

DIALOGOI

Rivista di studi comparativi

anno 11/2024

IN COPERTINA

Mario Panizza, *Sagome galleggianti sul Tevere*, 2023.
Acrilico su tela, cm 100 X 100.

Il fenomeno migratorio, che interessa parti sempre più ampie del mondo, è insieme effetto e causa di una crisi dilagante, non solo economica, ma anche ambientale. Economica, perché nei paesi di provenienza le condizioni di vita sono al di sotto della sopravvivenza, con una carenza alimentare quasi assoluta; ambientale, in quanto la modifica del clima ha esasperato tutti i problemi del terzo mondo e, con particolare gravità, dell'Africa Subsahariana. L'insieme di questi fattori, come conseguenza, ha generato conflitti sempre più estesi, con l'effettiva cancellazione dello stato di diritto per le popolazioni più deboli.

Paradossalmente, stiamo assistendo, in una parte non marginale dell'opinione pubblica, all'associazione perversa tra guerra e migranti. All'interno di un clima dove la xenofobia non è più da tutti considerata un tabù, si materializza l'ulteriore assurda semplificazione che sia in atto una guerra tra i paesi occidentali, soprattutto europei, e chi vorrebbe entrare e trovare asilo. Eppure il simbolo più noto legato al fenomeno migratorio è la Statua della Libertà a New York (1886), che, con una fiaccola esposta ben in alto, indica la strada per raggiungere il porto e, soprattutto, pronuncia a gran voce l'intenzione di accogliere e assicurare a tutti la libertà. Nel 2008, nel punto più a sud dell'Europa, nel porto di Lampedusa, Mimmo Paladino inaugura la Porta d'Europa, il memoriale in ricordo di quanti hanno perso la vita nei naufragi per giungere sulle coste europee. Il simbolo è chiaro: una porta sempre aperta e ben visibile per chi viene dal mare.

Come ha potuto il fenomeno migratorio arrivare a far prevalere, nelle menti di alcuni, l'idea della guerra sul valore della pace, snaturando del tutto la natura dell'accoglienza, della *pietas*, portando fino a negare il soccorso a chi sta naufragando a poca distanza dalla costa e, quindi, dalla salvezza?

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

Issn: 2420-9856
Isbn: 9791222320670

© 2024 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Tribunale 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 comparativi. Anno 11/2024

Direttore responsabile:

Nicola Palladino (Università degli Studi di Trieste)

Direttore editoriale:

Giuseppe Grilli (Università degli Studi Roma Tre)

Co-direzione:

Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia)
Alessandro Grilli (Università di Pisa)
Massimo Degrassi (Università degli Studi di Trieste)
Pierre Dalla Vigna (Università degli Studi dell'Insubria)

Segreteria di redazione:

Katia Botta (Università degli Studi di Parma)
Ulisse Dogà (Università degli Studi di Trieste)
Tiziana Carlino
Rosanna Gangemi
Ana Cecilia Prenz (Università degli Studi di Trieste)
Carmelo Spadola (Università del Salento)

Comitato scientifico:

Marcello Aprile (Università del Salento)
Maria Victoria Cirlot Valenzuela (Universitat Pompeu Fabra – Barcelona)
Marco Fernandelli (Università degli Studi di Trieste)
Giancarlo La Cerenza (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")
Mario Panizza (Università degli Studi di Roma Tre)
Domenico Silvestri (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")
Elisabetta Vezzosi (Università degli Studi di Trieste)
Onofrio Vox (Università del Salento)

Coordinamento redazionale:

Sergia Adamo (Università degli Studi di Trieste)
Maria Alessandra Giovannini (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")
Micaela Latini (Università degli Studi di Ferrara)
Helena Lozano Miralles (Università degli Studi di Trieste)
Fabio Moliterni (Università del Salento)
Marcella Trambaioli (Università degli Studi del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro" – Vercelli)

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 della Direzione e 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 Board of Directors and the Scientific Board of the series.

