo Reich – Taccuino di un filologo*, tr.it P. Buscaglione Candela, Giuntina, Firenze, 2011. Su Klemperer mi permetto di rinviare al mio saggio “Filologia dell’orrore: Victor Klemplerer e la Shoah”, in *Auschwitz dopo Auschwitz*, a cura di M. Latini e E. S. Storace, Meltemi, Milano, 2017, pp. 121-138.

e alle epurazioni pubbliche, si parla di essi come gli “ultimi servi di Giuda”. Analogamente, mentre tutti i difensori degli ebrei erano dei Giuda agli occhi dei nazisti, la stampa mondiale, in occasione del patto Molotov-Ribbentrop, presentava lo stesso Hiler come un Giuda.

Un Giuda meno convenzionale è possibile rinvenire negli archivi del futuro ministro della Propaganda di Hitler. Nel 1918, Joseph Göbbels scrive una *pièce* teatrale sotto l’influenza di *Così parlò Zarathustra*, dei grandi romanzi di Dostoevskij e degli scritti di Marx ed Engels. In essa si racconta la storia di un emarginato che vuol seguire un uomo del quale egli pensa che intenda instaurare un “nuovo e vasto impero”. Ma divenuto discepolo di Gesù, si rende conto, con grande turbamento, che il regno del Padre non è di questo mondo. Agli occhi di Giuda, è degna di uno spirito meschino la sollecitudine consolatoria con la quale si promette alla gente, affranta e disillusa dalla vita, una felicità puramente ultraterrena. Perciò, Giuda decide finalmente di tradire il suo Maestro impegnandosi ad instaurare il Regno di Dio sulla terra. Ma appena esegue il suo piano, consegnando il Maestro ai sacerdoti del Tempio, ne comprende l’esito tragico: “E tuttavia, che i cieli mi siano testimoni: non è per denaro che Giuda è diventato un traditore”. Infine, egli non ha avuto altra scelta che quella di espiare la sua colpa suicidandosi. Un suo amico prete, avendo avuto notizia della *pièce*, chiese al giovane Göbbels di distruggere il testo, ritenuto scandaloso e offensivo per la fede cristiana. Lo stesso Göbbels, vent’anni dopo, dimenticherà volentieri ciò che credette di aver compreso da giovane: che il tradimento di Giuda non era un’evidenza e che tutti i giudei non erano Giuda. Ma fatto sta, che ora spettava proprio a lui soltanto di decidere, in funzione del presente, il senso delle parole evangeliche e che, pertanto, era più utile riprendere i miti e le manipolazioni dei primi secoli, delle quali egli da giovane aveva denunciato l’assurdità.

Per Ingeborg Bachman, nata nel 1926 e cresciuta all’ombra del “lavaggio del cervello” del ministro della Propaganda di Hitler, la catastrofe tedesca si è concretizzata con l’inesorabile contaminazione della lingua ad opera della ‘*Lingua tertii imperii*’, attraverso un paziente lavoro di traduzione-tradimento-tradizione (*Übertragung*). Se è lecito vedere nella Bachmann una sorella intellettuale di Thomas Bernhard, le si presterà volentieri questa diagnosi che riassume, meglio di ogni altra constatazione, il “decesso reale e costante” della lingua, come suona la formula burocratica nei certificati di sepoltura: “Le parole tedesche sono sospese come pesi

di piombo sulla lingua tedesca (...) e conservano ogni volta lo spirito ad un livello tossico per questo spirito. Il pensiero tedesco così come la parola tedesca sono improvvisamente paralizzate sotto il peso umanamente indegno di questa lingua che opprime ogni pensiero già prima che venga espresso (...)”⁴³. Il tedesco che ella praticherà è *orientato verso* l’utopia: “Il mondo è un tentativo che si è sempre rinnovato nella stessa maniera, con lo stesso risultato” come si dice in uno dei suoi più avvincenti racconti⁴⁴, prima di propugnare l’avvento di una lingua che sfugga alle determinazioni biografiche, storiche e geografiche. Ed è così facendo, insiste Thomas Bernhard in *Estinzione*, che si attinge la pienezza della lingua tedesca. Di qui la rivolta contro questa lingua di morte, sottoposta ad esame autoptico anche da Celan, da Adorno o da Kemplerer.:

“Qui, dalla parte dove noi ci troviamo, il mondo è il peggiore di tutti i mondi possibili e nessuno finora è riuscito a capirlo, ma dove si trovava lui nulla era deciso. Ancora nulla. Per quanto tempo ancora? E all’improvviso capii: tutto è una questione di lingua... Si trattava soltanto di sapere se sarei riuscito a salvare il bambino dalla nostra lingua fino a quando lui stesso non ne avesse fondata una nuova e non fosse riuscito a dare inizio a una nuova era”⁴⁵

È il narratore di *Tutto* che parla, preoccupato che “anime malate” inoculino nel suo bambino, fin dai suoi primi babet-

43 I. Bachmann, *Estinzione – Uno sfacelo*, tr. it. A. Lavagetto, Adelphi, Milano, 1996, p. 12.


44 I. Bachmann, “Tutto” in *Trentesimo anno*, tr.it. M.Olivetti, Adelphi, Milano, 1985. In questo racconto, emerge il marchio linguistico dell’utopia dell’autrice. L’evento che genera il processo è la procreazione: “Quando sposai Hanna non fu tanto per lei quanto perché aspettava il bambino. Non avevo scelta, non dovetti prendere alcuna decisione”. La nascita del figlio determina quindi l’entrata in una nuova dimensione dell’esistenza: “Il bambino che aspettavamo ci trasformò”, “Cominciai a vedere tutto in funzione del bambino”. E se questo ‘tutto’ significherà all’inizio prefigurarsi un ruolo educativo con tutto quello che comporta in termini di riproduzione sociale, giunge un momento – quando il bambino “un giorno disse le prime parole” – in cui questo padre decide che sarà il bambino a scoprire il mondo e a denominarlo, nella prospettiva che egli possa diventare un nuovo “primo uomo: “In passato avevo creduto di dovergli insegnare il mondo. Dopo quel muto dialogo con lui cominciai ad avere dei dubbi e a ricredermi. Non era forse in mio potere tacergli il nome delle cose e non insegnargli l’uso degli oggetti? Egli era il primo uomo. Con lui tutto aveva inizio e non era escluso che grazie a lui tutto potesse cambiare radicalmente”.

45 Ingeborg Bachmann, “Tutto” in *Il trentesimo anno*, tr. it. M. Olivetti, Adelphi, Milano, 1985.

tii, i deleteri miasmi di una lingua corrotta. Questa lingua dell'Altro, che avvelena la lingua materna dall'interno, non è altro che la lingua del diavolo e dei suoi discendenti, la cui specifica abilità consiste nel "tirare la sua lingua nella nostra lingua". Per questo il narratore del racconto di Bachmann aggiunge: "non conoscevo una parola di queste lingue e non ne trovai alcuna", "non avevo che la mia della quale ero incapace di varcare le frontiere", al fine di tradurre attraverso le necessarie trasgressioni di senso che questo atto presuppone, questa lingua in un'altra. Si percepisce, dunque, la posta che è in gioco nella scrittura nascente: l'invenzione di una lingua materna, o meglio ancora "maternizzante", che non sia la lingua della madre, poiché il bambino perde la sua innocenza fin da quando non è più rinchiuso nel mutismo dell'infanzia. Di fatto, la lingua materna ereditata è soltanto la lingua della madre, che è essa stessa la madre della lingua – o forse, sarebbe meglio dire, la 'madre-patria' per connotarne la bivalenza sessuale e le ambivalenze politiche del suo processo generativo. È una lingua a "senso unico" e a "senso vietato". In questa ricerca di un'utopia linguistica, come Bachmann dice nelle *Lezioni di Francoforte*, cioè di "un linguaggio unico che non ha ancora mai regnato, ma che regola il nostro presentimento e che noi imitiamo", si ritrova l'eco di Mallarmé: "*Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême*"⁴⁶

Il destino che ci assegna a parlare la lingua dell'altro, fa sì che quando Giuda 'traduce' Gesù, ne fa un Salvatore e che quando gli esegeti traducono Giuda ne fanno un reietto. Lo psicodramma della dannazione si replica ad ogni tradimento o traduzione; giacché traducendo non si fa altro che tradurre-trasmettere-tradire. La traduzione prima ancora di essere una pratica linguistica, è una metafora di se stessa, che non è mai esente dal pericolo di scivolare nel suo paronimo maledetto. Questa è la sola lezione che si può trarre da venti secoli di antisemitismo e da qualche suicidio obliquamente riformulato in morte volontaria e colpevole, a meno di non perseguire ostinatamente la direzione inversa.

46 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, 2 vol., Paris, Gallimard, 1998-2003, t. II, p. 208.



**SEGUACI DEL DIO FELLONE.
DALLA POESIA TROBADORICA
AL ROMANZO CORTESE ATTRAVERSO LLULL
ANNA MARIA COMPAGNA**

Introduzione

Non è solo Dio a tradire.

Nel primo capitolo della Genesi, il racconto culmina nella creazione dell'umanità ('adam), a cui il creatore affida una missione di dominio: "E Dio disse: Facciamo l'uomo a nostra immagine, a nostra somiglianza, e domini sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo, sul bestiame, su tutte le bestie selvatiche e su tutti i rettili che strisciano sulla terra (Gn 1,26)".

Che l'uomo sia stato creato a immagine e somiglianza di Dio è ancora più vero nel mondo classico, dove addirittura sono le divinità a avere anche qualità, vizi, sentimenti, passioni degli uomini, come ad esempio nell'*Iliade*.

Nel medioevo, che, come ha scritto qualcuno, cerca di trasformare "il mondo di Augusto in quello di Teodosio e Sant'Agostino",¹ l'analogia si conserva, certo privilegiando sempre la posizione di Dio, distanziato dall'uomo e posto, comunque, su un piano superiore rispetto a lui.

Naturalmente questa distanza, questa superiorità, o separatezza, viene, per certi versi, superata, colmata, durante l'umanesimo e il rinascimento.

Ora, non a caso, assistiamo a come durante le prime fasi della cultura volgare il tradimento diventa il meccanismo per eccellenza dal quale scaturisce l'azione della creazione letteraria, a qualsiasi genere appartenga: la lirica, l'epica, il

¹ <https://www.ilfoglio.it/una-fogliata-di-libri/2020/02/26/news/cristianesimo-e-cultura-classica-303731/> (pagina consultata il 09/09/2021).

romanzo, generi della letteratura, che per giunta in questo periodo interferiscono fra loro, lo testimoniano.

Il *lauzengier*, il maldicente, singolo o collettivo, può essere considerato il traditore che mette in moto la dinamica dell'amore cortese. Gli *enemigos malos* nel *Cantar de mio Cid*, Gano nella *Chanson del Rolan*, sono i traditori che avviano l'intreccio dei due capolavori dell'epica romanza.

Anche Tristano in Bérout è vittima dei *lauzengiers*.

Chi tradisce chi?

Certo si tratta di tradimenti scatenati dall'invidia, un atteggiamento da condannare.

La donna rifiuta l'amante fellone, maldicente:

e te son cor ferm e segur
de falhizo,
qe de nulh preyador fello,
per cuy fis domneys es delitz,
non es per lieys sos precx auzitz.²

Poi anche la donna tradirà, quando sarà colmata la distanza, la superiorità, che per ora la pone su una posizione privilegiata, ma non per molto. Si pensi a un genere specifico dei trovatori e dei poeti catalani, come il *maldit*. Si pensi a "*Mala donna i donna de mal: il rebug de l'estimada infedel per part dels trobadors i dels poetes catalans de l'edat mitjana*" (Isabel de Riquer).

Una posizione privilegiata che invece consente a Dio di "tradire", perché lui sa, lui ha i suoi disegni, che l'uomo non conosce. L'uomo può pensare di essere tradito dall'uomo, ma questo è ciò che appare, perché non sa, non conosce i disegni di Dio.

Solo Dio può "tradire" quindi, e all'uomo non resta che chinare la testa, rassegnarsi al suo volere e ai suoi disegni.

Ancora di più è ammesso il tradimento del dio dell'Amore, presente e suffragato nella cultura classica.

Se c'è un dio che tradisce, un dio che viene addirittura

2 Trad.: e tiene il suo animo fermo e sicuro / contro ogni mancanza, / perché la preghiera di nessun fellone, / a causa del quale il perfetto servizio d'amore viene distrutto, da lei è ascoltata. / Peire Ramon de Tolosa (fl. 1180-1220), *Pus vey parer la flore l glay*, vv. 14-18 [http://www.rialto.unina.it/PRmTol/355.13\(Branciforti\).htm](http://www.rialto.unina.it/PRmTol/355.13(Branciforti).htm) (pagina consultata il 09/09/2021). Il nome di Peire Ramon de Tolosa appare in due documenti di Tolosa, risalenti al 1182 e al 1214 (Aubrey, 17). Il contesto è occitano-catalano.

definito fellone, è traditore anche l'uomo, i cui vizi, sentimenti e passioni sono condivisi dalle divinità classiche, e che è stato creato a sua immagine e somiglianza di Dio. Egli tradisce ed è tradito da altri uomini: in amore, in politica, ecc., per amore, per politica, o altro. Il campo di azione si identifica con il motivo dell'azione. L'azione è messa in moto dal tradimento.

Anche le donne entrano nel gioco.

Il motivo del tradimento, per la sua stessa astrattezza, viene personificato come se fosse il terzo incomodo. Il motivo del tradimento, una volta personificato, attraverso il procedimento allegorico in voga nel tempo, finisce col coincidere con l'oggetto che viene tradito.

Amore, Politica, o altro, sono al centro dell'azione. In amore, soggetto e oggetto dell'azione è lo stesso Amore personificato; in politica si tradiscono Pregio, Valore, anche loro personificati.

Amore, Pregio, Valore sono facoltà astratte che vengono concretizzate attraverso le loro personificazioni. Non si tradisce più la persona oggetto del sentimento in gioco, ma la personificazione del sentimento.

Llull

La tendenza alla personificazione emerge con forza espansiva in Llull che, nell'*Arbre de Filosofia d'Amor* (Parigi, 1298), come sottolinea Colomba (pp. 51-52), si serve dell'immagine allegorica della Filosofia d'Amore in lacrime per rendere in qualche misura la sua inquietudine:

di fronte alle difficoltà sempre crescenti che il suo sistema di pensiero incontra nei circoli della cultura alta, nei luoghi di potere che quella cultura avallano e garantiscono, e soprattutto nell'università di Parigi, "ubi fons divinae scientiae oritur, ubi veritatis lucerna refulget", per la quale il beato subì una costante attrazione.³

³ Colomba (51) si rifà a *Epistola Raymundi ad Universitatem parisiensem in Chartularium Universitatis Parisiensis*, De nifle & Châtelain, Paris 1889, vol. II, p. 141, cit. da M. Romano, *Un modo nuovo di essere autore Raimondo Lullo e il caso dell'"Ars amativa"*, *SL* 41 (2001), pp. 46-52 [46]. In realtà sappiamo che la curia pontificia non risiedeva stabilmente a Roma, la quale rimase comunque un centro politico fondamentale per la riuscita del programma missionario del beato, e fu meta abituale dei suoi numerosi viaggi in Italia (quattordici o addirittura quindici secondo M. Batllori, *Il Lullismo in Italia. Tentativo di sintesi*, Antonianum, Roma 2004, p. 90).

Il discorso era partito da Forgetta (181) che si era occupata della presenza di figure allegoriche nell'*Arbre* di Ramon Llull, e non solo.

Poiché ebbe la possibilità di conoscere le mode letterarie parigine, [il beato] ne sfrutta le risorse metaforiche per compensare la tecnicità del metodo combinatorio e utilizza belle immagini come supporto alla costante astrazione metafisica. Se in modo meticoloso elabora il suo sistema filosofico, in modo altrettanto meticoloso programma le figure che avrebbero dovuto rendere allettanti i suoi scritti. L'allegoria e il simbolismo arboreo, infatti, hanno nella sua opera sistemazione rigorosa che incrementa il suo valore estetico e gli permettono, una volta individuato il fondamento teologico o filosofico al quale far riferimento, di abbandonarsi al più alto lirismo.

Nella riflessione di Llull l'esperienza lirico-cortese, sia pure filtrata da un allegorismo profondo, persiste, soprattutto nell'*Arbre de filosofia d'amor*, e mette in evidenza un legame ideale con due opere contemporanee,

che rappresentano i vertici dell'allegorismo filosofico medievale, cioè il *Roman de la Rose*, di Guillaume de Lorris e Jean de Meung e il *Convivio* di Dante. Che nell'ambito di tre letterature, e nel giro di pochi decenni, la ricerca filosofica si avvalga delle metafore offerte dalla tradizione lirica, costituisce forse più che una coincidenza e ci induce a chiederci secondo quale paradigma epistemologico il desiderio e le sue peripezie psichiche possano offrire modelli di comprensione al più alto livello teorico.

Probabilmente è proprio il *Roman de la Rose* l'opera che "rappresenta, se non la fonte, almeno un prestigioso punto di riferimento per le altre due".⁴ Comunque, Forgetta crede

che in tutti e tre i casi il discorso dell'amore abbia la precisa finalità di avvicinare l'astratta speculazione alla intimità dell'esperienza personale, che i lirici andavano mettendo a nudo con la loro esplorazione dei movimenti più primari della psiche, quelli che i medici, d'altra parte, avevano catalogato e descritto come *amor hereos*. Proprio la sistematica adozione del modello nosografico della 'malattia d'amore'

4 Forgetta (p. 182). La studiosa precisa in nota che "Dante conosceva profondamente il *Roman*, ed è molto improbabile che Ramon, il quale proprio a Parigi scrive l'*Arbre*, non lo conoscesse: "Fení Ramon aquest libre prés la ciutat de París, en l'any de MCCX C e VIII, en lo mes de oyturbre", leggiamo alla fine dell'opera.

avvicina il testo di Llull agli altri due, mostrandoci come l'allegorismo 'cortese' possa fungere da griglia concettuale per le più spericolate avventure speculative.⁵

Pochi dubbi che Llull abbia intrapreso la stesura dell'*Arbre de filosofia d'amor* per lo scarso successo riservato al suo metodo presso il pubblico degli studiosi parigini.⁶ Poiché l'arma del sapere era fallita, il beato tenta quella dell'amore,⁷ coniugando la filosofia con la letteratura:

con delle movenze degne di un romanzo cortese, Ramon si presenta catapultato in una dimensione quasi fiabesca. Lo scenario che ci dipinge è questo: un bel prato con al centro un grande albero ed una fontana. A completare il quadro è la presenza di una bella donna in lacrime, rifugiata sotto l'ombra del grande albero ed un uomo — presenza tutt'altro che casuale — che avendola notata è mosso dalla curiosità di saperne di più sulla sua condizione e sul perché di così disperato pianto. La donna rappresenta la *Filosofia d'amor*; mentre l'uomo è lo stesso Ramon Llull che da io narrante non rinuncia a divenire anche protagonista dell'opera. Presto sarà scoperto il motivo di tale pianto.⁸

La donna dice di essere Filosofia dell'Amore e di piangere e lamentarsi perché ha pochi amatori, mentre sua sorella, Filosofia del Sapere, ne ha molti più di lei. La sua non è invidia, ma disperazione perché

los homes, can comensen apendre scienciès, comensen amar saber per mi, car sens mi no poden amar saber; e con saben les sciencies, amen la filosofia d'aqueles e an-ne feyts molts libres e moltes arts; e adeliten-se en amar les sciencies, e no amar mi ni ma filosofia d'amar, qui és pròpiament de ma essència e natura.⁹

A questo punto la correlazione con lo scritto di Margherita Porete, suggerita Pereira (p. 392), è più che evidente: "Filosofia di sapere e Filosofia d'Amore sono in stretta correlazione con la coppia *sciencia/amancia*, ma anche come figure allegoriche, con due personaggi centrali del *Miroir*

5 Forgetta, pp. 182-183.

6 Come cita Forgetta (p. 183), egli scrive nel Pròleg: "Ramon, estant a París, per so que pogués fer gran bé per manera de saber, lo qual no podia aportar a fi e a compliment, consirà fer gran bé per manera d'amor; e per asò preposà fer aquest dell'*Arbre de filosofia d'amor*."

7 Schib (p. 5).

8 Forgetta (184).

9 Ramon Llull (p. 18).

di Margherita Porete, *Entendement de Raison e Entendement d'Amour*" che a sua volta evoca *l'Intelletto d'Amore* dantesco (Pereira, 394).

Il discorso di Llull si sviluppa lungo la sua produzione lulliana precedente e successiva all'*Arbre*: Forgetta (p. 185) affianca *l'Arbre* il *Llibre d'amic e amat*, che risale al 1276-1278 e poi viene inserito posteriormente nel *Blanquerna* (1283), senza trascurare le difficoltà di una tale operazione.¹⁰ Lo slancio mistico del *Llibre* verrà riproposto nel meno famoso *Arbre* in maniera diversa: l'ascesi del *Llibre* coincide con il *Llibre* stesso, che mantiene una sua autonomia, come asceti e come libro, anche quando viene inserito nel *Blanquerna*, perché immesso in quanto operetta a sé, a mo' di scatole cinesi (sia pure solo due), senza interferire con la scatola più grande in cui esso è inserito e dalla quale si può tranquillamente estrarre. Lo slancio mistico dell'*Arbre*, invece, riprende "uno schema assai caro a Llull, quello dell'albero, riconducibile in particolar modo all'*Arbre de ciència*" (Forgetta, p. 187); una struttura, il cui funzionamento risiede nello schema lulliano dell'albero-simbolo.

Ed è nell'*Arbre* che si farà ancora più evidente l'intenzione di una sintesi tra *enteniment* e *amor*. Comunque,

anche in un contesto così delicato qual è quello del passaggio dall'*amic* al *novell amic* si mostreranno fondamentali le personificazioni allegoriche e gli stilemi cortesi. Come del resto in gran parte del testo e, soprattutto, come abbiamo avuto modo di vedere, nel prologo in cui viene preannunciato il vero desiderio di Llull: giungere ad una fusione tra *sciencia* e *amancia*. È all'allegoria del prologo dell'*Arbre de filosofia d'amor*, che Llull affida il concetto fondamentale che intende dimostrare nell'opera. È proprio in questo scenario cortese pazientemente ricreato che 'Ramon' consola la "bela dona molt ornadament vestida" che «plorava, planya" e si lamentava della sua dolorosa condizione. Ricordiamo che la *dona*, è *Filosofia d'amor* e la dolorosa condizione che l'affligge sta nel fatto che gli uomini, nel processo di conoscenza, siano più attratti da sua sorella, *Filosofia de saber*, che da lei.¹¹

Si pensi a *le dones d'amor* che, nelle riflessioni mistiche di Llull,

10 "Rubió fa notare come la struttura combinatoria della prima venga a scontrarsi con il fluire costante, senza ordine preciso e quasi improvvisato, delle trasfigurate immagini che pullulano nella seconda" (Forgetta, 186).

11 Forgetta, pp. 199-200.

rappresentano le radici dell'albero simbolico cioè i nove principi divini che vanno da *Bonea* a *Gloria*, quando, nella parte finale del testo, si adoperano per consolare la dama d'amore che piange la perdita del proprio amico. L'esortazione è quella di non affliggersi e disperarsi per tale perdita ma, al contrario, di perseverare nella conquista di nuovi uomini in grado di amare in modo assoluto così come l'amico morto aveva insegnato. Bellissimo è il passaggio, degno delle più alte rappresentazioni cortesi, in cui si cancella il confine tra il personaggio allegorico e quello, romanzesco, di una dama da consolare:

Calava amor e tenia son cap enclí, e no valien a ses dolors e langors les consolacions que li deihen bonea, granea, duració e poder. [Ramon Llull 132]

Con la stessa finalità espressiva appaiono nel testo immagini quali: *corda d'amor*, forte legame intercorrente tra l'amico e il suo amato; *àguila d'amor*, che esprime l'alto amore; *metge d'amor* e *desigs* o *desirs*, che fungono da messaggeri dell'amore.¹²

Se le *dones d'amor*, radici dell'albero simbolico, si identificano con i nove principi divini – da *bonea* a *gloria* –, i *donzells d'amor* incarnano lo sviluppo di ogni dignità: *bonificar*, *magnificar* ecc.

La tematica amorosa, sia pure mistica, lo stile e la tecnica di scrittura assai vicina a quella dei trovatori e del *Roman de la Rose* convergono in “una vera e propria storia narrata in un registro romanzesco attraverso i temi della malattia, la prigionia, il giudizio, il testamento e, soprattutto, i particolari relativi alla morte dell'amico” (Forgetta 195) [...]; è qui che “le figurazioni allegoriche già presenti nelle parti precedenti svolgono appieno la propria funzione e, soprattutto, vengono definite in esplicita relazione con i contenuti intellettuali dell'*ars*” (Pereira 401, citata da Forgetta 195). È in questo ordine che si procede a romanzare gli *accidents d'amor*:

vengono descritti la malattia e i rimedi che il 'medico d'amore' gli darà [all'amico], cioè medicine fatte con le radici d'amore; la sua debolezza nell'osservare la cura del medico e il peggioramento delle sue condizioni di salute dopo averla osservata; la sua paura di morire e la fuga in un bosco per cercare di allontanarsi il più possibile dal proprio amato (in questo caso sarà ovviamente accompagnato da 'minorità' e 'contrarietà' d'amore). L'incontro con la 'donna d'amore' farà comprendere lo spirito che anima l'ami-

12 Forgetta, pp. 186-187.

co: egli preferisce morire una volta per tutte piuttosto che sostenere dolori e penitenze per amore. Giudicato dall'amato, accusato da un avvocato introdotto dalla 'donna d'amore' è condannato a morire. L'impresa si rivela quanto mai difficile visto che le qualità di 'bontà, grandezza, etc.', che egli aveva rispettato, infondevano ancora in lui forza vitale. Gli era perciò quasi impossibile esalare l'ultimo respiro. Il corpo del moribondo viene infine trasportato per il mondo affinché constati il contrasto tra miseria e ricchezza, i peccati che vi regnano, la falsità e l'ipocrisia, il morire degli uomini per *les terres i per les guerres*. Soltanto una volta giunto in Terra Santa ed al ricordo della passione di Gesù Cristo, il suo cuore soffoca ed egli muore per il dolore. Il seppellimento è accompagnato da un lungo epitaffio mentre afflitta rimarrà la donna d'amore.¹³

Non si tratta forse di una certa persecuzione da parte di Amore? A un certo punto, i tradimenti si moltiplicano e da quello di Amore ne scaturiscono altri, quelli che subisce l'uomo dai principi divini rappresentati da *dones d'amor*, cioè la sua personificazione scissa in più figure allegoriche: bontà, grandezza, ecc., anche loro conducono gli uomini a morire per *les terres i per les guerres*. Anche se, quando finalmente l'amico troverà la morte, la donna d'Amore ne resterà afflitta, nonostante che sia stata proprio lei a spingerlo a annientarsi.

Eppure, il registro romanzesco non è fine a se stesso e continua a alternarsi al procedimento logico-algebrico: c'è da chiedersi se il meccanismo che lo permette non siano proprio la tendenza alla personificazione e le figure allegoriche che ne scaturiscono. Accanto ai procedimenti logici continua a rimanere una certa vena narrativa. Come dimostra la parte dedicata a *Les honors d'amor*.¹⁴

E infatti, morto l'amico, sarà *el novell amic* a intraprendere ora un lungo pellegrinaggio per il mondo, a conclusione del quale egli abbandonerà la vita sociale, ma non per molto.

Dinanzi ai grandi disagi, la tentazione di ritirarsi dal mondo è forte, bisogna però perseverare e continuare a credere nei propri principi, continuare a dimostrare la validità delle proprie idee. Questo è quanto Ramon pare consigliare agli uomini e a se stesso.¹⁵

Ma qual è il frutto di amore? "Dio è unico frutto d'amore così come è principio e fine di tutto, sia in campo materiale

13 Forgetta, p. 195.

14 Forgetta, p. 196.

15 Forgetta, p. 196.

che in quello spirituale.”¹⁶ Così viene superato il suo tradimento, necessario per potere esercitare la sua grandezza e onnipotenza. E forse è proprio superare il tradimento di amore a svelare l’intenzione di una sintesi fra *entertainment* e *amor*.

Il *Roman de la rose*

Ora, se la personificazione delle facoltà astratte, siano esse sentimenti e/o inclinazioni e/o qualità e/o altro, caratterizza il *Roman de la Rose*, è qui che possiamo trovare traccia di quel Dio fellone del quale stiamo delineando il percorso. Tracce precedenti al suo emergere con forza espansiva in Llull.

L’opera fu iniziata nel 1237 da Guillaume de Lorris, che ne scrisse 4058 ottonari; in seguito, fu ripresa e completata, con più di 18.000 versi, da Jean de Maung tra il 1275 e il 1280. Il successo fu immenso, tanto che il testo fu uno dei più diffusi di tutto il Medioevo: di esso ci rimangono all’incirca 300 manoscritti.

Il *Roman de la Rose* appartiene al genere del poema allegorico che presto si caratterizza per la prosopopea (figura retorica presente nel mondo classico e nella Bibbia) di vizi e virtù umane. Il *Roman de la Rose* rende credibile la personificazione degli astratti inserendola nella realtà onirica. Il poema inizia con la descrizione di un sogno allegorico fatto dal poeta stesso, Guillaume de Lorris, quando aveva venti anni. L’io narrante si pone come obiettivo la conquista di un simbolo rappresentante il sesso della donna amata, nonché l’amata stessa: una rosa. Ciò è possibile mediante l’intervento di Amore. Quest’ultimo, però, ferisce il protagonista mentre sta attraversando il suo regno. In questo abitano diverse figure, di cui le più rilevanti sono Invidia e Bell’Accoglienza, poiché funzionali alle vicende successive. Infatti, dopo che l’amante è riuscito a dare un bacio alla rosa, Invidia cattura Bell’Accoglienza, rendendo impossibile l’avvicinamento ad Amore. Nella parte successiva del *Roman de la Rose*, quella di Jean de Meung, con l’aiuto di Venere, il protagonista riesce a penetrare nel castello e a consumare l’atto d’amore. I due autori sono diversissimi. Il primo è ancora un autore cortese che segue l’*Ars amandi* di Ovidio; il secondo è un prodotto della cultura enciclopedica del XIII: la sua parte di poema presenta numerosissime digressioni, racconti secondari, discussio-

16 Forgetta, p. 197.

ni filosofiche sulle più disparate questioni, ma anche e soprattutto sull'amore, redigendo una raccolta delle conoscenze dell'epoca sulla materia e presentando un punto di vista radicalmente contrastante con quello di Guillaume. Questi descrive Amore personificandolo, anche se non è né un vizio, né una virtù: lo arma di arco e frecce e gli fa colpire il protagonista nel cuore, instillandogli il sentimento amoroso (versi 1683-1693). Il legame che unisce l'amante e Amore è quello del *servitium amoris* cortese, che deve le origini del suo linguaggio e delle sue leggi interne al sistema vassallatico, il tutto in linea con la poesia dei trovatori. Jean de Meung nel suo enciclopedismo predilige Boezio, fra i tanti autori che recupera e rielabora, e si concentra sul *De consolatione Philosophiae*, forse proprio per il largo della personificazione degli astratti; nel descrivere Fortuna (vv. 4812-4828, 4863-4864, 4871-4874, 4919-4930), ad esempio, riprende fedelmente, nel contenuto, un passo del trattato boeziano (II.XV). In entrambi le opere si dichiara che è preferibile e che giova di più essere sfortunati, poiché, nella sfortuna, si può conoscere il mondo per com'è davvero, senza illusioni dovute al ben procedere delle cose; situazione, comunque, destinata anch'essa a decadere, in quanto Fortuna è tutt'altro che stabile. Per i due, nella malasorte: si diventa saggi comprendendo i veri valori, si incontrano gli uomini onesti (l'amicizia è il maggior bene), si fa esperienza e si comprende la realtà circostante. Dopo Vizi e Virtù, sentimenti come Amore anche una condizione, Fortuna, viene personificata.

E forse anche in questo caso un più esteso uso della propopea fa da commutatore nel transito de *Roman de la Rose* da una prima parte, perfettamente inserita nel genere della narrativa cortese, lunga o breve che sia, a una seconda parte che ha più del trattato che romanzo: da un autore a un altro autore: da un prodotto del 1237 a uno di una quarantina d'anni successivo.

Nell'*Arbre de Filosofia d'Amor*, quasi coevo alla seconda parte del *Roman de la Rose*, come abbiamo visto, il registro romanzesco continuerà ad alternarsi a quello del trattato e il meccanismo che sembrerà permetterlo saranno ancora una volta l'estesa tendenza alla personificazione degli astratti.

Se da un lato l'elemento allegorico allargava il suo campo di azione, intensificandosi con l'espansione della propopea dai soli vizi e virtù, a altri astratti, come il sentimento dell'Amore, sacro o profano che sia, e la condizione della Fortuna; dall'altro lato esso si indeboliva scontrandosi

con un elemento nuovo, agli antipodi, che ne indeboliva le forze e ne guadagnava terreno, ma nello stesso ne veniva potenziato, coniugandosi al suo opposto: era la ricerca di verità concrete, reali, scaturita da nuove esigenze. Si pensi all'inserimento del racconto della prima parte del *Roman de la Rose* nella realtà onirica, per renderlo, come abbiamo accennato, credibile.

Questa esigenza di realismo la troviamo già nel precedente *Roman de la Rose* di Jean Renart¹⁷ (detto anche, posteriormente, *Guillaume de Dole*, onde evitare che uno degli eroi del romanzo venisse confuso con quello del protagonista del più famoso *Roman de la Rose*), dedicato a Milo de Nanteuil, vescovo di Beauvais.¹⁸ La storia si basa sul tema della castità di una donna, castità messa alla prova da un traditore che fornisce prove false. L'imperatore Corrado si innamora senza averla vista, grazie a una canzone di un troviero, di Liénor, sorella di Guillaume de Dole. Lui invita il fratello alla sua corte, dove si cimenta in un torneo. Il siniscalco dell'imperatore, geloso del nuovo venuto, va a Dole e riesce a sapere per mezzo di un trucco dalla madre di Liénor un dettaglio intimo sulla giovane figlia (lei ha sulla coscia una voglia a forma di rosa). Il siniscalco può dunque sostenere davanti all'imperatore che lei si sia concessa a lui. Liénor decide di smascherare l'impostore, mandandogli, da parte di un'altra donna che il siniscalco aveva corteggiato invano, una borsa contenente un anello, un fermaglio e una cintura; poi si reca alla corte dell'imperatore, sostenendo che il siniscalco l'aveva violentata rubandole gli oggetti che lei gli aveva fatto mandare. Il siniscalco giura di non avere mai veduto la giovane donna: Liénor allora rivela il dettaglio della rosa, confondendo il siniscalco (smascherato ormai dall'evidenza), e sposa quindi l'imperatore. In questo testo, per le sue allusioni a fatti contemporanei, sfrondata degli elementi meravigliosi propri della tradizione bretone, Jean Renart manifesta una preoccupazione di attualizzazione sì da orientare il romanzo sulla scia del realismo; Renart è inoltre il primo autore a inserire degli intermezzi lirici cantati che vengo-

17 I suoi componimenti poetici contengono una descrizione realistica della vita quotidiana medievale. I suoi personaggi sono ritenuti dotati di una significativa profondità psicologica e si dice sia stato il più abile maestro del "romanzo realistico" della letteratura in antico francese

18 Vescovo eletto nel 1217, consacrato nel 1222, al suo ritorno dalla crociata, e morto nel 1234. Gli specialisti datano questo romanzo sia al 1208-1210 (Rita Lejeune, ed. del 1936) sia al 1228 (Félix Leconte, ed. del 1962).

no a sottolineare e a commentare l'azione, un procedimento che sarà ripreso da altri autori. Comunque, il romanzo francese avanza sulla via del realismo e supera la precedente commistione col trattato filosofico, abbandonando la prosopopea.

Mito e realtà (*La Faula di Guillem De Torroella*)

Di solito quando si parla di come il romanzo medievale coniughi al suo interno mito e realtà si pensa a un arco di tempo abbastanza lungo (Varvaro), nel quale l'avvicinamento al reale sembrerebbe progressivo. Non stupisce, perciò, che nella *La faula* di Guillem de Torroella, quando siamo nell'ultimo quarto del secolo XV, si possa cogliere un significato politico da collegare all'infame tradimento subito da Artù:¹⁹

[...]
Les chevaliers et les barons feront
rempart à l'infame trahison,
qu'ils ont jadis ourdie contre vous."
(vv. 889-891)

Tradimento dovuto al venire meno agli impegni di fedeltà e di lealtà verso *Amours* e *Valors*, personificate in due sorelle di Artù:

Sachés qu'il est lo rey Artus;
cestes dames sont dos sorors:
l'un'est Amours, l'autre Valors,
qui ja soloyent etre roynes;
or ne sont veves e orfaynes,
pour ce sount de drap neyr vetus;
au roy sount pour secors venus,
coma fames desconsoléas,
qui sount a tort desaritéas
de maris e de senhoria
pour viuté e pour trixeria,
que anch en poy dompney e pris.
(vv. 736-747)

19 "La faula est une histoire en vers écrite à la première personne, qui offre une version singulière des événements qui eurent lieu après la *Mort li roi Artu*. C'est donc, parmi d'autres aspects, un prolongement de la vieille poésie troubadouresque dans les Pays catalans pour ce qui est de la langue, mais aussi du roman courtois français pour ce qui est du contenu" (Compagna, 10-11).

La conseguenza è quello che vede Artù riflesso in “*Scalibor*”, sa “*bona peya*” (v. 764):

“[...] uns vey ab los hulhs bandats.
e són alegres e pagats,
sí que no-s deu far segons dreyt;
e·ls altres són liatz streyt,
pes e mans, sí con trop dolens,
que sembla que adés breumens
degen trestuyt resebre mort.”
(vv. 1149-1155)²⁰

Non può non sorgere il dubbio che il poema abbia un suo significato politico, data la storia individuale e collettiva che aveva vissuto Guillem de Torroella, seguace di Jaume di Maiorca detto il Temerario (Catania, 5 aprile 1315 – Lluçmajor, 25 ottobre 1349), in una guerra che avrebbe portato al suo annientamento da parte del cugino, Pere *el del punyalet*. Dal tradimento in amore al tradimento politico il passo è breve. Anche Valore, sia esso pregio e/o coraggio, virtù e/o sentimento, è tradito e tradisce, è abbandonato e abbandona. A virtù non si contrappongono più vizi, ma sentimenti.

Ovidio

E dietro tutto questo continua a esserci Ovidio.

Come rileva Cabré (23), Ovidio faceva parte del ciclo successivo alla lettura degli *auctores* minori: la scolastica proponeva il suo studio dopo una preparazione di base. Quindi non stupisce che un autore come Joan Roís de Corella, che aveva superato i corsi previsti dalla scuola di teologia, traducesse e riscrivesse a suo modo testi latini. Non altrettanto si può dire per Ausiàs March, o altri scrittori formati nel XV secolo come Joanot Martorell: la loro padronanza del la-

20 Questa la spiegazione che dà Artù di quel che vede nella spada: “Aycests qui soun ab vis bandé, / biaux amis, sont les riches roys;/ mais tu ne ses mie pour quois / ilh sount emsi jolis e bau: / avaressa, que riens no vau, / los tient d’avoir plens e’nsayzitz, / et paubres de valours et pritz,/ car de pritz ne han il recordança, / amis, car hui manysconoy-sança / e si los te non ensagés, / menysconoyscen tan verités, / pour ce sount jolis devoyant. / Or te diray de l’autra gant, / que tu voys cuysse fourt liée / se sount ilh que valour agréé; / e car les voys si fort liés / pourten spuoir e luyé / de fayre se qui’s veudron fer; / ne un depoyr, segons le cuer, / quant se souspirent la lur moya; / pour quoy te di que cesta voya. [...]” (vv. 1162-1182).

tino non era certo quella di un teologo come Corella, anche perché erano cavalieri di corte e probabilmente non avevano neanche frequentato una scuola di grammatica. Certo un importante corpus di traduzioni in catalano spiegherebbe la loro conoscenza di seconda mano di testi classici. Tuttavia, fra Antoni Canals, domenicano specializzato in traduzioni per la nobiltà, aveva consigliato ai suoi lettori che “*hom deu llegir llibres aprovats, no pas llibres vans [...], ni llibres provocatius a cobejança, així com Llibres De amors, Llibres De art de amar, Ovidi De vetula*”.²¹ E quindi, secondo Cabré, i testi ovidiani indicati da Canals potevano essere sentiti come una minaccia, e forse per questo non sono stati tradotti in catalano medievale né gli *Amores*, né *l’Ars amatoria*. Eppure, Cabré è propenso a concedere a March il beneficio del dubbio, e pensare che egli abbia letto qualche “*llibres provocatius a cobejança*”, includendo forse la doppia elegia di Ovidio sul tema dell’*odi et amo*.²² A questo punto c’è da chiedersi se i “*llibres provocatius a cobejança, així com Llibres De amors, Llibres De art de amar, Ovidi De vetula*” condannati da Canals non siano veramente esistiti anche in catalano, come per certi versi il *De Vetula* in castigliano, e che, considerati una minaccia, senz’altro non solo da Canals, siano stati in qualche modo censurati e perduti. Si pensi alla tradizione della storia di Tristano e Isotta. D’altra parte, non dimentichiamo che esistevano anche volgarizzamenti in altre lingue assai vicine al catalano, in francese ad esempio, e che la recente critica

21 La citazione è di Cabré (p. 23): “I quote Canal’s preface to his version of Pseudo-Bernard of Clairvaux, *Liber de modo bene vivendi ad sororem*, as printed in Próspero de Bofarull y Mascaró, *Documentos literarios en antigua lengua catalana (siglos XIV y XV)*, Colección de Documentos Inéditos del Archivo de la Corona de Aragón, 13 (Barcelona, Archivo [de la Corona de Aragón], 1857), p. 420. I have edited the fragment”.