Indice

- 7 Introduzione al fascicolo 11
GIUSEPPE GRILLI
- 17 Guerra e pace in Eraclito
DOMENICO SILVESTRI
- 31 Eirene, dea umanissima (da Esiodo, *Teogonia* 902)
ONOFRIO VOX
- 51 Dialettica del pacifismo: la pace degli uomini
e la pace delle donne nelle commedie di Aristofane
ALESSANDRO GRILLI
- 77 *Troilo e Cressida*, Omero e Shakespeare, guerra
e lussuria
GUIDO PADUANO
- 91 Il “modo soave” della Compagnia di Gesù come
inedita comprensione della alterità
DIEGO POLI
- 111 La ambigua aceptación de la otredad, de su valor y
dignidad, en la comedia de Lope de Vega y Carpio
La pobreza estimada
MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI
- 123 Scritti di guerra e di pace in Russia. Alle origini
del pacifismo russo
STEFANO GARZONIO
- 139 “I tots fruiríem la pau”: Eugeni Ors and la Guerra Gran
ENRIC BOU
- 155 Archibald MacLeish, *The Silent Slain*. A propòsit
d’Archibald MacLeish i Marià Manent
JORDI CERDÀ SUBIRACHS
- 171 R. Rolland, H. Barbusse, P. Istriati:
Rivoluzione Russa e pacifismo
FIORENZA TARICONE

- 191 Gli Dei al tramonto. György Lukács
tra pace e guerra
MICAELA LATINI
- 201 Da Picasso a Banksy: raccontare la guerra
per vivere la pace
MASSIMO DE GRASSI
- 215 "La Paz de la Ira". L'inno alla pace nel *Canto General*
di Pablo Neruda
NICOLA PALLADINO
- 227 La guerra indicibile
PIERRE DALLA VIGNA

Testi

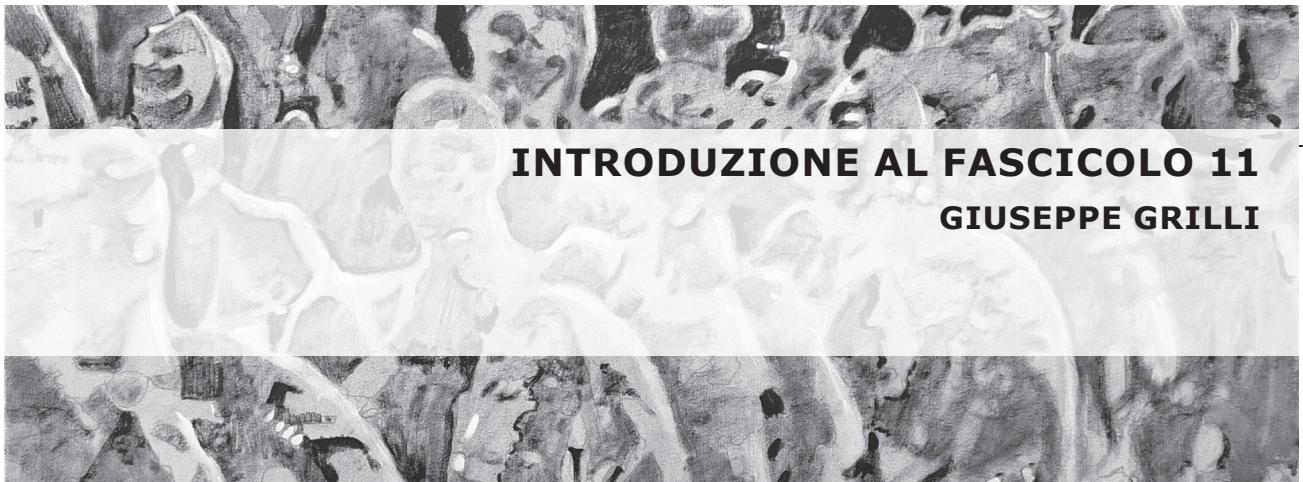
- 247 Una suggestione di lettura propostaci
da BRUNO MAZZONI:
- 249 La fête de la frontière. Avant propos
MATÉI VIŞNIEC
- 267 Una revista curiosa i dissident:
L'esquella d ela Torratxa
A CURA E NOTA DI GIUSEPPE GRILLI

Varia comparata

- 271 Due romanzi e un film negli anni Trenta:
irriducibili
GIUSEPPE GRILLI
- 277 «Sin miedo de perderte». Ricordando Antonio
Gargano
FLAVIA GHERARDI
- 285 Antonio Gargano visto da un italiano e dantista
RAFFAELE PINTO
- 293 Exploring Alienation and Knowledge:
A Comparative Study of H.P. Lovecraft
and Giacomo Leopardi
ENRICO CIPRIANI

299 Recensioni

333 Abstracts



INTRODUZIONE AL FASCICOLO 11

GIUSEPPE GRILLI

Per il numero 10, che, almeno in origine, era stato concepito come una tappa di chiusura, e poi si è trasformato in progetto di apertura di una nuova epoca di *Dialogoi*, proponevamo il tema dell'*Atomo metaforico*. Ma tra matematica, fisica e cosmografia, tra misura finita e misure infinite, tra grandezze incalcolabili e altre definibili, con nel mezzo le grandi macchine chilometriche del Cern, ci si arrovellava tra limiti bui e prospettive minoritarie. La materia oscura è un desiderio e un sogno, un limite e un percorso dell'utopia. La caduta delle certezze si evidenziava nella meccanica quantistica, e la probabilità del sapere tornava alla vittoria come dinanzi alle mura di Ilio. In antico la fine di una guerra era solo il ritorno alla disponibilità di forze militari per la guerra successiva.

Si legga in Aristofane, *Pace* (421 a.C.), vv. 221-223, lo scambio di battute tra Trigeo e Ermes:

Er. Non so se mai tornerete, in futuro, a vedere Pace.

Tr. E perché? Dov'è andata a finire?

Er. Pòlemos l'ha gettata in un antro profondo!

Eppure forse la speranza fu solo effimera, in attesa di una fine sciagurata nel confronto tra Pòlemos, signore della guerra, e Eirene, personificazione divina della Pace. In ogni caso dopo la catastrofe atomica, esemplarmente sintetizzata nell'uccello atomico di Trieste, è la pace a prevalere, almeno per un frammento temporale o morale, la pace per cui combatte Lisistrata mediante l'utopia della Comicità. In Eirene risiede la sfida del numero 11, la tappa della risorgenza. È la 'cosa' possibile dopo la catastrofe, dopo Hiroshima e il sacrificio del grande Oppenheimer, umanista e scienziato.

Se la bomba era l'apogeo dell'uccello atomico, come nella scultura antologizzata al museo Revoltella di Trieste, la festa auspicata da Aristofane non è la guerra ma il suo opposto, il ritorno di Pace, scacciata e ridotta in prigonia, stretta in una foiba da Pòlemos.

Come allora restaurare il suo corpo, la sua presenza e vigenza?

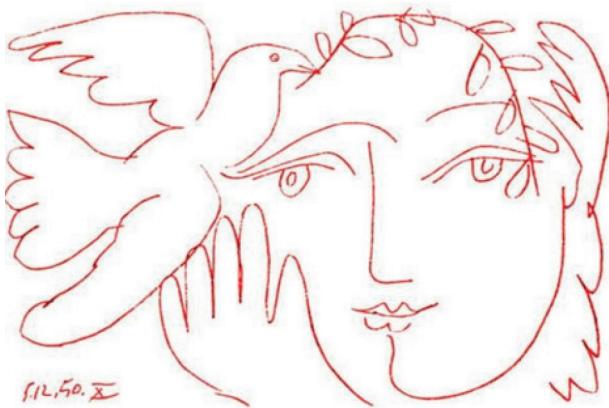
In campi infiniti, i campi del dileggio e del sarcasmo, dove c'erano stati i campi delle stragi e della devastazione. Le terre ritrovate oltre i crepacci e gli anfratti sono ancora quelle della diaspora e del grottesco. Il comico è dunque unica arma incruenta, ma tagliente come una lama affilata. Come, dopo la sfida moderna, a metà del secondo millennio nei tempi delle scienze, Cervantes e Shakespeare lo faranno già agli albori delle guerre di religione, e presto ogni entusiasmo si spegne nella vergogna di un dio guerriero. È quella dell'insania mascherata da progresso, sviluppo, benessere. E si svolge in una sorta di appendice, nella rivista di Barcellona che annuncia il contributo iberico alla scia di *Guerra e Pace* (*Paz en la guerra* di Miguel de Unamuno)¹.

Tuttavia già Aristofane nel fare donna la Pace anticipa Picasso, come Atenore Fabbri aveva reso Ferro l'uccello della Guerra, vuoto – vano e scarnificato – come ogni guerra. Antica o moderna. Vinta o vittoriosa, e soprattutto se vittoriosa, ancor più nefasta.



Agenore Fabbri, *Uccello atomizzato*, 1945-196, bronzo,
Museo Revoltella

1 Nella sezione testi rari riproduciamo il frontespizio di un numero (il numero che annuncia l'uscita del romanzo unamuniano, che, di contro, invoca e dileggia il rifiorire delle contese, carliste in Euskadi, localiste a Creta), esaltando un nazionalismo che diremmo pastorale.