22 “Ovid was part of school reading for any student who had gone past the *auctores* minores. Corella had been trained in theology; in consequence no one doubts his ability to translate and adapt Latin texts. In the case of March, or other accomplished fifteenth century writers such as Joanot Martorell, their likely command of Latin is often neglected on the grounds that they were courtly knights and had not attended a grammar school. An important corpus of translations into Catalan would then account for their second-hand knowledge of classical texts. However, friar Antoni Canals, a Dominican who specialized in translations for the nobility, once advised his readers that ‘*hom deu llegir llibres aprovats, no pas llibres vans [...], ni llibres provocatius a cobejança, així com Llibres De amors, Llibres De art de amar, Ovidi De vetula*’.³² This is a clear reference to a set of Ovidian texts; neither *Amores* nor *Ars amatoria* were ever translated into medieval Catalan, and yet their presence was felt as a threat. I am inclined to give March the benefit of the doubt, and think that he had read some ‘*llibres provocatius a cobejança*’, perhaps including Ovid’s double elegy on the *odi et amo* theme” (Cabré, 23-24).

che studia ricezione medievale nei domini latino, catalano, francese e italiano, tende a sfumare l'opposizione tra latino e volgare a favore di una visione più complessa dei rapporti tra testo, traduzione e commento.²³

Conclusione

Per concludere, non mi resta che sottolineare una volta di più come la letteratura catalana possa offrire un campo privilegiato per una *quête* del dio fellone all'epoca de *Roman de la Rose* e Dante e oltre. Ancora un segno, prima di Ausiàs March, lo possiamo trovare nella versione laico-materialistica dell'eros infedele, fornita da *Lo cambiador* di Jordi de San Jordi, nella magistrale interpretazione di Isabel de Riquer.

Bibliografia:

- Aubrey E., *The Music of the Troubadours*, Indiana University Press, Bloomington, 1996.
- Cabré Ll., *Ovid's "odi et amo" and its presence in the poetry of Ausiàs March*, in A. Coroleu, B. Taylor (a cura di), *Latin and vernacular in Renaissance Iberia: Ovid from the Middle Ages to the Baroque*, Manchester Spanish & Portuguese Studies, Manchester, 2008, pp. 17-24.
- Colomba C., *Alcuni esempi di prosopopea lulliana: tra allegoria e coscienza narrativa*, in "Studia Lulliana" 59, 2019, pp. 35-52 http://ibdigital.uib.es/greenstone/sites/localsite/collect/studiaLulliana/index/assoc/Studia_L/ulliana_/2019v059/p035.dir/Studia_Lulliana_2019v059p035.pdf (pagina consultata il 09/09/2021).
- Compagna A.M., v. Guillem de Torroella. *La faula*.
- Forgetta E., *Ramon Llull: l'allegorismo 'cortese' nell'Arbre de filosofia d'amor*, in "Quadens d'Italià" 18, 2013, pp. 181-200 <https://revistes.uab.cat/quadernsitalia/article/view/v18-forgetta> (pagina consultata il 16/09/2021).
- Guillem de Torroella, *La faula*, a cura di A.M. Compagna, tr. di J.-M. Barberà, Garnier, Paris, 2020.
- Pereira M., *La sapienza dell'amore: motivi comuni e sviluppi diversi nell'Ars amativa boni e nell'Arbor philosophiae*

23 *Traire de latin et espondre. Études sur la réception médiévale d'Ovide*. Craig Baker (Craig), Mattia Cavagna, Elisa Guadagnini (eds.). Garnier, Paris (2021).

amoris, in *Il mediterraneo del '300: Raimondo Lullo e Federico II d'Aragona, re di Sicilia. Omaggio a Fernando Domínguez Reboiras*, a cura di A. Musco, M. M. Romano, Brepols, Turnhout, 2008 (Subsidia Lulliana, 3).

Ramon Llull, *Llibre d'Evast Aloma e Blanquerna*, Ed. 62, Barcelona, 1962.

----, *Arbre de filosofia d'amor*, a cura di G. Schib, Barcino, Barcelona, 1980.

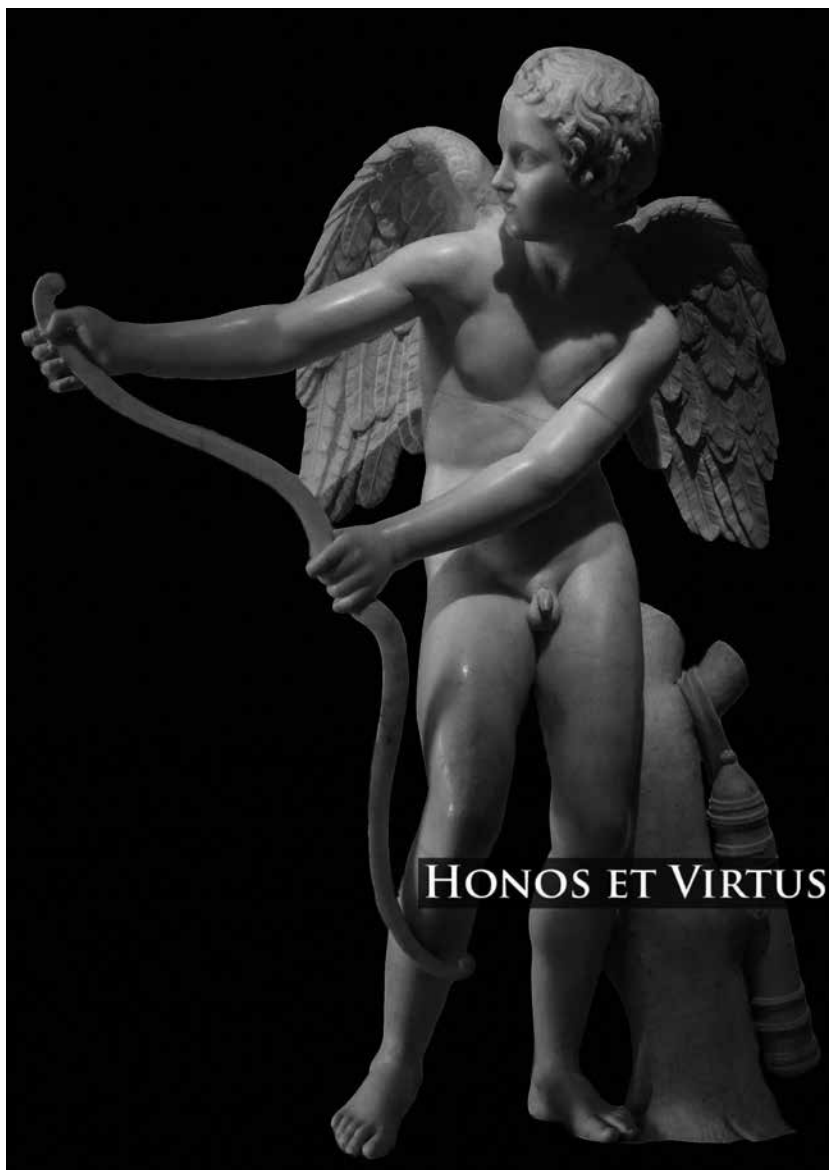
Riquer I. de, *Lo Canviador de Jordi de Sant Jordi: maldit*, in "Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona", 45, 1996, pp. 239-258 <https://raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/view/195353> (pagina consultata il 16/09/2021).

---, *Mala domna i Dona de mal: il rebuig de l'estimada infedel per part dels trobadors i dels poetes catalans de l'edat mitjana*, in *Caplletra*, 39, 2005, pp. 141-169 <https://raco.cat/index.php/Caplletra/article/view/281060/368738> (pagina consultata il 16/09/2021).

Varvaro A., *Mito e realtà della cavalleria tra il 1200 e 1400. Alcuni esempi*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca. Atti del XLII Convegno storico internazionale. Todi, 9-12 ottobre 2005*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 27-43.

In margine:

"Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido" (Ogni amante è un guerriero, e Cupido ha il suo accampamento) Ovidio, *Amores*, I, 9, 1.



*Nella foto: Eros che incorda l'arco, Musei Capitolini,
Roma [https://twitter.com/HonosetVirtus/
status/988697231216824320/photo/1](https://twitter.com/HonosetVirtus/status/988697231216824320/photo/1)
(pagina consultata il 16/09/09).*



**DALLA REALTÀ ALL'IMMAGINE.
TEOLOGISMO FILOGINO (DANTE)
E ANTITEOLOGISMO MISOGINO (SHAKESPEARE)**
RAFFAELE PINTO

1

Una delle prime testimonianze della ricezione di Dante in Francia è quella di Christine de Pizan¹. Nei primi anni del '400 si produsse una discussione a Parigi sul valore e sulla ortodossia teologica del *Roman de la Rose* (che all'epoca era un ammiratissimo classico delle lettere francesi). Protagonista, se non promotrice, del dibattito, fu Christine de Pizan, che mise a fuoco del libro l'indecenza e, soprattutto, la misoginia, obbligando la cultura teologica e umanistica del tempo a prendere partito fra il libertinaggio al servizio della riproduzione della specie, propugnato da Jean de Meun, e l'etica matrimoniale a salvaguardia della virtù e dell'onore femminili, di cui lei stessa prende fieramente le difese. La polemica di Christine ha, per i dantisti, un gran valore poiché uno degli argomenti addotti dalla scrittrice è la contrapposizione della falsa o perversa teologia di Jean (che predica ogni sorta di bassezza) a quella autentica e legittima della *Commedia*.

In un passaggio della lettera del 2 ottobre 1402, indirizzata a Pierre Cole, canonico di Notre Dame, e difensore a oltranza del *Roman*, leggiamo queste osservazioni relative a Jean de Meun (nella versione in francese moderno di Virginie Greene):

Tu dis que “comme il parle des vices et des vertus, de l'enfer et du paradis en les juxtaposant, il montre ainsi mieux la béatitude des uns et la laideur des autres”. Reponse: il

¹ Questo articolo è rifacimento di un testo pubblicato in francese nel volume *Dante et Shakespeare. Cosmologie, politique, poétique*, Sous la direction d'Isabelle Battesti et Pascale Drouet, Classiques Garnier, Paris, 2020, pp. 125-146.

ne montre pas la béatitude du paradis quand il dit que les malfaiteurs iront là. S'il mêle ainsi le paradis avec les ordures dont il parle, c'est afin de donner plus de crédibilité à son livre. Mais si tu veux entendre une description du paradis et de l'enfer en des termes plus subtils, exprimant une théologie plus élevée, d'une manière plus profitable, plus poétique et bien plus effective, lis le livre qu'on appelle le Dante, ou bien fais-le toi expliquer puisqu'il est superbement composé en langue florentine. Là, tu entendras d'autres propos, mieux fondée et plus profonds, ne te déplaie, et tu en tireras plus grand profit qu'en ton Roman de la Rose. Et il est cent fois mieux composé, au point (ne t'en fâche pas) qu'il n'y a aucune comparaison².

Rivelatrice è qui la contrapposizione fra la teologia elevata di Dante e la teologia abietta di Jean, contrapposizione che deve essere interpretata alla luce della ripugnanza di Christine nei confronti della misoginia del Roman de la Rose. L'autrice percepisce nitidamente la centralità della tematica femminile soggiacente ai due capolavori, e vede con chiarezza l'antagonismo dei valori che, al riguardo, i due autori sostengono. Riconosce quindi nel teologismo di Dante caratteri filogini che lo caratterizzano positivamente rispetto ad un altro teologismo, quello di Jean, che, pur progressista ideologicamente, in quanto esponente del laicismo dei settori più avanzati della cultura francese dell'epoca (il Roman de la Rose è ben sintonizzato con testi come il De Amore, di Andrea Cappellano, colpiti dalle condanne del 1277 contro l'insegnamento degli 'artisti', ossia gli aristotelici radicali, della università di Parigi), considerava la donna solo come corpo al servizio della procreazione e del piacere maschili.

Ma in che senso il teologismo di Dante è 'filogino', tale cioè da implicare necessariamente una antropologia che ha nella donna e nella femminilità il valore, o un sistema di valori, fondativo? La prima, e intuitiva, risposta a questa domanda è facile: se consideriamo le due opere dantesche in cui l'apertura sulla trascendenza e quindi il teologismo sono romanzescamente e teoreticamente strutturali, cioè la Vita nuova e la Commedia, in entrambe osserviamo la centralità di un mito filogino per definizione, cioè il mito di Beatrice, che in entrambi i testi è mediatrice necessaria fra terra e cielo. Sia viva che morta, Beatrice indica a Dante il cammino verso il cielo e il paradiso, cioè verso la trascendenza. Potremmo addirittura pensare che

2 *Le débat sur le Roman de la Rose*, Traduit en français moderne par Virginie Green, Champion, Paris, 2006.

la natura angelica di Beatrice è traduzione poetica, nell'universo ideologico del cristianesimo, della natura demoniaca di Eros, a norma del Simposio di Platone. Essa è, comunque, non solo un espediente romanzesco: il suo essere donna si irradia, con tutte le implicazioni relative al genere sessuale, nella visione teologica del mondo che i due testi, la Vita nuova e la Commedia, pur così diversi, descrivono. Prima di considerare tali implicazioni, voglio però sottoporre l'intuizione di Christine de Pizan ad una verifica interna al corpus delle opere dantesche. Mi chiedo cioè se, escluse la Vita nuova e la Commedia, il teologismo così chiaramente filogino dei due romanzi è ugualmente presente ed attivo negli altri testi del poeta. La risposta è, senza alcuna esitazione, negativa, sia relativamente al teologismo che relativamente alla filoginia. Ciò che Dante ha scritto fra il 1294 (terminata la redazione della Vita nuova) e il 1307 (iniziata la redazione della Commedia) non ha alcuna apertura sulla trascendenza ed esibisce una visione in molti aspetti misogina della femminilità. Tralasciando quel monumento alla misoginia che è il Fiore, scritto da Dante durante gli ultimi anni fiorentini, che è parafrasi proprio della Rose di Jean de Meun, di cui seleziona i momenti di più feroce anticlericalismo e misoginia (lo trascuro perché c'è ancora una certa resistenza della critica ad accettarne la paternità dantesca), abbiamo le due canzoni dottrinali, *Le dolci rime d'amor ch'io solea* e *Poscia che Amor del tutto m'ha lasciato*, in cui la nobiltà viene analizzata esclusivamente nei suoi aspetti etico-politici, cioè prescindendo dal destino escatologico delle persone, e poi il terribile ciclo della 'pargoletta-pietra' che è mito antitetico a quello di Beatrice: se la gentilissima è la "donna della salute", la pargoletta sembra, piuttosto, agente del demone. Si percepisce immediatamente il brusco voltafaccia di Dante comparando il verso "Donne che avete intelletto d'amore" con i versi 55-57 della canzone *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*: "... 'n donne è sì dispento / leggiadro portamento / che paiono animal' senza intelletto". Le cause di questo abbandono del teologismo beatriciano sono abbastanza note: la Vita nuova era dedicata a Guido Cavalcanti, che Dante considerava sodale e complice nel suo esperimento di teologizzazione dell'eros. E Guido, invece, risponde al libello con la canzone *Donna me prega*, che smonta con argomenti averroisti, quindi anti-teologici, le premesse teoriche di quell'esperimento. È così perentorio e persuasivo il "natural dimostramento", cioè la dimostrazione scientifica, dell'amico, che Beatrice viene

immediatamente messa da parte. E l'esplorazione poetica di Dante, costretto a dar ragione all'amico per ciò che riguarda la natura perversa dell'amore per le donne, prosegue nella direzione opposta³.

Le cose non cambiano con l'esilio. Sia il Convivio che il De Vulgari Eloquentia, come le canzoni scritte in questo periodo, cioè Tre donne intorno al cor mi son venute, Doglia mi reca ne lo core ardire, e la 'Montanina', sono ispirate da un progetto di riforma culturale di tipo 'filosofico', nel quale il tema della trascendenza non ha alcuno spazio, e la donna ha un luogo marginale o senz'altro negativo (tranne momenti puntuali legati alla teorizzazione linguistica, in cui l'antica filoginia riaffiora). A tutta questa fase della biografia letteraria di Dante si riferirà Beatrice con la sua requisitoria nei canti finali del Purgatorio. In essa il poeta fa mea culpa delle dottrine antiteologiche, e delle pargolette che "nulla promission rendono intera" (Purg. XXX 132), dalle quali si è lascito sedurre e traviare. Il ritorno di Beatrice e del suo mito, nella Commedia, è possibile perché Dante ha deciso di sconfessare quella fase della sua traiettoria, fra il 1294 e il 1307, in cui sia la teologia che la gentilissima sono state accantonate.

Ha quindi visto giusto Christine de Pizan interpretando il teologismo della Commedia come caratterizzato da una visione filogina della società e dell'essere umano. Ma in una prospettiva più ravvicinata, osservando le oscillazioni di Dante fra la prospettiva 'teologica' e quella 'filosofica', possiamo considerare il paradigma teologico e filogino di Dante come specificamente moderno, nel senso che una visione teologica del mondo è modernamente possibile solo nel quadro di una antropologia che abbia la donna e il femminile come fondamento di significato.

Per spiegare questo concetto in modo chiaro e sintetico, indicherò due terzine del Purgatorio, in cui il nesso fra modernità e filoginia è trasparente. Nella cornice dei lussuriosi, a Guido Guinizzelli che gli chiede cosa lo induca ad ammirarlo e ad averlo caro come un padre, Dante risponde in questo modo (XXVI, 111-114):

... "Li dolci detti vostri,
che quanto durerà l'uso *moderno*,
faranno cari ancora i loro incostri".

3 Sulla storia della lirica dantesca, ed in particolare sul rilievo che ha in essa il rapporto con Cavalcanti, rinvio al mio *Le rime di Dante: 'libro di canzoni' o 'rime sparse'?*, receptio academic press, London, 2020.

Ma Guido immediatamente ribatte:

“O frate, disse, questi ch’io ti cerno
col dito, e additò un spirto innanzi,
fu miglior fabbro del parlar *materno*”.

Lo spirto chiamato in causa come “miglior fabbro” è il trovatore Arnaut Daniel. Nella rima moderno / materno è visualmente esplicito il nodo concettuale che Dante ha visto fra ‘modernità’ e ‘femminilità’, nel senso che è letterariamente, e quindi, poi, antropologicamente, ‘moderno’ solo ciò che si esprime in lingua materna, poiché solo la lingua materna garantisce una espressione compiuta della personalità del soggetto umano. In quanto cultura della autonomia del soggetto, la modernità, quale essa si configura nel Rinascimento, si basa sulla scoperta, che Dante ha per primo teorizzato, del linguaggio naturale come funzione costitutiva della soggettività, elemento necessario e sufficiente a garantirne la dignità. La stessa idea era stata formulata, e con più distesa argomentazione storiografica, nel cap. XXV della Vita nuova. Qui leggiamo:

Lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d’intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d’amore⁴.

La modernità letteraria è marcata dall’uso della lingua materna e dall’amore per una donna (cioè da un desiderio di tipo eterosessuale): i due elementi sono in rapporto di necessaria implicazione, e sono ricondotti da Dante alle origini trovadoriche della poesia in volgare (per cui Guinizzelli, nel Purgatorio, cede il luogo di ‘padre’ della poesia moderna ad Arnaut Daniel). Lingua materna e amor di donna rappresentano una radicale rottura con il sistema patriarcale ed antico che si basa sull’uso di una lingua non naturale (l’artificiale grammatica) e su una concezione della donna marginale e subordinata, comunque esclusa dalla tensione conoscitiva di Eros (come spiegano Diotima a Socrate nel Simposio e Socrate a Fedro nel Fedro): l’idea che ad una donna ci si possa rivolgere come al proprio signore (la *midons* dei provenzali), e che la si possa adorare con liturgie di

4 Cito da R. Pinto (a cura di), *Dante, Vita nuova*, con espansione online, Edimedia, Firenze, 2019.

tipo religioso, nella cultura antica è impensabile. Ma ciò che ora vorrei ribadire di questa 'filoginia moderna' teorizzata da Dante sono le sue conseguenze sul piano del linguaggio. La nuova centralità della lingua materna implica che il significato delle cose, e quindi del mondo, è riconoscibile, o ricostruibile, solo a partire dal primato delle donne, poiché gli esseri umani entrano nel linguaggio attraverso di loro. Il *De Vulgari* capovolge ogni teoria linguistica antica, affermando che il linguaggio è portatore di razionalità, e quindi di nobiltà, in quanto lingua appresa dalla nutrice, e che il latino delle scuole è funzione secondaria e innecessaria, sul piano della razionalità e quindi della dignità degli esseri umani:

Cum neminem ante nos de vulgaris eloquentie doctrina quicquam inveniamus tractasse, atque talem scilicet eloquentiam penitus omnibus necessariam videamus, cum ad eam non solum viri sed etiam mulieres et parvuli nitantur, in quantum natura permittit... vulgarem locutionem appellamus eam qua infantes assuefiunt ab assistentibus cum primitus distinguere voces incipiunt; vel, quod brevius dici potest, vulgarem locutionem asserimus quam sine omni regula nutricem imitantes accipimus. Est et inde alia locutio secundaria nobis, quam Romani gramaticam vocaverunt. Hanc quidem secundariam Greci habent et alii, sed non omnes: ad habitum vero huius pauci perveniunt, quia non nisi per spatium temporis et studii assiduitatem regulamur et doctrinamur in illa.

[Poiché non ci risulta che alcuno prima di noi abbia scritto sopra ciò che occorre sapere intorno all'eloquenza volgare, e poiché d'altra parte vediamo benissimo che tale eloquenza è necessaria a tutti -tant'è che non solo gli uomini ma, per quanto glielo concede la natura anche le donne e i bambini si sforzano di impararla... chiamo lingua volgare quella che i bambini imparano a usare da chi sta loro intorno non appena cominciano ad articolare i suoni; oppure, per dirla in modo più breve ancora, quella che impariamo senza regola alcuna quando imitiamo la nutrice]⁵.

Notevole è il fatto che Dante attribuisca la novità del suo trattato alla scoperta della originarietà, e quindi superiore nobiltà, della lingua materna, rispetto alla grammatica, novità che si colora di utopica proiezione verso il futuro, come già aveva manifestato nel I Trattato del Convivio, in cui il "volgare proprio" (quello che "fu congiungitore delli miei generanti, che con esso parlavano")

5 Cito da E. Fenzi, *De Vulgari Eloquentia* (a cura di), in *Opere di Dante*, Salerno Editrice, Roma, 2012.

sarà quello pane orzato del quale si satolleranno migliaia, e a me ne soverchieranno le sporte piene. Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramonterà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritate per lo usato sole che a loro non luce⁶.

La lingua della modernità è dunque il volgare, che, pur depurato di rozzezze municipali e reso 'illustre' dal magistero dei poeti, conserva però il vitale rapporto con la lingua materna. Il peculiare teologismo dantesco, strutturalmente filogino, si rivela in tutta la sua potenza di irradiazione nella cultura moderna su un duplice piano: sul piano soggettivo ricuce l'unità della persona in tutte le sue funzioni psicofisiche; sul piano oggettivo si appropria del mondo ordinandolo poeticamente e idealmente. Contro la regressione latinizzante dell'umanesimo incipiente, Dante è perentorio nelle Egloghe a Giovanni del Virgilio, nelle quali rivendica l'uso del volgare nei confronti dell'anacronistica nostalgia del Parnaso latino dei classici (II 52-56):

Comica nonne vides ipsum reprehendere verba,
tum quia femineo resonant ut trita labello,
tum quia Castalias pudet acceptare sorores" (ed. Petoletti)
[Non lo vedi forse biasimare le parole da commedia, sia perché risuonano come logorate sul labbro delle donne, sia perché le sorelle Castalie si vergognano di accoglierle?]⁷.

E di questo sentimento vitale, cioè esistenzialmente ricostruttivo, della lingua naturale Beatrice è il simbolo poetico. Credo che non sia ancora stato sufficientemente apprezzato il valore epocale, cioè di apertura ad un'epoca nuova, del finale della Vita nuova, in cui Beatrice rivela finalmente, con la sua ultima apparizione, il significato profondo del suo mito, che è quello di dare ordine al tempo, cioè di garantire una lettura ordinata del reale sia sul piano soggettivo che oggettivo. Il capitolo XXXIX della Vita nuova consacra la vittoria definitiva della gentilissima sulla sua rivale, la 'donna gentile', con queste parole:

Contra questo avversario de la ragione si leveo un die, quasi ne l'ora de la nona, una forte imaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve prima a li occhi miei;

6 Cito da G. Fioravanti, *Convivio* (a cura di), in Dante, *Opere*, I, Mondadori, Milano, 2014.

7 Cito da M. Petoletti, *Egloge* (a cura di), in *Opere di Dante*, Vol V. *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*, Salerno Editore, Roma, 2016.

e pareami giovane in simile etade in quale io prima la vidi.
Allora cominciai a pensare di lei; e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato...

Il teologismo di Beatrice è sostanzialmente questo "ordine del tempo passato", che il linguaggio e la poesia sono in grado di ricostruire se sono ancorati, l'uno e l'altra, alle radici naturali e quindi femminili e materne della soggettività.

2

Provo ora a sondare l'universo Shakespeariano comparandolo con quello dantesco, e mi servo, come banco di prova, soprattutto del canzoniere dei sonetti, che è più immediatamente confrontabile con la poesia di Dante. Le differenze fra i due universi immaginari saltano subito alla vista. Attraverso la sua struttura bipartita, la raccolta di sonetti privilegia nettamente un interlocutore, ed un oggetto d'amore, maschili, nella prima parte; mentre la seconda parte, in cui la interlocutrice ed amata (oppure odiata) è una donna, non si potrebbe immaginare più violentemente misogina. Credo che si possa parlare di 'canzoniere' perché la bipartizione dei sonetti in due serie tematicamente coerenti ha una logica rigorosa, dovuta senz'altro all'autore, e che è in evidente rapporto oppositivo e parodico con la bipartizione del canzoniere petrarchesco: mentre Petrarca descrive un percorso filogino ascendente (sul modello della Vita nuova, cioè le rime in vita e le rime in morte di Laura) Shakespeare descrive un percorso misogino discendente: dalla celebrazione della bellezza e della immortalità dell'amato, nella prima parte, alla caduta nell'inferno della sensualità suscitata dalla donna, nella seconda parte.

Un po' per incompetenza, un po' per la mia ammirazione estrema per il genio di Shakespeare, considero non pertinenti gli aneddoti biografici sugli amori del poeta: credo che Shakespeare, come Dante, si confronta con la civiltà occidentale nel suo complesso e ne interpreta le linee profonde di sviluppo. La aneddotica sentimentale, in entrambi i casi, non chiarisce nulla dei testi ed è semmai un impedimento a percepire la profondità e la complessità dell'immaginario che dalla loro opera si irradia. Ritengo quindi che l'omoerotismo del canzoniere di Shakespeare, che oltre tutto si ispira alla principale autorità in materia erotica, cioè il Platone del Simposio e del Fedro, è consapevolmente orientato a capovolgere il paradigma filogino dantesco, dilagante in Euro-

pa attraverso la mediazione petrarchesca, opponendogli un paradigma più antico, cioè quello patriarcale e misogino che ha il suo fondamento ideologico nella amicizia fra uomini (amicizia che bisogna intendere, alla maniera di Cicerone, come legame affettivo e patto di reciproca fedeltà). Questa amicizia fra uomo e uomo è non solo ispirazione di bellezza e poesia, ma anche, come vuole Cicerone nel *De Amicitia*, il fondamento dell'ordine sociale, cioè dello Stato. Rispetto a tale paradigma, che idealizza il rapporto fra uomini, e ne fa il fondamento della civiltà, la donna può solo essere fattore di turbamento e perversione, caduta dell'essere umano nel vizio, nella follia e nel tradimento. Contro l'ondata filogina rinascimentale (che parte da Dante) Shakespeare eleva una barriera di antiteologismo misogino, che è, credo, non solo il motivo di fondo del suo canzoniere, ma anche il lievito segreto della sua idea del tragico.

L'idea che sottende la bipartizione del canzoniere è perfettamente esplicitata nel sonetto 144, in cui i due amori, quello maschile e quello femminile, indicano le due direzioni del desiderio, verso l'alto, quindi, platonicamente, verso la sublimazione idealizzante, e verso il basso, quindi, in chiave misogina, verso l'inferno della libidine, di cui la *dark lady* è metafora⁸:

Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still,
The better angel is a man right fair:
The worser spirit a woman colour'd ill.
To win me soon to hell my female evil
Tempteth my better angel from my side,
And would corrupt my saint to be a devil,
Wooing his purity with her foul pride.
And whether that my angel be turn'd fiend,
Suspect I may, yet not directly tell,
But, being both from me, both to each friend,
I guess one angel in another's hell.
Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,
Till my bad angel fire my good one out.

Due amori io posseggo, conforto e dannazione,
Che a modo di due spiriti mi governano ognora;
Uomo d'alta bellezza l'angelo mio migliore,
Donna di mal colore il demone malvagio.

8 Cito Shakespeare da *The Complete Works*, New York-Avenel, New Jersey, 1975. Per la traduzione dei sonetti: W.S., *Sonetti*, a cura di Giorgio Melchiori, versioni di Alberto Rossi e Giorgio Melchiori, Einaudi, Torino, 1970. Per la traduzione del teatro: W.S., *Le tragedie (Macbeth)* trad. di Agostino Lombardo, Mondadori, Milano, 2005 (1976).

A tosto suadermi all'inferno, quella donnesca peste
 L'angiol mio buono dal mio fianco seduce,
 E a corrompere adopra quel santo in un demonio,
 Tal purezza con sua fosca libidine insidiando.
 E che l'angelo mio in demonio sia volto
 Ne ho ben sospetto, ma affermarlo non so:
 Pure, ambo da me lontani, e l'uno all'altra amico,
 Quell'angelo indovino nell'inferno di lei.
 Saperlo non m'è dato, ma vivere in angustie
 Sin che l'angiol mio malo il buono abbia fugato.

La tenebra di sensualità di cui l'amata è portatrice rivela il suo significato epocale se la leggiamo in rapporto a Beatrice, la cui luce intellettuale dalla terra arriva fino in Paradiso: nella polarità luminica di questi due fantasmi femminili leggiamo il conflitto dei paradigmi estetici che attraversano la modernità, quello dantesco che guarda utopicamente verso il futuro e quello shakespeariano che guarda nostalgicamente verso il passato. E si veda come il demone maligno, cioè la donna, seduce l'amato allontanandolo dal poeta. La donna, quindi, è pestifera non solo in quanto suscita nel poeta gli istinti più bassi, ma soprattutto in quanto si interpone fra l'amante e l'amato rompendo il loro rapporto. La colpa femminile consiste nel dissolvere i legami affettivi ed estetici fra gli uomini. Se proiettiamo questo modello sul piano politico, visualizziamo chiaramente che nella donna e nel suo attivismo erotico Shakespeare ha visto il principale fattore di squilibrio e conflitto sociale.

Mentre la prima parte del canzoniere proclama la maschilità come il genere della bellezza e tenta di fissarne l'immagine contro la corruzione del tempo, attraverso la riproduzione dell'amato nei figli oppure attraverso la poesia dettata dall'amore che deve perpetuarne la fama ed i meriti, la seconda parte descrive l'impantanamento del desiderio nella cieca sensualità suscitata dalla donna. Relativamente al processo di sublimazione che idealizza l'amato, credo che sia decisiva l'influenza di Marsilio Ficino, in cui la dialettica fra l'immagine della bellezza che tende a perpetuarsi e il tempo che inesorabilmente la corrompe e distrugge si presenta negli stessi termini. Si consideri questo passaggio del Ratto di Paolo:

“(Mente mia) la macchina del mondo come ombra di Dio non ti mostra lo stesso Dio, se tu prima non riduci a te il suo ordine e chiarissimamente esaminando, togli l'ombra. Allora, finalmente, in te come immagine di Dio il mondo d'ombra si trasforma in immagine... Tu conosci in verità

Dio quando provi che lui è vera eternità e che il tempo è ombra sua e che tutte le cose temporali sono umbratili... Terribili sono le tenebre perché la vita è nella luce... Quanto più interiori sono le tenebre, tanto più sono terribili... Orribili sono le tenebre fuori di noi... Ma più orribili sono le tenebre dentro il corpo dei malinconici⁹.

In Ficino, come poi in Shakespeare, l'antagonismo fra l'immagine e l'ombra coincide con l'antagonismo fra l'eternità ed il tempo. Si consideri che il neoplatonismo di Ficino, che salva l'immagine dalla corruzione del tempo attraverso la rivalutazione ontologica dei sensi superiori, cioè la vista e l'udito, è il fondamento filosofico della estetica rinascimentale. Le arti figurative non potrebbero avere, nel Rinascimento, il ruolo culturalmente trainante che hanno avuto se l'immagine visiva (e quella uditiva trasmessa dalla musica) non fosse stata riscattata dalla condanna idealistica della sensibilità. E Ficino è il primo a teorizzare la compatibilità delle immagini fisiche dei corpi con la bellezza e la verità (contro l'"anatema" del platonico mito della caverna). Il problema dell'immagine dell'amato che deve essere preservata dalla corruzione del tempo, nella prima parte del canzoniere di Shakespeare, si presenta in questi stessi termini. In ciò Ficino, come poi Shakespeare, si allontana da Platone, che esclude che una immagine del reale possa mai coincidere con la bellezza in sé, o mediarne la contemplazione, giacché la bellezza ha natura esclusivamente ideale, cioè astratta. Come ha spiegato Erwin Panofsky, l'estetica rinascimentale è il risultato di un progressivo ribaltamento della condanna platonica, rispetto alla quale si caratterizza per il fatto di salvare l'immagine del reale in quanto portatrice di verità e bellezza (di qui, fra l'altro, il culto del genio artistico)¹⁰. Tale ribaltamento, di cui è possibile seguire le tracce fin dalla antichità, culmina nel neoplatonismo ficiniano e poi nella estetica del rinascimento maturo. Come a sua

9 M. Ficino, *De raptu Pauli*, in E. Garin (a cura di), *Prosatori latini del Quattrocento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1952, pp. 965-67.

10 "Apparve naturale agli spiriti del Rinascimento il pensiero che l'"Idea" realizzata dall'artista secondo la propria visione manifesti del pari le intenzioni della natura e del suo "creare conforme a leggi", in guisa che soggetto ed oggetto, spirito e natura non stanno l'uno di contro all'altro in atteggiamento ostile, né si contrappongono, ma che al contrario l'"Idea", tratta dall'esperienza, concordi con questa necessariamente, sia che la perfezioni, sia che ad essa si sostituisca" (E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, La Nuova Italia, Firenze, 1973, pp. 47-48).

volta spiega Martin Heidegger, "Il tratto fondamentale del Mondo Moderno è la conquista del mondo risolto in immagine"¹¹.

La differenza fra Ficino e Shakespeare sta nel fatto che l'immagine di bellezza di cui parla Ficino coincide con l'immagine della donna celebrata in poesia dai trovatori in poi. Nel suo commento al *Simposio* vengono citati testi di Guido Cavalcanti, come *Donna me prega, ond'eo voglio dire*, e con questa canzone è la tradizione lirica italiana e romanza nel suo complesso che viene elevata al rango filosofico più alto, alimentando una corrente di pensiero, cioè la trattatistica d'amore, che omologa sul piano teoretico poesia e filosofia, e che da Ficino arriva fino a Giordano Bruno¹². Che la svolta teoretica ficiniana sia però già implicita nelle intuizioni dei poeti relative alla donna come modello supremo e spirituale di bellezza, è evidente, per esempio, nella coppia di sonetti (LXXVII-LXXVIII) che Petrarca dedica Simone Martini, autore di un (perduto) ritratto di Laura. Qui leggiamo (LXXVII, 5-8):

Ma certo il mio Simon fu in paradiso
(onde questa gentil donna si parte),
ivi la vide, et la ritrasse in carte
per far fede qua giù del suo bel viso¹³.

Il *Simposio* è, certo, suscettibile anche di letture omoerotiche, più fedeli al testo, come in Pico della Mirandola, che

11 *L'epoca della immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1987, pp. 71-101 (p. 99). Più in particolare: "Un senso del tutto diverso dal percepire greco ha il moderno rappresentare, il cui significato è espresso perfettamente nella parola *repraesentatio*. Rappresentare, cioè porre-innanzi, significa in questo caso: portare innanzi a sé la semplice presenza come qualcosa di contrapposto, rapportarla a sé, cioè al rappresentante e, in questo rapporto, ridurla al soggetto come al principio di ogni misura... L'uomo diviene il rappresentante dell'ente risolto in oggetto. La novità di un processo di questo genere non consiste nel fatto che la posizione dell'uomo nel quadro dell'ente abbia subito un semplice spostamento rispetto al Medioevo e al Mondo antico... La novità concerne il mondo nel senso che si è fatto immagine... Nessuna meraviglia quindi se solo là dove il mondo è divenuto immagine si impone l'umanesimo" (pp. 91-98).

12 Sul rapporto tra letteratura e filosofia nel Rinascimento si veda *Letteratura e filosofia: i trattati d'amore fra Marsilio Ficino e Giordano Bruno*, a cura di Antonio Gargano e Raffaele Pinto, in "SigMa. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo", N. 4 (2020), Sezione monografica II, pp. 335-638.

13 Cito da M. Santagata (cura di), Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Mondadori, Milano, 1996.

nel suo commento alla canzone dell'amico poeta Gerolamo Benivieni distingue l'amore intellettuale per giovani maschi dall'amore sensuale per le femmine:

lo amore vulgare al celeste ha proporzione di cosa imperfetta a cosa perfetta e fu da' Pitagorici la natura imperfetta per la femmina significata e per il maschio la perfetta; nè resterò di aggiugnere a questo che l'amore vulgare, cioè della bellezza corporale, più convenientemente è circa le donne che circa a' maschi; el celeste è il contrario, come ne la orazione di Pausania da Platone nel Convivio è scritto, perocché el vulgare, per essere passione dell'anima sensitiva, è molto propinquo a lasciarci precipitare al congresso del coito, per essere quella parte dell'anima più irrazionale che razionale; al quale atto quando dalla fragilità vinto l'uomo cade, meno inconveniente è nel sesso femminile che nell'altro. L'opposito è nello amore celeste, nel quale non è questo pericolo, ma tutto tende alla bellezza spirituale dell'animo e dello intelletto, la quale molto più perfetta si trova ne' maschi che nelle donne, come d'ogni altra perfezione si vede. Però tutti coloro che di questo divino amore sono stati accesi hanno la maggior parte amato qualche giovane di indole generosa, la cui virtù è stata ad altrui tanto più grata quanto l'è stata in un bel corpo, e non si sono effeminati drieto a uno armento di meretrice, le quali non solo non inducono l'uomo a grado alcuno di spirituale perfezione, ma, come Circe, al tutto lo trasformano in bestia. Amava di questo casto amore Socrate non solo Alcibiade, ma quasi tutti e' più ingegnosi e leggiadri della gioventù di Atene...¹⁴

Ma la interpretazione di gran lunga prevalente è quella eterosessuale e, soprattutto, filogina, poiché è la donna che produce bellezza, ispirando arte e poesia. Si legga questo passaggio del terzo libro del *Cortegiano* di Castiglione (III, 52):

Non vedete voi che di tutti gli esercizi graziosi e che piacciono al mondo a niun altro s'ha da attribuire la causa, se alle donne no? chi studia di danzare e ballar leggiadramente per altro, che per compiacere a donne? chi intende nella dolcezza della musica per altra causa che per questa? chi a compor versi, almen nella lingua volgare, se non per esprimere quegli affetti che dalle donne sono causati? Pensate di quanti nobilissimi poemi saremmo privi, e nella lingua greca e nella latina, se le donne fossero state da'

14 Cito da E. Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, il melangolo, Genova, 1999, p. 231.

poeti poco estimate. Ma lassando tutti gli altri, non saria grandissima perdita se messer Francesco Petrarca, il qual così divinamente scrisse in questa nostra lingua gli amor suoi, avesse volto l'animo solamente alle cose latine, come arìa fatto se l'amor di madonna Laura da ciò non l'avesse talor desviato?¹⁵

Rispetto a questa, che potremmo considerare come l'ideologia ufficiale del Rinascimento, Shakespeare propone un ritorno alle origini patriarcali e misogine del platonismo, accentuando polemicamente il suo rifiuto dei valori femminili proprio perché questi valori sono diventati letterariamente egemoni.