Ora lo sforzo è compiuto. Il fascicolo intenzionalmente pacifista in un momento storico che nuovamente oscilla tra un passato e un futuro, entrambi estromessi, fuori di verifica logica, avendo escluso il presente, sfuggente come un'anguilla o la serpe dell'Eden biblico. Il passato si illustra con le ragioni del monoteismo, il futuro auspica, come si illuse Giuliano, il ritorno del pluralismo politeistico. Eppure quella restaurazione impossibile era stata cancellata definitivamente alla fine del Settecento dal trionfo della ragione della scienza e dell'illuminismo, quando le libertà cessarono di esistere (le chiamarono privilegi) in nome di una sola dea, *liberté*, risolta in triade (con la duplice menzogna, *égalité*, *fraternité*) cui dette potere la macchina, la lama della ghigliottina e del terrore. E delle moderne o antichissime dittature, delle pretenziose oligarchie.

In questo fascicolo che ora è pronto alla lettura, intellettuali di vari specialismi hanno proposto di evitare genealogie e gerarchie, e persino tra Comico e Epos hanno trovato in una struttura, figurale, di compromesso, proposta in effetti da Alessandro Grilli, nell'“eroismo comico”. Se così configurata, la dialettica del pacifismo ha un fondamento, mi pare, più *gender-oriented* che storicistico. Ma, soggiunge Grilli, un piccolo chiarimento: la mia nozione di eroismo comico è sicuramente di matrice freudiana, non c'è dubbio; ma la ‘dialettica’ del pacifismo che cerco di illustrare nel mio contributo non è tanto freudiana quanto legata ai parametri di genere: il pacifismo dell'eroe maschile (*Acarnesi*) è un pacifismo aggressivo ed egoistico, quello dell'eroe femminile (*Lisistrata*) è un pacifismo deferente, eterocentrico e comunitario. Ma la dialettica non è freudiana in questo caso, mi sembra, fondando sull'eroismo comico (espressione convin-

cente per me – ancora Grilli, ma in questo caso Giuseppe –, anche in un senso di reminiscenza lopiana, direttamente teatrale piuttosto che teoretica), una proposta di lettura storica, non storicistica, come troveremo, da prospettive pur tuttavia non sempre coincidenti, in Pierre Dalla Vigna, o in altri. Tornando al maggior interprete classico, Aristofane, l'esemplificazione mediante tre modelli (le tre opere selezionate ed esemplificate: *Acarnesi*, *Lisistrata*, *Pace*) è ovviamente funzionale alla *dispositio* della tesi della dialettica freudiana, in una lezione che vuole le forme del pacifismo rispecchiate dialetticamente dalle prerogative dei generi. No, la dialettica è sicuramente funzionale alla *dispositio* (*Acarnesi* e *Lisistrata* sono tesi e antitesi; la *Pace* con Trigeo è in una posizione intermedia, dunque sintesi tra gli opposti). Ma la lezione non è orlandiana – non si tratta di una formazione di compromesso e non c'è un represso sociale che ritorna – si tratta anzi di una distribuzione delle prerogative che è del tutto coerente con gli stereotipi di genere nella cultura patriarcale, l'uomo assertivo, la donna oblativa ecc.

Il primo abbozzo, iscritto nella parola che dà principio o ogni argomentare o logos, si registra che la decisione, quale che essa voglia essere, non può essere perentoria. Nel tracciare la base del discorso Domenico Silvestri, in apertura, indica una linea che individua in Eraclito il mito primordiale della coazione a ripetere. È quella del costante divenire del mondo, come si dice con termine abusato e di moda, materiale e immateriale all'unisono. Silvestri si affida, dunque, per introdurre il suo filosofo prediletto, Eraclito, a uno dei grandi poeti 'metafisici' (in senso letterale) Donne, per poi proseguire nella disamina della contiguità invocata del gigantesco imitatore di Prometeo, contiguità tra cielo e terra, non confusa tuttavia, passando per il grecista Quasimodo e il modernista Montale, prima di approdare al quasi postmoderno Ungaretti: «da morte / si sconta / vivendo».

Potrei insinuare che la correzione ungarettiana, vitalista proprio di un postumo della modernità, non può che riprendere un dettato antico, esioideo, come ha ricordato Onofrio Vox, quando ha scritto:

Legalità, Giustizia e Pace (Eunomia, Dike e Eirene), e soprattutto le ultime due, presiedono alle attività agricole raccomandate nelle *Opere e giorni*, caratterizzando l'etica esioidea: il complessivo messaggio di Esiodo è proprio che la civiltà umana, opportunamente rispettosa dell'ordine cosmico stabilito dalla divinità, sta sotto il patrocinio di queste dee, addette a scandire la successione ciclica, e insieme lineare, del tempo.