Un ulteriore riscontro della misoginia shakespeariana, in funzione antipetrarchesca, lo abbiamo nel sonetto 141, che, in una parodia della platonica amputazione della sensibilità, dichiara che il suo desiderio, pur conservando tutti i sintomi dell'amore "heroico" (cioè il dominio esercitato dal fantasma sulla mente), è del tutto indipendente dalla percezione dei sensi:

In faith I do not love thee with mine eyes,
 For they in thee a thousand errors note;
 But 'tis my heart that loves what they despise,
 Who in despite of view is pleased to dote.
 Nor are mine ears with thy tongue's tune delighted,
 Nor tender feeling, to base touches prone,
 Nor taste nor smell, desire to be invited
 To any sensual feast with thee alone:
 But my five wits, nor my five senses can
 Dissuade one foolish heart from serving thee
 Who leaves unsway'd the likeness of a man,
 Thy proud heart's slave and vassal wretch to be:
 Only my plague thus far I count my gain,
 Tthat she that makes me sin, awards me pain.

In verità non t'amo coi miei occhi,
 che mille errori discernono in te,
 è il mio cuore ad amar ciò che essi sdegnano,
 e a lor dispetto si compiace della sua infatuazione.
 Né al mio orecchio diletta il suon della tua voce,
 né il mio sentire è incline a toccamenti volgari,
 né il gusto né l'olfatto aspirano ad essere invitati
 a un banchetto dei sensi insieme a te soltanto:
 ma, né i miei cinque spiriti, né i cinque sensi, riescono

15 Cito da C. Cordiè (a cura di), *Opere di Castiglione, Della Casa, Cellini*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960.

a indurre il cuore, sciocco, a non servirti,
 sì che più non governa questa mia parvenza d'uomo,
 ridotta ad esser schiava e vassalla del tuo cuore protervo:
 ma conto a mio vantaggio codesto mio flagello,
 da che colei che m'induce al peccato m'assegna anche la pena

La direzione polemica del sonetto si percepirà meglio immaginando come destinataria del testo non una donna brutta che ripugna alla sensualità, ma una donna che, pur disprezzata nella sua dimensione fisica da un intelletto che non si lascia sedurre dagli ingannevoli allettamenti dei sensi (né dai sensi superiori, cioè la vista e l'udito, né da quelli inferiori, cioè l'olfatto, il gusto e il tatto), mantiene tuttavia saldamente in suo potere il cuore e il corpo dell'amante, con risorse di tipo mentale che prescindono dall'apparato percettivo: il cuore del poeta ama ciò che gli occhi disprezzano ("But 'tis my heart that loves what they despise"). Si tratta, dunque, di un amore che, ignorando la materialità del corpo, rende più acuto il desiderio dell'amante e la sua dipendenza morale dall'amata, che manifesta il suo potere castigandolo crudelmente. Il distico finale (da intendersi ironicamente nel senso che la donna "condanna" l'amante a fare l'amore con lei, nonostante la sua intellettuale ripugnanza nei confronti della fisicità di lei), elimina infatti ogni dubbio circa il registro parodicamente burlesco del testo, che prende di mira la spiritualizzazione dell'eros eterosessuale: a partire dal materialismo ideologico caratteristico del poeta inglese, l'apparente ripugnanza nei confronti degli aspetti fisici e sessuali dell'amata copre ironicamente una tensione di desiderio orientata esclusivamente verso tali aspetti. Il cinismo furbesco dell'ultimo verso ("colei che m'induce al peccato m'assegna anche la pena", una pena che consiste evidentemente nel fare l'amore con lei, contro la volontà di lui, poiché il corpo della donna ripugna ai sensi platonicamente educati) mette in evidenza comicamente la autentica sensualissima idea che ispira il sonetto.

Si consideri, d'altra parte, che il riduzionismo sensuale cui viene sottoposta la tematica petrarchesca è tratto comune dei cosiddetti poeti 'metafisici inglesi'. La canzone di John Donne, *Air and Angels*, que parodia il tema stilnovista della "donna angelicata", mostra perfettamente tale deriva materialista del petrarchismo, sostenendo la necessità che l'angelo (puro spirito) amato dal poeta, acquisisca finalmente un corpo nel quale il suo amore possa incarnarsi (1-14):

Twice or thrice had I loved thee,
 Before I knew thy face or name;

So in a voice, so in a shapless flame
Angels affect us oft, and worshipp'd be;
 Still when, to where thou wert, I came,
 Some lovely glorious nothing I did see:
 But since my soul, whose child love is,
 Takes limbs of flesh, and else could nothing do,
 More subtle not be, but take a body too;
 And therefore what thou wert, and who,
 I bid Love ask, and now
 That it assume thy body, I allow,
 And fix itself in thy lip, eye, and brow.

Due o tre volte ti avevo amato
 prima di conoscere il tuo volto,
 il tuo nome. Così ora in voce,
 ora in fiamma informe,
 ci toccano gli Angeli
 e sono da noi adorati.
 E ancora quando ti raggiunsi
 uno splendido ho visto
 delizioso nulla.
 Ma poi che la mia anima,
 di cui amore è figlio,
 prende forme di carne
 o non potrebbe nulla,
 più inconsistente della madre stessa
 amore non può essere,
 e un corpo anch'esso assume.
 Per questo, cosa tu fossi e chi,
 volli Amore che chiedesse e ora
 che prenda il tuo corpo gli consento,
 e sulle labbra, negli occhi fissi
 e sulla fronte, la sua dimora.
 (Poesiedautore.it)

Il problema con cui Shakespaere si scontra è, però, questo: è possibile modernamente un teologismo non filogino? John Donne lo risolve sacralizzando parodicamente il sesso femminile. Lo vediamo nella elegia 19, che fin dal primo verso, *Come, Madame, come*, ricorre al *Cantico dei cantici* (4, 8: "Veni de Libano, sponsa mea, / veni de Libano, veni") per invitare a letto la signora, il cui corpo è mistica scrittura di cui egli solo è interprete e sacerdote (33-46):

Full nakedness! All joyes are due to thee,
 as souls unbodied, bodies uncloth'd must be,
 to taste whole joyes. Gems which you women use
 are like Atlanta's balls, cast in men's views,
 that when a fools eye lighteth on a Gem,

his earthly soul may covet theirs, not them.
 Like pictures, or like books gay coverings made
 for lay-men, are all women thus array'd;
 themselves are mystic books, which only wee
 (whom their imputed grace will dignify)
 must see reveal'd...

[Completa nudità! Tutte le gioie a te sono dovute,
 come le anime si separano dal corpo, così i corpi si devono
 spogliare
 per gustare la gioia interamente. Le gemme che voi donne
 usate
 sono come i miei dorati pomi d'Atalanta, davanti allo
 sguardo degli uomini,
 tali che quando l'occhio di uno stupido s'illumina a una
 gemma
 la sua anima terrena non vuole la donna, ma vuole i suoi beni.
 Come dipinti, o come gaie rilegature di libri
 fatte per i profani, così sono le vesti delle donne;
 in sè le donne sono libri mistici che solo noi,
 fatti degni della loro grazia, vediamo rivelati].

La sua misoginia preclude questa via a Shakespeare, che neppure parodicamente può concepire la donna come veicolo di sublimazione e spiritualità. Ma da tale spiritualizzazione dipende, sul piano estetico, l'ordine dei significati del mondo che, a partire da Dante, dipende essenzialmente dai valori femminili che configurano il suo teologismo. Il che vuol dire che modernamente ha senso solo la poesia che si esprime in lingua naturale e materna.

Nella prima parte del canzoniere shakespeariano sembra che la sua poesia, possa svolgere questa funzione, benché sia ispirata non da una donna ma da un uomo. Credo però che la risposta più sincera a questa questione Shakespeare la fornisca nel sonetto 122:

Thy gift, thy tables, are within my brain
 Full charater'd with lasting memory
 Which shall above that idle rank remain,
 Beyond all date, even to eternity:
 Or at the least, so long as brain and heart
 Have faculty by nature to subsist;
 Till each to raz'd oblivion yield his part
 Of thee, thy record never can be miss'd.
 That poor retention could not so much hold,
 Nor need I tallies thy dear love to score,
 Therefore to give them from me was I bold,
 To trust those tables that receive thee more:
 To keep an adjunct to remember thee,

Were to import forgetfulness in me.
 [Il dono tuo, il quaderno, è dentro la mia mente
 Scritto tutto in memoria imperitura,
 Che assai più durerà di quelle vuote pagine,
 Oltre ogni termine, fino all'eternità.
 O almeno fino a che la mente e il cuore
 Avranno da natura la facoltà di esistere,
 Finché al labile oblio non daran la lor parte
 Di te, il tuo ricordo non potrà cancellarsi;
 Quei miseri appunti non potrebbero tanto contenere,
 Né mi occorre un registro per segnare il tuo amore;
 Per questo ho osato dar via il tuo quaderno,
 Fidando invece in quello che meglio ti riceve.
 Il tenere un qualcosa che serva a ricordarti
 Equivarrebbe a ammettere ch'io so dimenticarti].

Il poeta distingue fra un quaderno della memoria, in cui il ricordo di lui è registrato con caratteri imperituri, e un quaderno materiale, dono di lui, in cui egli si rifiuta di scrivere perché significherebbe ammettere la possibilità di dimenticare l'amato. È trasparente qui la risonanza del Fedro di Platone, dell'antagonismo fra scrittura dell'anima (quella del vero sapiente) e scrittura materiale (del retore o falso sapiente). Shakespeare fonde discorsi che in Platone sono distinti: da una parte l'amore come riattivazione memoriale di una esperienza prenatale, dall'altra la scrittura come processo d'impovertimento della memoria e quindi del sapere. Percepriamo nitidamente il percorso concettuale che induce Shakespeare a fondere i due discorsi se teniamo conto di un altro testo, cui polemicamente egli allude per negarne la plausibilità, cioè le linee iniziali della Vita nuova, nelle quali viene affermata l'idea contraria a quella formulata dal sonetto, ossia la perfetta corrispondenza fra il "libro della memoria" e il libello nel quale materialmente si scrive copiando dall'altro:

In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: INCIPIT VITA NOVA. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza.

Qui Dante formula con semplicità e chiarezza i fondamenti teorici della sua poetica, e cioè la compiuta analogia fra la parola interiore (il *verbum mentis* della teologia, da sant'Agostino a San Tommaso) e la parola scritta. Se l'essere umano è linguaggio in tutte le sue componenti, sia quelle mentali ed interiori sia quelle esterne, orali e scrit-

te, le due parole, quella interna e quella esterna, si corrispondono perfettamente, in modo tale che nella parola materiale, quella del *libello*, è perfettamente riconoscibile il concetto della mente, cioè l'esperienza depositata nella memoria. Che l'esperienza memoriale sia, essenzialmente, quella amorosa dipende dal fatto che il lavoro psichico del desiderio consiste nel registrare interiormente l'immagine della persona che l'ha suscitato. E nulla suggestiona la memoria tanto quanto l'immagine della persona amata. Il pensiero di Dante, legato sì alla filosofia del linguaggio del suo tempo, ma di una originalità estrema sia sul versante linguistico che su quello letterario, deve essere ricostruito in entrambi i versanti, e relativamente alla poesia presenta una indiscutibile continuità lungo la sua traiettoria letteraria, cioè fra l'inizio della *Vita nuova*, che abbiamo appena letto, e la definizione dello stilnovo che viene formulata nel canto XXIV del *Purgatorio*:

I' mi son un che quando
amor mi spira noto, ed a quel modo
ch'ei ditta dentro vo significando.

Qui infatti viene ribadita la trasparenza del dettato interiore attraverso la parola detta e scritta (*noto*). E viene dunque perentoriamente affermata la fede nel significato delle parole. In tale fede riconosciamo il peculiare, moderno, teologismo di Dante, che è necessariamente filogino poiché solo la lingua materna, originaria e naturale, la giustifica (tale fede sarebbe impensabile a partire da una lingua artificiale e quindi non necessaria, perché non fisiologicamente legata all'essere umano).

La contrapposizione del sonetto Shakesperiano alla poetica di Dante, è troppo polemicamente esplicita per non essere intenzionale. Shakespeare comprende perfettamente che la filoginia del mito di Beatrice (o di Laura) è condizione della sintesi espressiva della soggettività umana che Dante ha intuito e poeticamente realizzato, e comprende anche che questo teologismo implica la dicibilità del mondo, cioè la fede nel controllo razionale, e quindi politico, del mondo stesso. Sovverte il modello dantesco innanzitutto mettendone in discussione i presupposti filogini, e poi smentendo l'idea che il linguaggio sia un virtuoso strumento di autoesegesi e di interpretazione del mondo. La 'verità' circa l'amato è fatto esclusivamente interiore e memoriale, che la riproduzione verbale e scritta inevitabilmente falsificherebbe. Ma questa diffidenza nei confronti della parola

implica da una parte l'impossibilità da parte del soggetto di conoscersi, e dall'altra l'impossibilità di riconoscere nel mondo un senso. E la donna è la causa di questa sottrazione di senso, come vedevamo nell'altro sonetto. Se Dante rappresenta il lato luminoso ed utopico della modernità, Shakespeare ne rappresenta il lato tenebroso e regressivo.

Concludo con una rapida incursione nel teatro di Shakespeare, che conferma, credo, quanto emerge dai sonetti. È possibile che il personaggio femminile più vicino alla *dark lady* sia lady Macbeth. In lei il compito di rompere i legami di affetto e lealtà fra gli uomini si esprime al massimo grado, inducendo il marito a tradire il suo signore, ed è quindi causa prima dei conflitti che dilanano la società. Mi soffermo su un frammento del dramma, uno di quelli più famosi, il monologo di Macbeth alla notizia che la moglie si è suicidata:

Macbeth, V 5

She should have died hereafter;
 There would have been a time for such a word.
 To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
 Creeps in this petty pace from day to day,
 To the last syllable of recorded time;
 And all our yesterdays have lighted fools
 The way to dusty death. Out, out, brief candle!
 Life's but a walking shadow; a poor player,
 That struts and frets his hour upon the stage,
 And then is heard no more: it is a tale
 Told by an idiot, full of sound and fury,
 Signifyng nothing.

Sarebbe dovuta morire, prima o poi:
 sarebbe venuto il momento per una parola siffatta.-
 Domani, e domani, e domani,
 striscia a piccoli passi da un giorno all'altro
 s'insinua col suo piccolo passo, un giorno dopo l'altro,
 fino all'ultima sillaba del tempo prescritto;
 e tutti i nostri ieri hanno illuminato a degli stolti
 la via che conduce alla morte polverosa.
 Spegniti, spegniti, breve candela!
 La vita non è che un'ombra che cammina: un povero attore
 che si pavoneggia e si agita per la sua ora sulla scena
 e del quale poi non si ode più nulla: è una storia
 raccontata da un idiota, piena di rumore e furore,
 che non significa nulla.

Scomparsa colei che ha pianificato il tradimento, Macbeth scopre, ficinianamente, l'ombra del tempo, cioè l'impossibilità di vincere il destino di corruzione iscritto nella temporalità del mondo, e che fa dell'uomo un'ombra in cammino, incatenato al passo inesorabile dei giorni che conducono alla morte. È un attimo di lucidità, una folgorazione dovuta alla scomparsa di colei che con la sua irredimibile sensualità ha intorbidato, con una apparenza di razionalità, il reale. In quest'attimo, l'eroe scopre che dalla temporalità del mondo, dalla sua tenebra, è impossibile evadere, e che i giorni come le parole, non hanno alcun senso. Dante si illude che la vita ed il mondo abbiano un significato; Shakespeare sa che non ne hanno alcuno.



VARIACIONS SOBRE LA SORT D'UN DÉU FERIT

AGNÈS VALENTÍ I POU

«Vaig fullejar el seu vell llibre que parla d'homes, de déus i de metàfores que transformen contínuament els homes, els déus i totes les coses del món, fent-les descolorir i fluir les unes en les altres».

Claudio Magris: *A cegues*.

«Val la pena assenyalar que de vegades són cruels, els déus. Els agrada riure, de vegades se'n riuen tant, de nosaltres, que s'han d'aguantar els costats perquè no se'ls trenquin de riure i se'ls escoli la seva divinitat».

Ali Smith: *Estiu*.

Aquestes fotografies i els poemes que les acompanyen volen recrear amb una visió personal i alhora poètica el mite d'Asclepi, divinitat mitològica grega que des d'un bell origen té com a constant vital la lluita contra l'adversitat; la pròpia, per una biografia condicionada pels designis dels déus del seu llinatge; i la d'altri, per posseir el do de la cura i la resurrecció pels que acudien a les seves mans o pelegrinaven als seus santuaris. Primer heroi i després divinitat, no és un déu malvat i traïdor que fa i desfà al seu caprici la vida de la humanitat. Ben al contrari i sempre segons el mite, procura el bé amb els seus coneixements i els dons que li han estat atorgats. Paradoxalment, aquest fet tindrà conseqüències perquè trenca l'equilibri d'un món que funciona sota unes altres directrius. Asclepi pagarà amb la seva mort la resurrecció dels seus pacients, i serà el seu pare, Apol·lo, qui per segona vegada —la primera el va salvar de la pira on cremava la seva mare— demanarà a Zeus que el recompensi.

El primer poema i la primera fotografia d'aquesta petita sèrie, "Maledicció" és la llavor que va fixar el destí infortunat d'Asclepi abans de néixer. S'inspiren en les plomes perdudes d'aquell corb blanc, veu missatgera de la traïció de la seva mare Coronis cap a Apol·lo que, ofès per la veritat, no només va ordenar la mort de la companya infidel i el fruit del seu ventre, sinó que va maleir el plomatge del corb transformant-lo de per vida en un ocell negríssim portador de malastrugances. Els versos del poema s'encarnen en la veu poètica d'un Apol·lo ferit i venjatiu, però finalment compassiu i penedit.

El poema i la fotografia "Prec" són una recreació encara més particular del do d'Asclepi. Des d'un punt de vista invers, la veu poètica és l'ala mutilada d'una libèl·lula que es posa en mans del déu sanador a través d'una pregària invocant que li sigui restituïda la meitat que la completa i l'allibera. Per aquesta ànima desvalguda tan conscient de la pròpia fragilitat, només un déu benèvol pot atendre el seu prec desesperat.

El segueix "Asclepeion", poema que parteix de la fotografia i anècdota real de la troballa d'una rèplica en guix de la figura d'Asclepi abandonada a l'aparcament d'un centre comercial de l'Argòlida, Grècia. Aquí la veu poètica, comoguda, s'identifica amb l'esperit de la icona inerta i trosjada i en una doble interpel·lació l'exhorta a fugir d'aquell no-lloc poc hospitalari per a situar-lo en un estadi més elevat i a la vegada compartit; un altre no-lloc, en definitiva, allunyat d'un destí inevitable, arrecerat del dolor i la ignomínia terrenal.

El darrer poema, "Ofiüc" es recrea en la visió del celatge tempestuós sobre el mar de la badia de Roses (Catalunya), establint un vincle argumental amb els darrers versos del poema que el precedeix, "Asclepeion". Així, la imatge d'un llenç migpartit per la tempesta que s'acosta i alhora net i alliberat dels combats de l'existència, resol el destí celestial d'Asclepi. Segons el mite i la tradició astronòmica i astrològica aquest és representat per la constel·lació d'Ofiüc o del Serpentari, després que, per petició del seu pare Apol·lo, Zeus li concedís un lloc visible al firmament i un estatus diví com a déu de la Medicina. Com recordàvem més amunt, Asclepi és sacrificat perquè els seus poders de resurrecció dels morts contrarien Hades, déu de l'Avern, però, en contrapartida, la llum del llamp que el mata alhora el redimeix i l'immortalitza.



Maledicció

Podies haver dit:

*Enlairo el càntic,
i amb un vol de paraules
us faré un niu.*

Però el teu grallar pervers
va enfosquir la sentència.

Ànima negra,
au de mal averany,
duràs la nit, per sempre,
a les ales. I al bec,
la petja i l'ombra
de la traïció.

*Volen sagetes.
Podré errar la diana
del sacrifici?*



Prec

Orfe d'un déu absent
sense cara ni nom,
sóc un vitrall ferit,
un trencadís.

Un bri de nimfa
àvid de llum,
de mel i branques,
d'aigües salvífiques.
Una voliaina.

Pren-me i sutura'm
amb fils de vent.
Serva'm el vol.
Calibra el pes
del meu cos fràgil.

Al tou dels dits,
tens el conhort.
A flor de mans,
la meva cura.



Asklepeion

*«No, no sigui mai
que jo reveli els meus dolors, què dic, els teus.»*

SÒFOCLES.*Edip Rei.*

T'he trobat a peu de carrer. Tu, fill i net
d'antics déus coronats amb aurífics epítets.
D'aquell audaç que darda de lluny i l'encerta,
i d'aquell que en el llamp té delit i fulmina,
del bressol incendiat i del negre presagi.
Vell taumaturg, m'has trobat a peu de carrer.
Qui m'ha dut fins aquí, sanador de tors nu?
Digues, per quin dolor he volgut honorar-te?
Sense veu m'has parlat esquivant la mirada,
i del tremp del teu gest n'han begut els meus astres.

Per al nostre turment hi ha d'haver un broll de llum
on la terra i el cel desdibuixin confins
sense ardents sacrificis d'extingides nissagues.
Per a mi i per a tu, l'ample mar i un camí
vestits pel pur silenci del mantell de la nit.



Ofiüc

Un mar estoic resisteix l'escomesa del llamp.

És aquest l'artifici del combat? O és, finalment, un lent
deixar-se travessar i renèixer en cada glavi de claror?

En el si de la fosca seràs deïtat i nebulosa, serp i vara de
pollancre.

En cada muda morirà el plany. I en cada salm reviuràs
dins del traç d'una llum constel·lada.

Un cel heroic fulgura en l'oracle del temps.

Agnès Valentí i Pou
(Escriptora)

Varia comparata



UNA LETTURA POSTMODERNA DI PERE GIMFERRER: QUEVEDO EROTOMANE

NICOLA PALLADINO

È l'incontro tra materia e parola ciò che per Pere Gimferrer compone e definisce la realtà del Barocco. Quando questa realtà è confusa e sembra sottrarsi alla percezione allora il *verbum*, il *logos* la sistematizza, la rende accogliente e confortevole, la trasforma in un *locus heimlich*¹, un inviolato e inviolabile, naturale, piccolo "reino afortunado"². La parola, in particolare quella ispirata del *Dichter*, definisce e organizza, trasfigura e censura. Se si posseggono le parole si possiede il creato, l'universo-mondo, un concetto ben chiarito già dall'autore della *Genesi* il primo riferimento letterario che segna il passaggio del potere da Dio all'uomo il transito della Parola dal creatore alla creatura che è, in tal modo, in grado di pianificare la propria concretezza:

Allora il Signore Dio plasmò dal suolo ogni sorta di bestie selvatiche e tutti gli uccelli del cielo e li condusse all'uomo, per vedere come li avrebbe chiamati: in qualunque modo l'uomo avesse chiamato ognuno degli esseri viventi, quello doveva essere il suo nome. Così l'uomo impose nomi a tutto il bestiame, a tutti gli uccelli del cielo e a tutte le bestie selvatiche, ma l'uomo non trovò un aiuto che gli fosse simile.³

Le parole hanno il potere di colmare l'*horror vacui*, il terrificante vuoto che crea la mancanza d'ingegno. Proprio in virtù del suo esacerbato scetticismo, che lo porta a preferi-

1 Per l'*heimlich* freudiano cfr. Sigmund Freud, *Il Perturbante*, Ed. Teoria, Roma-Napoli, 1990.

2 Il riferimento è al poema "Infancia y confesiones" di Jaime Gil de Biedma, *Obras. Poesia y prosa*, Nicanor Vélez (ed.), Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2010, p. 122.

3 "Genesi", 2 vv.18-20, p. 18.

re le parole, la *inventio* alla realtà il Quevedo di Gimferrer sembra in grado di allungare la propria ombra al di là della prima modernità ed essere più postmoderno del postmodernismo stesso:

(...) las palabras, que, en constelación poderosa sustituyen a la realidad. El objeto es, sólo, el centro del punto de partida. Ese es el fondo del escepticismo de Quevedo, y, en este sentido, la actual conmemoración del centenario resulta irónica y paradójica. En el tuétano del lenguaje, Quevedo, en los juegos intercambiables del verbo, critica la realidad aparente del mundo. Conmemorar a alguien que lo niega todo, ¿no será una contradicción?⁴

È il fragile e ambiguo corpo umano il simulacro, l'effimero santuario barocco della materia tutta; il corpo del poeta rivale o un corpo di donna splendidamente trasfigurato. Ma i corpi sono pur sempre corrompibili o corrotti, resi ancor più repellenti dal relativismo della parola–metafora⁵, dalla salace irrisione della satira⁶ più che della giocosa burla⁷ e svelano, *apertis verbis*, la loro vera o presunta ambiguità sessuale il loro trasporto escrementizio⁸.

Quevedo usa il suo 'ingegno' poetico nella «aplicación, sistemática, del principio de la transfiguración de la realidad del verbo, y la metáfora, a partir de un objeto dado»⁹; egli esplora, 'investiga', in poesia come in prosa, gli oscu-

4 Gimferrer, *Dietari (Dietario)*, Seix Barral, Barcelona, 1984, p. 419.

5 Cfr. Maria Grazia Profeti, "La obsesión anal en la poesía de Quevedo", in *Atti del VII Congresso della Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 839 e, ancora per la relazione parola-corpo, cfr. Maria Grazia, Profeti, *Quevedo: La scrittura e il corpo*, Bulzoni, Roma, 1984.

6 Per la produzione satirica di Quevedo rinvio a Francisco de Quevedo, *Poesía satírica y burlesca*, Antonio García Ángel (ed.), Instituto Distrital de las Artes – idartes, Bogotá, 2014 e allo studio di Celsa Carmen García Valdés, "Acerca de algunos poemas satíricos: el manuscrito 376 de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo", *La Perinola*, 4, 2000, pp. 127-146.

7 L'opera a cui mi riferisco è l'Introduzione di Arellano all'*Antología de la literatura burlesca del siglo de oro. Poesía De Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, Ignacio Arellano, (ed.), Universidad de Navarra, publicaciones digitales del GRISO, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital) del GRISO <https://www.unav.edu/web/biblioteca-aurea-digital>. Si veda, inoltre, all'articolo di José Luis Alonso Hernández, *Claves para la lectura de la poesía satírica de Quevedo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2016, pp. 743-753.

8 Il riferimento è all'irriverente e ingegnoso opera in prosa di Quevedo *Gracias y desgracias del ojo del culo* (Pepita de Calabaza Ed, La Rioja, 2016).

9 P. Gimferrer, *Dietari (Dietario)*, op. cit., p. 420.

ri meandri della materia e più dell'“oscuro”¹⁰, ‘composto’ e “surreale” Góngora non mostra avere remore né reticenze a immergersi completamente nella materia palpitante della realtà, quella legata agli insondati e interdetti spazi del corpo, quella negata al bell'ingegno. Il corpo non conosce censo né casta, il burlatore si difende o attacca a seconda di chi sia la vittima designata; nello spazio della *poiesis* artistica il corpo del burlatore si demoltiplica diventando corpo e sghignazzo popolare:

Pero sea como fuere, en este terreno la irrisión carga sobre los burlados: opera sobre unas víctimas, ofrecidas al receptor directamente o a través de la mediación de los burladores. Siempre que el ‘otro’ se concibe como amenaza (frecuentemente) la burla puede funcionar como mecanismo de defensa y ataque. Estos objetos de la burla no siempre en el Siglo de Oro son plebeyos desde el punto de vista sociológico: los figurones, los protagonistas de la comedia burlesca o los de la parodia heroica y mitológica son caballeros, reyes y héroes o dioses¹¹.

I temi scatologici quevediani sono la paralogia – utilizzo il termine in relazione all'uso che ne fa Lyotard nel suo famoso *La condizione Postmoderna*¹² – del senso e del senso ma sono, anche e soprattutto, il disinganno burlesco¹³ dell'uomo, del poeta, dell'artista, che come Adamo oltre a scoprirsi nudo percepisce nell'ano e nella defecazione sia il suo castigo divino sia il suo maggior “credito”, il suo più grande potere creativo, evocativo. così Jean-François Lyotard introduce il tema della condizione postmoderna:

La condizione postmoderna è tuttavia estranea al disincanto, così come alla cieca positività della delegittimazione. Dove può risiedere la legittimità, dopo la fine delle metanarrazioni? Il criterio di operatività è tecnologico, non è pertinente per giudicare del vero e del giusto. Forse nel

10 Rinvio per questo al noto saggio di Lorca “La imagen poética de don Luis de Góngora” in Federico García Lorca, *Obras Completas*, Arturo del Hoyo (ed.), Editorial Aguilar, Madrid, 1966, pp. 62-85.

11 Ignacio Arellano, “La burla en el siglo de oro. Algunas consideraciones previas” in AA. VV., *Antología de la literatura burlesca del siglo de oro. Poesía De Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, Ignacio Arellano (ed.). op. cit., p. 18.

12 Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Carlo Formenti (ed.), Milano, Feltrinelli, 2014.

13 Cfr. Rodrigo Cacho Casal “El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro”, *Criticón*, 100, 2007, pp. 9-26 e Antoine Morel D'Arleux, “Obscenidad y desengaño en la poesía de Quevedo”, *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 181-194.

consenso ottenuto attraverso la discussione, come ritiene Habermas? È una soluzione che violenta l'eterogeneità dei giochi linguistici. E l'invenzione si produce sempre attraverso il dissenso. Il sapere postmoderno non è esclusivamente uno strumento di potere. Raffina la nostra sensibilità per le differenze e rafforza la nostra capacità di tollerare l'incommensurabile. La sua stessa ragione d'essere non risiede nell'omologia degli esperti, ma nella paralogia degli inventori¹⁴.

L'artista del Siglo de Oro reagisce con sardonica veemenza artistica all'agnizione corporea, ma è un dissenso accorto, che ha molto 'metodo': una «tremenda logica poetica»¹⁵; in tal modo il possesso del corpo, proprio o altrui, diviene la sua ossessione, un erotismo patente ed estremo che si manifesta attraverso un'articolata *visio* fisica che non tralascia riferimenti a pratiche omosessuali¹⁶:

Como todos los eróticos – un Sade, un Pasolini –, Quevedo está obsesionado por el hecho de la existencia física de un cuerpo diferente al suyo, irreductiblemente tangible, que la posesión no anula. Siente, en cambio, que este otro cuerpo, sólo durante el tiempo que dure un poema, puede disolverse en un castillo de palabras. La posesión verbal, entonces, tiene el mismo cariz imperativo, acaparador y violento de la agresión física¹⁷.

La *actio* poetica aggressiva e denigratoria organizzata nella poesia satirica e burlesca come negli *Epitaffi* pianifica e dirige la carica erotica e così come accade nelle centoventi giornate de Sade-pasoliniane con le parole-cronaca della signora Vaccari, della signora Maggi e della signora Castelli¹⁸

14 Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Carlo Formenti (ed.), Feltrinelli, Milano, 2014, p. 6.

15 La citazione è contenuta nella lettera-programma poetico che García Lorca scrive a Sebastiá Gasch nel settembre del 1928 a proposito di due poemi che gli invia, Federico García Lorca, *Epistolario completo*, Andrew Anderson, Christopher Maurer (eds.), Cátedra, Madrid, 1997, p. 588. Ricordo che anche il poeta andaluso tratta dei temi escrementizi legati all'amore ne *El público*.

16 Cfr. per questo Adrienne Martín, "Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo", *La Perinola*, 12, 2008, pp. 107-122. Per il tema della letteratura e l'osceno rinvio al saggio di Claudio Guillén "La expresión total: literatura y obscenidad", contenuto nel noto studio di letteratura comparata *Múltiples moradas*, Tusquets, Barcelona, 1998, pp. 234-296.

17 Gimferrer, *Dietari*, cit. p. 420.

18 Cfr. l'opera cinematografica di Pier Paolo Pasolini *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, Italia, Francia, 1975.

organizza e consolida la materia oscena che, a dispetto dell'essere 'fuori scena', è, invece, ben evidente e manifesta e costituisce la parte essenziale del romanzo (de Sade) e della sceneggiatura cinematografica (Pasolini-Citti-Avati).

Gimferrer pone l'accento su quanto Quevedo «En los juegos intercambiables del verbo, critica la realidad aparente del mundo»¹⁹ e l'accostamento a Pasolini, più che a de Sade, colpisce il lettore per la sua illuminante perspicacia. La denigrazione degli esseri abietti e corrotti, soprattutto se essi rappresentano a vari stadi il corpo della collettività, serve, al madrilenos come al friulano, per denunciare l'assoluto disprezzo da parte della società per un'esistenza materiale «irreductiblemente tangible»²⁰.

Quanto la scatologia e la coprofilica denigrazione del corpo quevediano sia legata all'elemento moraleggiante e comico-parodico²¹ e quanto invece sia schizofrenica negazione del neoplatonismo come segnala Arellano non credo sia di facile individuazione, va segnalato quanto scrive Maria Grazia Profeti riguardo al divieto e allo scarto della norma relazionata all'aggressione: «lo obsceno no es utilizado como juego, sin otras implicaciones sino que resulta usado para agraviar y lastimar. La mención de las deyecciones corpóreas, del ano, son lo vedado, y por lo tanto son el máximo de la ofensa»²². Va sottolineato anche che la scatologia può generare un sistema filosofico come Marie Roig Miranda sottolinea nel suo *Escatologia y filosofía en Quevedo*²³.

Ciò che risalta è la presenza di un corpo-oggetto imminente e 'mondano' che vive nell'allontanamento e nella contrapposizione al trascendente poetico e si trasforma in ossimorica ossessione, logica *agudeza verbal*.

Va segnalato anche quanto lo scomodo ingegno parodico dell'artista madrilenos, comune, ma non uguale, a quello dei tanti artisti dell'epoca, sia motivato da coscienti posizioni antitridentine oltre che a una vibrante protesta contro la negazione cattolica del corpo²⁴.

19 Gimferrer, *Dietari*, cit. p. 419.

20 Gimferrer, *Dietari*, cit. p. 420.

21 «Una de las fuentes de lo cómico más universales, incluidas en la concepción de la *turpido et deformitas* es la escatología, muy relacionada con otros aspectos que ponen de relieve la dimensión material del cuerpo y sus necesidades (digestión, anverso de la defecación cómica, enfermedades, y en general, todas las partes corporales inferiores, y sus funciones y disfunciones)». Arellano, "La burla en el siglo de oro", cit. p. 20.

22 Profeti, "La obsesión anal en la poesía de Quevedo", op. cit. p. 840.

23 *Criticón*, 99, 2007, pp. 57-66.

24 Cfr. per questo il citato studio di Adrienne Martín, "Sodomitas,

Tirando le fila del brevissimo ma intenso ‘racconto’ gimmeriano non si può non indicare quanto l’artista barcelonense riconosca in Quevedo un precursore della ‘maniera’ artistica postmoderna quella cinica, quella della fine delle grandi narrazioni. Del resto anche il suo *Buscón*²⁵ è un condensato di crudo sarcasmo e realistica narrazione di corpi –non di ‘spirito’ – dove la parola, quella mordace, irridente e oltraggiosa, e la materia si sovrappongono fino a fondersi. Quevedo racconta l’artista e l’arte al tempo della crisi, delle crisi; e il corpo, i corpi umani divengono loquaci testimoni dei grotteschi maltrattamenti di un’umanità repellente, fatta di grandi e piccoli *validos*, e relegata, come nella impietosa distopia pasoliniana, in un poco aureo ma molto beffardo ‘giardino delle delizie’ dove i ruoli s’invertono con facilità e dove «*todos somos locos, los unos y los otros*²⁶». Quando la satira si inasprisce il sorriso si fa amaro e bisogna riconoscere, come afferma Antonio García Ángel, che «*juzgados bajo los estándares morales de nuestros días, son políticamente incorrectos*»²⁷. La cronaca quevediana della realtà, della vita reale è tutta un’irreale galleria di improbabili personaggi e di eventi inammissibili:

Toda esta vida es hurtar,
no es el ser ladrón afrenta,
que como este mundo es venta,
en él es propio el robar.
Nadie verás castigar
porque hurta plata o cobre,
que al que azotan es por pobre
de suerte, favor y trazas.
Este mundo es juego de bazas,
que solo el que roba triunfa y manda²⁸

putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo” e il già citato articolo di Maria Grazia Profeti, “La obsesión anal en la poesía de Quevedo”.

25 Francisco de Quevedo, *El buscón*, Cátedra, Madrid, 1982.

26 I versi sono estratti dal poemetto numero 43 dell’antologia, già citata, di Arellano dal titolo: “Verifica correspondidamente la sentencia vulgar que el medio mundo se ríe del otro medio”; inoltre, riguardo al titolo del poemetto, Arellano chiarisce che: «Este romance es desarrollo satírico de un estribillo, a su vez versión modificada del refrán popular ‘Todos somos locos, los unos de los otros’ (Correas, refrán 22561), donde loco viene a significar ‘bufón’». Arellano, *Antología de la literatura burlesca del siglo de oro*, cit., p. 370.

27 Antonio García Ángel, “El Quevedo que ríe”, Introduzione a Francisco de Quevedo, *Poesía satírica y burlesca*, Antonio García Ángel (ed.), Instituto Distrital de las Artes – idartes. Bogotá, 2014, p. 11.

28 Arellano *Antología*, op. cit., poema 43, pp. 370-371.

La conclusione delle pagine del *Diario* gimferreriano dedicate a Quevedo chiarisce quanto le parole possano de-costruire e condensare tutta la materia, la fisiologia di un tempo inquieto:

Quevedo exalta una cara transfigurada, pero retrocede ante la fisiología del cuerpo, es decir, ante la humanidad concreta. Es la crisis moral del tiempo de la Contrarreforma. El erotismo actual tenso y angustiado, bajo una superficie a veces satinada – fotográfica o filmica –, es también erotismo de crispación, de tiempo de crisis²⁹.

Bibliografía:


- AA. VV., *Antología de la literatura burlesca del siglo de oro. Poesía De Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, Ignacio Arellano (ed.), Universidad de Navarra, publicaciones digitales del GRISO, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital) del GRISO <https://www.unav.edu/web/biblioteca-aurea-digital>
- Alonso Hernández, José Luis, *Claves para la lectura de la poesía satírica de Quevedo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2016, pp. 743-753,
- Anonimo, "Genesi", in AA. VV., *La Biblia*, Le Monnier, Varese, 2010.
- Arellano, Ignacio, "La burla en el siglo de oro. Algunas consideraciones previas", in AA. VV. *Antología de la literatura burlesca del siglo de oro. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, Universidad de Navarra, publicaciones digitales del GRISO, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital) del GRISO <https://www.unav.edu/web/biblioteca-aurea-digital>
- Biedma, Jaime Gil de, *Obras. Poesía y prosa*, Nicanor Vélez (ed.), Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, p. 122.
- Cacho Casal, Rodrigo, "El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro", *Criticón*. 100, 2007, pp. 9-26.
- Freud, Sigmund, *Il Perturbante*, Ed. Teoria, Roma-Napoli, 1990.
- García Ángel, Antonio, "El Quevedo que ríe", in Francisco de Quevedo, *Poesía satírica y burlesca*, Antonio García Ángel (ed.), Instituto Distrital de las Artes – idartes, Bogotá, 2014, pp. 7-14
- García Lorca, Federico, "La imagen poética de don Luis de

29 Gimferrer, *Dietari*, cit. p. 420.

- Góngora", in Federico García Lorca, *Obras Completas*, Arturo del Hoyo (ed), Editorial Aguilar, Madrid 1966, pp. 62-85.
- García Lorca, Federico, *Epistolario completo*, Andrew, Anderson, Christopher, Maurer (eds.), Cátedra, Madrid, 1997.
- García Valdés, Celsa Carmen, "Acerca de algunos poemas satíricos: el manuscrito 376 de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo", *La Perinola*, 4, 2000, pp. 127-146.
- Gimferrer, Pere, "Quevedo", in *Dietari (Dietario)*, Seix Barral, Barcelona, 1984.
- Guillén, Claudio, *Múltiples moradas*, Tusquets, Barcelona, 1998.
- Lyotard, Jean-François, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Carlo Formenti (ed.), Milano, Feltrinelli, 2014.
- Martín, Adrienne, "Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo", *La Perinola*, 12, 2008, pp. 107-122.
- Morel D'Arleux, Antoine, "Obscenidad y desengaño en la poesía de Quevedo", *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 181-194.
- Profeti, María Grazia, "La obsesión anal en la poesía de Quevedo", in *Atti del VII Congresso della Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, 1982, pp. 837-845.
- Profeti, Maria Grazia, *Quevedo: La scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Quevedo, Francisco, de, *El buscón*, Cátedra, Madrid, 1982
- Quevedo, Francisco, de, *Gracias y desgracias del ojo del culo*, Pepita de Calabaza Ed, La Rioja, 2016.
- Quevedo, Francisco, de, *Poesía satírica y burlesca*, Antonio García Ángel (ed.), Instituto Distrital de las Artes – idartes. Bogotá, 2014.
- Roig Miranda, Marie, "Escatología y filosofía en Quevedo", *Criticón*, 99, 2007, pp. 57-66.

Filmografía:

- Pasolini, Pier Paolo, *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, Italia, Francia, 1975.



EL LENGUAJE DE LA TRAICIÓN SEGÚN JUAN GOYTISOLO, ESCRITOR SIN TIERRA

DANIELA NATALE

I. Introducción

tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina, jamás volveré a ti : con los ojos todavía cerrados, en la ubicuidad neblinosa del sueño, invisible por tanto y, no obstante sutilmente insinuada (1970: 11)

Este es el bien conocido *incipit* de *Reivindicación del Conde don Julián* (México 1970, España 1976)¹, obra entre la novela y el ensayo² de Juan Goytisolo, autor multifacético y controvertido, que atravesó las principales corrientes estéticas del siglo XX, borrando fronteras entre los géneros literarios y creando nuevos cánones. Escritor prolífico, a lo largo de su carrera escribió más de cincuenta obras, que van desde el ensayo a la narrativa, el reportaje, la literatura de viajes, las memorias o la poesía. Muchas de ellas no vieron la luz en España, por la censura franquista.

Goytisolo siempre se consideró un apátrida, un nómada en diversos países, idiomas y culturas. Desde su exilio autoimpuesto mantuvo una tensa relación con España, hasta sus últimos años vividos en Marrakech, ciudad en la que se había instalado definitivamente³. En su primer tomo de

1 Por motivos de la censura, en 1970 la novela no pudo publicarse en España, sino en México. En este artículo recurro a la versión original del texto de Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián*, y no a la edición revisada en 1985, con prólogo de Linda Gould Levine.

2 Cf. Daniela Natale, "Juan Goytisolo saggista: questioni di frontiera" en A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci (eds.), *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, Vol. I, Collana Labirinti n. 152, Università degli Studi di Trento, Trento, 2013, pp. 363-371.

3 Véase el artículo de Giuseppe Grilli "È morto Juan Goytisolo" en *Rassegna Iberistica*, Vol. 40 – Núm. 108 – Diciembre 2017.

memorias, *Coto vedado* (1985), él narra su peripecia vital, presentándose así:

Castellano en Cataluña, afrancesado en España, español en Francia, latino en Norteamérica, nesrani en Marruecos y moro en todas partes, no tardaría en volverme a consecuencia de mi nomadeo y viajes en ese raro espécimen de escritor no reivindicado por nadie, ajeno y reacio a agrupaciones y categorías (38).

El propio Goytisolo ha elaborado diferentes presentaciones de sí mismo a lo largo de su extensa carrera, como muestra el siguiente ejemplo tomado de *Tradición y disidencia*:

Nacido en Barcelona, no me expreso en catalán. Tampoco soy vasco, no obstante mi apellido. Si bien escribo y publico en castellano, no vivo desde hace décadas en la península y me sitúo al margen del escalafón. Por ello me etiquetaron primero como afrancesado, aunque sólo he redactado en francés un puñado de artículos. Ahora me llaman, muy cortésmente, moro por el hecho de dominar el árabe dialectal de Marruecos y haberme afincado en Marraquech. Ni nuestros entomólogos universitarios, con sus rutinarias clasificaciones, ni nuestros críticos literarios, tan propensos a la vacuidad y la redundancia, alcanzan a incluirme en el comodín de una generación, la que ellos denominan 'del medio siglo', por más que coincida cronológicamente con los agavillados en ella. Mi experiencia personal y literaria es radicalmente distinta y, por consiguiente, mi obra también (2003: 13-14).

Por otra parte, en *Tradición y disidencia* pueden advertirse ya, desde el mismo título, dos términos clave en Goytisolo. La tradición existe para conocerla y transgredirla, y el hecho de que a «tradición» y «traición» solo les separe una letra -d resulta suficiente justificación para elaborar su *Don Julián*.

El escritor barcelonés fue calificado por la prensa, en no pocas ocasiones como traidor, un don Julián que había optado por cruzar el Estrecho e instalarse en la otra orilla, para lanzar su maldición cultural contra España. Siguiendo el modelo del historiador Américo Castro, él atacó aquella España castiza, que había anulado la pluralidad cultural en los años de la unificación bajomedieval, rechazando la idea de una convivencia armónica entre cristianos, musulmanes y judíos. Esa toma de distancia le ayudó a verse a sí mismo, y al *Otro*, o sea al árabe y al judío en los que se identifica. Carmen Sotomayor en *Una lectura orientalista de Juan Goyti-*

solo (1990), lo pone en relación con Edward Said y su *Orientalism* (1978) y toda la corriente reivindicativa de la cultura árabe, a través de su lucha contra estereotipos y tópicos. Para la autora, esta influencia ha sido determinante para la creación de su *Trilogía de la traición* o *Tríptico del mal*, o sea las novelas protagonizadas por Álvaro Mendiola.

II. La Trilogía de la traición

Reivindicación del Conde don Julián es la segunda novela de una trilogía que Juan Goytisolo empezó con *Señas de identidad* (1966) y terminó con *Juan sin tierra* (1975). En efecto, ya que rompe con los cánones tradicionales del género, más que una novela se podría definir como una serie de cuadros ensayísticos en forma de ficción, que presentan un inusitado uso de la lengua y un estilo experimental. Según Carlos Fuentes «Goytisolo emprende la más urgente tarea de la novela española: destruir un lenguaje viejo, crear uno nuevo y hacer de la novela el vehículo de esta operación» (1969: 81). Su español es arbitrario e inquietante, soez y erudito, derramado sobre las páginas, más que escrito. La puntuación y la organización misma de las frases comunican un sentido de ruptura y desfamiliarización. La experimentación lingüística es notable: rompimiento de la sintaxis castellana; puntuación propia, con la desaparición del punto y del punto y coma, que son substituidos por los dos puntos, que aceleran la narración; supresión de mayúsculas en el inicio de los párrafos; creación de palabras y uso de neologismos y voces extranjeras; y otras dislocaciones gramaticales que cumplen con la voluntad goytisolina de traicionar «el arte del buen decir», creando un lenguaje polisémico.

El propio Goytisolo ha declarado en más de una ocasión que, a partir de *Señas de identidad*, no distingue entre prosa y poesía, sino que utiliza un «verso libre narrativo», un estilo que «rompe la ortografía y la linealidad del argumento y en el que las crónicas de prensa se mezclan con las citas de los clásicos, las canciones populares con los diálogos de películas baratas y la religión con la pornografía» (Rodríguez Marcos, 2015)

Reivindicación del Conde don Julián, es un canto al mudejarismo de la cultura hispánica y reivindica, desde su título, la figura histórica del traidor don Julián, intimamente relacionada con el inicio de la presencia árabe en la península. En *Crónicas Sarracinas* (1982) Goytisolo explica que la *fábula*

tuvo origen en unas palabras de Ramón Menéndez Pidal referidas a la crónica de la invasión musulmana y la consiguiente «pérdida de España»:

Menéndez Pidal [...] al aludir al escaso interés de sus contemporáneos por la leyenda de don Julián y la «pérdida» de España, echaba de menos la «mirada adivinadora de la poesía» y lamentaba que una serie de candados mentales cerraran la puerta de este palacio encantado de la invención». «Todavía esperamos al artista fuerte en osadía –señalaba– que quebrante los cerrojos y penetre en el recinto para revelar los viejos misterios imaginativos celados por Hércules». La respuesta a dicha invitación, a este desafío creador, fue uno de los incentivos fundamentales en la génesis de *Don Julián*. (45)

Reivindicación del Conde don Julián es un texto dialógico, cuyo hablante es también escuchador. Es una obra abierta, con innumerables repeticiones. La acción sucede en un solo día y en un solo lugar, como en *Ulysses* de Joyce. Un único personaje anónimo, el Álvaro Mendiola de *Señas de Identidad*, cuya fantasía delirante con su huracán de voces interiores, hace que la novela sobrepase los límites de la realidad cronológica-espacial. Así, a través de las voces dialógicas que evocan la historia de España, permanecen simultáneamente el tiempo real de un día en Tánger y el tiempo mítico de la memoria colectiva.

Goytisolo esclarece sus propósitos:

En mi novela *Reivindicación del Conde don Julián*, me propuse realizar una empresa fundada primordialmente sobre el lenguaje. «Don Julián» no es, como el título pudiera indicar, una novela histórica – en la acepción que el término «novela histórica» ha tomado entre nosotros. El narrador es un ser anónimo que desde Tánger contempla la costa española, y se identifica con el conde don Julián – gobernador visigodo del lugar, el Gran Traidor de la historia de España que abrió la Península a los musulmanes. Este narrador sueña en una nueva invasión de España, cuyos efectos duren también ocho siglos. Esto es, la destrucción de todos los mitos y todos los símbolos sobre los que se ha edificado la personalidad española, desde la época de los Reyes Católicos.⁴

Así nuestro escritor vuelve al viejo tópico legendario de la caída de la España visigótica por el pecado sexual del rey don Rodrigo, que violó la hija del conde don Julián, go-

4 En *Revista Iberoamericana*, 116-117, Pittsburg, diciembre, 1981.

bernador de Ceuta, y el impulso de este de vengarse de la afrenta a su honor familiar, proporcionando a los musulmanes la necesaria información para hacer posible su invasión de la Península Ibérica. Goytisolo revive la invasión de Tarik para destruir los mitos, las instituciones y los valores de la España sagrada, recogidos por la ideología franquista tras la guerra civil. La obra representa una protesta contra el mito de una España castiza, caballeresca y católica, que fue propugnado por los historiadores y propagandistas de la época de Franco.

Juan Goytisolo, nuevo don Julián, traicionará la España mítica y legendaria empuñando armas con las que derrocar la cultura oficial heredada, borrar interpretaciones historiográficas casticistas y acientíficas, violentar las normas sociales, infringir la regla academicista, y denunciar las propagandas patrióticas del régimen franquista.

Con *Reivindicación del conde don Julián*, el mito del traidor no muere, sino que cobra nuevas dimensiones. El autor mismo explica los orígenes de su novela iconoclasta en su libro de ensayos *Disidencias*:

La interpretación mítica, justificativa de la historia de España, me obsesionaba desde hace años. Es difícil vivir en una ciudad como Tánger, enfrentado a la presencia cercana de la costa española, sin evocar la figura legendaria de don Julián y soñar en una "traición" grandiosa como la suya. [...] Mi desapego de los valores oficiales del país había llegado a tal extremo que la idea de su profanación, de su destrucción simbólica, me acompañaba día y noche. (1977: 292)

III. El exilio geográfico y lingüístico

Un narrador anónimo, situado en Tánger imagina la destrucción de la «España sagrada» de la cual se ha desterrado. Efectúa tal destrucción por medio de una recreación mental de la invasión militar musulmana de 711. El propósito es la «traición grave, traición alegre : traición meditada, traición súbita : traición oculta, traición abierta, traición macha, traición marica : hacer almoneda de todo : historia, creencias, lenguaje : infancia, paisajes, familia : rehusar la identidad, comenzar a cero» (135). Aquella venganza del conde, halla su correlato en la venganza hispanicida de Goytisolo, convertida en palabra.

Reivindicación del conde don Julián, como signo de disidencia, describe varias clases de transgresión cometidas contra

la «esencia española»: escenas de masturbación, sodomía, violación y homosexualidad; parodias de figuras históricas como Isabel la Católica y Séneca; referencias insistentes a los actos de orinar y defecar, etc. El personaje don Julián, alter ego del narrador, también emprende un acto de traición lingüística. En el delirio del narrador, Julián vuelve a España y participa en la destrucción de la cultura nacional esencialista, retirando bruscamente de la península todas las palabras de origen árabe y las cosas que representan. Entre estas se encuentran comidas, edificios y conceptos arquitectónicos, innovaciones matemáticas y económicas.

Goytisolo cuestiona lo que es propuesto como español por la tradición, no solo a través de la ironía y la sátira, sino también evidenciando la presencia de lo árabe en el lenguaje, la literatura y los valores sociales y culturales de España. Un ejemplo del carácter híbrido del español (y de la forma misma de *Reivindicación del Conde don Julián*, que se fundamenta en otros textos) se encuentra en la parodia del diálogo entre Sancho y el médico tomado de *El Quijote*. Goytisolo reemplaza al médico por el gramático y las comidas prohibidas se convierten en las que son etimológicamente foráneas:

yo, señor, soy gramático, y miro por la pureza del idioma mucho más que por mi vida, estudiando de noche y de día y tanteando la complexión del carpeto para acertar a curarle cuando cayere enfermo : y lo principal que hago es asistir a sus comidas y cenas, y dejarle comer de lo que me parece castizo y quitarle cuanto etimológicamente es extraño : y así mando quitarle estos entremeses porque contienen arroz y aceitunas, y aquellos guisos por ver en ellos alubias, berenjenas y zanahorias desa manera, aquel plato de perdices que están allí dispuestas, y, a mi parecer bien sazonadas, no me harán algún daño ésas no comerá el señor carpeto en tanto que yo tuviere vida pues, por qué? porque son en adobo y han sido condimentadas con azafrán si eso es así, vea el señor gramático de cuantos manjares hay en esta mesa cuál me hará más provecho y cuál menos daño y déjeme comer dél sin que me le apalee, porque por mi vida de carpeto, y así Dios me le deje gozar, que me muero de hambre, y el negarme la comida, aunque le pese al señor gramático y el más me diga, antes será quitarme la vida que aumentármela vuesa merced tiene razón, señor carpeto : y así me parece que vuesa merced no coma de aquellos conejos guisados que allí están, porque van guarnecidos de alcachofa : de aquella ternera, porque ha sido aderezada con espinaca aquel platonazo que está más adelante vahando me parece que es olla podrida, que

por la diversidad de cosas que en tales ollas podridas hay no podrá dejar de topar con alguna que me sea de gusto y provecho ábsit! : vaya lejos de nosotros tan mal pensamiento! (197-198)

Prohíbe, entonces, el adobo, el azafrán, las berenjenas, las zanahorias, las espinacas, las albóndigas, las alcachofas que “contaminan” el arroz, las aceitunas, las perdices y conejos de la mesa española. El tal señor *carpeto*, como se designa al representante simbólico de la España castiza, se muere de hambre porque, en su afán de asegurar la pureza del idioma, no puede comer ninguno de los platos cuyo nombre tiene origen árabe:

no hay cosa peor en el mundo que una olla podrida con albóndigas y unas gotas de aceite : y respecto a los postres de vuesa merced ni uno siquiera le puedo autorizar : el flan, a causa del caramelo : el helado, por contener azúcar : la macedonia, por el jarabe : en cuanto al exquisito sorbete que acaban de servir a vuesa merced, la duda ofende : es etimológicamente foráneo y, abandonando al *carpeto* en la plena y solemne posesión de su hambre, galoparás de nuevo por el próspero y floreciente reino de la Paz, el Desarrollo y el Orden y provocarás catástrofes financieras y desastres bur-sátiles mediante la brusca supresión de aranceles y tarifas, la abrogación inesperada y radical de todas las barreras de aduana a los comerciantes que miden y pesan los dejarás sin fanegas, quintales, arrobas, azumbres, quilates privarás de álgebra a las escuelas y a las contabilidades de cifras y galoparás y galoparás e incorporarás a tus huestes alguaciles y alféreces, almirantes y alcaldes requisarás las bebidas alcohólicas despoblarás las construcciones de albañiles derribarás tabiques, secarás acequias, motivarás infecciones y epidemias al desbaratar el arduo, laborioso sistema de alcantarillas y galoparás y galoparás sin tregua por el vasto y asolado país, y cuando la ruina sea completa y la bancarrota absoluta, te pararás frente al mapa de la Península y apuntarás aún con tu varilla de ballena ah, se me pasaba : y quítenme de ahí ese Guad-el-Kebir! (198-199)

Al retirar todas las palabras de derivación árabe de la lengua castellana, muestra la abundancia de estas y la “impureza” de su idioma natal. Lo llamado español contiene en esencia elementos árabes⁵. Como José María Castellet ha señalado en su «Introducción a la lectura de *Reivindicación*

5 Rafael Lapesa, en su *Historia de la lengua española* (1980) destaca que más de 4000 palabras del léxico español, incluyendo topónimos, provienen del árabe.

del Conde don Julián de Juan Goytisolo»⁶, el personaje central del texto es el propio texto, con su lenguaje. «Hacer tabla rasa de toda herencia merced al lenguaje» se convierte no solo en el tema de la novela, sino en el auténtico protagonista de ella.

IV. El lenguaje de la traición

El lenguaje establecido se destruye por el lenguaje profanante, a través de violaciones del discurso normalizado y sus reconstrucciones que utilizan los mismos materiales de derribo, lingüísticos, estéticos e ideológicos. El empleo de otros códigos (por ejemplo el árabe dialectal marroquí, el francés, el inglés, el italiano y algunas lenguas hispano-americanas) la incorporación de diversos registros con fin crítico y paródico, la yuxtaposición de lo culto y lo vulgar se entienden como profanadores del castellano oficial.

La prosa del libro es una sucesión de unidades rítmico-expresivas conectadas por el mismo signo ortográfico, los dos puntos, que sintetiza funciones plurales e introduce en el conjunto un tejido de relaciones cambiantes. Esta misma sucesión vertiginosa de ideas y de conceptos produce una densidad en el texto, acrecentada a medida que la obra avanza, puesto que se viola la costumbre de delimitar claramente las distintas ideas o conceptos vertidos mediante una puntuación creada para tales fines. Cabe destacar que hay un elemento más de innovación y es el correspondiente al manejo de los verbos. Goytisolo evita el empleo frecuente de verbos en forma personal, recurriendo a los gerundios y, sobre todo, a los participios y a los adjetivos para sustituirlos. Con ello, la expresión se hace más estática:

abierta la ventana, la melodía irrumpe : una nota sostenida a veces, quizás un breve arpegio : tañido por la flauta pastoril de algún émulo de Pan, compañero de Baco y persecutor de ninfas : escueta, ligera, sutil : suasoria : grávida de sugerencias, invitaciones, promesas : abandono de hogar, huida al monte, vida andariega y rústica : todos los pesares y nostalgias condensados en un simple acorde que el afilador ensaya y repite día tras día : (16)

Más todavía, la violación del lenguaje se concreta en un proceso de *intertextualidad*. La nueva transgresión se produce injertando en el relato textos ajenos, descontextualizándolos. Pero es en esa descontextualización y en el proceso

6 En *Juan Goytisolo*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1975, págs. 185-196.

de recreación que radica la intencionalidad de la mayoría de los intertextos, o sea contribuir a la destrucción del curso de la narración y a una lectura deestructurada del pasado literario español.

Goytisolo, tan proclive a las explicaciones sobre sus libros, en *Disidencias* reconoce una relación lingüística con Góngora, mediante el empleo de una terminología y sintaxis barrocas que eligen siempre el discurso contra el referente, y centra la atención en el signo de preferencia a la cosa designada (313-314). Pero dicha relación no es exclusivamente lingüística, ya que cierta variedad de tonos gongorinos resuena a lo largo de la narración, comenzando por el acorde entre el protagonista innominado que deambula por las calles de Tánger y el peregrino de las *Soledades*. Los dos personajes misteriosos son dueños de sus errancias e intérpretes de su autor:

enredados aún en tu memoria, tal implicantes vides, los versos de quien, en habitadas soledades, con sombrío, impenitente ardor creara densa belleza ingrávida : indemne realidad que fúlgidamente perdura y, a través de los siglos, te dispensa sus señas redentoras en medio del caos : rescatándote del engañoso laberinto : de tu cotidiano periplo por dédalos de materia incierta, esponjosa : sin saber dónde está la verdad : en la impresión sensorial o la memoria del verso : oscilando de una a otra mientras caminas dibujando jeroglíficos : inmerso en la multitud, pero sin integrarte a ella : a diferente diapason : captando sutilmente la presencia (irrupción) de signos que interfieren (violán) el orden aparente de las cosas (39-40)

Góngora es el guía espiritual y estético de Goytisolo, como Virgilio en *La Divina Comedia*:

altivo, gerifalte Poeta, ayúdame : a luz más cierta, súbeme : la patria no es la tierra, el hombre no es el árbol : ayúdame a vivir sin suelo y sin raíces : móvil, móvil : sin otro alimento y sustancia que tu rica palabra : palabra sin historia, orden verbal autónomo, engañoso delirio : poema : alfanje o rayo : imaginación y razón en ti se aúnan a tu propio servicio : palabra liberada de secular servidumbre : ilusión realista del pájaro que entra en el cuadro y picotea las uvas : palabra-transparente, palabra-reflejo, testimonio ruinoso yerto e inexpresivo (124-125)

El gongorismo influye en la prosa de Goytisolo, con su rompimiento sintáctico, con su lenguaje liberado del referente, y con su búsqueda de un lector que comprenda una literatura culterana.

V. Conclusiones

La novela cierra cuando los sentidos del hablante / escuchador están tan cansados que el sueño liberador le lleva al estado onírico: «el sueño agobia tus párpados y cierras los ojos : lo sabes, lo sabes : mañana será otro día, la invasión recomenzará» (240), adelantando así una nueva traición a España, la de *Juan sin tierra*. En la última obra de la trilogía el alejamiento cultural y afectivo de su patria y el rechazo de los clichés lingüísticos de un lenguaje fosilizado, alcanzan el *clímax*. Los dos últimos párrafos no están escritos en castellano, sino en árabe, el primero transliterado, mientras el segundo directamente en su grafía original (320-322). Goytisolo abandona su lengua materna, para sumergirse en otra extranjera, consumando así su total traición hacia una patria «ingrata y mezquina», pero de la que no quiere alejarse demasiado, manteniendo su mirada fija sobre ella, desde la otra orilla. Solo podríamos añadir, aludiendo al renacer de los conflictos de una tradición que arranca de los afanes de reconquista y de sus relatos, a partir del *Cantar de mio Cid*, hasta llegar a la película hispano-italiana *Operación Ogro*, que el Juan de Barcelona, como el de París o de Marrakech es siempre el mismo hombre comprometido. Comprometido con la historia, con sus parcialidades y sus dioses (o demonios) como dirían los hermanos Karamazov.

DANIELA NATALE
 Università del Sannio
 (daniela.natale1@gmail.com)

Referencias Bibliográficas

- ALBERT ROBATTO, M., *La creación literaria de Juan Goytisolo*, Planeta, Barcelona, 1977.
- CASTELLET, J. M., "Introducción a la lectura de Reivindicación del Conde don Julián", *Juan Goytisolo*, Fundamentos, Madrid, 1975.
- CASTRO, A., *La realidad histórica de España*, Porrúa, México, 1962.
- COUFFON, C., "Entrevista con Juan Goytisolo: 'Una reivindicación temeraria'", *Marcha*, 19 marzo: 31, 1971.
- EILENBERGER, W, ÁSTVALDSSON, H., HERRERA F., *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 1999. <http://www.ucm.es/info/numero11/jgoytiso.html>

- FUENTES, C., *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969.
- GARCÍA GABALDÓN, J., "En torno a Makbara y Juan Goytisolo," *Anthropos*, 1986, 60-61: 103-107.
- GIMFERRER, P., "El nuevo Juan Goytisolo". *Revista de Occidente*, 1974, 137: 15-39.
- *Radicalidades*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1978.
- GONZÁLEZ ORTEGA, N., "Juan Goytisolo y la (de)construcción del lenguaje literario moderno y de la sociedad española postmoderna", Inger Enkvist (eds.), *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1999, pp. 87-99.
- GOULD, LEVINE, L., *Juan Goytisolo, la destrucción creadora*, Joaquín Mortiz, México, 1976.
- GOYTISOLO, J., *Señas de identidad*, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- *Juan sin Tierra*, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- *Disidencias*, Seix Barral, Barcelona, 1977.
- *España y los españoles*, Lumen, Barcelona, 1979.
- *Makbara*, Seix Barral, Barcelona, 1980.
- *El furgón de cola*, Seix Barral, Barcelona, 1982.
- *Reivindicación del Conde don Julián*, Seix Barral, Barcelona, 1982.
- *Reivindicación del Conde don Julián*, Ed. Linda Gould Levine, Cátedra, Madrid, 1985.
- *Contracorrientes*, Montesinos, Barcelona, 1985.
- *Coto vedado*, Seix Barral, Barcelona, 1985.
- *En los reinos de taifa*, Seix Barral, Barcelona, 1986.
- *Las virtudes del pájaro solitario*, Seix Barral, Barcelona, 1988.
- *Paisajes después de la batalla*, Ed. Andrés Sánchez Robayna, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
- *La cuarentena*, Mondadori, Madrid, 1991.
- *La saga de los Marx*, Mondadori, Madrid, 1993.
- *El bosque de las letras*, Alfaguara, Madrid, 1995.
- *Las semanas del jardín – Un círculo de lectores*, Madrid, Alfaguara, Madrid, 1997.
- *Crónicas Sarracinas*, Alfaguara, Madrid, 1998.
- *Tradición y disidencia*, FCE, Madrid, 2003, 2ª ed.
- *Don Julián*, Ed. Linda Gould Levine, Cátedra, Madrid, 2004.
- GRILLI, G., *Literaturas caballerescas y re-escrituras cervantinas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2004.
- "Le culture degli umanisti e le culture dell'Età dell'Oro", *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, 2008, 4: 295-305.

- GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso — Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985.
- *El sol de los desterrados*, Sirmio, Barcelona, 1985.
- KRISTEVA, J., *Semeiotiche. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano, 1978.
- KUNZ, M., “El final bilingüe de Juan sin Tierra”, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Gredos, Madrid, 1997, 338-350.
- *Juan Goytisolo: metáforas de la migración*, Verbum, Madrid, 2003.
- “En torno al otro lado: La escritura fronteriza de Juan Goytisolo”, *República de las Letras*, 103, 2007, 40-46.
- LAPESA, R., *Historia de la lengua española*, Gredos, Madrid, 1980.
- NATALE, D., “Juan Goytisolo saggista: questioni di frontiera”, A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci (eds.), *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, Vol. I, Collana Labirinti n. 152, Università degli Studi di Trento, Trento, 2013, pp. 363-371.
- RODRÍGUEZ MARCOS, J., “Goytisolo por Goytisolo”, *El País/Cultura*, 17/04/2015.
- SAID, E., *Orientalism*, Pantheon Books, New York, 1978.
- SOTOMAYOR, C., *Una lectura orientalista de Juan Goytisolo*, Fundamentos, Madrid, 1990.
- TIETZ, M., “La búsqueda de la identidad española en la obra de Juan Goytisolo y Gonzalo Torrente Ballester”, *Iberoamericana*, 1985, 2/3, 5-18.
- TRUXA, S. (1980), “El ‘mito árabe’ en las últimas novelas de Juan Goytisolo”, *Iberoromania*, 11, 96-112.
- ULLÁN, J. M., “Juan Goytisolo achaca la ausencia del debate cultural a la autocensura y al dios mercado”, *El País*, 13 de febrero 2001.
- VALCÁRCEL, C., “Paisajes después de la batalla en la novelística de Juan Goytisolo”, José María Martínez Cachero et al. (eds.), *Mostrar con propiedad un desatino*, Eneida, Madrid, 2004, 171-190.
- VILLENA, M. Á., “Juan Goytisolo dice...”, *El País*, 26 de julio 1997: 35.



THE DEATH OF MUSES THE FIRST STAGE OF THE MECHANISM OF IMMORTALITY

IOANA MAN

'I was in a sort of ecstasy [...]. Absorbed in the contemplation of sublime beauty ... I reached the point where one encounters celestial sensations ... Everything spoke so vividly to my soul. Ah, if I could only forget. I had palpitations of the heart, [...]. Life was drained from me. I walked with the fear of falling.'
Stendhal

Prelude

And whose crime is it? of an absolute god who offers death as a beginning, and not as an end? Is it a suicide in front of beauty, like a narciss? Is it the end of a dream and the moment of opening the eyes of consciousness? The miracle of death does not consist in what it ends, but in what it begins.

Stendhal syndrome, or death due to ecstasy in front of the sublime, is a psychosomatic condition defined in the nineteenth century, which involves rapid heartbeat, fainting, confusion and even hallucinations, which are supposed to occur when individuals become exposed to objects or phenomena of a special beauty, out of fascination. This phenomenon seems to be the absolute crime of a god with a carefully predetermined plan.

The stages of emotion that manifest at the limbic level, from beatitude, ecstatic state to paroxysm, the syndrome mentioned above, are the effects of metamorphosing the feelings of the creator during the artistic process. A creator is constantly in a sea where he bathes to seduce, his personality flows, increases and decreases, fascinates and wraps muses and spectators in his nets. What must be pointed out is

the fact that the states characteristic of the creative moment are extremely varied and dynamic.

Most of the time, enthusiasm is what defines an artist, it is the first creative gesture. Enthusiasts often induce themselves enthusiasm; besides the actual condition as an effect of some activities, the enthusiasm becomes something almost palpable, as we could see in Salvador Dalí's life, artist who began his day like a god, like a narcissist full of egotism, feeling the glory of life by the very fact of being him.

In the ancient world, enthusiasm leaves the impression of being sacred, generating states of epiphany. In today's society, enthusiasm is often something defined by aphorisms, capital letters, clichés that impact and attract attention through effervescence and the continuous search for the sublime.

Argument

But, in the early stages, in addition to the creative enthusiasm, the artist is also in a condition of duplication, as if someone were dressing his thoughts and thinking with

them; here is actually the point of intervention from the outside, the moment of inspiration.

Then there are muses, daughters of Zeus, or beings who intertwine their destiny with those of the artist, beings of epiphanic or fatal nature... in a oneiric dimension. Coincidence is just the anonymous way of the supreme divinity to manifest its presence and let us be aware of it.

In a contemporary sense, as Danto defined the period as the end of art, as the finality of the narrative and the moment of waiting for self-becoming, vis-à-vis the artistic process there is an analogy with the bildungsroman, the novel of formation and self-discovery. The topicality of this subject is highlighted in the artist's own continuous search for himself in a period that is defined by multidisciplinary, the visual no longer being self-sufficient in the composition, configuration and artist-viewer, actor-spectator dialogue. This search begins with the interaction and influence of the sources of inspiration and continues with the participatory presence of the art consumer and with the elimination of the role of the muses and finally their death.

This metaphorical death is a death as a transformation to another stage, a continuity due to the fact that an access to divine knowledge is opened. It is perhaps just a lever of saturation, in which nothing can be added, nothing can be removed, just like the perfect work of art itself. A condition of excess. Excess that creates implosions on an unconscious level.

What is the paradox of the moment of the decision of creation? To succeed in dissecting the opposite of the result in the moment of anticipation? Is it a betrayal of one's own or is it a betrayal of the supreme being?

In his work, "Mythological Slanders" ("Calomnii mitologice"), Octavian Paler tells us about the enthusiasm to realize that nothing is too much, that achieving and reaching certain stages of excess are due to the need for improvement and self-transcendence.

The excess appears to be reprehensible and has disastrous effects. After Dionysos fulfilled his wish that everything he touched turned to gold, Midias begged the god to get rid of the gift he received once both the food and the drink turned to gold. Marsyas suffered because he claimed that he was able to sing with his whistle more beautiful than Apollo himself; Orpheus, when he came out of Hell, was not satisfied that the memory of Eurydice went after him and he turned his head, and at that moment the illusion could not help him. Psyche was not satisfied that she was loved and happy either, she wanted 'more', violating the only condition on which her happiness depended: not to see the face of the stranger who had taken her from the mountain where she had been abandoned by her parents and taken her to a Palace. Thus Eros disappeared. Cassiopeia attracted the wrath of the gods by claiming to be more beautiful than the nereids.

After Paler explains to us the sequence of deities that come to be defined by the very exaggeration of some circumstantial attributions or phrases, the question that is debated is 'Can one get out of mediocrity without being guilty of any' excess '?' Who else would have heard of Icarus if he had not wanted "too much" to reach the sun, instead of continuing his journey with Daedalus to Sicily? Antigone has an extra pride that gives her the strength to remain inflexible. Heracles has a plus of arrogance that helps him accomplish his feats. Theseus has an extra cynicism that makes him not feel obliged to Ariadne who ensured him, with her thread, the exit from the labyrinth. Narcissus wanted too much. He wanted to carry on self-knowledge what the gods do not allow.

This excess, and the desire to reach the climax is manifested once the presence of the muses is pregnant and consuming for the creator. Through this very desire for evolution, there is a continuous competition between the two antithetical highlights, the artist - the muse.

As some writers have written about silence, about things that people could not say, this artist-muse dialogue talks

about the philosophical mechanisms behind the creative process, about the Dionysian (creative chaos) that anticipates the Apollonian (visual rationality) finality of the work of art, with direct role in accessing the viewers' subconscious.

If we move in a labyrinthine, concentric way, towards the unconscious (the superego), as a universal foundation of the human and the social, to understand the impact of the muse at the subconscious level, the connection between conscious and unconscious once the artistic concept takes another life after the finality of the creative act. The subconscious does not differentiate between reality and the virtual. It is the place where creative magic takes place (in the field of arts), it is the place where the role of deity due to the decisional factor on the work is entirely owned by the artist. In this aspect, by metamorphosing emotions, it can betray the reality of a spectator.

In the game of art, according to the theories of Hans-Georg Gadamer, there is no separation between the work of art and the person who lives the aesthetic experience. Through a hermeneutic theory of the work of art, starting from the analysis of the essential features of the game, the essence of art will have to be looked up in the creative process and in the concept of genius. Due to Hagel, the understanding of the spirit is through art, *ars pictura* represents the understanding of the artist's alter-ego and how he manages to have a transformative role for the art consumer through his self-becoming as a creative continuum, but only once he manages to detach himself from the indirect influence of the muses.

In other words, there are times when there is no separation between the work of art, the artist and the muse. Given the fine line between the concrete and the ineffable, between the artist and the work of art, one can observe a departure from mimesis and an inclination towards an elegance of suggestion, empty space, absence, a tendency to essentialize, to leave a role much more significantly to the viewer through the narrative capacity, in other words highlighting the concept of diegesis. The narrative behind the figurative speaks of the overlapping state of glory from the moment of connection with the muse. Once this narrative ends, there is a limitation of the role of these inspiring beings, the main role now being played by the viewer, by those who live the aesthetic experience.

Often the source of inspiration is a harmful and unpro-

fitable one, disastrous and generating obstacles, coming from some entities whose enthusiasm to grow is through the mask of others (persona = personality, a term that in ancient times had the etymology of theatrical mask) is self-sufficient. An entire social morphology becomes an absurd cliché, the muse itself competes with the artist. But the finality is the dilution and finally the dissolution of the muses, the absolute consumption and forgetting, practically killing them, and the first step towards the absolute.

Oscar Wilde said 'give a mask to man and he will show his true face!' now the paradox of the period rarely gives us the chance to see faces without masks, both denotative and connotative, but living a vivid life is the own betrayal of the creative god, when he manages to create his own death of the death, and to survive through his artworks, freed from the influences of the muses.

'The only justification for an existence is the life in it, its intensity, fertility, depth. Joy, light, victory, charity, overcoming, continuous overcoming, hope - all these are signs that life is full and organized there. I appreciate a man, a thought, a work - according to their authenticity; that is, by the degree of proximity to coincidence, existence = creation.'

Mircea Eliade



'The muse (V)', Ioana MAN, detail, oil on canvas, 2019



'I'M', Ioana MAN, oil on canvas, 2019

The first stage of the mechanism of immortality. Considering the fine line between the real and the ineffable, between the artist and the work of art, one can observe, in the contemporary era, an increasingly distant detachment from mimesis and an approach for diegesis. This contemporary period of the end of art – of the death of art, as Danto defined it – overlaps at the metaphysical level with the death of the muses, as long as existence is in pure COINCIDENCE WITH CREATION, AND THE CREATOR WITH A MOMENT OF waiting of his own self-becoming. Thus the death of the muses is a metaphor for the detachment of the art creator (named god – through the inherent decisional power), from the incipient inspirational idea, from the seeds of life born from the sparkle of thoughts and the condition of genius. Compare to the artistic concept, there is a paradoxical analogy with the bildungsroman, the novel of formation and self-discovery, of the life after death, of the death of the end, as long as artistic creations last through their own capacity to fascinate.

Bibliography

- Dalí, Salvador, *Jurnalul unui geniu*, Humanitas, Bucuresti, 2019.
- Danto, Arthur C. *The end of art: A philosophical defense*, Cambridge University Press, 2005.
- Danto, Arthur C, *After the end of art, Contemporary art and the pale of history*, ed. Princeton University Press, Princeton, 1997.
- Eliade, Mircea, *Oceanografie*, Humanitas, Bucuresti, 2008.
- Ratiu, Dan-Eugen, *Disputa modernism -postmodernism. O introducere in teoriile contemporane asupra artei*, Eikon, Cluj-Napoca, 2012.
- Paler, *Octavian, Calomnii mitologice*, Adevarul Holding, Bucuresti, 2010.



**REFLECTIONS ABOUT THE ILLUMINATING BOOK OF
ROBERTA CAPELLI AND ALICE DUCATI: *DIRÒ DE L'ALTRE
COSE CH'I' V'HO SCORTE. POUND LETTORE DI DANTE****

DANIELA LA MATTINA

*"I'LL SAY ABOUT THE OTHER THINGS I HAVE
SEEN THERE.."*

POUND READER OF DANTE

"I'll tell you about the other things I have seen there..".

It is the ninth verse of Canto I of Dante's *Inferno* that follows the famous incipit:

'In the middle of the journey of our life I found myself in a dark forest ... "wild and strong, allegory of sin and damn and that so much frightens him because he had lost the right way, the one that leads to salvation and to describe what it was it is a difficult thing because this wild wood is impervious and difficult, and at the very thought of that the fear returns to him! It is almost as distressing as death; but to say what good he found there, the meeting with Virgil, he will talk about the other things he saw there: And what are they?

What are the other things whose Dante will tell us?

Probably the three beasts from which Virgil will free him or not? Answers are in the subtitle: *Pound reader of Dante*.

This illuminating and interesting book has been written by Professor Roberta Capelli (University of Trento), a specialist in the American poet and Alice Ducati (University of Trento), edited by Edizioni dell'Orso and published in the "Medievalism" a collection of historical-literary, philological and cultural studies, founded by the author Capelli herself, which collects scientific works concerning contemporary and modern medievalism.