In fondo però Esiodo nella sua visione pacificata della temporalità, con cui la ciclicità rassicura sul tempo come natura, ha però messo da parte quel gran soldato mercenario – come lo chiamò genialmente il proto umanista Ausias March² – che interpella Aristofane, soprattutto nella lettura che ne dà Alessandro Grilli in *Dialettica del pacifismo*. E lo fa, a mio avviso, in una scia che tiene a fondamento la lezione filologica di Carlo Ferdinando Russo, sempre presente in Onofrio Vox. In effetti le ragioni del contesto storico e quelle della psicologia dell'individuale, sono da non trascurare nella configurazione del comico come co-motivazione della pace quale bene supremo per il raggiungimento del piacere. Come vuole A. Grilli.

A questa dialettica sfugge la grande novità della ipostatizzazione di una nuova scienza, né sperimentale, né teologica: la linguistica. È questa la grande novità in cui si cimenta la Compagnia sotto la spinta dell'umanista che ne sancì le basi, Ignacio de Loyola. Lo mette in luce con moderazione retorica, ma con altrettanto potente radicalismo, Diego Poli, che quasi insinua una sorta di riscoperta o valorizzazione della diversità politeistica nella tolleranza gesuitica della pari dignità delle lingue:

Sulla base del principio riassumibile nella formula «totus mundus est quasi una res publica», i Padri operativi nell'America centrale e meridionale concretizzano il programma socio-antropologico di *reductio / reducción / redução* delle

2 Questo è la guerra:
 Sí com un rei, senyor de tres ciutats,
 qui tot son temps l'ha plagut guerrejar
 ab l'enemic, qui d'ell no es pot vantar
 mai lo vencés menys d'esser-ne sobrats,
 ans si al matí l'enemic lo vencia
 ans del sol post pel rei era vençut,
 fins que en les hosts contra el rei fon vengut
 un soldader qui lo rei desconfia;

così come un re, signore di tre città,
 cui sempre piacque far guerra al suo nemico,
 e lui giammai poté
 gloriarsi di vittoria né d'esser vinto,
 che se al mattino il nemico lo batteva,
 prima del tramonto il re n'aveva ragione,
 finché un soldato di ventura contro quel re venne.
 un mercenario che al re sbaraglia.

Cfr. A. March, *Dictats*, Ediciones Cátedra, Madrid 2017, ed. R. Archer, trad. Robert Archer; Marion Coderch; José María Micó.
 La traduzione italiana è mia (GG).

diverse popolazioni tribali, conducendole a sedentarizzarsi in spazi abitativi favoriti da una sorta d'extraterritorialità – dichiarata il più delle volte soltanto unilateralmente rispetto al potere temporale dei patronati ispanico-lusitani.

La Compagnia, come dimostra il suo dialogismo nell'evangelizzazione a Oriente (Giappone e Cina), ricorda Poli, si prendeva sul serio e prendeva sul serio la sua 'missione', che spesso ebbe conseguenze tragiche. Tuttavia l'istanza comica, ovvero teatrale, proprio in Spagna non mancò di assumere un correttivo, di conciliazione. In particolare, ciò accade con Lope, dove si trova di tutto, e in particolare nel Lope giovane e "valenciano", dove l'istanza di mobilità che si fa istanza di scavalcamento e intercambiabilità di generi e sottogeneri tematici, permette un approccio più duttile, e quasi deideologizzato, come afferma Maria Alessandra Giovannini a proposito dell'intercambiabilità dei ruoli storico-culturali (e anche linguistici) dei due mondi, cristiano e islamizzato, salvo poi a conferire a quest'ultimo una sorta di statuto di salvaguardia, neopagano.

Ovviamente ben diverso è il ruolo di una riproposta delle istanze antiche immaginate da Shakespeare nel riscrivere il mito di Troilo, nella lettura di Guido Paduano. Qui il grande e geniale interprete della filologia classica, senza ignorare, o sotto intendere, la deriva medievale nell'interpretazione del tema, restaura una lettura omerica che dà vigore alla chiave comica, e tragicomica, del mito originario.