* Edizioni dell'Orso, Alessandria 2021, pp. 149. *Medievalismi*. Collana di studi storico-letterari, filologici e culturali fondata da Roberta Capelli.

The cover is made by LOME, a famous artist from Trentino, who provides us, in addition with the traditional profile portrait of the great poet, his geometric drawings rich in flowers and leaves which introduce us directly into the ideal and poetic wood on which Dante Alighieri will enter with his *Divine Comedy* through the keen and passionate eyes of Ezra Pound.

(Ezra Weston Loomis Pound October 30, 1885 Hailey-November 1, 1972 Venice)¹.

1 Ezra Pound is widely considered one of the most influential poets of the 20th century; his contributions to modernist poetry were enormous. He was an early champion of a number of avant-garde and modernist poets who have developed important channels of intellectual and aesthetic exchange between the United States and Europe and have contributed to important literary movements such as Imagism and Vorticism. His life's work, *The Cantos*, remains a signal modernist epic. Its mix of history, politics, and what Pound called "the periplum," that is a point of view of one in the middle of a journey, have given countless poets permission to develop a range of poetic techniques that capture life in the midst of experience. In an introduction to the *Literary Essays of Ezra Pound*, T.S. Eliot declared that Pound "is more responsible for the 20th-century revolution in poetry than is any other individual." Four decades later, Donald Hall reaffirmed in remarks collected in *Remembering Poets* that "Ezra Pound is the poet who, a thousand times more than any other man, has made modern poetry possible in English." Pound never sought, nor had, a wide reading audience during his lifetime; his technical innovations and use of unconventional poetic materials often baffled even sympathetic readers. Early in his career, Pound aroused controversy because of his aesthetic views; later, because of his political views, including his support for the Fascist government in Italy. For the greater part of the 20th century, however, Pound devoted his energies to advancing the art of poetry.

Pound was born in Hailey, Idaho, and grew up near Philadelphia. He completed undergraduate work at the University of Pennsylvania and earned his BA from Hamilton College, but he lived much of his adult life overseas. In his article "How I Began," collected in *Literary Essays* (1954), Pound claimed that as a youth he had resolved to "know more about poetry than any man living." In pursuit of this goal, he settled in London from 1908 to 1920, where he carved out a reputation for himself as a member of the literary avant-garde and a tenacious advocate of contemporary work in the arts. Through his criticism and translations, as well as in his own poetry, particularly in his *Cantos*, Pound explored poetic traditions from different cultures ranging from ancient Greece, China, and the continent, to current-day England and America. An Introduction to the Economic Nature of the United States (1944; reprinted in *Selected Prose, 1909-1965*), that for 40 years "I have schooled myself, not to write an economic history of the US or any other country, but to write an epic poem which begins 'In the Dark Forest,' crosses the Purgatory of human error, and ends in the light and 'fra i maestri di color che sanno' [among the masters of those who know]." Bernstein explained that Pound's concept of an epic determined many of the characte-

The several contributions of young researchers and famous specialists in the book highlight a new version of Dante's presence in Pound's *Poetry and Life*. The great poet was in fact a constant guide and reference point for the young American ever since he wrote to his mother, when he was just twenty years old, that he "preferred to study Dante and the Biblical Prophets instead of the insignificant contemporaries", up to the radio speeches of the Second World War, full of quotations from Dante to demonstrate that his war was the same as that fought by the exiled Florentine, against speculators and counterfeiters of money and language because – he insisted – certain facts, war or not, the Americans must know them.

Admiration for Dante's poem, which reaches its apex in the two cantos composed by Pound in Italian, would turn into an attempt, successful in many ways, to innervate Dante's power in the avant-garde of the early twentieth century, united by the rejection of the prissy, superficial and hypocritical moralism of the Victorian age, but without falling into provocation as an end in itself.

In the cover It is only an apparent paradox that one of the great authors of Modernism such as Ezra Pound made the voices of the poets of the past resound and relive in his verses, including Dante in particular, and should therefore also be counted among the greatest exponents of Medievalism.

But Ezra loved and taught the Middle Ages trying to research that light obscured by centuries of criticism to that era regarded as the darkest of all times.

Pound's passion for Dante, besides, is not only linked to his ideal content, but he carefully examines and highlights the sound, meaning and appearance of the words used by all medieval Italian poets. Purifying language and freeing it from dross in order to bring it back to the limpid and absolute precision of Dante and Cavalcanti; rectifying words in order to save the world: an ambitious project, which for Pound was also a life destiny based on rigour, fidelity and above all sincerity.

The precision of Dante's language combined with his evocative power make him a model and a valuable ally in re-educating readers in the true flavours marred by so much bad literature the modern one.

To Dante, Pound owes the idea and the title of his great work, the *Cantos*, which is a journey through Hell and Pur-

ristics of the *Cantos*: "the principle emotion aroused by an epic should be admiration for some distinguished achievement," rather than "the pity and fear aroused by tragedy.

gatory in the 20th century, deprived of a Paradise, disfigured and violated by greed and the thirst for profit at all costs. His poem, as he wrote in Italian in 1944, has many points in common with Dante's: "For forty years I have disciplined myself to write an epic poem that begins in the dark forest, passes through the Purgatory of human errors, and ends in the light".

Pound first read Dante in 1904 as an undergraduate at Hamilton College in upstate New York. His Dante instructor, Professor William Shepard, "Shep," admired Pound's seriousness as a student of languages. Pound's study of Dante continued for another sixty-eight years, until his death in 1972.

He continued to study Dante in 1904, following Shepard's lectures in medieval poetry, with a great deal of excitement. Pound's principal literary correspondent during that time was his mother, and whatever parental conflict he experienced as a teenager was with her. The United States had manifested considerable anti-Catholic sentiment from before its founding, and that prejudice was reinforced by the waves of Italian Catholic immigrants who were arriving on its shores, many of them living in tenements in South Philadelphia.

Pound's parents, Homer and Isabel, who lived in a Philadelphia suburb, volunteered as missionaries in those slums, trying to convert the Italians to their Presbyterian version of Christianity.

Of course there was an American Dante movement in New England centered on Boston. Longfellow was the first instructor of Dante at Harvard, starting in 1836, and there was a kind of Dante club or cult in Boston in the latter part of the nineteenth century. America needed an epic and perhaps Dante might do. He had denounced the corruption of the Catholic Church and clergy.

In 2015 In Italy, regarded as the second home for Pound, was founded the Ezra Pound's Researches Centre as an Institution of the Academy of Merano which are both near the Fontana Castle where Ezra Pound lived in 1958 after his detention in the psychiatric hospital of St. Elizabeths in Washington.

The Academy has promoted since the 1959 a cultural exchange among several linguistic areas and particularly between Italy and Germany and it is directed by Ralf Lüfter, who was also the scientific head of the first conference of December 2016 devoted to Pound reader of Dante, together with Professor Roberta Capelli who wrote the preface (Lüfter) and the introduction (Capelli) of the book *"I'll Say About The*

Other Things I Have Seen There.. "Pound Reader Of Dante.

It is a sort of collection and the result of the first convention with the participation of some of the most important names in the Italian and international panorama of Dante and Poundian studies, together with young researchers in the sector who give us an interesting investigation into the many different ways in which Pound studied, interpreted and imitated Dante, but also the many levels at which Dante's influence can be found in Pound's production.

All the eight essays of the book *"I'll Say About The Other Things I Have Seen There.."*

Pound Reader Of Dante focus on the importance that Pound recognized to Dante in the development of culture and literature as precursor of a civil humanism to guide society that represents a dream for Pound deeply interested at the Past but attracted by the Modernism of the beginning of Ninth century like the same authors tell us.

The relationship between Dante and Pound is continuously open and interactive and main features and new elements could be found overall in all Pounds' works about Dante.

This book, made up by brief essays, is a sort of collection of short stories which tell us the intimate relationship between the two poets like they were contemporary poets and not belonging to a different eras. In giving us an excellent picture of Ezra Pound's sensibility and passion for Dante and his poetry underlined and discovered through the deep analysis of his lines compared with Dante's famous ones we can appreciate and love more Dante because we see him with Pound's eyes deeply fancied of him.

In Ezra Pound's Cantos as Sergio F. Berardini (University of Trento) reports in the first essay of the book Pound says: "I have tried to write Paradise" but to understand this, is important to define Paradise leaving from the Inferno "The Hell" passing by Purgatory. They are not physical places but mental states. The Inferno is darkness and the fall represented by the original sin done by Adam and Eva, who closed eyes after sin, can rescue themselves coming back in the Paradise and light. Human History is just this path towards bliss and happiness through *Love*.

In the canto XCI Pound in fact reminds the line 34 of Dante's Paradise: "conviene che si mova/la mente, amando" the mind should move, loving. Then love is functional to elevate our soul towards *salvation* even if the Inferno couldn't completely have abandoned.

Then write Paradise could mean write about love, nature, beauty and beauty has been created by God, after

buried by men, then men have to bring to light beauty, to discover it again. This means writing Paradise and it is not absolutely easy. Like the journey of a “farfalla “butterfly concluded by its sons, Pound found out the sense of beauty and how write paradise leaving us the inheritance to come back in Paradise.

In this essay the author makes us to understand actually the greatness of the Dante’s Paradise with words of Pound who has tried to write it again but this implies a particular effort that is a journey inside ourselves and our ability to love. To write Paradise then we have to reach it before, through love and the poet is a man with a mind able to convey us the natural beauty of universe which already exists and poet must only bring it in light.

An exemplary reflection on the social humanism so longed for by Pound and on two subjects very dear to him, money and injustice, is provided by the author Caterina Ricciardi (Università Roma Tre) in the second chapter of the book entitled “*Falseggiando*” (falsifying) Dante in Canto XXXVIII of Paradise in verses 118, 119; “*il suol che sovra Senna / induce, falseggiando la moneta*” (the soil that overtakes the Seine / induces, falsifying money). Pound speaks of the corruption of the modern powers of the earth that will soon lead to his shipwreck, following the same method used by Dante who in his Canto XIX of Paradise makes a list of governors who misgoverned their people. The fall of Europe and America, desolate lands as also seen by T.S. Eliot, is foreshadowed by Pound through a moment of light and illumination, the epiphany, a technique very dear to modern writers, given by divine love and the light of divine wisdom seen by Dante and of which he speaks in verses 16-19 of Canto XXVIII of Paradise².

Therefore, the Supreme Poet is for the American poet a luminous *viaticum* that guides and warns him, a Virgil of the twentieth century, in a sort of historical courses and recourses that Pound duly takes into account. For this reason,

2 Both Dante and Pound had realized that a fair distribution of wealth prevents wars between nations as well as social tensions within a state. According to Pound, those who held political power in the United States were the descendants and ideal heirs of those who, out of greed, had betrayed the original economic principles on which the Confederation had been founded at the time of Presidents Adams and Jefferson. Pound thus attacks, first and foremost, Alexander Hamilton, the founder of the Bank of America in imitation of the Bank of England: he saw this as the beginning of all unproductive speculation, useless except for the speculators themselves who, through their alchemy, made a financial profit out of it.

as a good scholar of Romance philology, he historicizes the figure of Dante, contextualizing it and above all considering and re-evaluating its precursors.

This is what Luca Morlino (Nicolaus Copernicus University, Torun) points out in his contribution to the book *“With joy of Spirit”: Pound’s Saint Francis as a viaticum to Dante.*”

For Morlino, Pound as a reader of Dante means Pound as a reader of Dante’s age and of his precursors. And one of his most significant precursors is surely St Francis of Assisi who praises the Lord and his creatures in the famous Canticle of the Sun. The work was written in the Languedoc language, the mother tongue of poetry and for St Francis the language of the mother. It was translated, albeit in a non-canonical form and not always faithful to the literary text, by Pound because he considered it necessary for understanding the Divine Comedy as reported in his work on the pre-Renaissance literature of Latin Europe, *The Spirit of Romance*.

The Spirit of Romance is equivalent to “the Joy of the Spirit”, that is, the joy of the Provençal troubadours who, with their musical and lively poetry, which is also prayer, sang of love like Saint Francis, who is therefore considered a troubadour who sings of the love of love, Christian love and for a different Madame, or Madonna, the Virgin of virgins.

We must be grateful to Ezra Pound who revalued and circulated in America and Europe the classics of Romance literature and Italian literature, which he loved, translated and commented on, reviving Dante as the absolute master of poetry after Petrarch and Boccaccio, about whom he observed: “to the art of poetry they bring nothing of distinction” (Pound 2005 a:166.)

the “Sommo Poeta” (Great Poet) Dante, on the contrary, was the master in the art of making verses and the school book for anyone who wants to study the art of metrics is *“De vulgari eloquentia”* of which Ezra Pound was a reader and admirer.

The strong presence of *De vulgari eloquentia* in Pound’s work, which he assures to be on multiple issues, is noted by Lorenzo Fabiani in the fourth essay of the collection Pound reader of Dante where he highlights the historical-literary and rhetorical-formal aspects.

Pound himself, a traveller at the age of 27, wrote that “Dante served me as a Baedeker in Provence”, carrying in his pocket, in addition to the real guide that he appoints in order to follow a real itinerary, another book studied with annotations and notes entitled “De vulgari eloquentia” as a

guide for a mental journey.

A full immersion to fully understand the poetry of the Provençal troubadours also through the places (“way of the land”) that framed their verses.

It is in the work *Carta da Visita* (Visit’s Paper), written 30 years after the journey to Provence, that Pound indicates *The De Vulgari Eloquentia* as the ideal guide for a poetic training path that he will deepen at the University.

Henry Chaytor in his book *The Trobadours of Dante* used *De vulgari eloquentia* as a textbook, appreciating Dante’s aesthetic and critical sense born of practice. In the same way Pound considers it an indispensable technical treatise, as well as Romance poetry characterized by complex metrical forms where the right balance between rhythm, the arrangement of rhymes and their musicality allows one to master the art of poetry. In strictly formal terms, Pound showed his preference for the *sestina* as a very complex form and that attempting to write it was the threshold to artistic maturity.

Artistic maturity which Pound has fruitfully used like
“Italian poet under the Aegis of Dante”

as reported by Furio Brugnolo (University of Padua) in the fifth essay of the book.

Pound often used Italian language for prose writings but as regard poetry only with Cantos LXXII e LXXIII, written in Rapallo during the World War II considered a great example of the epic, fascist epic in Italian Literature of 20th century in balance with the Provençal features and Dante’s epos in the *Commedia*. They are strongly marked by a Dantesque structure permeated by his mood at textual, syntactic and metrical levels with dream vision and conversations with souls and ghosts using sometime the same vocabulary (né...né, neither, new word formations, popular language, repetitions)

But what is interesting more than imitation is the assimilation of a dantesque style, digested and which has actualized and revivified Dante even if he is close to futurism and Marinetti who Pound mentions as a ghost, dead only few weeks ago and the fascist ideology.

Brugnolo puts in evidence that Since Pound wasn’t Italian tried to write “*as Dante did*” because he didn’t have the same inhibitions and inferiority complex which have had other Italian poets towards Dante and besides speaks about Italy not as the actual Italy but as “the framework of his own daydreaming (E. Montale) that is “to give poetry back to history ...” that is also a utopia.

Arnaldo Di Benedetto (literary critic, University of Tu-

rin) in the next essay *the Scheiwiller and Pound, Pound and Dante (with not dantesque ending)* writes about the intellectual relations between Pound and the Italian publisher Vanni Scheiwiller who had promoted the plea to liberate Pound from the hospital St. Elizabeths in Washington involving a lot of international writers. The long association between Pound and Scheiwiller is linked overall at the edition – never realized – of a collection of Pound's essays centered on Dante, which will see the light with Lorenzo Fabiani e Corrado Bologna authors who write *Dante of Pound* only in the 2015 (Marsilio), an important and precise volume because it finally reconstructs the physiognomy of a book dreamed up by Pound and Scheiwiller since 1954.

The author reviews a series of personal memories of Pound, mentioning his daughter Mary, an Italian and English-language writer, whose book *"Discretions"* he mentions, as well as some of the American poet's fundamental works, such as "A Lume spento", with its Italian and purely Dantesque title, which he considers to be the pinnacle of his poetry, and the *Spirit of Romance*, a collection of essays on Provençal poets.

As a critic he condemned Milton and his decorative poetry, and among the Italians he considered only Giacomo Leopardi worthy of reading after Dante, who was overshadowed for a while by Petrarch, but was energetically relaunched by T.S. Eliot and Pound himself in the twentieth century. He revealed how his relationship with Dante was rooted in him since his ancestors by one of his maternal relatives who was a poet and translated the *Comedy* for the first time in America and founded the Dante Club, which has now become the Dante Alighieri Society of Cambridge, Massachusetts.

In conclusion, Di Benedetto tells us that he saw Pound for the last time in Milan, at Vanni Scheiwiller's house, together with Giovanni Giudici, a Ligurian poet whose dossier he signed with Mauberley's translation, a poem included in the essay: *"I was looking at them up there"* in which Pound recalls the cage in which he was imprisoned in Pisa in 1945.

With regard to T.S. Eliot mentioned several times in this review, the book contains a specific essay edited by Stefano Maria Casella (IULM University) entitled *"de la loro schiera": Ezra Pound and T.S. Eliot, critics and poets on Dante*.

The author compares Pound and Eliot with Dante as critics and poets, although their production is rich in interconnections, similarities, analogies and influences, can

be considered synchronous activities, to “*say of the other things I found there*” paraphrasing the title but to deal with the “good” that I found there to see and understand and to find a moral lesson for then act and “*where*” you have to turn to get it.

Both Pound and Eliot “met” Dante who therefore “appeared” to two who were on the way” already in their hometowns where the cult of Dante was widespread and in their poetic and critical beginnings of evident influence from Dante.

In Pound, in addition to “A lume spento”, which is clearly Dantean and where the influence of R. Browning and his dramatic monologue from his work “Casa Guidi” also appears, it is significant to note that in *The Spirit of Romance*, chapter XII is entitled DANTE, who is considered “the master” from the very first verses, while Eliot dedicated his first two essays to Dante, naming the Sacred Wood in 1920 DANTE.

The two ITALIAN CANTOS, LXXII and LXXIII, written in Italian, where his competence and linguistic mastery shine through, bring him closer to the master because he uses his own language. Moreover, Pound had planned to write the *Paradiso* in Italian, but was unable to complete it because he fell into his own personal hell, which everyone knows.

In Dante’s poetry Eliot appreciates and shares and comments on, as if to comment on himself, almost tending to self-justify, the coexistence of poetry with the philosophy that he himself loved and had studied, and the sense of punishment after sin and the renunciation of earthly affections for the celestial conquest, the emotional, intellectual and spiritual spectrum of which was excellently expressed with Dante’s typical allegory.

Even the coexistence of ugliness and beauty in Dante’s poetry was considered a mastery representing *Inferno* and *Paradiso*, considered by Eliot to be simpler canticles and more popular for readers than *Purgatory*, which was considered more difficult because damnation and salvation are more exciting than purgation.

Little Gidding, *What Dante Means To Me* are essential steps in the footsteps of the master as is *The Waste Land* where Eliot admits that he imitated Dante by trying to make the third rhyme without rhyming, while in *Four Quartets* we have the rewriting of Dante’s encounter with Brunetto Latini.

About Dante in *What Dante Means To Me* Eliot wrote

“...of the very few poets of similar stature there is none...”.

He is a classical poet because “...poet should be the servant of language rather than the master of it...”. “a really SUPREME poet (who) makes poetry also more difficult for his successors”.

At the end of the essay, the author states, provisionally, because the theme needs to be deepened, that both Pound and Eliot, although they had no guides, unlike Dante who had Virgil, Beatrice and St. Bernard, in their poetic and Dantean journey can be considered, and I quote, “an authentic testimony in favour of the world that lives badly” that is the wasteland in which modern man lives.

Freeing the Western mind from the superstructures that suffocate it is the founding purpose of Pound’s work, of which Dante is the exemplary link, which is highlighted in the criticism that the American poet formulates and constructs for medieval culture inclined to abstractions and their Aristotelian roots linked to theology and the idea of a single, immobile God, both with Dante’s texts and therefore with Dante but also beyond Dante.

“Ezra Pound beyond Dante, with Dante” is the concluding essay of this book edited by Maria Luisa Ardizzone, an expert in medieval studies and lecturer in Italian literature at New York University, which outlines the genesis of a method in the composition of the Comedy that, through allegory, considers the three realms beyond life, of which time is also a subjective dimension, to be mental, or rather representative of the state of souls after death rather than real places.

Thus the dead, Pound tells us, do not go to Paradise but live in Paradise, and he adds that the reward or punishment represents the kind of life that vices and virtues produce, which in the Comedy, a representation of life and not therefore of death, take shape in bodily torments that symbolize the passions of the spirit. The Comedy thus becomes a document of the life of human beings in all times and cultures.

The Cantos are to be considered a criticism of the western tradition and aim to build a new philosophical-scientific knowledge, already traced by Guido Cavalcanti in “Donna me prega”, (Woman prays me) but obscured, and a world free from usury and avarice with an ethic formulated as a mirror of nature through the language of poetry or rather of its language that becomes the salvation of humanity because it is the whole of humanity that sins and lives the condition of the forest (darkness), rather than individuals.

The Comedy therefore constitutes for Pound a sort of archetype on which to build the Cantos, which resume the historical process where Dante left off, albeit in opposition to

Dante's theological knowledge, and constitute an *archive* of fragments of tradition to be saved, a cultural replacement, a new *Paideuma*, the complex ideas that draws from the past conditioning future thinking, for which we are shaped by the culture we inherit and in which we live.

A turning point came when Pound wrote the essay *Machine Art*, accompanied by photographs of machines and engines in cultivated fields, almost as if to underline the insufficiency of the descriptions he had written, revealing an aesthetic idea based on function and not on the contemplation of beauty, which opposed usury, which Pound condemned on the basis of Aristotle's *Politics*, echoing Dante, who in the *Inferno* considered usury and sodomy to be against nature.

The machine, on the other hand, is not against nature, but enhances its production processes thanks to the conquest of the sciences, as was also done in the 15th century by the great Leonardo, who proposed the illustration of machines, and thus the word *Art* takes us back to its ancient Platonic-Aristotelian meaning of *Tecne*, which is the engine that represents productive activity.

One of the points of arrival of Pound's criticism of Aristotelian aesthetics of contemplation alone and in favour of a pragmatic aesthetic that works is found in *Rock-Drill* (Epstein's sculpture) in *Cantos* LXXXV and XCV, written during his detention at St Elizabeths in Washington, where he introduces the word *techne*, the intellectual virtue of all human beings that makes them capable of constructing something through calculation and precision, as opposed to the Aristotelian word *theoria*.

The language used by Pound confirms his attempt to formulate Paradise by looking at the sciences, the highest form of which is ethics, identified with KUNG, that is, Confucian ethics. Paradise is therefore linked to nature, consisting of its processes of light and the sphere of the sensible, which are natural paradisiacal states, and therefore it is not otherworldly like Dante's metaphysical universe, which instead looks to theology and to an Aristotelian-Ptolemaic structural system that coincides with the Empyrean, the highest and most immobile heaven.

Pound applies the theory of *techne* to poetry, which becomes a machine-poetry that replaces rhetorical relations with productive ones. Poetry is praxis, it educates to think and do and to produce. Poetry is part of ethics and therefore can be associated with politics and opens up to new dimensions, and in this Pound is certainly a great reader of Dante, whose work still has aspects to be investigated and understood.

- Ezra Pound, *Dante*, a cura di Corrado Bologna e Lorenzo Fabiani, Marsilio,
- Nemi D'Agostino, "Dante e Pound: un modello impossibile", *Lettere Italiane*, Casa Editrice Leo S. Olschki, r.l. <https://www.jstor>
- [Leonardo Bruni, *Le vite di Dante e del Petrarca*, a cura di A. Lanza, Archivio Guido Izzi, Roma, 1989.
- Davis, Charles T., *Dante's Italy*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1984, p. 1.]
- Pantano, Antonio, "Verona «amore sacro» nell'opera di Ezra Pound", *Civiltà veronese*, 4, II, giugno-settembre 1989.]. The Theme of Usury in Dante and Pound, *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, vol. 30, 1977.
- L'ultimo Pound, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1981; Davis, E., *Vision Fugitive. Ezra Pound and Economics*, The University Press of Kansas, Lawrence-London, 1968; AA. VV., *Ezra Pound 1985. L'economia ortologica*, A. Pantano Edit., Roma, 1985; C. Ricciardi, *Introduzione a Ezra Pound, Idee fondamentali*, Lucarini, Roma, pp VII-XXXII.]
- Ezra Pound a Venezia, a cura di R. Mamoli Zorzi, Olschki, Firenze, 1985.]
- Dante e Pound*. Atti del Convegno Internazionale di Studi organizzato dall'Opera di Dante, dalla Biblioteca Classense di Ravenna e dalla New York University – Department of Italian. A cura di Maria Luisa Arduzzone. Ravenna, Longo Editore, 1998.
- Tommaso Pisanti, From the journal *Deutsches Dante-Jahrbuch*
<https://doi.org/10.1515/dante-2001-0118>
- M. Bacigalupo, *L'ultimo Pound*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1981.
- Davis, E., *Vision Fugitive. Ezra Pound and Economics*, The University Press of Kansas, Lawrence-London, 1968. AA. VV., *Ezra Pound 1985. L'economia ortologica*, A. Pantano Edit., Roma, 1985; C. Ricciardi, *Introduzione a Ezra Pound, Idee fondamentali*, Lucarini, Roma, pp. VII-XXXII.
 (<https://ilmanifesto.it/pound-intuizioni-su-dante-con-vanni-scheiwiller/>)



**«THERE'S SOMETHING SEXUAL IN IT?»
MARCEL PROUST, VIRGINIA WOOLF, E LA PERCEZIONE
MASSIMO SCOTTI**

Al culmine di ogni stagione si incontrano giorni di una luminosità particolare, in cui il tempo fa pensare a un momento opposto dell'anno: è in quell'atmosfera crepuscolare, da inverno delle more, che il Narratore ritrova Gilberte a Tansonville. Gli anni sono passati e si possono tentare scomodi bilanci. Marcel ha perduto Albertine; Gilberte scopre i tradimenti di suo marito, Robert de Saint-Loup. Siamo tra le pagine che precedono la conclusione del grande arco della *Recherche*, un momento sospeso di prefinale, in cui le verità sepolte emergono come le acque schiumose alla sorgente della Vivonne.

On dînait maintenant, à Tansonville, à une heure où jadis on dormait depuis longtemps à Combray. Et cela à cause de la saison chaude. Et puis, parce que, l'après-midi, Gilberte peignait dans la chapelle du château, on n'allait se promener qu'environ deux heures avant le dîner. Au plaisir de jadis, qui était de voir en rentrant le ciel pourpre encadrer le calvaire ou se baigner dans la Vivonne, succédait celui de partir à la nuit venue, quand on ne rencontrait plus dans le village que le triangle bleuâtre, irrégulier et mouvant, des moutons qui rentraient.¹

Di colpo, spazi che si credevano incommensurabilmente distanti si rivelano adiacenti, delusioni e rivelazioni si sommano, gli amori andati rivelano le loro fondamentali vacuità. Gilberte parla e qualcosa traspare, come per distrazione, dalle spesse coltri del mistero e dell'oblio.

¹ MARCEL PROUST, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, a cura di Pierre Clarac e André Ferré, Gallimard, Paris, «Bibliothèque de la Pléiade», 1954, III, p. 691.

« Si vous n'aviez pas trop faim et s'il n'était pas si tard, en prenant ce chemin à gauche et en tournant ensuite à droite, en moins d'un quart d'heure nous serions à Guermantes. » C'est comme si elle m'avait dit: « Tournez à gauche, prenez ensuite à votre main droite, et vous toucherez l'intangible, vous atteindrez les inaccessibles lointains dont on ne connaît jamais sur terre que la direction [...]. « Si vous voulez, nous pourrons tout de même sortir un après-midi et nous pourrons aller à Guermantes, en prenant par Méséglise, c'est la plus jolie façon », — phrase qui, en bouleversant toutes les idées de mon enfance, m'apprit que les deux côtés n'étaient pas aussi inconciliables que j'avais cru.²

I diversi mondi intorno a cui si è costruita l'esistenza del Narratore si riuniscono casualmente, il pozzo profondo del passato sembra ora poco più che un lavatoio, quadrato, circoscritto, banale e limaccioso.

Un de mes autres étonnements fut de voir les « Sources de la Vivonne », que je me représentais comme quelque chose d'aussi extra-terrestre que l'Entrée des Enfers, et qui n'étaient qu'une espèce de lavoir carré où montaient des bulles.³

Ma è solo un'altra delle parvenze ingannatrici che il tempo sceglie per nascondersi; poco dopo, una serie di stupori conclusivi, durante la *matinée* dai Guermantes, restituirà l'immagine della forza abbacinante e sconvolgente che hanno avuto gli anni trascorsi, in grado di plasmare una realtà caleidoscopica e caotica – in apparenza – dove invece si profila un disegno, un geroglifico dai significati sfuggenti.

È a questi momenti dimessi e “minori” della *Recherche* che Virginia Woolf sembra essersi ispirata quando componeva i suoi lacerti di memorie⁴; l'unico momento della sua scrittura in cui sembra voler “*faire du Proust*”. Ma non si tratta affatto di imitazione. Entrambi gli scrittori hanno un gusto particolare per il *pastiche*, inteso come omaggio elegante e abile agli autori che amano: Virginia Woolf ne dà una prova brillante in molte sue pagine, come quando rico-

2 Ivi, pp. 692-693.

3 Ivi, p. 693.

4 Non tutti, certo, perché alcuni risalgono al 1907, quando nessuna parte della *Recherche* era ancora stata pubblicata; mi riferisco in generale ai frammenti autobiografici raccolti inizialmente da Jeanne Schulkind sotto il titolo di *Moments of Being* (1976), curati in Italia da Laura Lepetit (*Momenti di essere*, La tartaruga, Milano, 1977) e riproposti da Liliana Rampello con lo stesso titolo ma in un'edizione ampliata da alcuni inediti tradotti da Sara Sullam (Ponte alle Grazie, Milano, 2020).

struisce gli stili della prosa inglese, attraverso i secoli, in *Orlando*; Proust pubblica nel 1919, su richiesta di Gallimard, i suoi *Pastiches et mélanges* e inserisce alla fine della *Recherche* un finto passaggio del *Journal* dei fratelli Goncourt, qui sapientemente parodiati.

I testi autobiografici woolfiani però non appartengono nemmeno a questa forma di confronto ironico, sono qualcosa di molto diverso. Se il modello della *Recherche* è inevitabile per ogni tipo di scrittura memoriale, il rapporto che Virginia Woolf ha con Proust è fatto di estrema ammirazione e misura di una distanza. C'è, fra loro, qualcosa di nascosto e insieme di fraterno; Virginia Woolf scopre nell'opera di Proust un riconoscimento della verità del suo percorso individuale di scrittrice, non una semplice conferma ma qualcosa di più – incontrarlo per lei equivale a un'agnizione; è come se dicesse: «Allora è *reale* quello che cerco, *lui* lo ha trovato».

Proust nelle pagine di diario e nelle lettere woolfiane

L'amore di Virginia Wolf per lo scrittore francese, destinato a durare per tutta la vita, comincia quando la rinomanza internazionale proustiana è ancora ai suoi albori: sente parlare di lui per la prima volta da Roger Fry nel 1918, o almeno questa è la prima menzione che compare nel diario woolfiano⁵. Inizia in seguito la lettura della *Recherche*,⁶ che proseguirà per molti anni, e scrive, nel 1923:

Last Thursday, I think, I returned to fiction, to the instant nourishment & well being of my entire day. I wonder if this next lap will be influenced by Proust? I think his French language, tradition &c, prevents that: yet his command of

5 Cfr. *The Diary of Virginia Woolf*, a cura di Anne Olivier Bell e Andrew McNeillie, The Hogarth Press, London, 1977, vol. I, 1915-1919, 18 aprile 1918, p. 140 e nota. Pubblicato nel novembre del 1913, *Du côté de chez Swann* fu recensito con elogi sul «Times Literary Supplement» il 4 novembre di quell'anno; Fry fu uno dei suoi primi estimatori in Inghilterra (ne discute ancora con l'amica Virginia Woolf il 18 dicembre 1921, cfr. *Diary*, II, p. 151).

6 Proprio a Roger Fry Virginia chiede una copia del primo volume della *Recherche* (cfr. la lettera 1089, del 2 novembre 1919: in *The Letters of Virginia Woolf*, a cura di Nigel Nicolson e Joanne Trautmann, Harcourt Brace Jovanovich, New York-London, vol. II, *The Question of Things Happening*, p. 396; nell'edizione italiana: *Lettere*, vol. II, *Le cose che accadono*, Einaudi, Torino, 1980, p. 491). Inizierà il secondo volume la sera del 5 maggio 1922 (cfr. la lettera 1244, del giorno successivo, a Roger Fry: *The Letters*, II, p. 525).

every resource is so extravagant that one can hardly fail to profit & must not flinch, through cowardice.⁷

L'esitazione, la paura di un influsso schiacciante⁸ emergevano anche prima, in una lettera del 21 gennaio 1922 a Edward Morgan Forster:

Every one is reading Proust. I sit silent and hear their reports. It seems to be a tremendous experience, but I'm shivering on the brink, and waiting to be submerged with a horrid sort of notion that I shall go down and down and down and perhaps never come up again.⁹

Lui, Forster, più sicuro di sé, dice che, fra Proust e Lawrence, preferirebbe essere Lawrence, ma ancor di più sé stesso.¹⁰

Paragonare Proust a Lawrence sembra oggi inconsueto, se non assurdo. Sono due mondi letterari troppo distanti, incommensurabili, ma non è questo il punto. Virginia Woolf mostra umiltà e cautela nel suo atteggiamento guardingo; prima di giudicare ascolta, senza dissimulare il suo senso di inferiorità. Immotivato, certo, ma comprensibile, da parte di una donna che stava facendo il proprio ingresso nel mondo culturale maschile e di una scrittrice che andava scegliendo la strada più ardua per affermarsi: non una semplice abilità compositiva ma il tentativo di costruire forme nuove nella prosa romanzesca – forme inesplorate, temerarie e insidiose.

Le metafore che sceglie sono rivelatrici: l'orlo di un baratro, il timore di essere sommersa, di cadere. Proust potrebbe farla affondare. Eppure sarà proprio lui a offrirle un incoraggiamento, insieme a un'altra persona destinata a diventare fondamentale nella vita di Virginia. Proust lo fa attraverso la sua opera («I am perhaps encouraged by

7 10 febbraio 1923, *Diary*, II, p. 234.

8 «Se si può parlare di *angoscia dell'influenza* per la Woolf, tra i suoi contemporanei non è a Joyce che si deve pensare, ma a Proust, che lei legge con la percezione precisa e affilata che lì, in quel suo grande romanzo, sta qualcosa di molto vicino a lei, di pericolosamente vicino a lei (e non certo per la tecnica usata), al suo sguardo sul tempo, sulla memoria, sul ricordo, sul quotidiano, sull'esistenza di ognuno e di tutti. E sull'infanzia e sulla madre, un bacio non dato, una cattedrale perduta, uno scrivere della luce della vita dall'ombra segreta dell'inconscio e del dimenticato.» L. RAMPELLO, *Il canto del mondo reale: Virginia Woolf. La vita nella scrittura*, Il Saggiatore, Milano, 2005, 2011, p. 71.

9 Lettera 1210: nell'edizione originale, II, p. 499; nell'edizione italiana, II, p. 621.

10 18 settembre 1923, *Diary*, II, p. 269.

Proust to search out & identify my feelings, but I have always felt this kind of thing in great profusion, only not tried to capture it, or perhaps lacked skill & confidence»¹¹), altri lo faranno in modi diversi. Infatti Virginia nota, quasi con stupore, senz'altro con piacere, che una certa «Mrs Nicolson» la ritiene la migliore scrittrice vivente, e quella signora entusiasta diventerà ben presto semplicemente «Vita», cioè Victoria Sackville-West.¹² Proust e Vita sono entrambi molto preziosi, perché il momento è molto particolare: quello che porterà da *Jacob's Room* (1922) a *Mrs Dalloway* (1925).

Con Lytton Strachey, Virginia parla di quella che lui chiama «the school of Proust»¹³. Sappiamo oggi che l'autore della *Recherche* non ha fondato nessuna scuola ma è stato afflitto, nel tempo, da quella vastissima schiera di epigoni più o meno brillanti, spesso petulanti, che Arbasino chiamava, collettivamente, «i nipotini di Proust». Virginia Woolf si guardò bene, orgogliosamente, dal farne parte (né della scuola, né dei nipotini). Già sentiva il percorso di Joyce fin troppo parallelo al suo, sapeva che procedevano nella stessa direzione, pur con risultati molto diversi.¹⁴ Lei e Proust sono accomunati da una essenziale «felicità» nella scrittura; quello che Alberto Beretta Anguissola chiamava splendidamente «l'inno alla gioia di Marcel Proust»¹⁵ è lo stesso canto

11 11 settembre 1923, *Diary*, II, p. 268.

12 3 agosto 1922, *Diary*, II, p. 187.

13 17 ottobre 1924, *Diary*, II, p. 317.

14 «Infatti, se al nome della Woolf ora accostiamo a mo' di esempio, come quasi sempre succede, quello di James Joyce, che senso ha accapigliarsi per decidere chi è più grande? E soprattutto rispetto a cosa? Si dice, e può essere vero, che l'uno abbia raggiunto risultati più radicali in quella sperimentazione linguistica anche da lei tentata, ma io continuo a credere che si possa guardare a qualcosa di diverso, a quale visione della realtà trasformata i due ci mettano di fronte. E soprattutto se è vero che entrambi ci mettono di fronte a una realtà trasformata». L. RAMPELLO, *Il canto del mondo reale, op. cit.*, p. 69. Infatti, non è a una realtà trasformata che Virginia Woolf e James Joyce ci mettono di fronte, ma a un nuovo modo di vedere la realtà di sempre, che non è quella convenzionale, e convenzionalmente intesa, dei vari signori Bennett o Galsworthy, bensì una realtà più sottile e imprevedibile, quella che in *Mrs Dalloway* come in *Ulysses* si cerca di intrappolare, con strumenti ed esiti diversi, ma allestendo un tipo molto simile di esperimenti. Virginia Woolf da Joyce era infastidita. E non è difficile capire perché: aveva quella sensazione fisica, greve, carnale della vita che a lei inesorabilmente mancava. Ma, segretamente, lo ammirava? E che cosa pensava lui di lei? Sentiva istintivamente una sudditanza di classe, di nazionalità (irlandese Joyce, londinesissima Virginia), ma ancor più di gusto, quel *taste* che il loro comune e occultato mentore letterario – Henry James – idolatrava?

15 È il titolo, attraente e perfetto, di un articolo che si conclude così: «Mi chiedo, in conclusione, se il vero motivo del grande successo

intonato da Virginia Woolf: la sensazione ineludibile di una ricerca e poi di una conquista del *plaisir du texte*, inteso in senso letterale, non solo barthesiano.

«Del resto sono convinto che, a ben guardare,» scrive Beretta Anguissola, «potremmo trovare i frammenti sparsi di un grandioso inno alla gioia in tutti i maggiori capolavori della storia, anche quelli apparentemente più angosciosi, anche nel *Castello* di Kafka o in *Fin de partie*, tanto per fare due esempi che non lasciano dubbi». ¹⁶ A questi capolavori si potrebbero aggiungere titoli di romanzi woolfiani, per quanto non siano mai angosciosi, nemmeno in apparenza. Il piacere intenso della scrittura, per quanto tormentoso (molti piaceri lo sono, del resto), si ritrova identico in Proust come in Virginia Woolf, e comunica al lettore la profondità della sensazione vitale, la curiosità per il reale in tutte le sue forme, la scoperta estatica del mondo nel suo spettacolo sempre instabile e mutevole, illusorio, sorprendente – che sia fatto di passione o di speranza, di gelosia o di dolore. Anche nelle pagine e nei personaggi più pervasi di sofferenza, i due autori non indulgono mai a patetismi o pessimismi compiaciuti, ma ispirano uno sguardo insieme partecipe e cartatico, suggerendo qualcosa circa la fatale impermanenza delle miserie come dei trionfi umani, la loro essenziale vacuità nelle correnti della vita che sommergono le tragedie individuali. Quello che conta, sembrano volerci dire, è comprendere, carpire l'attimo della visione, e lasciarlo cadere. Tutto il resto è inutile afflizione. E lo dicono due esseri umani ben consapevoli di cosa siano la malattia e la follia. Il confronto con Proust, che Virginia non ha alcun bisogno di imporsi e che sente come un'autodisciplina, un esercizio spirituale, è importante quanto fertile, e lo avverte soprattutto mentre sta componendo *Mrs Dalloway*:

di Proust non sia proprio questa allegria, questa luce che emana dal suo libro e che non emana da gran parte di pur pregevoli opere precedenti e seguenti. Per rendere conto del proprio apprezzamento dell'opera di Proust molti lettori, adottando le riflessioni di tanti bravi critici, mettono avanti la nuova concezione del tempo, oppure il soggettivismo radicale, oppure la consapevolezza della crisi dell'intellettuale borghese, oppure alcuni elementi formali o l'uso ricorrente di certe figure retoriche o non so cos'altro. Sono pochi coloro che, guardando con sincerità e coraggio dentro sé stessi, sono pronti ad ammettere di amare Proust soprattutto per quei caldi fasci di luce che fuoriescono da quasi tutte le sue pagine. I grandi libri sono come le lucciole: illuminano la notte. Baudelaire, più enfatico, alle lucciole preferiva i fari». A. BERETTA ANGUSSOLA, *L'inno alla gioia di Marcel Proust*, in «Quaderni proustiani», numero 9, 2015, p. 22.

I wonder if this time I have achieved something? Well, nothing anyhow compared with Proust, in whom I am embedded now. The thing about Proust is his combination of the utmost sensibility with the utmost tenacity: he searches out these butterfly shades to the last grain. He is as tough as catgut & as evanescent as a butterfly's bloom. And he will I suppose both influence me & make me out of temper with every sentence on my own.¹⁷

Lei stessa, Virginia, verrà spesso paragonata a una farfalla (da Emilio Cecchi, per esempio), e la sua opera a riflessi su ali di farfalle: tra lepidotteri ci si intende. Proust insegna la sensibilità e la tenacia, insegna a non aver paura. Bisogna andare fino in fondo. La *Recherche* indica la strada: ricostruire un mondo, utilizzando il filtro di una coscienza individuale; cercare le motivazioni sociali e storiche, estetiche e spirituali, di un'esistenza nel suo itinerario umano; comprendere, e far comprendere, il posto «prolungato a dismisura» che occupa un singolo essere nel tempo, oltre la sua inevitabile caducità.

Architettare i personaggi

Le differenze più profonde tra Proust e Virginia Woolf si notano per esempio nella costruzione dei personaggi: nella *Recherche* emergono grandi, portentose figure estremamente mutevoli, soggette ancor meno alle trasformazioni del tempo che alla loro progressiva comprensione da parte del Narratore, costantemente intento e dedito alla definizione di una loro "verità".

Alcune di tali figure mostrano una sostanziale coerenza, come la suprema, immutabile Madame Verdurin che cambia, certo, opinione sull'aristocrazia, ma solo se le fa comodo e se può entrarne a far parte, ma rimane dall'inizio alla fine del ciclo narrativo la donna superficiale, frivola, furbastra, imperiosa, emblema e vessillo della mediocrità borghese più tronfia e supponente. Robert de Saint-Loup, all'opposto, da elegante e nobile idolo virile si trasforma in personaggio dal comportamento losco e sfuggente, con tratti di meschinità, tormentato dalle sue passioni illecite, redento solo dalla morte. Suo zio, il barone di Charlus, compie un percorso inverso: dopo averne combinate di cotte e di crude, dopo aver amato perdutamente, perfino ignobilmente, dopo essersi fatto avidamente malmenare nelle

17 8 aprile 1925, *Diary*, III, p. 7.

alcove segrete, protette dal coprifuoco bellico, da lestofanti e militari, farsettai e garzoni di macellai, dalla mano mai abbastanza pesante per i suoi gusti sempre più esigenti, appare infine invecchiato e cadente, ma dotato «della shakespeariana maestà di un re Lear».

La guerra, gli occhi sociali, i mutamenti della cultura e del gusto cambiano le posizioni mondane dei personaggi e le loro reputazioni nel bel mondo: attricette un tempo disprezzate diventano più note e stimate della Berma, ex regina dei teatri; una *cocotte* può farsi strada in modo sorprendente, senza neanche troppa abilità, ma solo seguendo le onde degli anni che trascinano via pettegolezzi e barriere fra le classi, per riportare invece sulle spiagge aride e volubili del Faubourg pubblici relitti levigati dalle maree dei *salons*, ripuliti da ogni scoria di chiacchierabilità, da dicerie e pregiudizi.

A Virginia Woolf le differenze di classe importano ben poco. Ha una predilezione estetizzante per la nobiltà – identica a quella di Proust – e si interroga sorniona, ironica, ridente, sul proprio snobismo, ma i suoi personaggi non compiono scalate verso l'aristocrazia e restano altoborghesi educati, consci dei loro privilegi e dei loro ruoli che sono solo maschere. Delle sue figure più riuscite, come Clarissa Dalloway o la signora Ramsay, interessano all'autrice i pensieri, gli aneliti, le nostalgie, i sussulti e anche le delusioni, i sensi di vuoto, le sconfitte.

Quello che interessa i due scrittori, al di là delle parvenze narrative, è soprattutto il rapporto dei personaggi con la realtà, e il loro modo di osservarla; il vero protagonista delle opere di Virginia Woolf e di Marcel Proust è, come proverò a dimostrare, la percezione (nel momento, per l'una, e attraverso il tempo, per l'altro).

Lo si può notare in controtuce lasciando da parte i personaggi propriamente narrativi dei due autori per considerare invece i rispettivi saggi letterari. Quelli di cui ci parla Virginia Woolf nel suo articolato, affascinante romanzo critico (rispetto a cui le pagine proustiane sono piuttosto poche, per quanto illuminanti) non sono soltanto scrittori ma veri e propri personaggi, come si diceva una volta, “a tutto tondo”. Uomini e donne che vivono, camminano, guardano, si comportano in un certo modo attraverso le epoche, intrattengono rapporti con i loro simili e non solo. Parlano con i contadini, con i nobili o i mercanti. Hanno possedimenti o vivono in miseria. Fanno lavori per vivere oppure scrivono di nascosto in cucina; sono afflitti da problemi familiari o conducono esistenze serene, ma sempre molto realistiche,

concrete; in questo caso, per Virginia Woolf, le classi sociali contano eccome. Determinano carriere e destini, decretano trionfi o insuccessi. Possono portare a fallimenti. Costringono a vite desolate. Separano le donne dagli uomini, creano condizioni dominanti o subalterne.

Gli scrittori di Proust hanno invece quasi tutti un rango sociale piuttosto elevato, lui ausculta soltanto lo stile delle loro pagine e non parla delle loro vite, che peraltro sono tutte piuttosto simili e generalmente elevate; ma di questi scrittori, poeti, teatranti, a entrambi gli autori interessa più di tutto il rapporto che intrattengono con la conoscenza, il loro modo di intendere la realtà – come la colgono, la trasformano, la interpretano, a volte come la distorcono.

Al centro della ricerca di Proust come di Virginia Woolf c'è la percezione del mondo e le modalità con cui la mente umana la rielabora, trasformandola in parole, di volta in volta fantasiose, crude, penetranti, visionarie, raffinate o rudimentali. Che cosa sentono le principesse parigine quando compongono poesie, che cosa provavano gli antichi cantori anonimi dell'Inghilterra rurale? Come hanno visto il mondo e come lo hanno ritratto? Queste sono le domande che i due autori si pongono.

Proust analizza specificamente lo stile degli scrittori di cui parla, si lascia sedurre dalle suggestioni che promano dalle loro pagine, imita il ritmo del loro dettato, cerca di vedere il mondo con il loro stesso sguardo; Virginia Woolf ricostruisce le loro storie, per comprendere i loro punti di vista e tracciare disegni critici attraverso le epoche e le civiltà che hanno dato vita a quelle menti lontane o coeve. I personaggi-scrittori di entrambi condividono gli stessi valori, l'onestà, la determinazione, l'anelito per la verità, l'attenzione per il significato dell'arte nell'esistenza umana.

Entrambi rinunciano alla preponderanza dell'azione narrativa, agli elementi più esteriori del romanzesco per soffermarsi sulle reazioni dei personaggi a eventi spesso minimi, usuali, consueti, perfino banali. Gli espedienti teatrali più tipici sono utilizzati con la maggiore parsimonia possibile, in una sorvegliata struttura narrativa fatta di vibrazioni, non di schianti e strepiti. L'amore passionale, pressoché inesistente nei romanzi woolfiani (davvero un corpus narrativo molto parco se non del tutto privo di deliri d'amore) diventa in Proust un fenomeno morboso da analizzare con puntiglio scientifico, come un morbo naturalistico. Che cosa provano le cameriere innamorate sulla soglia di casa o all'incrocio del vicolo del loro appuntamento? Questo sembra chiedersi Virginia Woolf, mentre all'inizio della

Recherche seguiamo Swann pazzo di gelosia che scruta le finestre di Odette accese nella notte, temendo l'intrusione di un rivale.

Le forme della percezione

Nel modo che abbiamo (che ci è concesso?) di guardare il mondo risiede forse l'unico aspetto profondamente autentico della nostra vita: la verità ultima risiede nella percezione, questo sembrano dire ripetutamente, con insistenza, sia Marcel Proust, sia Virginia Woolf. In questo lei si sente intimamente legata a uno scrittore che ama in maniera appassionata, sensuale, pressoché fisica, come cerca di spiegare, con entusiastico trasporto, all'amico Roger Fry del 6 maggio 1922:

But Proust so titillates my own desire for expression that I can hardly set out the sentence. Oh if I could write like that! I cry. And at the moment such is the astonishing vibration and saturation and intensification that he procures? There's something sexual in it? That I feel I can write like that, and seize my pen and then I can't write like that. Scarcely anyone so stimulates the nerves of language in me: it becomes an obsession. But I must return to Swann.¹⁸

L'entusiasmo che Virginia Woolf prova per Proust è dato dal fatto che comprende questo: lo scrittore francese (non ancora "un classico", non ancora canonizzato, ma semplicemente uno fra i tanti autori suoi contemporanei) ha individuato e realizzato un modo per cogliere e definire in parole quei *moments of vision*, quelle intuizioni e quelle riflessioni, quelle verità nascoste nella superficie dell'esistenza che sono la sua ossessione.

Non è la costruzione dei personaggi il suo intento principale, ma la scoperta di una forma (o di più forme diverse) in cui la sua *visione* possa tradursi; comprende che il nucleo di tale visione è identico a quello proustiano – l'attimo in cui il ricordo emerge, nella *Recherche*, offrendo al passato una prospettiva significativa, una direzione precisa nell'ordine (o nel disordine) del tempo; il *moment of being* in cui la coscienza individua un senso nella realtà velata. Da questa sensazione scaturisce il coraggio di riflettere proprio sulle modalità della percezione in cui il reale si manifesta alla

18 Lettera 1244; nell'edizione originale, II, p. 525; nell'edizione italiana, vol. II, p. 653.

mente umana; questa analisi metapsichica fa parte del processo interpretativo di Proust come di Virginia Woolf ed è insita in entrambe le loro poetiche.

Certo le caratteristiche delle prose dei due autori sono opposte: se Proust incede verbalmente in immense frasi onnicomprehensive, dalla costruzione articolata e straordinariamente ricca di ramificazioni, la scrittura woolfiana è franta, nervosa, sincopata, com'è la sua narrazione a partire da alcuni racconti sperimentali e soprattutto dal romanzo *Jacob's Room*. Eppure, al di là della forma, esiste nei due autori un'intenzione che li accomuna: comprendere la mente nei suoi processi conoscitivi, scoprire il modo in cui il pensiero si immerge nelle acque del mondo e affronta gli scogli di "ciò che è reale". Possiamo notarlo a partire da un passaggio del *Temps retrouvé*:

Cependant, je m'avisai au bout d'un moment, après avoir pensé à ces résurrections de la mémoire, que, d'une autre façon, des impressions obscures avaient quelquefois, et déjà à Combray du côté de Guermantes, sollicité ma pensée, à la façon de ces réminiscences, mais qui cachaient non une sensation d'autrefois mais une vérité nouvelle, une image précieuse que je cherchais à découvrir par des efforts du même genre que ceux qu'on fait pour se rappeler quelque chose, comme si nos plus belles idées étaient comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus, et que nous nous efforcerions d'écouter, de transcrire. Je me souvins avec plaisir, parce que cela me montrait que j'étais déjà le même alors et que cela recouvrait un trait fondamental de ma nature, avec tristesse aussi en pensant que depuis lors je n'avais jamais progressé, que déjà à Combray je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. Sans doute ce déchiffrement était difficile mais seul il donnait quelque vérité à lire. Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit. En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agît d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des

deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? Et déjà les conséquences se pressaient dans mon esprit; car qu'il s'agît de réminiscences dans le genre du bruit de la fourchette ou du goût de la madeleine, ou de ces vérités écrites à l'aide de figures dont j'essayais de chercher le sens dans ma tête où, clochers, herbes folles, elles composaient un grimoire compliqué et fleuri, leur premier caractère était que je n'étais pas libre de les choisir, qu'elles m'étaient données telles quelles.¹⁹

Le verità nascoste, le reminiscenze, le immagini che il Narratore cerca di fissare e di svelare sono indubbiamente analoghe alle "figure della mente" woolfiane. Non si tratta di fantasie o di capricci dell'immaginazione, ma di geroglifici iscritti in un *grimoire* (mallarméano?), un libro magico di significati precisi, evanescenti e segreti che la mente dello scrittore deve decifrare. Sono lampi di autenticità che ogni tanto si accendono e baluginano nella vita di ciascuno; tocca a noi afferrarli o lasciarli svanire.

Ma c'è di più: in quella sequenza di forme in apparenza casuali («un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un cail-lou») si rintraccia in realtà un disegno causale; somigliano alle forme originarie o ai suoni ancestrali che ciascuno dei sei personaggi di *The Waves* vede o sente all'inizio del proprio soliloquio drammatico, e che ritorneranno in parvenze ripetutamente variate a definire il senso di ognuna di quelle sei esistenze solitarie, chiuse nei propri mondi interni:

«I see a ring» said Bernard [...]
 «I see a slab of pale yellow» said Susan [...]
 «I hear a sound» said Rhoda [...]
 «I see a globe» said Neville [...]
 «I see a crimson tassel» said Jinny [...]
 «I hear something stamping» said Louis²⁰

Oserei azzardare un'ipotesi: l'idea originaria per l'inizio del più ardimentoso romanzo di Virginia Woolf potrebbe es-

19 M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, op. cit., pp. 878-879.

20 V. Woolf, *The Waves*, The Hogarth Press, London, 1931 (si cita qui dall'edizione Panther, 1979, p. 6). «I soliloqui sono pronunciati dai diversi personaggi che a volte, come negli episodi ambientati alla scuola d'infanzia o in occasione delle cene, si trovano nella stessa dimensione spazio-temporale, e il soliloquio si configura come un dialogo». S. SULLAM, *Leggere Woolf*, Carocci, Roma, 2020, p. 108.

sere nata proprio dalla lettura di quel passaggio proustiano²¹.

Dal punto di vista formale, non esistono opere più dissimili della *Recherche* e di *The Waves*, ma il loro progetto è identico, e si fonda su un tentativo di definire il processo percettivo umano. Proust lo mette in atto cercando di racchiudere in frasi sterminate le infinite rifrazioni del ricordo che mimano le reti neurali nelle loro connessioni sinaptiche; Virginia Woolf intende definire lo sviluppo evolutivo della mente, dalle prime sensazioni visive, uditive o tattili fino alla sempre più complessa articolazione che sottende la coscienza individuale. E mette in scena questa definizione in frasi per lo più paratattiche, che si susseguono mimando il ripetersi eterno del moto delle onde.

Nella mente del Narratore della *Recherche* si accumulano, lungo l'arco di una vita intera, impressioni, esperienze e immagini che si riproducono, si legano fra loro, si ampliano e si stratificano: un esempio tipico è lo spettacolo della lanterna magica che proietta le immagini di Genoveffa di Brabante e della sua vicenda drammatica.

On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. [...]

Au pas saccadé de son cheval, Golo, plein d'un affreux dessein, sortait de la petite forêt triangulaire qui veloutait d'un vert sombre la pente d'une colline, et s'avancait en tressautant vers le château de la pauvre Geneviève de Brabant. Ce château était coupé selon une ligne courbe qui n'était guère que la limite d'un des ovales de verre ménagés dans le châssis qu'on glissait entre les coulisses de la lanterne. Ce n'était qu'un pan de château, et il avait devant lui une lande où rêvait Geneviève, qui portait une ceinture bleue. Le château et la lande étaient jaunes, et je n'avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur, car, avant les verres du châssis, la sonorité mordorée du nom de Brabant me l'avait montrée avec évidence. [...]

Certes je leur trouvais du charme à ces brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé mérovingien

21 *Le Temps retrouvé* esce postumo nel 1927; la composizione di *The Waves* comincia, come è testimoniato nel diario della scrittrice, all'inizio dell'estate 1929. Virginia Woolf non dice se e quando ha concluso la lettura della *Recherche*, per cui questa deduzione è da considerarsi presuntiva, in quanto non documentabile.

et promenaient autour de moi des reflets d'histoire si anciens.²²

Si scoprirà in seguito che proprio Genoveffa di Brabante è un'antenata della famiglia di Guermantes, il simbolo stesso dell'aristocrazia nella *Recherche*, miraggio e ossessione per il Narratore:

Jamais non plus nous ne pûmes pousser jusqu'au terme que j'eusse tant souhaité d'atteindre, jusqu'à Guermantes. Je savais que là résidaient des châtelains, le duc et la duchesse de Guermantes, je savais qu'ils étaient des personnages réels et actuellement existants, mais chaque fois que je pensais à eux, je me les représentais tantôt en tapisserie, comme était la comtesse de Guermantes, dans le « Couronnement d'Esther » de notre église, tantôt de nuances changeantes comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail où il passait du vert chou au bleu prune, selon que j'étais encore à prendre de l'eau bénite ou que j'arrivais à nos chaises, tantôt tout à fait impalpables comme l'image de Geneviève de Brabant, ancêtre de la famille de Guermantes, que la lanterne magique promenait sur les rideaux de ma chambre ou faisait monter au plafond – enfin toujours enveloppés du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe: « antes ». Mais si malgré cela ils étaient pour moi, en tant que duc et duchesse, des êtres réels, bien qu'étranges, en revanche leur personne ducale se distendait démesurément, s'immatérialisait, pour pouvoir contenir en elle ce Guermantes dont ils étaient duc et duchesse, tout ce « côté de Guermantes » ensoleillé, le cours de la Vivonne, ses nymphéas et ses grands arbres, et tant de beaux après-midi.²³

Per gran parte del ciclo romanzesco, i Guermantes saranno confusi da un alone fiabesco e mitologico: le storie antiche di Genoveffa, l'ancor più antica suggestione ellenizzante delle creature marine – ninfe e tritoni – a cui somigliano, uniti fra loro e distanti dal mondo comune nell'empireo elevato del loro palco d'opera, rendono la stirpe aristocratica una discendenza leggendaria, una genia incantata:

Mais, dans les autres baignoires, presque partout, les blanches déités qui habitaient ces sombres séjours s'étaient réfugiées contre les parois obscures et restaient invisibles. Cependant, au fur et à mesure que le spectacle

22 M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. I, pp. 19-20.

23 Ivi, pp. 231-232.

s'avançait, leurs formes vaguement humaines se détachaient mollement l'une après l'autre des profondeurs de la nuit qu'elles tapissaient et, s'élevant vers le jour, laissaient émerger leurs corps demi-nus, et venaient s'arrêter à la limite verticale et à la surface clair-obscur où leurs brillants visages apparaissaient derrière le déferlement rieur, écumeux et léger de leurs éventails de plumes, sous leurs chevelures de pourpre emmêlées de perles que semblait avoir courbées l'ondulation du flux; après commençaient les fauteuils d'orchestre, le séjour des mortels à jamais séparé du sombre et transparent royaume auquel çà et là servaient de frontière, dans leur surface liquide et pleine, les yeux limpides et réfléchissant des déesses des eaux. [...] Les radieuses filles de la mer se retournaient à tout moment en souriant vers des tritons barbues pendus aux anfractuosités de l'abîme, ou vers quelque demi-dieu aquatique ayant pour crâne un galet poli sur lequel le flot avait ramené une algue lisse et pour regard un disque en cristal de roche. Elles se penchaient vers eux, elles leur offraient des bonbons; parfois le flot s'entr'ouvrait devant une nouvelle néréide qui, tardive, souriante et confuse, venait de s'épanouir du fond de l'ombre; puis l'acte fini, n'espérant plus entendre les rumeurs mélodieuses de la terre qui les avaient attirées à la surface, plongeant toutes à la fois, les diverses sœurs disparaissaient dans la nuit. Mais de toutes ces retraites au seuil desquelles le souci léger d'apercevoir les œuvres des hommes amenait les déesses curieuses, qui ne se laissent pas approcher, la plus célèbre était le bloc de demi-obscurité connu sous le nom de baignoire de la princesse de Guermantes.²⁴

Un semplice ombrellino stretto fra le braccia della duchessa Oriane de Guermantes sembrerà al Narratore innamorato, da poco suo dirimpettaio, il modellino di cattedrale che i benefattori oranti tengono in mano nelle sculture o nei dipinti votivi:

Tous les châteaux des terres dont elle était duchesse, princesse, vicomtesse, cette dame en fourrures bravant le mauvais temps me semblait les porter avec elle, comme des personnages sculptés au linteau d'un portail tiennent dans leur main la cathédrale qu'ils ont construite, ou la cité qu'ils ont défendue. Mais ces châteaux, ces forêts, les yeux de mon esprit seuls pouvaient les voir dans la main gauche de la dame en fourrures, cousine du roi. Ceux de mon corps n'y distinguaient, les jours où le temps menaçait, qu'un

24 M. PROUST, *Le Côté de Guermantes*, in *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. II, pp. 40-41.

parapluie dont la duchesse ne craignait pas de s'armer.²⁵

Non si tratta solo di metafore o ricercate similitudini, ma di precise riproduzioni in forma visiva delle associazioni mnestiche intrecciate dagli anni nelle reti neurali di un individuo. Le creano la cultura, l'immaginazione e la nostalgia; è la percezione raffinata del Narratore a tessere questo arazzo memoriale, che non solo riverbera e approfondisce la dimensione composita della psicologia dei personaggi e degli eventi nel romanzo, ma, in una lettura neuroscientifica, riproduce le diramazioni sinaptiche fra diverse aree cerebrali e la complessità dei circuiti in cui l'impulso nervoso si diffonde istantaneamente, all'accendersi di una sensazione, come in un congegno elettrico. I periodi proustiani diventano così, nel loro insieme, percorsi in una mappa mentale fatta di ricordi, reminiscenze, momenti diversi del tempo che si uniscono rendendo la percezione sempre più articolata; il brano del *Temps retrouvé* citato in precedenza (come del resto numerosi altri passaggi della *Recherche*) è un riflesso insieme metapoietico e metacognitivo di tutto questo.²⁶

Ciò che "accade" veramente in *The Waves* è proprio la formazione di tale spazio interno alla mente: non esiste, qui, una diretta narrazione di eventi; il romanzo (una delle più ardite forme di romanzo in tutto il modernismo) è costruito sull'avvicinarsi delle impressioni nelle menti dei personaggi, in relazione ad avvenimenti esterni che vengono descritti, così, solo indirettamente.

Il vero nucleo dell'attenzione dell'autrice coincide con la scoperta di ciò che avviene nel corso dell'esistenza psichica delle sue "ombre di soggettività". Rhoda, Jinny, Susan, Louis, Neville, Bernard sono riflessi singoli di una comune esperienza umana che va dall'infanzia alla vecchiaia e si spegne solo con la morte.

Il romanzo è l'espressione estrema e compiuta di una celeberrima intuizione woolfiana contenuta nel saggio

25 M. PROUST, *La Prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. III, p. 31.

26 Gli accenni a una possibile interpretazione neuroscientifica del testo proustiano sono suffragati dal recente e persistente interesse dei nuovi studiosi della mente per l'autore; esiste già una nutrita bibliografia, di cui fanno parte per esempio Jonah Lehrer, *Proust Was a Neuroscientist*, Houghton Mifflin, Boston, 2007 (trad. it. di Susanna Bourlot, *Proust era un neuroscienziato*, Torino, Codice Edizioni, 2008), ma soprattutto – per precisione e consapevolezza analitica, che non sempre Lehrer dimostra – Jean-Yves e Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999 (trad. it. di Cristina Marullo Reedtz, *Il senso della memoria*, Dedalo, Bari, 2000).

Modern Fiction, del 1919: «Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end»²⁷. In realtà ognuno dei suoi romanzi, da *Jacob's Room* in poi, e la quasi totalità dei suoi racconti esplorano i territori dischiusi e intravisti in quell'idea che è, chiaramente, una dichiarazione di poetica; lo fanno da prospettive diverse e ricorrendo a strutture costantemente sperimentali, ma è forse in *The Waves* che il concetto trova la sua forma e la sua realizzazione più radicale.

Un esempio di questo si può cogliere seguendo almeno un segmento testuale del romanzo, come l'esordio del soliloquio di Bernard. La sua prima frase, che inaugura il coro dei monologhi di tutti gli altri personaggi, è la seguente: «I see a ring, hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light»²⁸. Il motivo iniziale, enunciato da Bernard, si svilupperà in seguito, con variazioni e riprese, come nel tema musicale di una sinfonia (o di un quartetto d'archi, come quelli beethoveniani che Virginia Woolf ascoltava durante la composizione del romanzo).

Tremulo e vibrante, l'anello che vede Bernard è sospeso – e si trasforma, si sdoppia – in un cerchio di luce: la doppia ripetizione (*hanging/hangs* e *ring/loop*) è voluta e intesa ad annunciare un aspetto essenziale della visione propria al personaggio; in un'espressione che mima la ripetitività dell'eloquio infantile, Bernard suggerisce quella che diventerà una sua caratteristica: la tendenza a guardarsi vivere, a vedere sé e i suoi amici come in uno specchio, a riflettere sulle loro esistenze insieme alla sua, insistendo in un'autocontemplazione conoscitiva che ricerca sempre un senso per le proprie azioni e quelle degli altri (da adulto, diventerà uno scrittore).

Già nella seconda delle sue frasi – inizialmente brevi, frammentarie, poi sempre più estese e complesse – l'immagine circolare si espande e muta in quella di una ragnatela, elaborazione concentrica, ripetizione frattale di una struttura riproducibile virtualmente all'infinito: «Look at the spider's web on the corner of the balcony. It has beads of water on it, drops of white light»²⁹. È evidente la coerenza semantica fra le immagini dell'anello e della tela di ragno; è espressa qui, inoltre, la presenza di Bernard stesso, in forma

27 V. WOOLF, *Modern Fiction* (1919), in *The Essays of Virginia Woolf*, a cura di ANDREW MACNEILLE, *Volume 4: 1925 to 1928*, The Hogarth Press, London, 1984, p. 160.

28 V. Woolf, *The Waves*, cit., p. 6.

29 *Ibidem*.

di *spider* che tesse una rete in cui sono compresi gli altri personaggi, ai quali alludono le figure delle perle di pioggia e delle gocce di luce bianca. Inoltre, la ragnatela si trova in un angolo del balcone, che, come la finestra, nell'*imagerie* woolfiana, rimanda sempre a un'espansione o un'apertura dell'individualità verso l'esterno. In ciò che Bernard *vede* è simboleggiata la sua propensione a *sporgersi* verso gli altri, la sua attenzione rivolta ai propri simili.

Un'altra delle peculiarità di Bernard è la "voce", l'espressione verbale che indica il suo ruolo di narratore nel gruppo degli amici; si può individuare un riflesso di tale dimensione del personaggio nella sua terza frase: «Now the cock crows like a spurt of hard, red water in the white tide»³⁰. L'autoconsapevolezza di Bernard fa sì che lui stesso proietti un'immagine di sé in un altro animale dalla simbologia evidente: dopo il ragno che tesse la sua tela, il gallo che canta, spruzzando (sinesteticamente) un getto d'acqua rossa nella candida marea del mondo (di nuovo un'immagine del campo semantico liquido, come prima le perle di pioggia, e come, nell'ambito del testo intero, le onde).

Ulteriore dettaglio: la luminosità descritta nelle due prime frasi di Bernard, bianca e neutra, si tinge qui di un nuovo colore, come nell'affermazione successiva: «The walls are cracked with gold cracks, and there are blue, finger-shaped shadows of leaves beneath the windows»³¹. Il rosso, l'azzurro, la luce dell'oro penetrano nella sua percezione e compongono progressivamente un mosaico di elementi direttamente collegati alle immagini precedenti (*balcony/windows*) oppure eterogenei, a indicare che la coscienza del personaggio si arricchisce di nuove forme e oggetti diversi.

Più avanti, nei suoi soliloqui, Bernard parlerà del gruppo degli amici come di un cerchio di foglie creato dal vento; qui intuiamo una prefigurazione di questa similitudine (*finger-shaped shadows of leaves*). Per ora gli altri sono ombre di foglie a forma di dita; non hanno ancora corpi distinti né del tutto visibili; la coscienza del personaggio sta cercando di definirli, come nella successiva frase che richiama le immagini della finestra, in cui l'azzurro si incupisce, e delle ombre che diventano fumo: «The dining-room window is dark blue now, and the air ripples above the chimneys»³². Come l'anello vibrava sopra il capo di Bernard, nella sua prima frase, qui è l'aria a fremere e incresparsi al di sopra dei camini: l'inconsistenza della vita che si disperde nel

30 Ivi, p. 7.

31 *Ibidem.*

32 *Ibidem.*

vento, le singole individualità che svaniscono nel *tutto* – il soffio vitale che ritorna alla sua origine cosmica, l'anima del mondo (etimologicamente, "anima" deriva dal greco *ánemos*, "vento").

Ogni soliloquio dei cinque personaggi di *The Waves* procede analogamente a quello di Bernard, dalla forma elementare alla complessità, e ognuno segue un proprio percorso analogico che riflette la coscienza in formazione e poi in evoluzione; da questo punto di vista non ha senso notare che i personaggi del romanzo "parlano" tutti con la stessa intonazione, senza particolari inflessioni linguistiche, come avevano fatto in passato alcuni critici di *The Waves*. Non è realistico il loro linguaggio; le differenze individuali vanno ricercate nelle loro emozioni come nelle metafore che le esprimono in sequenze soggettive di immagini proprie a ciascuno.

Ogni azione è rifratta attraverso personalità mute: Bernard, Louis, Neville, Susan, Rhoda e Jinny, dall'infanzia alla vecchiaia, comunicano il loro mondo di impressioni, determinate da eventi che restano però sotto la superficie della comunicazione diretta. Ogni realtà viene tradotta in impressioni. Ciò che il lettore ascolta non sono voci o eventi, ma sensazioni prodotte dagli eventi e trasformate dalla sensibilità individuale. I *said* (disse) che introducono i monologhi non si riferiscono a parole, ma a un dialogo interiore che risponde, in modo inarticolato, a delle percezioni [...]. Il verbo *say* non ha in realtà alcuna funzione comunicativa, in quanto questi non sono tentativi di dialogo, ma, al contrario, monologhi relegati nella sfera più segreta e isolata della coscienza [...]. Poi, come le onde, [i personaggi] si dissolvono nella spuma marina, unificandosi in una sola sensibilità nel monologo finale di Bernard, in cui tutte le diverse vite interiori confluiscono in un'unica identità. Tutta la vita psichica sommersa, così come il mondo reale con cui è a contatto, affondano, come il silenzio di Bernard, dopo la finale invocazione alla morte, nel movimento delle onde che si infrangono sulla spiaggia.³³

Il grande romanzo proustiano descrive una sola coscienza, nei suoi aspetti multiformi, che ripercorre, attraverso il tempo, i momenti resi significativi dalla percezione che ha inciso, con la sua pioggia di atomi (come scriveva Virginia Woolf in un altro passaggio fondamentale di *Modern Fiction*³⁴), sull'involucro duttile e plastico della mente; in *The*

33 M. BILLI, *Virginia Woolf*, La Nuova Italia, Firenze, 1970, pp. 70-77.

34 «The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic,

Waves il medesimo processo è descritto nel suo manifestarsi in una serie di individualità, dotate di caratteristiche soggettive e formalmente stilizzate. Entrambi gli autori, con profonda consapevolezza, descrivono il rapporto della coscienza umana con la realtà che la circonda, e suggeriscono che in tale rapporto la scrittura, come ogni forma artistica, può fare da mediatrice.

La fine della *Recherche* coincide con l'inizio della composizione di un'opera da parte del Narratore; alla fine di *The Waves* è Bernard, lo scrittore, a parlare, sostituendo e inglobando le ombre di tutti gli altri personaggi, insieme alla memoria dell'amico morto giovane, Percival, attorno al quale le altre vite hanno ruotato e nel quale si sono rispecchiate; un simbolo gentile e dolente della realtà perpetuamente in fuga.

MASSIMO SCOTTI
UNIVERSITÀ DI VERONA

evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms». V. WOOLF, *Modern Fiction*, op. cit., p. 160.



**SOLENOIDE, OPERA MONDO DI
MIRCEA CĂRTĂRESCU
MARTA PETREU**

175

DIALOGOI • rivista di studi comparatistici

MASSIMO SCOTTI

Narrazione monumentale, di novecento e passa pagine nell'edizione italiana, in quattro parti e cinquantuno capitoli (a un certo punto mi sono stupita che non ne avesse cento, quanti sono i canti della *Divina Commedia* di Dante...), *Solenioide* è scritto in prima persona, e l'autore ha avuto l'ingegnosità non priva di ambivalenza di prestare al personaggio principale la propria biografia, ivi comprese pagine di diario e sogni (non sappiamo se per intero e in quale parte). Eppure, benché nelle dichiarazioni pubbliche lo scrittore abbia intrattenuto e persino accresciuto tale ambiguità, affermando di non avere scritto un romanzo bensì semplicemente dato via libera sulla pagina e nel mondo alle proprie anomalie, non confonderei Mircea Cărtărescu con il suo personaggio¹.

La narrazione oscilla in permanenza tra il presente degli anni 1983-1989 e il passato, mentre la biografia del personaggio è ricostituita, con qualche sincope, dalla nascita sino alla fine, ovvero l'anno 1989, faticoso per la vicenda politica romena. Allo stesso modo, vi è un continuo scivolamento tra la «realtà» e altri livelli di esistenza, costituiti da sogni, visioni, fantasticherie, ambigui eventi paranormali e persino livelli ontici con meno o più di tre dimensioni, quante ammettiamo ne abbia il nostro mondo. Ho detto «realtà», ma in questo libro così barocco e labirintico non incontriamo la realtà nel senso comune e confortevole della parola, bensì un costrutto tipicamente cĂrtĂreschiano, che coglie la zona piĂu oscura, piĂu sordida, marginale e alienata della quotidianitĂ romena degli anni '80, con non pochi elementi da incubo, alcuni kafkiani, che ricordano *Nella colonia penale*. Ad esempio, nella Scuola nr. 86, situata alla periferia di

¹ *Solenioide*, traduzione dal rumeno di Bruno Mazzoni, Il Saggiatore, Milano 2021, pp. 937.

Bucarest, dove insegna il protagonista, il numero di matricola è impresso direttamente sulla pelle dei bambini, “per sempre, con l’ago da tatuaggio”; o ancora, i medici e le infermiere che compaiono nel romanzo formano un’inquietante galleria di mostri crudeli. Dati questi elementi, il narratore di *Solenioide* potrebbe affermare, insieme a Schopenhauer, che “Il mondo è la mia rappresentazione”.

Una delle intuizioni capitali del narratore è che l’esistenza è più stratificata, più complessa e più misteriosa della «realtà» vista attraverso il prisma della ragione e del buon senso; che il mondo è ad un tempo razionale, irrazionale e a-razionale, e che le sue molteplici dimensioni coesistono in ogni istante sotto gli occhi di tutti, e noi non dobbiamo fare altro che riconoscerne la presenza, senza rifiutarle in nome di miopi pregiudizi razionalistici e di buon senso.

Il protagonista del libro, ce ne rendiamo conto abbastanza presto, è un *eletto* o un *predestinato* che ha coscienza della propria predestinazione. Il suo abbaglio iniziale è stato voler diventare scrittore, ma a seguito di una serata di lettura al Cenacolo del Lunedì (o della Luna piena), nella quale il suo poema «totale», intitolato *La caduta*, è stato completamente smontato e il suo autore fatto a pezzi, trova la propria vera vocazione: quella di ricevere, cercare, rielaborare, registrare i segni dei livelli molteplici dell’esistenza. I messaggi. E con ciò, pur continuando a scrivere, si situa al di fuori della letteratura. Per tutto il libro, più volte, si rallegra del proprio fallimento al Cenacolo del Lunedì perché, in conseguenza di esso, anziché diventare scrittore, cioè autore di finzioni prive di valore sotterriologico, scrive ora per scopi diversi, per capire cosa gli sia successo e per testimoniare *la verità*: “Il mio manoscritto supera la letteratura, perché è autentico”.

Il protagonista di *Solenioide* si è formato come «eletto» tramite l’esperienza precoce del dolore, dei sogni, degli strani «visitatori» notturni, e tramite le letture. Ma è anche stato spinto o guidato da altri, ad esempio dal bibliotecario della Biblioteca Hasdeu (che esiste, come già il portone kafkiano di *Davanti alla legge*, solo fintanto che il bambino prende libri in prestito), il quale gli mette a disposizione giusto i libri che possono indicargli la via.

Ma cosa mai cerca questo «eletto», che Cărtărescu ha avuto l’intelligenza artistica di ritrarre come un bambino e poi un adolescente solitario, malaticcio, vagamente autistico e non privo di una nota paranoica, dunque niente affatto eroico? Cerca la *via d’uscita* da questo mondo, dove regnano il dolore e il male, una soluzione d’evasione *verticale*, in

un universo con più dimensioni del nostro. Ossia, in altre parole, cerca la *redenzione*. Per evitare qualsiasi confusione devo dire fin dall'inizio che il personaggio di Cărtărescu non si salverà: dopo il viaggio nel mondo – non esattamente bidimensionale, ma comunque più piatto e più basso del nostro – dei parassiti della scabbia, sa che al “più grande interrogativo” che forse il nostro ganglio cerebrale possa porre, ovvero “se la salvezza sia possibile”, la risposta è negativa: “facendo un gesto quasi impercettibile col capo, ho risposto di no”. Non dimentichiamo il particolare che, nato nel 1956, nel momento finale del suo cammino di prove e morte iniziatiche, nel 1989, il personaggio narrante ha, non a caso, esattamente 33 anni... Del resto, come si può intuire fin dal volume *Nostalgia* (1993), Cărtărescu ha una fibra mistica, e in tutta la sua creazione in prosa ronzia in modo ossessivo intorno al problema mistico. In *Solenioide* c'è persino una scena propriamente mistica, di un lirismo profondo, che mi ha evocato una sequenza di un film di Pedro Almodóvar: l'assorbimento del personaggio, trasformato in spermatozoo, nel mistero di un Dio-ovulo.

Il romanzo di Cărtărescu – poiché di romanzo si tratta – condensa innumerevoli conoscenze provenienti da ambiti scientifici diversi, dalla matematica alla biologia e alla medicina. E i riferimenti letterari saltano fuori dalla pagina come cavallette quando camminiamo, nel mese di giugno, in un prato fiorito. Il narratore è in corrispondenza con scene o frammenti di testi di Sábato, Borges, Dante, Kafka, la Bibbia, Rilke, Lewis Carroll, Mihai Eminescu e altri ancora, semplicemente perché costoro, i predecessori, hanno saputo dire in modo esemplare ciò che c'era da dire; con “oh, per Dioniso!” viene evocato, ad esempio, il personaggio emineschiano... In fondo, la ricchezza di allusioni e parafrasi letterarie appartiene al postmodernismo dichiarato dello scrittore, cui questi infonde la sostanza vischiosa dei propri incubi. La consonanza per così dire più eclatante mi pare quella con il *Rapporto sui ciechi* di Ernesto Sábato, laddove, desto o addormentato, durante la veglia o in sogno, il personaggio di *Solenioide* compie svariate esperienze iniziatiche in un spazio «sotterraneo». Sotterranei che possono essere sia il labirinto di grotte e antiche canalizzazioni situato sotto il bloc socialista di Bucarest in cui abita e tramite cui penetra, la notte precedente al ricovero nel sanatorio di Voila, nell'antro nel quale dorme il grande animale preistorico su cui poggia la terra, sia la caverna fosforescente in cui discende insieme a una bambina, mentre le loro rispettive mamme aspettano nell'anticamera della gendarmeria. E poi

ci sono, ovviamente, le grandi discese nella fabbrica abbandonata vicino alla scuola, uno spazio *estraneo* e singolare, come un impianto alieno, un cupo regno della malinconia. Il personaggio di Cărtărescu fa ripetuti viaggi nelle «profondità», nel luogo che a seconda delle epoche, degli autori e delle culture ha ricevuto nomi diversi: Ade, Inferno, le Madri, l'inconscio collettivo descritto da Jung come popolato di archetipi, tutti indicanti l'abisso che l'essere umano vivo e completo intuisce sotto i propri passi e sopporta con fascinazione e terrore. Nel caso di *Solenioide*, le discese nel cuore della terra sono prefigurate da un sordido dettaglio del primo capitolo: lavandosi (per liberarsi dai pidocchi presi a scuola), il professore della Scuola nr. 86 fruga nel proprio ombelico, da cui estrae pezzetti dello spago, ormai in disfacimento, con cui "ventisette anni prima [gli] avevano legato l'ombelico nel misero reparto maternità dell'ospedale per gente povera dove era nato". E questi viaggi *verso il basso* sono una preparazione all'ultima, grande discesa nei sotterranei dell'Obitorio dell'Istituto Minovici.

L'asse del romanzo è, come si addice a un personaggio posseduto da aneliti mistici, *verticale*. Il narratore si muove o viene portato verso il basso e verso l'alto; verso il basso, in labirinti, viscere e trachee segrete e pericolose (una discesa, probabilmente operata da medici malefici, ha luogo all'ospedale-scuola di Voila); ma anche, più di rado, verso l'alto, come accade al custode della scuola, Ispas, svanito da qualche parte in cielo (rapito da un disco volante?), o come suggerisce un vago ricordo dell'età di tre anni, equivalente al primo trauma, del risveglio nel cuore della notte, sotto l'ampia volta celeste piena di stelle, il quale rimanda a un viaggio/spostamento ascensionale, a un rapimento nel mondo degli esseri «di lassù»; o ancora, infine, grazie al solenioide presente nelle fondamenta della casa, la vita in quotidiana levitazione con Irina...

Conseguenza inevitabile di simili esperienze è l'incontro dell'«eletto» di *Solenioide* con la "setta dei manifestanti", una delle invenzioni più forti e toccanti del romanzo.

Il problema bifronte del male nel mondo e della salvezza è antico quanto l'uomo, i testi fondamentali dell'umanità, come i *Salmi*, il libro di *Giobbe* o l'*Ecclesiaste* biblici, piangono il dolore e la paura dell'umanità, e filosofi importanti, come Schopenhauer per dare un solo esempio, hanno diagnosticato il male del mondo come condizione fatale dell'uomo. Da *Gilgamesh* e dai *Salmi* biblici fino a Eugène Ionesco, la diagnosi è stata sempre la stessa: il

mondo non è ciò che dovrebbe essere, la Creazione è un fallimento, e l'obbrobrio metafisico in cui è stato gettato l'uomo, per il semplice atto di essere nato, resta privo di soluzione. Certo, partendo dall'idea che l'uomo non può cambiare tale *datità*, la letteratura e la filosofia degli ultimi tempi ci hanno addestrato a mandar giù, con un gemito sommesso o addirittura in silenzio, l'obbrobrio. Dopo il momento esistenzialista, sulla protesta metafisica è calata una sorta di ritroso silenzio.

È precisamente di questo obbrobrio della condizione umana che si occupa Cărtărescu, imboccando una strada tutta personale: la "setta dei manifestanti", come il coro antico, innalza la protesta metafisica contro il male e la sofferenza, i manifestanti vanno in giro di notte per Bucarest, per cimiteri, ospedali, obitori ecc., e scandiscono la propria protesta contro la malattia, la morte e la paura. Innalzano la «protesta eroica», come avrebbe detto D.D. Roșca, un filosofo romeno che amo molto. Memorabile tra loro è il fisico col nome apparentemente innocente di Virgil, ovvero Virgilio, che ha, sia per la professoressa Caty che per il personaggio narrante, la funzione di *guida*. Con la "setta dei manifestanti" Cărtărescu ci conduce attraverso una Bucarest notturna e, oggi, spettrale, poiché ad esempio Casa Minovici, dove si svolgono almeno due episodi cruciali del libro, oggi non esiste più, demolita durante il vecchio regime.

Il problema del male, come dicevo, non è nuovo; nuove, in questo caso, sono l'intensità del grido – non è un caso che intere pagine del libro siano occupate dalla ripetizione di un'unica parola, "Aiuto!" – e l'ampiezza che lo scrittore dà a questi *irrisolubili definitivi* contro i quali si erge.

La protesta metafisica alla quale partecipa – abbasso il dolore, abbasso la morte, che sintetizzerei in un celebre verso di un poeta a me molto caro "Apri questa porta a cui busso piangendo" (Virgil Mazilescu) – dischiude al personaggio narrante del libro, alla fine, una porta: una porta virtuale, in un'altra dimensione, un portone che – come nel già ricordato *Davanti alla legge* di Kafka – esiste solo per lui. Una porta la cui soglia non varcherà, perché nel frattempo ha scoperto l'unica forma di salvezza che l'uomo ha sulla terra: "l'amore che muove i soli e le altre stelle", dice parafrasando Dante, l'amore per la sua donna e la loro bambina (bellissime sono le scene con Irina nella casa-nave e, accanto alle pagine sulla foresta di Voila, tra le poche luminose del libro), così come per tutti i propri simili. Sicché rimane. Una «salvezza» della cui esistenza sappiamo già dalla *Lette-*

ra ai Corinzi paolina o da Dante, non a caso evocato.

Negli ultimi anni mi sono spesso chiesta che ne sarà, ora e in futuro, dell'uomo e della sua creatività. Le scienze di punta, l'astrofisica, la fisica delle microparticelle, la biologia, la neurologia ecc. c'insegnano che l'universo ha una storia e che l'uomo è parte della storia dell'universo, in cui tutto può essere spiegato, spesso in modo matematico-aprioristico, senza che sia necessario ipotizzare l'esistenza di una trascendenza. Eppure, l'uomo ha la forma e il contenuto della mente formati e sedimentati intorno all'idea verticale di trascendente, di sacro, di divinità o di Dio, di un altro mondo, di un mondo «oltre», l'unico della vera realtà; e sperimenta una mancanza, una nostalgia per una *fernem Land*, per un *terra lontana*, come in quell'aria straziante del *Lohengrin* che io amo nell'interpretazione di Jonas Kaufmann. La mente umana, dalla memoria all'immaginazione, dalla vita nel sonno alla vita in stato di veglia e di lucidità, è zeppa di simboli e archetipi, delle immagini sacre che esprimono la nostalgia della nostra specie per un «Oltre»... È evidente che il divario tra questi due regni, della scienza e della speranza/nostalgia umana per il trascendente, cresce di giorno in giorno. Una domanda è dunque inevitabile: come e in che modo potremmo gettare un ponte, un arcobaleno della reminiscenza, sulla voragine che già si è spalancata tra il sapere scientifico e le espressioni consacrate del nostro anelito al sacro? Cosa o come sarà l'arte che cercherà, come il Fernando Vidal Olmos di Ernesto Sábato, di tenere le cose insieme?

Con queste domande non mi sono allontanata da *Solenioide* di Cărtărescu, anzi, mi ci trovo nel bel mezzo. Creando un personaggio che si rallegra di non essere uno scrittore, un personaggio che segue la verità e cerca una porta per evadere nel trascendente, Cărtărescu-autore lancia un'ipotesi – disperata? soltanto ludica? – verso le altre dimensioni (presentando la teoria delle stringhe, l'astrofisico Stephen Hawking parlava di 11 dimensioni...) in cui, probabilmente, il trascendente esiste, o forse sono esse stesse il trascendente. E il modo in cui l'autore costruisce il periplo del proprio personaggio e la sua interiorità, accostando tessere colorate della più varia provenienza, dalle scienze alle arti, per creare un mosaico dal disegno unico, è la sua risposta alla domanda di cui sopra. Dovrei ripetere ora la precisazione già fatta: l'autore di *Solenioide* sa, come del resto il suo personaggio, che non c'è salvezza.

La narrazione avanza barocca e sinuosa (postmodernista, dovrei dire), portando con sé e in sé, come nel titolo

di uno dei volumi di poesia di Cărtărescu, il "Tutto". Ogni episodio è dilatato, le descrizioni sono minuziose, i dettagli, non di rado di una crudeltà quasi intollerabile, si accumulano in un profluvio soffocante, tenerissimo quando si tratta di «piccole creature». I dettagli dei panorami eidetici che il narratore dispiega con lentezza davanti al lettore svelano il proprio senso mediante la ripresa in altri contesti, e il significato complessivo nell'ultima parte del libro.

Il finale è sfuggente. Dopo essersi lasciato attrarre e guidare da Virgil – si legga, come nella *Commedia* dantesca, Virgilio – nell'inferno del mondo e nella tensione della protesta metafisica, dopo avere preso coscienza che la nostra unica salvezza è l'amore che muove tanto i cuori quanto le stelle, il protagonista assiste allo scatenarsi dell'apocalisse, alla fine del proprio mondo. Nel rombo dei solenoidi (generatori di forza repulsiva, presunta e dimostrata nell'universo, così come nel mondo del magnetismo e dell'elettromagnetismo) celati nei suoi sotterranei, Bucarest, sporca, malinconica e degna di dannazione, si solleva nel cielo come un UFO un po' schiacciato, con i suoi canali di raccolta del dolore umano che penzolano verso terra, e si dissolve nel nulla. L'immagine è straordinaria, terrificante, di raro splendore letterario. Dal basso, il personaggio dotato da Cărtărescu con i suoi propri dati biografici guarda la città dissolversi, insieme con tutto l'edificio in cui aveva un tempo letto il suo poema *La caduta*. È un'esecuzione maliziosa: poiché il presente della narrazione dura fino al 1989, non è da escludere un'allusione *anche* alla caduta dell'ex regime.

La certezza dell'amore e l'immagine punitiva della distruzione di Bucarest coesistono. In questo romanzo molto calcolato e allo stesso tempo molto organico, il narratore ci dice che nella voragine *conica* e "senza fondo" lasciata dalla distruzione di Bucarest si scorge la "sacca infernale" piena di demoni; e che, dall'altra parte del mondo, nell'emisfero opposto, è comparsa "una montagna bianca come il latte, spuntata forse da onde verdi e limpide"... Tenendo conto della descrizione presente nella *Commedia*, i commentatori di Dante hanno disegnato con precisione e fedeltà la forma del mondo secondo le indicazioni del poeta. In questo breve e schematico commento a *Solenoidi* mi sono astenuta dall'analizzare in dettaglio le analogie letterarie; il romanzo, ancorché nutrito a piene mani della cultura umanistica e scientifica dell'autore, è certamente molto al di sopra del livello di una discussione esclusivamente comparatistica. Tuttavia, mi sento in dovere di osservare almeno che l'immagine creata da Cărtărescu rimanda direttamente alla

forma del mondo tracciata da Dante: infatti, dopo essere entrati lateralmente nell'Inferno e dopo averne attraversato, condotti per mano da Virgilio, tutti i gironi, fino al nono, scopriamo che esso ha la forma di un cono confitto nella terra... e poi sbuchiamo agli antipodi, sulle rive di un mare trasparente, alle falde della montagna del Purgatorio... Ossia la montagna bianca bagnata dalle acque verdi del romanzo cãrtãreschiano – una fragile espressione della speranza, forse.

Seppure monumentale e barocca, sia pure dettagliata fino all'esasperazione, ancorché labirintica e sovraccarica di simboli e sequenze iniziatiche, la narrazione di *Solenioide* è più limpida che mai. Voglio dire che *Solenioide* è un romanzo estremamente cinematografico. Quando ho finito di leggerlo, volevo vederlo come un film, un film spettacolare, come *Solaris* o *Il Signore degli Anelli*, un film fatto da un grande regista, con grandi attori.

“Insieme ad *Orbitor* [*Abbacinante*], *Solenioide* è un grande libro”. Sottoscrivo questo giudizio assiologico di un ottimo saggista amico: sì, abbiamo nel romanzo di Mircea Cãrtãrescu un libro di grande valore. Il codice delle buone maniere letterarie che vorrei funzionasse nel mondo romeno delle lettere mi spinge a dire: Ralleghiamocene!

MARTA PETREU

UNIVERSITÀ “BABEȘ-BOLYAI” – CLUJ-NAPOCA

(TRADUZIONE DALL'ORIGINALE ROMENO DI ROBERTO MERLO)

Testi



**TRES POETAS, TRES POEMAS.
TEXTO Y TRADUCCIÓN
MARIA LUISA NATALE**

Presentamos a continuación tres poemas importantes de tres poetas de distintas localidades y generaciones poéticas de tres regiones de España, cada una con su propia tradición e idiosincrasia. Todo creemos que resulta evidente y transparente en los textos seleccionados. En un rápido memorándum resumimos las figuras convidadas.

Beatriz Hernanz Angulo (Pontevedra) lleva una larga trayectoria de libros, presencia en *Analogías* y manifestaciones de la creación literaria. Desde hace ya años vive en Italia donde desarrolla una actividad de difusión y promoción de la cultura española estando al frente del Instituto Cervantes de Palermo, ciudad de profundo arraigo de la cultura española en Italia. Sicilia además es la Isla implantada en el centro del Mediterráneo y protuberancia de Europa hacia el Norte de África, así como la avanzada de las culturas bereberes y árabes hacia el norte. Ha simultaneado la escritura poética con la labor docente universitaria, la crítica literaria y la gestión cultural. Como crítica literaria ha escrito en *ABC Cultural* y desde 1998 en *El Cultural* de *El Mundo*. En el campo de la traducción ha hecho versiones en castellano de poetas como Montale, Cummings y Szymborska. Ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre la literatura española especialmente sobre el teatro clásico y contemporáneo. Entre sus obras destacan *La piel de las palabras* (Palma de Mallorca, Calima, 2005) con prólogo de José Manuel Caballero Bonald, *La lealtad del espejo*, *La vigilia del tiempo* y *La epopeya del laberinto* (Palma de Mallorca, Calima 2001). En 2018 fue premiada, en la modalidad de Cultura, con el galardón pontevedresa del año, en la XII edición de los Premios Pontevedreses del Grupo editorial y de comunicación El Progreso.

Bibiana Collado Cabrera (Burriana, Castellón) es una joven poeta de Valencia pero ha mantenido sus lazos italianos fundados en Pisa cuando participó en significativas actividades estudiantiles en cursos de literatura española y también catalana. Su producción poética ha sido intensa con un empeño que desde pronto apareció maduro y profesional. Entre sus obras destacan: *Como si nunca antes* (2012), *El recelo del agua* (2016) y *Certeza del colapso* (2018). La autora burrianense ganó el premio de poesía Arcipreste de Hita de Alcalá la Real en 2012.

De Amelina Correa Ramón, granadina hasta la médula, escritora y ensayista, destaca su doble fidelidad, siempre innovadora. La que la implica en la filología y la crítica literaria y la directamente productora de textos. Siempre su implicación es total, intelectual y vivencial al mismo tiempo y en el mismo sentimiento. Ha publicado libros y artículos fundamentales sobre Alejandro Sawa, Isaac Muñoz y los poetas del Modernismo. En 2000 vio la luz su edición con estudio introductorio de *Cuentos de mujeres. Doce relatos de escritoras finiseculares*; y en 2002 *Cuentos espiritistas*, una selección con prólogo y edición a su cargo de relatos de Amalia Domingo Soler, librepensadora del periodo de entresiglos. En su libro *Plumas femeninas en la literatura de Granada* (2002), incluyó los nombres y obras de más de veinte autoras religiosas que habían cultivado diversos géneros literarios entre siglos XVI-XX. Sobre Santa Teresa ha publicado un artículo en la revista *eHumanista* y ha participado con la ponencia “Entre la vida y el Camino: Lecturas modernistas de Santa Teresa a través de tres casos significativos” en las Jornadas Internacionales “Visiones de mujeres/Mujeres con visiones” celebradas en 2015. La catedrática de Literatura Española de la Universidad de Granada recibió en Madrid, el 29 de septiembre 2021, el I Premio “Luis Salazar y Castro” que otorga la Real Asociación de Hidalgos.

De Beatriz Hernanz Angulo: el poema *Yo no quiero el tiempo de los dioses* está sacado del libro *Habitarás la luz que te cobija* donde es parte de la IV sección titulada *Memoria del desarraigo*.

La palabra despecho es de Bibiana Collado Cabrera y viene de un libro reciente de gran éxito, *Violencia* del 2020.

...que si matarte pudiera... es un poema de Amelina Correa Ramón y procede de un tomo muy comprometido y homogéneo en su fondo inspirador: *Rigel*.

El móvil de *Habitarás la luz que te cobija* es el duelo por la madre muerta: la muerte como luz y tránsito hacia lo eterno.

En *Violencia* el lenguaje puede transformar la realidad y puede generar también violencia: “¿cómo hablar de la violencia desde un idioma heredado, desde un idioma que ha permitido que exista esa violencia?”

En *Rigel* se pone el acento en el cuerpo y no en el alma, en la erótica y no en la mística.

Escribe Beatriz: Así que pasen cinco años de vuelta, renovada, a Federico. Los años han pasado, y no solo en el cobijo de un solo lustro. Pero las veletas que ha dado la historia son nimias frente a la *long durée* del mito, y de su misma negación con la caída de los dioses, y de las diosas. Y en efecto hasta hoy mismo el rescate del rencor no libera del silencio a los vencidos (o vencidas) de toda confrontación de la realidad siguiendo al afán de lo nuevo que preocupa a Bibiana. Finalmente, solo Amelina vislumbra, aunque muy a lo lejos la salida hacia la luz. Con cuidado, sin embargo, porque la hermosura de la rosa amenaza con la vanidad, vacuidad, del sacrificio, nos recuerda Amelina.

Destino cruel e inexorable la traición está al asecho, como pretende el dios de turno.

Beatriz Hernanz Angulo

(Del libro *Habitarás la luz que te cobija*, Ars Poetica, Madrid, 2017)

IV | MEMORIA DEL DESARRAIGO

Yo no quiero el tiempo de los dioses

Yo no quiero el tiempo de los dioses.
Lo que ha de llegar ahora mismo
hay que recordarlo antes.
«Hay que recordar hacia mañana»,
hay que recordar hacia la mar,
hay que vivir
así que pasen cinco años,
para que no se quiebre tu memoria.

No quiero leer el plomo envuelto
en su ceguera azul de mar,
en el aire de tu ausencia,
ochenta años después.

Tu verso dura como una pluma
soñada por un colibrí
– una hilera de hormigas
trae la sangre a casa –.

Ese agosto de encajes marinos
flota en el abandono de la luz,
como la ceniza bordada
en tu colcha de luna y ausencia.

Tu verso desnudo me ofrece
oscura elocuencia de espuma,
su cobijo de tormentas.

Yo no quiero el aire de los dioses:
esta luz te traigo,
antigua de olivos centenarios,
y te ofrendo
su rumor de silencio en los crespones del tiempo.

Io non voglio il tempo degli dei

Io non voglio il tempo degli dei.
Quello che sta per accadere in questo momento
deve essere ricordato prima.
“Dobbiamo ricordare fino all’eternità”
dobbiamo ricordare fino al mare,
dobbiamo vivere
così che passino cinque anni
perché non si spezzi il tuo ricordo

Non voglio leggere il piombo avvolto
nella sua cecità blu del mare,
nell’aria della tua assenza,
ottant’anni dopo.

Il tuo verso dura come una piuma
sognata da un colibrì
-una fila di formiche
porta il sangue a casa-

Quell’agosto di pizzi marini,
galleggia nell’abbandono della luce
come la cenere ricamata
nella tua coperta di luna e assenza.

Il tuo verso nudo mi offre
oscura eloquenza di schiuma
Il suo riparo dalle tempeste.

Io non voglio l’aria degli dei:
ti porto questa luce,
antica di ulivi secolari
e ti offro
il suo silenzio rumoroso nelle pieghe del tempo.

La palabra despecho

La palabra *despecho* constituye un éxito del lenguaje
– y el lenguaje siempre es patrimonio del opresor –.

La palabra *despecho* desactiva
todo discurso, anula cualquier
fisura. Convierte en indecible
la quemazón que origina la cuerda.

La palabra *despecho* produce Casandras,
dibuja márgenes, construye afueras
donde replegarse, rincones de pensar
que nos convenzan de que todo era válido
durante la guerra pero la guerra ha acabado.

El lenguaje nos niega la rabia del vencido,
condenándonos al llanto blando de la pérdida,
borrando cuidadosamente cada uno
de los trazos infringidos sobre el cuerpo-alfabeto
de mi lengua.

La palabra *despecho* no me deja decir la palabra
víctima.

La parola dispetto

La parola *dispetto* costituisce un successo linguistico
– e il linguaggio è sempre patrimonio
dell'oppressore –

La parola *dispetto* disattiva
ogni discorso, annulla qualsiasi
frattura. Converte in indicibile
il bruciore che provoca il cappio.

La parola *dispetto* produce Cassandre,
traccia margini, costruisce periferie
in cui ritirarsi, angoli per pensare
che ci convincano che tutto fosse valido
durante la guerra ma la guerra è terminata.

Il linguaggio ci nega la rabbia dei vinti,
condannandoci al pianto sommesso della perdita,
cancellando accuratamente ognuno
dei colpi inferti sul corpo-alfabeto
della mia lingua.

La parola *dispetto* non mi permette di dire
la parola *vittima*.

Amelina Correa Ramón
(Del libro *Rigel*, A. Correa D. L., Granada, 1989)

ADELFA

I
«...que si matarte pudiera...»

Federico García Lorca

Se abre la puerta
y debes acudir a su presencia.
Tú eres la víctima
propicia
y el castigo a tu satánica
hermosura
descubre rosas
en su piel dormida
y un trémulo
fulgor de luna
en su mirada.
Aguarda tu sangre
la diosa
y ella la vertirá
en áurea copa
estrellando la blanca gasa
de su túnica.
Sus labios
beberán tu cuerpo
y la luna
se complacerá
en la consumación
del sacrificio.

OLEANDRI

I
«... e se potessi ucciderti...»

Federico García Lorca

Si apre la porta
e tu devi andare alla sua presenza.
Tu sei la vittima
propiziatoria
e la punizione alla tua bellezza
satánica
scopre rose
sulla sua pelle addormentata
e un trémulo
riflesso lunare
nel suo sguardo.
Aspetta il tuo sangue
la dea
e lei lo verserà
in coppa d'oro
distruggendo la garza bianca
della sua tunica.
Le sue labbra
berranno il tuo corpo
e la luna
si complacerà
della consumazione
del sacrificio.

Recensioni

Massimo Bucciantini (edited by), *The Science and Myth of Galileo. Between the Seventeenth and Nineteenth Centuries in Europe*, Leo S. Olschki editore, pp. 504.

Nell'ambito degli studi su Galileo Galilei, ormai moltissimi, il volume in oggetto, curato da Massimo Bucciantini e finanziato dal progetto ministeriale PRIN, presenta indubbiamente una notevole ricchezza di contributi, ben trentuno in tre lingue, che avranno l'indiscutibile pregio di diventare un punto di riferimento per tutti coloro che vorranno avvicinarsi alla storia della ricezione dell'opera di Galileo in Europa, ma anche per gli studiosi più esperti, non solo rispetto all'ordine temporale delle vicende legate al fisico e filosofo pisano, ma anche rispetto agli ambienti di ricezione del suo contributo. E, in quest'ultimo senso, si possono annoverare contributi che vanno a sviscerare l'evoluzione della ricezione della vicenda galileiana in luoghi e modi insospettabili, la cui inclusione in questo volume può dirsi sotto molti rispetti inedita. Mi riferisco, in particolar modo, al Galileo dei medici nei primi anni dell'Ottocento italiano di Maria Conforti (pp. 179-193), oppure al tema del mito di Galileo nella Massoneria italiana di Fulvio Conti (pp. 393-407). Premetto che ogni testo del volume in oggetto apporta interessanti contributi alla conoscenza dei modi in cui la riflessione intorno e su Galileo andò delineandosi nei secoli, ma che per ragioni di brevità ne esaminerò solo alcuni.

In primo luogo, non mancano ovviamente i temi portanti della vicenda del genio pisano, vale a dire la drammatica vicenda del processo, ma soprattutto il modo in cui la vicenda fu oggetto di un perpetuo dibattito tra coloro che vollero fare di Galileo un eroe della lotta per la libertà dell'impresa scientifica, o anche un eroe della Rivoluzione *broad sense*, e coloro che volevano eludere o ridimensionare la questione delle responsabilità della Chiesa, non solo rispetto a Galileo, ma anche e soprattutto rispetto al tema generale della soppressione sistematica di ogni tentativo erudito di evoluzione di pensieri che avrebbero evitato il ritardo nello sviluppo della scienza e filosofia italiane. In tal senso si può apprezzare il contributo di Luigi Ingaliso, che nell'analizzare gli sviluppi de «La Civiltà Cattolica», osserva correttamente come il cattolicesimo abbracciò pienamente il tomismo a seguito dell'*Aeterni Patris* di Leone XIII del 1879, radicalizzandosi rispetto all'avversione verso il modello fisico meccanicistico, nonostante «una preparazione fragile nell'ambito delle scienze» (p. 255). Ingaliso osserva come il ritorno a Tommaso abbia significato il ritorno all'ilemorfi-

smo e ad una fisica qualitativa delle essenze, a cui, osserva Ingaliso (ibidem), «Galileo avrebbe probabilmente risposto con le parole della terza lettera sulle macchie solari», vale a dire affermando di giudicare l'indagine intorno alle essenze come vana e impossibile. Ad ogni modo, è bene osservare come la dottrina di una fisica delle qualità abbia avuto degli echi profondi sulla riflessione filosofica contemporanea intorno ai limiti e scopi della fisica. Si possono, in tal senso, annoverare alcune tendenze filosofiche-metafisiche che hanno cercato e tutt'ora cercano di colmare il divario tra un sistema meramente meccanicistico e riduzionistico della realtà e la dimensione dell'essere inteso come soggettività intrinseca e primitiva, o al più emergente da un mondo fisico che, per dare ragione dell'esperienza della soggettività in quanto tale, dovrebbe includere idee relative alla dimensione categoriale dell'essere. Possiamo indubbiamente considerare le nuove indagini sul pansichismo o sul monismo russelliano del filone analitico proprio in tal senso, ovvero in risposta ad una riflessione riduzionistica dei confini della fisica, i cui concetti, declinati dal materialismo classico come strettamente disposizionali, consentirebbero, seguendo David Chalmers, di derivare proprietà strutturali da proprietà strutturali, dinamiche da dinamiche, ma nessuna qualità intrinseca, spingendoci a saziarci di un modello meramente matematico che si vorrebbe far valere ad ogni livello del reale. Da questo punto di vista, un approfondimento storico-filosofico del rapporto tra una fisica strettamente meccanicistica e un'ipotetica scienza del futuro – una teoria finale, inclusiva della dimensione categoriale per così dire –, a partire dagli sviluppi della rivoluzione scientifica, e di quel progressivo delinearci di una frattura tra le dimensioni soggettiva e oggettiva del reale rappresentata nel paragrafo 48 del *Saggiatore* (e, negli ultimi decenni, dalle varie versioni del cosiddetto “argomento della concepibilità”), ci metterebbe forse sulla buona strada nel tentativo di ricucire la frattura teoretica tra le molteplici dimensioni dell'essere. Vista in questa prospettiva, l'ipotetica risposta di Galileo ai neotomisti del secolo XIX sarebbe forse stata ancora efficace, soprattutto in ragione dell'affermarsi del positivismo di Comte, Mill e Spencer, meno efficace rispetto alle attuali istanze metafisiche della riflessione filosofica che contesta forme insoddisfacenti di riduzionismo.

Di particolare interesse è, poi, il tema della riflessione platonica in Galileo. Vorrei considerare due lavori qui. Il primo è quello di Franco Giudice (pp. 41-51). L'autore analizza l'ipotesi cosmogonica di Galileo e le ragioni che

spinsero Newton a rifiutare il meccanicismo platonico e l'idea di un'accelerazione uniforme dei pianeti dal loro luogo di creazione alle reali orbite da essi occupate. Dalle pagine emerge qualcosa di molto interessante, e cioè che nell'analisi dell'ipotesi platonica, Newton modificò le condizioni originali dettate dall'accelerazione uniforme ammessa da Galileo, applicandovi la legge di gravità. Nella sua corrispondenza con Bentley, osserva Giudice, Newton aveva ragionato sulle condizioni sufficienti atte ad accomodare il mito platonico. Nonostante Giudice non tragga tali conclusioni, ad ogni passo traspare come Newton presupponesse l'invarianza delle leggi di natura sin dal primo momento della creazione. Newton era chiaramente convinto che spazio, tempo, e leggi di natura fossero attributi di Dio, e che pertanto dovessero valere da sempre e con assoluta necessità, il che spiega perché l'esperimento mentale rivolto a Bentley il 25 febbraio 1693 consiste di due passaggi: dimezzare, prima, l'attrazione gravitazionale del Sole durante il moto di ascesa dei pianeti verso un ipotetico punto di origine, per poi raddoppiarla, ripristinandone la massa attuale, onde evitare la fuga dei pianeti in una traiettoria parabolica. In altre parole, l'unica variabile che Newton immaginò di poter cambiare, era la dimensione e, dunque, la massa del Sole, ma non le leggi stesse, in quanto manifestazioni di Dio. Da questo punto di vista, emerge un'enorme distanza concettuale tra un Galileo del *Dialogo*, impegnato a confutare la fisica aristotelica mediante una combinazione di ragionamenti a priori, miranti a demolire quello che potremmo chiamare il mito aristotelico del dato, ed un Newton impegnato a portare a termine le conseguenze matematiche della rivoluzione copernicana. Il contributo di Giudice permette di cogliere questi ulteriori elementi.

Interessante, poi, è il contributo di Enrico Giannetto (pp. 425-437), che propone l'idea di una platonizzazione della fisica di Galileo, partendo da Henry More e Newton, per giungere a Husserl e Koyré. L'idea, in breve, è che More avrebbe platonizzato l'atomismo di Galileo, introducendo l'idea di uno spazio vuoto identificabile con uno spirito di natura o anima. Newton avrebbe raccolto l'eredità di More, e Husserl e Koyré avrebbero, con ciò, dato una lettura di Galileo trasfigurata da questo processo di platonizzazione. Giannetto conclude che Husserl e Koyré hanno conosciuto solo il Galileo platonico di More e Newton, la cui geometria meccanica, originariamente archimedeica, sarebbe stata contaminata dall'idea platonica di uno spazio assoluto.

Per quanto suggestiva, la tesi secondo cui Husserl e Koyré non abbiano compreso i principi del pensiero di Galileo appare, tuttavia, un po' forzata. Sfogliando, infatti, le pagine del *Dialogo*, sin dalla prima giornata, o del *Saggiatore*, traspare come Galileo combinasse efficacemente platonismo e atomismo. Possiamo domandarci: l'idea di uno spazio assoluto era assente in Galileo? In verità, tanto la riflessione platonica quanto l'atomismo democriteo implicano la realtà di un vuoto in cui sono posti gli oggetti materiali, e in cui devono potersi muovere. Ciò che fece Galileo fu di combinare la dottrina atomista con l'idea di un artefice intelligente, capace di imprimere ai corpi, composti da atomi, un moto naturale che riflettesse il principio dell'inerzia circolare, trasformando il caotico mondo degli atomisti in un nuovo modello di perfetto ordine cosmico. Un mondo ancora chiuso quello del *Dialogo*, avendo Galileo stimato impossibile un moto rettilineo perpetuo, giacché la ragione lo portò a concludere che la natura non muove dove è impossibile arrivare: mancando l'idea, viene meno la possibilità stessa. Certo, Galileo è lontano dall'idea di un'anima del mondo che possa coincidere con lo spazio assoluto di Newton, ma ciò sembra incidere poco sul fatto che Galileo avesse opposto alla fisica aristotelica-tolemaica un'architettura concettuale chiaramente platonica, in cui la meccanica geometrica archimedeica trova un posto naturale, quale strumento di una riflessione sui principi a priori, cioè ideali, di funzionamento del cosmo.

Da queste poche e brevi riflessioni emerge, mi auguro con chiarezza, quanto il testo curato da Bucciantini sia ricco di spunti per nuove e ulteriori indagini, sia intorno all'influenza che il pensiero di Galileo ebbe nei vari ambienti europei nei secoli, sia circa il modo in cui le dispute generali sulla natura ultima del reale a partire da Galileo, possano rappresentare il terreno fertile per, ma non esclusivamente, la riflessione filosofica contemporanea.

MIRZA MEHMEDOVIĆ

Un mitteleuropeo d'oltreoceano. Studi su Juan Octavio Prenz, a cura di Sergia Adamo e Gianni Ferracuti, EUT Edizioni Università di Trieste 2021, pp. 212.

Le immagini, prima di tutto. Le fotografie ritraggono Juan Octavio Prenz al centro del mondo culturale internazionale degli ultimi decenni del Novecento. Prenz, in-

dimenticabile poeta e narratore, traduttore, professore e saggista, è fotografato a Bled insieme a Ivo Andrić e Pablo Neruda. Sempre a Bled, con Miguel Angel Asturias, attorno a un tavolo, scambia pensieri su un foglio di carta, mentre Arthur Miller, sullo sfondo, sta rilasciando un'intervista. Sono fotogrammi di una vita intensa, vissuta al centro di una rete densissima di legami intellettuali ed umani, dal Sud America all'Europa dell'Est, che raccontano una raffinata biografia sempre in movimento. La vita di un uomo che ha inventato una lingua poetica e narrata, che corre e sta in mezzo, che vive mescolando generi e tempo; un esule che cambia luogo e forma ma non la lateralità dello sguardo. Il suo è un occhio acuto, ironico. La penna indipendente e nuova. Sono le immagini, e ne bastano cinque, tutte scattate a Bled, conservate presso l'Archivio degli scrittori e della cultura regionale dell'Università degli studi di Trieste, che ci rivelano simbolicamente il vivo dialogo cosmopolita di Prenz, -sempre in volo-, dentro lo scambio, all'interno del volume che ora lo ritrae criticamente.

Il lavoro, che timbra parole affettuose ed amichevoli nei confronti di Prenz, e omaggia il suo progetto di vita letteraria attraverso sentiti contributi, raccoglie gli interventi degli studiosi che hanno partecipato alla sua ultima uscita pubblica a Trieste, il 16 ottobre 2019, al Museo Revoltella, un mese prima della scomparsa, e che poi lo hanno commemorato a un anno esatto di distanza.

"I testi presentati", scrivono, a ragione, i curatori, "rappresentano un importante contributo di carattere critico che avvia una riflessione organica sulla sua opera." Sono gli stessi curatori a circoscrivere già in quarta di copertina l'indimenticabile tratto dello stile di Prenz. Essi giustamente dichiarano che la sua opera è "tanto chiara quanto profonda, tanto ironica quanto seria, tanto paradossale quanto metafisica." In poche parole, sempre in movimento.

Juan Octavio Prenz, "uno scrittore triestino che scrive in spagnolo", come si autodichiarava, e che il suo amico ed estimatore Claudio Magris battezza, con lucido affetto, "mitteleuropeo d'oltreoceano", rivela in ogni sua parola il modo originale "di pensare e praticare la letteratura", come sottolinea ad apertura del contributo Sergia Adamo. Chi legge Prenz entra subito nel gioco del movimento, nella diversità, "tanto chiara quanto profonda" appunto. "La naturale ossimoricità, l'armonica paradossalità", come afferma di lui Miran Košuta. Sempre in movimento e, soprattutto, al centro della letteratura mondiale.

È Daniel – Henri Pageaux, amico di Prenz fin dal 1980, (nella traduzione del suo testo ad opera di Betina Lilián Prenz, figlia dello scrittore), a definire “il racconto per Juan Octavio, un ‘genere impuro’, la parola è sua.” “Si tratta di testi ibridi”, aggiunge Pageaux, “nei quali ogni tipo di frontiera di linea divisoria, viene cancellata, sbiadisce, viva immagine di un uomo che ha attraversato i mari e le frontiere per superarle.”

Il tema della cancellazione di ogni tipo di frontiera per inventare un mondo nuovo, il più largo possibile, e l’utilizzo della parola che deve esprimere “il rapporto tra storia-memoria-poesia-vita” come afferma Elvio Guagnini nel suo intervento, sono alcuni degli spunti di riflessione suggeriti da questo lavoro collettivo che ha molte vette di stima e comprensione dell’eccezionale progetto intellettuale e di vita di Juan Octavio Prenz.

Scrivono Claudio Magris, nella potente dedica “Per Octavio, un anno dopo”, a proposito delle polene, uno dei temi della raccolta poetica ‘Figure di prua’: “Sono entrato in quelle pagine come si entra in una canzone che echeggia per sempre nella testa e nel cuore, come in un paesaggio con le sue ombre, semplice albero o continente sconosciuto – quel suo mondo poetico istro-croato-ispano-argentino, che ha fatto di lui un personaggio e collega nel senso più profondo di Borges”. È sempre Magris a ricordare la sua “malinconica ironia”, la convinzione da parte di Prenz di essere un’invenzione dello stesso Magris.

Gordana Ćirjanić, allieva e coautrice di Prenz, lo definisce “realismo bizzarro”, tra gli echi di Borges e Márquez, “fedele al proprio bagaglio personale”, come ad esempio “il tema della menzogna e delle sue conseguenze.” È sempre Gordana a rivelarci l’identità dell’ironia. “È un’ironia tenera, quasi un ossimoro.”, racconta con emozione. “Chiunque l’abbia conosciuto, lo considerava un uomo gentile”, scrive la Ćirjanić, “ma ricorderà soprattutto, il suo sorriso, con il bordo destro delle labbra curvato verso l’alto. Un sorriso irripetibile, insieme ironico e tenero.” E poi aggiunge: “Come se con questo sorriso, così suo, Prenz processasse il mondo.” E poi aggiunge: “Ma esso manifestava anche una mente aperta a ogni tipo di sorpresa, grande e piccola, e trasmetteva, intorno a lui, ciò che aveva messo in bocca almeno a tre dei suoi personaggi: ‘La vita quotidiana è bella.’”

È questo dialogo, tra lo scrittore e l’uomo, ironico e malinconico, leggero ed antico, appassionato e deluso ma innamorato comunque della vita, alla base dei pensieri critici sull’utilizzo della lingua multiforme inventata da

Prenz, e che porta, oltre alle persone citate, la riflessione arguta sul tema a firma Betina Prenz, (eco di quello stesso “sapere ironico” che arriva dal padre e dal conterraneo Borges), e di Blas Matamoro, che definisce Prenz “un lengua-raz”, cioè un poliglotta ciarliero. E che lo ricorda così: “con quel piglio da monello che ha conservato fino agli anni della sua vecchiaia”. (Magnifica descrizione.)

Molti sono dunque gli spunti proposti in *Un mitteleuropeo d'oltreoceano. Studi su Juan Octavio Prenz*, per comprendere l'ampio lavoro di Prenz. Il suo progetto lessicale è alla base della interculturalità, sottolinea Paolo Quazzolo, per Gianni Ferracuti è il punto di partenza, lui, “tra i pionieri degli studi sulla letteratura e interculturalità in Italia”.

Ottavio Di Grazia riflette sul senso del vuoto del linguaggio. Scrive: “Prenz non si impadronisce di niente, egli rinvia ogni significato a un altro significato e così all'infinito e per negazione”. Osservazione interessante che porta a pensare a un centro invisibile: “gli spazi bianchi della scrittura”. Giuseppe Grilli, ricordando l'amico tardivo Juan Octavio, “forse la sola davvero sincera amicizia che ho avuto” lo definisce “uomo di libertà, al plurale, e perciò afferrato all'idea e all'etica dell'ingenuità”. Omar Lara nel 1986 gli dedica una poesia e la riporta come contributo in questo volume: “Juan Octavio en la Plaza Mayor”. E Marko Kravos scrive. “Nei vari posti in cui prese casa e con tutta la famiglia: Elvira, Cecilia, Betina, instaurava centri di aggregazione per gli artisti di impegno, votati alla libertà, al mondo senza barriere e costrizioni patridiche. E venivano comunque accolti”. Juan Octavio Prenz, è stato infatti un uomo in viaggio come la sua parola: nato a Ensanada (Argentina) nel 1932, da genitori istriani, arrivato a Trieste nel 1979. In mezzo c'è Belgrado: 1962 – 1967, 1975 – 1979. E le docenze di lingua e letteratura spagnola a Buenos Aires, La Plata, Belgrado, Lubiana, Venezia e Trieste. Tra i vari riconoscimenti e premi, anche come traduttore e saggista, In Italia, a Percoto, nel 2019, gli è stato conferito il Premio Internazionale Nonino.

Il volume riporta un testo inedito in italiano, che restituisce il senso alto e altrove (e ciclico) della letteratura, che guarda avanti, e che gioca con le forme. Il testo, scritto a quattro mani, da Gordana Ćirjanić e Juan Octavio Prenz, dal titolo “Il console e la declamatrice”, è stato scritto in spagnolo, ma rimane solo la versione serba, ed è questo che è stato tradotto da Ana Cecilia Prenz. Ed è proprio Ana Cecilia a ricordare nel suo intervento con commovente intensità il padre, e a regalarci le parole della bellissima e nota

poesia "Cuentas claras", "Conti chiari", riportata poi in appendice, nella sua forma originale, datata 25 luglio 1978, e scritta a penna a biro blu. È la fonte di questa lirica; il documento che racconta, attraverso la sottile e vivida eleganza della scrittura, con le sue cancellature, la vita di un uomo di verità come Juan Octavio Prenz.

ELENA COMMESSATTI

***Wittgenstein e la Grande guerra*, a cura di Marco De Nicolò, Micaela Latini, Fausto Pellecchia, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 192.**

Ci sono volumi che riflettono la passione di una vita, che nascono per un bisogno di testimoniare, riassumendoli, gli amori per la riflessione filosofica. Questa fu l'impressione che lo stesso Wittgenstein ebbe riguardo al suo *Tractatus Logico-Philosophicus* quando fu finalmente finito. Egli lo definì "il lavoro di una vita."

Il volume curato da Marco De Nicolò, Micaela Latini e Fausto Pellecchia manifesta tale passione, sforzo e rigore teoretico nei confronti del più influente dei filosofi del Ventesimo secolo, Ludwig Wittgenstein. Esso mostra una forma di rispetto per la profondità del pensatore austriaco, cercando di dare risposta ad una domanda estremamente difficile: qual è il rapporto tra l'esperienza personale di un individuo e la sua eredità filosofica? Nel caso specifico di Wittgenstein, questa domanda assume una forma definita: esiste qualcosa della filosofia del *Tractatus* che sia impronta del suo essere stato scritto durante la Grande guerra, nel periodo in cui il tenente fu prima soldato dell'impero austro-ungarico e poi prigioniero presso il campo di prigionia di Cairra, nei pressi dell'Abazia di Monte Cassino?

I diversi tentativi di dare una risposta a tale domanda formano una serie di ritratti del pensatore austriaco, una serie di saggi che cercano di cogliere tale nesso da diverse prospettive, con un tenore teoretico e storico che, nel percorso che si snoda a partire dagli appunti e dalle lettere, passando per un'analisi delle questioni fondamentali legate all'analisi logico-filosofica del linguaggio come immagine, colloca Wittgenstein nel suo vissuto di prigioniero, intento a conciliare lo sforzo filosofico con le vicende quotidiane, in un quadro esistenziale in cui il pensatore ricercava la via per una vita degna, un'esistenza capace di conciliarsi con il

mondo da un punto di vista etico – un qualcosa che non poteva essere semplicemente assunto o dettato a priori. Questa recensione è una breve riflessione su alcuni tra i molti temi trattati dagli autori del volume.

Come testimoniato da diversi saggi presenti nel volume, Wittgenstein si arruolò volontario, guidato da una radicale esigenza esistenziale, quella, cioè, di mettersi alla prova come essere umano, di sperimentare la paura e il contatto con la morte, quest'ultima identificata nel *Tractatus* con ciò che non può essere oggetto del vissuto, e che quindi trascende quel quadro logico del mondo il cui limite è il soggetto metafisico. Una volta abbracciato il mondo della vita come un tutto che accade, e come tutto ciò che accade, Wittgenstein comprende la morte e il sentimento mistico che l'accompagna come ciò che, opponendosi all'esserci del mondo nella forma di una disgiunzione esclusiva ma virtuosa, dà forma e contenuto all'esistenza.

La lettura del presente volume è avvincente non solo per ciò che è l'avventurosa analisi dei tanti temi rigorosamente trattati e le varie ricostruzioni storiche del percorso umano del filosofo austriaco, ma anche e soprattutto perché spinge il lettore alla riscoperta di un grande intellettuale, forse il più significativo per certi versi, mostrando l'uso pratico degli attrezzi linguistici in esso contenuti, le chiavi di lettura ad un'opera inesauribile come il *Tractatus*, il cui autore ci invita, senza dirlo ma mostrandolo, non solo a salire la scala dei suoi argomenti, non solo ad abbandonarla una volta arrivati in cima, ma di lanciarsi nuovamente nel mondo. Un qualcosa che, se si è compresa l'opera, non può non essere fatto senza perdere la ragione fondamentale per cui il percorso stesso ha avuto inizio: fare, cioè, di ogni momento della vita un'occasione per conciliare il soggetto metafisico con il mondo che lo costituisce e sul quale egli, in quanto limite, lascia un'impronta che ha la struttura di un negativo – l'immagine del suo dispiegarsi nell'azione concreta. Un intento che fallisce nel momento in cui, come ricorda Fausto Pellicchia, cerchiamo di avventarci contro le pareti della nostra gabbia, tentando di dare significato a ciò che non rientra nel quadro logico del mondo. È il mondo del soggetto metafisico, in quanto logicamente formato, a fare da guida al percorso etico, una volta eliminate le illusioni dettate da un malinteso uso del linguaggio filosofico che, se anche formalmente corretto, non può coincidere con alcun aspetto del mondo in particolare: la logica non ha niente a che vedere con la verità, ma con la forma che tali verità proiettano. Se, infatti, i limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio

mondo, nessun uso corretto del linguaggio può mancare di coincidere con qualche aspetto del mondo: il limite del senso è l'insieme delle immagini del mondo costitutive del soggetto metafisico, e il soggetto si deve abbandonare alla forma del mondo, al suo divenire indipendentemente dalla volontà del soggetto, in una sequenza di permutazioni mai guidate da una necessità interna (TLP, 5.1362).

L'esperienza della guerra è determinante in questo senso, perché, in quanto esperienza radicale di vicinanza alla morte, consente di cogliere l'idea di una vita il cui significato si rinnova istante dopo istante, non essendo nessun istante precedente un'immagine logica capace di guidarci a priori a quella successiva. Come Wittgenstein scrive nel *Tractatus*, l'idea di un nesso causale tra i vari momenti dell'esistenza è superstizione. La libertà dell'azione è tutta nell'ignoranza del futuro, nella misura in cui ogni azione è un salto nel vuoto, un evento radicale che rimette tutto in discussione. In guerra, ogni momento potrebbe essere l'ultimo, ma non si può stabilire a priori se sarà l'ultimo. Non a caso Sara Fortuna introduce il ruolo significativo che per Wittgenstein hanno le buone letture, come quella di Hadji-Murad, in cui l'esperienza della guerra è tratteggiata da Tolstoj in una sequenza di immagini, di accadimenti o fatti delimitati nello spazio-tempo, dove nessun'immagine precedente può offrire a priori anche un'immagine di ciò che accadrà in quella successiva in maniera predeterminata, e ciò a prescindere dal fatto che tali immagini siano legate da un rapporto significativo.

Il saggio di Massimo De Carolis evidenzia il problema del rapporto tra azione e struttura logica del mondo. È il paradosso di Wittgenstein sulle regole, su cui autori come Saul Kripke hanno scritto saggi importanti. Seguire una regola ha senso entro i confini di uno spazio logico, entro certe pratiche di vita. Essere soldato e obbedire ai comandi si inserisce in questo terreno logico. Il paradosso su regole e linguaggio privato si risolve nel *Tractatus*, lì dove Wittgenstein fa convergere solipsismo e realismo.

Il paradosso presentato nelle *Ricerche Filosofiche* era: nessun corso d'azione può essere determinato da una regola, perché ogni corso d'azione può essere messo in accordo con la regola. Ciò significa: nessun corso d'azione può porsi fuori dalla struttura logica del mondo. Eppure, tutto ciò che accade non è a priori e potrebbe essere altrimenti. Come si inserisce il soggetto metafisico in tutto ciò? La risposta che si insinua nel *Tractatus* è che le cose stanno così perché il mondo non è una macchina complessa dove i movimenti passati deter-

minano i movimenti futuri. Ogni fatto presente è un salto nel buio rispetto al futuro: non v'è alcuna connessione tra i fatti presenti e futuri. Che cosa, di un fatto, cioè di un'immagine, potrebbe giustificare un fatto futuro a priori? Quale fatto (relativo alla mia mente) io potrei porre (a priori) a giustificazione dell'inferenza sul futuro corso delle mie azioni, cioè su ogni futuro corso d'azione? Una spiegazione probabilistica non è in sé deterministica. La probabilità sostituisce la certezza lì dove ignoriamo qualcosa. Il paradosso si risolve accettando il baratro, la tensione tra l'essere e il divenire, evitando l'illusorietà del dover essere. Ogni giustificazione, in quanto a posteriori, si inserisce nello spazio logico comune, lo spazio dell'intersoggettività. Tanto la scelta di andare in guerra, quanto quella di scrivere un testo come il *Tractatus*, hanno in comune il fatto che tali percorsi d'azione erano sostanzialmente guidati da due elementi: un atto di fede legato all'ignoranza del futuro, e la conseguente consapevolezza che dell'etico si poteva parlare solo tacendone. Se si guarda al mondo attraverso le pagine del *Tractatus*, si comprendono tante scelte operate dal suo autore. Se si immagina il terreno comune nella forma di una scacchiera sufficientemente complessa, e si assegna ad ogni individuo la capacità di interagire in questo spazio, nessun percorso d'azione potrà contraddire le possibilità logiche del terreno in cui il soggetto è proiettato. Il sentimento mistico e il senso etico dell'esistenza consistono allora nel capire che non ci si può sottrarre a tutto ciò attraverso l'immobilismo della mera attività intellettuale, cercando di accanirsi contro le pareti del sensato, cioè del mondo quale spazio logico, usando uno strumento, il linguaggio, chiaramente ancorato ai suoi limiti, per dire qualcosa di insensato, accettando piuttosto che il senso etico del mondo si riveli nel (e attraverso il) mondo della vita, come sottolinea a più riprese Fausto Pellicchia nel suo saggio. Fare qualcosa di pratico combattendo come soldato, pelando le patate, insegnando o lavorando come operaio, era per Wittgenstein l'essenza del comportamento etico, manifestazione e testimonianza stessa dell'esserci.

MIRZA MEHMEDOVIC

El pensament d'Ausiàs March, ed. Anna Alberni, Lola Badia, Raffaele Pinto, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, Barcelona 2020, pp. 300.

Denso e piuttosto aperto a diversi punti di vista e risul-

tanze autonome, forse addirittura in sagace e utile contrasto, questo volume nacque come effetto di un dotto incontro o congresso di studiosi per orientamento scientifico e costruzione disciplinare differenziati. Ciò rende in verità piuttosto complesso il tessere una recensione che non tradisca un fare più giornalistico che di merito. Mi manterrò a mezz'aria accennando a nuclei tematici presenti in forme non omeogene, eppure fortemente suggestive. Fortunatamente il libro si apre con un intervento riassuntivo ed esplicativo, una vera e propria sintesi argomentale e argomentata di Anna Alberni,

“El pensament d’Ausias March: forma, tradició, recepció” (pp. 7-28). La conclusione dell’autrice è estremamente suggestiva anche se a mio avviso alla fine spiega, o interpreta piuttosto Petrarca che non March. Perché la costruzione unitaria e strutturale del poeta cosiddetto fondatore della forma toscana di poesia è sicuramente ancorato alla ricerca di una lingua poetica che è pienamente abilitata alla descrizione (altri direbbero racconto) filosofico. March invece, come forse intuiva Gabriel Ferrater, aspirava a una lingua non così “perfetta” e in ogni caso mai disponibile a sganciarsi dall’esperienza personale, di un individuo vivo nella concretezza. Una concretezza che è esistenziale e al contempo (per questo) materiale, non effetto di un’astrazione.

La prima che intendo segnalare è quella che vede protagonisti Pietro Cataldi (“Ausias March, un poeta che pensa”) e Celia Nadal Pascual (“El pensament sincronic en l’obra d’Ausias March”). I due saggi sono connessi tra loro e interlacciati al volume, sempre a loro cura, recensito opportunamente nel numero scorso di *Dialogoi* (Ausias March, *Un male strano. Poesie d’Amore*. Testo catalano a fronte, a cura di Cèlia Nadal Pasqual e Pietro Cataldi. Einaudi, Torino 2020). Si trattava infatti di una proposta di leggere March come grande poeta europeo, fuori dalle griglie (e i ceppi) del medievalismo, del provenzalismo e di ogni altra scolastica. La recensione di Anna Maria Compagna metteva ulteriormente in luce la novità, una novità per tanti versi che potrebbe dirsi italiana. (rammento l’antecedente più immediato: *Ausias March e il canone europeo* a cura di Benedetta Aldinucci e Cèlia Nadal Pasqual, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2018). Questa prospettiva, espressa con il radicalismo estremo, e tuttavia irresistibile da Raffaele Pinto spinge e serra una conclusione senza attenuanti:

lo sfaldamento della visione teologica del mondo, così

potente in Dante, il tema che percorre da cima a fondo il suo canzoniere, facendone un'opera poetica perfettamente strutturata in tutte le sue parti, e l'unico canzoniere radicalmente 'filosofico' della nostra tradizione letteraria.

Non posso sottoscrivere tutto, a partire all'aggettivo "nostra" sempre che non si intenda europea, occidentale, appunto, o persino "mediterranea" in nome di una posterità che raggiunge Kavafis e Quasimodo. Persino su *Canzoniere* ho dei dubbi, ma liberare March è risultato che come avrebbe detto il primo dei Borbone Parigi ben vale una messa...

Intercalato tra due interventi precedenti dal coté iberico, o più precisamente ispanistico, quelli di Antonio Gargano e Guillermo Serés, il sole su cui ruota il libro è quello esposto con la necessaria (forse) perentorietà della dottrina di Lola Badia. Riporto immediatamente il titolo che per un verso esalta, per l'altro attenua l'orgoglio della tesi difesa, per altro dottamente supportata da uno schieramento di saggi e studi premi, della stessa Badia e di un gruppo nutrito (e agguerrito) di studiosi tutti o quasi tutto di scuola bercellonese. In parte rappresentati dal contributo di Feancesc J. Gómez presente nel volume (alle pp. 109-147, "La 'meditatio mortis' d'Ausiàs March: lectura del cant CXI") le tesi impeccabilmente esposte dalla specialista in medioevo in una strada che raccoglie le eredità della filologia romanza d'altri tempi come della storiografia propria dei nuovi, un po' sul modello della Frugoni, sono documentatissime, ma mi permetto un dissenso da lettore "ingenuo" formula che ho già altre volte adottato imitando forse in eccesso, Josep María Castellet. È possibile che March avesse idea di cosa fosse la nuova medicina di Galeno e seguaci, persino che ne percepisse il peso culturale che trasformava la percezione dell'idea "amorosa", eppure che la sua riformulazione della macrometafora erotica costituisca un passo nella restaurazione del materialismo della scolastica tomistica, mi pare che non spieghi come a partire da lui la cultura iberica abbia contribuito a stravolgere le "regole del gioco" fino a Góngora, Quevedo e Shakespeare, per non citare che i massimi.

Qui vorrei riprendere il discorso interrotto bruscamente su Gargano e Serés. E parto proprio da quest'ultimo, in particolare, esplicito nel discorso ("Guillermo Serés, Del 'gest' de Ausiàs March al 'gesto' de Garcilaso: la pervivencia de un motivo dinámico", sempre nel corpo del volume citato *El pensament d'Ausias March*, pp. 203-231). Ecco: il motivo dinamico che dovette impressionare precocemente, forse

persino quasi inconsapevolmente Oreste Macrì nello studiare il fascino di Luis de León, quel modernista in anticipo con tutti i secoli della storia. Anche Gargano, di *similitudo*, in progressione *animica*, non scarta la acedia melanconia, anzi ne fa motore di un largo cammino.

I contributi di Escartí (“El pensament d’Ausiàs March, de l’edat mitjana a la Il·lustració”) e Roca (“Sis poetes vuit-centistes admiradors d’Ausiàs March”) completano, sul terreno della storia, della documentazione e dell’erudizione, l’intransigenza di March, vindice come nessun altro della sua eredità poetica.

GIUSEPPE GRILLI

Dario Pisano, Parla come Dante, Prefazione di Claudio Giovanardi, Newton Compton, Roma 2021, pp. 160.

Il volume di Dario Pisano si inserisce nel solco delle pubblicazioni uscite in occasione del settimo centenario della morte di Dante, e offre un importante e originale contributo alla questione relativa alla popolarità dell’autore della *Commedia*, da sempre capace di centralizzare l’attenzione di un pubblico trasversale ed eterogeneo.

Il libro, aperto da una introduzione (*La Fabbrica della lingua italiana*) dedicata a riflettere sul *locus communis* in base al quale Dante è il padre della lingua italiana, consiste in un repertorio ragionato degli endecasillabi del poema che sono entrati a far parte della lingua comune. Basterà scorrere l’indice del volume, che poi è una sua anticipazione volta a stimolare la curiosità del lettore per rendersi ben presto conto e ragione del senso dell’indagine, tutt’altro che semplificatrice del ruolo che il repertorio dantesco ha assunto nel corso dei secoli e che funzione, anche come un supporto mnemotecnico per tramandare versi su versi in sequenza.

Come scrive Claudio Giovanardi nell’Introduzione «non si tratta di una pura curiosità, ma piuttosto della dimostrazione della “popolarità” di Dante, mai più raggiunta da nessuno scrittore dopo di lui. I trenta adagi danteschi passati in rassegna nel volume sono oggetto di una particolare cura da parte di Pisano, il quale, forte di una conoscenza onnivora della letteratura italiana (e anche di altri lidi), ci consente di ricostruire il percorso del verso citato sia da un punto di vista intertestuale, sia nel suo depositarsi nella memoria comune.

Possiamo considerare la *Commedia* di Dante un vero e proprio *best – seller*, letto voracemente da un pubblico vasto

e variegato per interessi culturali ed estrazione sociale.

Questo successo così clamoroso è la prova che l'autore aveva pienamente vinto la sua scommessa: decidendo di abbandonare il latino e di scrivere il poema in volgare egli offrì anche al pubblico più culturalmente sguarnito la possibilità di avvicinarsi alla sua opera, che divenne in questo modo universale.

Come scrisse il primo biografo e tempestivo pontefice del culto dantesco, Giovanni Boccaccio, Dante abbandonò l'idea originaria di scrivere il poema in latino (ci restano solo i primi versi) e scelse quindi l'italiano «per fare utilità più comune ai suoi cittadini e agli altri italiani: conoscendo che, se metricamente in latino, come gli altri poeti passati, avesse scritto, solamente ai letterati avrebbe fatto utile; scrivendo in volgare fece opera mai più non fatta, e non tolse il non potere essere inteso dai letterati».

Ecco che la *Commedia* assurse a libro capace di catturare anche i lettori meno linguisticamente equipaggiati, come dimostra una celebre novella di Franco Sacchetti, nella quale viene descritto Dante che si imbatte in un fabbro che sta declamando in malo modo i suoi versi. Il poeta, stizzito, entra nella sua bottega e combina un finimondo:

« piglia il martello, e gettalo per la via; piglia le tanaglie e gettale per la via; piglia le bilance e gettate per la via; e così gittò molti ferramenti Il fabbro, voltosi con un atto bestiale, dice: Che diavol fate voi? Siete voi impazzito? Dice Dante: O tu che fai? Fo l'arte mia, dice il fabbro, e voi guastate le mie masserizie, gittandole per la via. Risposta di Dante: Se tu non vuoi che io guasti le coste tue, tu non guastar le mie. Disse il fabbro: O che vi guasto io? Tu canti il libro, e non lo dì come io lo feci; io non ho altr'arte, e tu me la guasti» Il fabbro gonfiato, non sapendo rispondere, raccoglie le cose, e torna al suo lavorio: e se volle cantare cantò di Tristano e di Lancelotto, e lasciò stare il Dante.

Siamo veramente alle origini della fortuna popolare di Dante, oggetto di studio in questo e più diffusamente in altri libri di Dario Pisano (rinvio ai seguenti titoli: *Nel cammino di nostra vita, Dante, Petrarca e Boccaccio visti da vicino*, Mimesis, Milano, 2017; *La Firenze segreta di Dante. Alla scoperta della città accompagnati dal sommo poeta*, Newton Compton, Roma, 2017).

In conclusione: un fenomeno di grande interesse discusso nel presente volumetto è quello legato al dantismo inconsapevole, che si manifesta in coloro i quali citano Dante

(i suoi versi e sintagmi più celebri) ignorandone la fonte.

Questa è la prova eclatante che – come scrive Pisano - noi possiamo ignorare Dante, ma Dante non ignora noi, e ci accompagna sempre, in ogni momento della nostra vita.

GIUSEPPE GRILLI

Matei Călinescu, *Vita e opinioni di Zacharias Lichter, Le Cernie, Spider&Fish, Firenze 2021, pp. 181.*

Con la breve, eppure assai densa presentazione del volume, Bruno Mazzoni, curatore e traduttore di questa strana e nobile operetta assegna un titolo alla stessa introduzione del testo; un titolo piuttosto esplicito, o forse addirittura definitorio: *Dei volti possibili della modernità*. E qui già ripercorre un (il) mito della rumenità del Novecento. Un mito fortemente interconnesso con la sua eccezionalità. Infatti poche letterature nazionali, come quella rumena, possono esprimere il paradosso di accogliere e rappresentare una tradizione costituita da pochi (ovvero molti) autori dotati di personalità diversissime, ognuna delle quali costituisce o potrebbe costituire una generazione o addirittura un intero movimento culturale e specificamente un genere letterario o artistico e poi, cioè contestualmente, oscillare tra forme solide, anche se magari in continua evoluzione, che riflettono le due anime contrapposte del populismo e dell'avanguardismo. Da Tzara a Mircea Eliade, da Arghezi a Ionesco passando per il desiderio di classicismo di Eminescu o il vitalismo irrequieto di G. Călinescu¹ o quello diverso eppure complementare di Cioran, la letteratura rumena non sa se formare un'avanguardia del nazionalismo (statalista) delle diverse, quando non opposte, regioni della Grande Romania o una critica radicale ovvero un disagio irredento di essa come accade nel grande Mircea Cărtărescu, di cui ancora Mazzoni da anni è tra i massimi interpreti e divulgatori europei.

Il testo a cui si allude ha un titolo esplicativo *Vita e opinioni di Zacharias Lichter*, in cui la suggestione Nietzscheiana traspare

1 George Călinescu (București 1899 –Otopeni1965), che condivide (e precorre) con il medesimo cognome Matei, è esempio paradigmatico dell'intellettuale rumeno del Novecento. Lo fu tutto: impegnato politicamente fino all'adesione al regime comunista e alle fascinazioni sovietiche e cinesi, storico e teorico della letteratura, romanziere e autore teatrale, umanista e folclorista, in parte formatosi all'Accademia di Romania in Roma, fu un entusiasta italianista sin dalla tesi dedicata a Carducci o alla traduzione del *Decameron* di Boccaccio, senza trascurare le ricerche sui primordi delle tracce storiche delle tradizioni missionarie cattoliche italiane nella Moldavia del periodo che possiamo ancora considerare medioevo rumeno seppure già in età moderna.

più potente che nel suo stesso corpo. In realtà i molteplici capitoli che costituiscono la stramba biografia del personaggio potrebbero anche richiamare la tradizione picaresca, non di un ragazzo costretto a crescere in fretta, come nel prototipo Lazaro (*Lazarillo*) ma piuttosto nel suo specchio deformato dell'Escudero apocrifo. Zacharias Lichter in fondo è il suo modello vivente, vagabondo deambulante in una Bucarest un po' allucinata, capitale reale di un paese irreale... ossia in perenne via di costruzione tra identità orientali e riscoperte latine, tra tentazioni occidentali, transilvano-magiario-sassoni e voli tra le due guerre con un aereo con rotta regolare Parigi - Bucarest.

In queste oscillazioni finisce persino l'evocazione del Vangelo più teologico tra i quattro canonici, quello di Giovanni: "Resto sempre sconcertato quando torno su un frammento del *Nuovo Testamento* (nel *Vangelo di Giovanni*) in cui Gesù dice dinanzi a Pilato: "Io sono la verità" e Pilato, lo scettico per eccellenza, replica con una domanda-risposta (come se una sola domanda potesse essere di per sé sufficiente): "Cos'è la verità?" E il capitolo si chiude con il *silenzio* di Cristo; la replica di Pilato, estetico-scettica, acquista, tramite il *silenzio* di Cristo, l'eco di una interrogatività infinita: una domanda banale per il suo celato orgoglio di essere *la risposta* riceve a un tratto risonanze sublimi. Il silenzio di Cristo, in quel momento, è il più profondo elogio del chiedere fra quanti siano mai stati fatti; poiché alla stupefazione è possibile accedere solo attraverso il Portale dell'Interrogazione" (p. 158).

Tuttavia il segno prevalente, quello più congeniale a Matei Călinescu e ancor di più al suo personaggio-emblema Zacharias, è un dio altamente improbabile, forse un dio fellone anch'egli. Un Dio che può, o vuole sussistere nella sfera / universo del comico:

"Ecco la mia preghiera: Fa' sì, o Signore, che gli uomini ridano di me, che mi facciano dono della carità del loro riso. Concedimi, o Signore, la forza di *essere* così come *appaio* nel loro riso. E che mi purifichino le cascate di fuoco dai loro scrosci di riso. E che non vacillino le mie gambe in quella salita a causa del fervore del mio tedio, tagliente come pietra. E che non vacilli la mia mente. E che non vacilli il mio cuore..."

GIUSEPPE GRILLI

Abstract

Giuseppe Grilli, *Prolegomeni per il dio fellone*

ABSTRACT. La fellonia, categoria o concezione squisitamente connessa al medioevo occidentale, viene ricondotta ad attraversamento tra oriente e occidente attraverso le riformulazioni più diverse. Da Ipazia, a Plotino, ai loro seguaci e vindici, passando per l'umanesimo fiorentino e la caparbia resistenza di cosiddetti bizantini, militari o grammatici. Fino all'approdo leopardiano. Di Lui nello Zibaldone c'è porto per Porfirio e Plotino, certamente ma anche per Ipazia, per il mondo naturale e per quello degli astri celesti. E non manca un cenno alla esitazione postmoderna.

ABSTRACT. Felony, a category or conception exquisitely connected to the Western Middle Ages, is traced back to the crossing between East and West through the most diverse reformulations. From Hypatia, to Plotinus, to their followers and vindicators, passing through Florentine humanism and the stubborn resistance of so-called Byzantines, soldiers or grammarians. All the way to Leopard's landing place. In the Zibaldone there is a port for Porphyry and Plotinus, certainly, but also for Hypatia, for the natural world and for that of the celestial stars. And there is no lack of mention of postmodern hesitation.

Fausto Pellegrin, *Icone della Fellonia. Il tradimento delle traduzioni*

ABSTRACT. Uno degli archetipi dell'insondabilità del male è stato rappresentato, nell'immaginario occidentale, attraverso la figura di Giuda Iscariota, assunta a simbolo del tradimento della missione redentrice di Gesù Cristo. Duplice è lo scoglio che l'ermeneutica teologico-filosofica cristiana del tradimento di Giuda ha dovuto affrontare: a) la necessità del tradimento, ovvero la necessità del male nell'economia cristiana della salvezza; b) il problema della libertà e della responsabilità della colpa che collide con l'eredità greca della predestinazione e del fato. Il tradimento di Giuda, così come il suo suicidio, hanno pertanto approntato il terreno per una radicale ridefinizione delle frontiere del bene e del male, del lecito e del proibito, del pentimento e del rimorso.

Alla discendenza genealogica di questa problematica teologico-filosofica appartiene altresì la sua variante secolarizzata nella paronimia 'traduttore-traditore'

divulgata da Joachim du Bellay nella metà del sec.XVI, e successivamente complicata e co-implicata nel nesso tra traduzione, tradizione e tradimento che mette in questione il rapporto ambiguo tra “verità” e “fedeltà”. Perciò, nelle pagine conclusive, vengono tratteggiate alcune figure esemplari delle mitografie moderne del tradimento, sia nella letteratura – i romanzi di Nikos Kazantzakis, *L’ultima tentazione di Cristo* (e la trasposizione cinematografica realizzata da Martin Scorsese), e *Giuda* di Amos Oz- sia nelle manipolazioni politiche antisemite della lingua del Terzo Reich.

ABSTRACT. In the Western imagination, one of the archetypes of the unfathomability of evil was represented by the figure of Judas Iscariot, that has become a symbol of betrayal symbol of the Jesus Christ’s redemptive mission. The stumbling block which the Christian theological-philosophical hermeneutics had to face is twofold: a) the necessity of betrayal, and therefore the necessity of evil in the Christian economy of salvation; b) the problem of freedom and the responsibility of guilt that collides with the Greek heritage of predestination and fate. Judas’ betrayal, as well as his suicide, paved the way for a radical redefinition of the frontiers of good and evil, of the lawful and the forbidden, of repentance and remorse. The secularized variant of the ‘translator-traitor’ paronymy disclosed by Joachim du Bellay in the mid-16th century also belongs to the genealogical lineage of this theological-philosophical problematic. It was subsequently complicated and co-implicated in the link between *translation*, *tradition* and *betrayal*, that is, in the ambiguous relationship between “truth” and “fidelity”. Therefore, in the final pages, some exemplary figures of the modern mythographies of betrayal are outlined, both in the literature – the novels by Nikos Kazantzakis, *The Last Temptation of Christ* (and the film adaptation made by Martin Scorsese), and *Judas* by Amos Oz – and in the anti-Semitic political manipulations of the Third Reich’s language.

Anna Maria Compagna, *Seguaci del dio fellone. Dalla poesia trobadorica al romanzo cortese attraverso Llull*

ABSTRACT. Se l’uomo è fatto a immagine e somiglianza di Dio, è lecito cercarne i tradimenti nell’epoca che pone Dio al centro di tutto e che già prelude a quando l’uomo avrà

raggiunto lo spazio adeguato. Il saggio segue le orme di un dio fellone uomo e sottolinea come sia proprio la mistica di Llull e la sua laicità a consentire un inconsapevole attacco al potere ecclesiastico e alla centralità della teocrazia medievale.

ABSTRACT. If man is made in the image and likeness of God, it is legitimate to look for his betrayals in the age that places God at the centre of everything and that already foreshadows when man will have reached the appropriate space. The essay follows in the footsteps of a godlike man and underlines how it is precisely Llull's mysticism and his secularity that allows for an unconscious attack on ecclesiastical power and the centrality of medieval theocracy.

Raffaele Pinto, *Dalla realtà all'immagine. Teologismo filogino (Dante) e antiteologismo misogino (Shakespeare)*

ABSTRACT. In Dante il teologismo è legato al mito di Beatrice, essendo la *gentilissima* mediatrice fra la terra e il cielo, fra immanenza e trascendenza. A tale teologismo filogino è necessariamente collegata la possibilità di tradurre il reale in immagine. Shakespeare, nel suo libro di sonetti, mette in discussione tale teologismo, distinguendo un desiderio omosessuale, suscettibile di sublimazione estetica, ed un desiderio eterosessuale, prigioniero di pulsioni non sublimabili.

ABSTRACT. In Dante, theology is linked to the myth of Beatrice, being the *gentilissima* mediator between earth and heaven, between immanence and transcendence. To this philogynous theology is necessarily connected the possibility of translating the real into the image. Shakespeare, in his book of sonnets, questions this theology, distinguishing a homosexual desire, susceptible to aesthetic sublimation, and a heterosexual desire, prisoner of non-sublimable drives.

Agnès Valentí Pou, *Variacions sobre un deù ferit*

ABSTRACT. Aquest article és una versió particular sobre el mite grec del déu-heroi Asclepi, net de Zeus i fill d'Apol·lo, on la mirada fotogràfica i la composició poètica es fonen per a recrear un relat personal sobre el mite de la divinitat de la Medicina. Aquesta rec-

reació, concebuda des de diferents veus poètiques i diferents punts de vista, pretén reivindicar el destí d'aquest déu benèvol, condicionat sempre pel criteri, les passions i les ambicions dels seus ancestres.

ABSTRACT. This article is a particular version of the greek myth about the god-hero Asclepius, grandson of Zeus and son of Apollo, where the photographic look and the poetic composition are melted to recreate a personal story about the myth of the Medicine's divinity. This recreation, conceived from different poetic voices and different points of view, wants to claim the fate of this benevolent god, always conditioned by the judgement, passions and ambitions of his ancestors.

Nicola Palladino, *Una lettura postmoderna di Pere Gimferrer. Quevedo erotomane*

ABSTRACT. Questo contributo ispirandosi alle pagine del *Dietari*, del *Diario*, che Gimferrer dedica a Quevedo mira a definire come e quanto la parola, nella 'partecipe' modernità come nella 'cinica' postmodernità, ha il potere di definire la materia tutta, sia quando la parola, il *Logos*, trasfigura il soggetto sia quando lo traveste di osceno erotismo. Ingegno artistico e corpo s'incontrano nella materialità più bassa, nell'irridente scatologia che è segno e senso dell'uomo che vive il tempo delle grandi crisi.

ABSTRACT. This contribution inspired by the pages of the *Dietari*, the *Diary*, which Gimferrer dedicates to Quevedo aims to define how and how much the word in the 'participating' modernity and in the cynical post-modernity, has the power to define the whole matter both when the word, the *Logos*, transfigures the subject and when it disguises him/her as obscene eroticism. Artistic genius and body meet in the lowest materiality, in the mocking Scatology that is the sign and sense of the man who lives the time of the great crises.

Daniela Natale, *El lenguaje de la traición según Juan Goytisolo, escritor sin tierra*

ABSTRACT. En el presente artículo me propongo de hacer algunas observaciones acerca del exilio geográfico y lingüístico de Juan Goytisolo, que había optado por cruzar el Estrecho e instalarse en la otra orilla, para lanzar su maldición cultural contra España. En la *Trilogía de la traición*

el escritor rebelde, nuevo Don Julián, reniega de su lengua para buscar espacios más libres en la expresión.

ABSTRACT. In this article my aim is to make some observations about Juan Goytisolo's geographical and linguistic exile. He had chosen to cross the Strait and settle on the other shore, to launch his cultural curse against Spain. In the *Trilogía de la traición*, the rebellious writer, new Don Julián, renounces his language to seek freer spaces in expression.

Ioana Man, The Death of Muses. The first stage of the mechanism of immortality

Abstract. Considerando la sottile linea tra il reale e l'ineffabile, tra l'artista e l'opera d'arte, si può osservare, nell'epoca contemporanea, un distacco sempre più lontano dalla mimesi e un avvicinamento alla diegesi. Questo periodo contemporaneo della fine dell'arte – della morte dell'arte, come l'ha definita Dante, si sovrappone a livello metafisico alla morte delle muse, finché l'esistenza è in pura coincidenza con la creazione, e il creatore con un momento di attesa del suo stesso divenire. Così la morte delle muse è una metafora per il distacco del creatore d'arte (chiamato dio – per il potere decisionale intrinseco), dall'incipiente idea ispiratrice, dai semi di vita nati dalla scintilla dei pensieri e dalla condizione di genio. Rispetto al concetto artistico, c'è un'analogia paradossale con il bildungsroman, il romanzo di formazione e scoperta di sé, della vita dopo la morte, della morte della fine, finché le creazioni artistiche durano per la loro stessa capacità di affascinare.

ABSTRACT. Considering the fine line between the real and the ineffable, between the artist and the work of art, one can observe, in the contemporary era, an increasingly distant detachment from mimesis and an approach for diegesis. This contemporary period of the end of art – of the death of art, as Danto defined it – overlaps at the metaphysical level with the death of the muses, as long as existence is in pure coincidence with creation, and the creator with a moment of waiting of his own self-becoming. Thus the death of the muses is a metaphor for the detachment of the art creator (named god – through the inherent decisional power), from the incipient inspirational idea, from the seeds of life born from the sparkle of thoughts and the condition of genius. Compare to the artistic concept, there is a paradoxical analogy with

the bildungsroman, the novel of formation and self-discovery, of the life after death, of the death of the end, as long as artistic creations last through their own capacity to fascinate.

Daniela La Mattina, *Reflections about the illuminating book of Roberta Capelli and Alice Ducati: Dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte. Pound lettore di Dante*

ABSTRACT. It is a sort of collection and the result of the first convention with the participation of some of the most important names in the Italian and international panorama of Dante and Poundian studies, together with young researchers in the sector who give us an interesting investigation into the many different ways in which Pound studied, interpreted and imitated Dante, but also the many levels at which Dante's influence can be found in Pound's production.

All the eight essays of the book focus on the importance that Pound recognized to Dante in the development of culture and literature as precursor of a civil humanism to guide society that represents a dream for Pound deeply interested at the Past but attracted by the Modernism of the beginning of Ninth century like the same authors tell us.

The relationship between Dante and Pound is continuously open and interactive and main features and new elements could be found overall in all Pound's works about Dante.

ABSTRACT. Si tratta di una sorta di raccolta e del risultato del primo convegno che vede la partecipazione di alcuni dei nomi più importanti del panorama italiano e internazionale degli studi danteschi e poundiani, insieme a giovani ricercatori del settore che ci offrono un'interessante indagine sui molteplici modi in cui Pound ha studiato, interpretato e imitato Dante, ma anche sui molteplici livelli in cui l'influenza di Dante si ritrova nella produzione di Pound.

Tutti gli otto saggi del libro si concentrano sull'importanza che Pound riconosce a Dante nello sviluppo della cultura e della letteratura come precursore di un umanesimo civile per guidare la società che rappresenta un sogno per Pound profondamente interessato al passato ma attratto dal modernismo dell'inizio del IX secolo come ci dicono gli stessi autori.

Il rapporto tra Dante e Pound è continuamente aperto e interattivo e le caratteristiche principali e gli elementi di novità si ritrovano complessivamente in tutte le opere di Pound su Dante.

Massimo Scotti, «*There's something sexual in it*».
Marcel Proust, Virginia Woolf, e la percezione

ABSTRACT. L'articolo intende mettere in luce il rapporto fra Marcel Proust e Virginia Woolf, autori in apparenza estremamente dissimili. Entrambi cercano di definire, nelle loro opere, dimensioni e modalità della percezione umana: tale caratteristica è analizzata nell'articolo ricorrendo a esempi tratti dalla Recherche proustiana e dai romanzi come dai saggi woolfiani, con particolare riferimento a *The Waves*; nelle lettere e nei diari di Virginia Woolf vengono rintracciati i punti salienti in cui l'autrice esprime le sue reazioni emotive e riflessive alla lettura del ciclo romanzesco proustiano

ABSTRACT. The article aims to highlight the relationship between Marcel Proust and Virginia Woolf, authors who are apparently extremely dissimilar. Both authors try to define, in their works, dimensions and modalities of human perception: this feature is analysed in the article by using examples taken from Proust's Recherche and from Woolf's novels and essays, with particular reference to *The Waves*; in Virginia Woolf's letters and diaries the salient points in which the author expresses her emotional and reflective reactions to the reading of Proust's novel cycle are traced.

Maria Luisa Natale, *Tres poetas, tres poemas.*
Texto y traducción

ABSTRACT. Presentamos tres significativos poemas traducidos al italiano de otras tantas autoras originarias de diferentes lugares de España, cada una con su peculiaridad.

ABSTRACT. We are going to present three significant poems by three authors originating from different places in Spain, each of them with their own peculiarity.

*Finito di stampare
nel mese di dicembre 2021
da Digital Team - Fano (PU)*