Come implicitamente accennavo prima, la svolta della modernità, di cui quasi paradossalmente dà voce la incipiente tradizione letteraria dei russi, ben più capace di futuro di quella più marcatamente occidentale (latina e anche germanica), imbocca una diversa direzionalità ormai ignara, o dimentica, della tradizione arcaica e greco umanistica. Lo scrive con una messe di dati assai ben introiettati Stefano Garzonio:

In conclusione, il pacifismo russo nel suo cammino tortuoso e diseguale tende sempre di più a confrontarsi con la realtà pur risentendo delle tante esperienze occidentali (dalla pace perpetua di Saint-Pierre a Rousseau e al pensiero cristiano, specie quello riformato) con tutte le implicazioni giuridiche e diplomatiche riconducibili all'idea di un'Europa unita. La radicalizzazione di Tolstoj costituisce l'estrema *ratio* di una tendenza alla riforma della società in senso rivoluzionario che va ben oltre le idee espresse da Malinovskij e dalle interpretazioni russe del pensiero di Rousseau (...) [che abbiamo ritrovato affrontate nel breve scritto di Puškin].

Eppure con il Novecento, magari in qualche ridotto resistente o renitente alla leva moderna, insorge un *retour à l'ordre*, che, mal interpretato o volutamente travisato come in Céline o Drieu La Rochelle³, rimiange, a volte scioccamente, una proiezione arcaica. Fu, come ricorda Enric Bou, il capovolgimento della Guerra come guerra civile, come ai tempi di Atene o Sparta, che condussero alla Guerra del Peloponneso, consegnandoci con probabile verità storica (come ha mostrato Luciano Canfora, lettore di Tucidide, in *Cleofonte deve morire. Teatro e politica in Aristofane*, Laterza, Bari-Roma, 2018), la fonte o spiazzante di ogni male, tragico o comico, che esprimesse una scelta di genere.

Qua e là affiorano, utilizzando le pagine dei giornali, cioè della espressione più immediata e visibile del dominio del presente, malgrado la sua stessa pretesa di effimero, le tesi di cui fu geniale rappresentante il barcellonese Eugeni d'Ors, il pensatore della *glossa*, in anticipo sul pensiero debole, un pensiero (*logos*) volutamente a-retorico:

It is remarkable his triple claim of a hypothetical “European and free man”, based on his rejection of the ongoing civil war in Europe, alien to the barbarism that cannot be European, and who abides by a principle of Authority that dominates the tendencies of Anarchy.

Towards the end of the book Ors introduces the theme of the possibility of war as a means of purification, of spiritual exaltation, to liquidate the order in place in Europe during the Nineteenth-century and promote one more harmonious with its social and cultural perspectives.

A questa indagine di Bou si affianca il breve, ma denso saggio di Jordi Cerdà dedicato alla poesia e al suo contesto di *The Silent Slain*, poesia emblematica di Archibald MacLeish, un testo sulla e della Guerra che apre il secolo delle grandi guerre, un secolo non certo chiuso con la fine del Novecento.

In effetti tutte le ragioni, di una parte come dell'altra, e in ciò anche le motivazioni più o meno estreme o quelle meno militanti, come le configura l'indagine di Fiorenza Taricone sulle biografie tormentate, di R. Rolland, H. Barbusse,

³ Più che in Céline, di cui la crudeltà derivata da Francisco de Quevedo, dunque sorto da una deviazione barocca dell'umanesimo, evidente in *Mort à crédit*, è nel suo romanzo infinito *Gilles*, fino al punto da mascherarsi in saggio, che Drieu elabora la sua alla fine fallimentare rivolta contro l'ottimismo, e la sua reincarnazione nella Pace (Eirene) con l'elogio davvero inconsistente della *Décadence*. Quasi come riscatto dal confronto, invidia, della *Recherche* proustiana.

Panait Istrati: ovvero tra i grandi pacifisti europei a cavallo tra i due secoli “moderni” o contemporanei. Questi incroci, spesso coinvolti in cambiamenti, pervicaci o effimeri cambi di rotta, sono incomprensibili fuori da una polarizzazione obiettiva, con il configurarsi di blocchi ideologici e soprattutto di stati ideologizzati: fascisti, nazisti, comunisti, e poi tra questi ultimi con tante sfumature diverse. Lo Yucatán tra le due guerre mondiali ha ben poco a che vedere, ad esempio, con la Russia sovietica di Stalin, e nessuno sguardo unitario è possibile invero. La focalizzazione centro-europea come asse di confronto contiguo è infatti soltanto sintetizzabile come dicotomica secondo la riflessione, recensoria, avvertita da Micaela Latini nella svolta ideologica:

Il senso dell’attesa apocalittico-messianica segna per Lukács il punto di contatto tra una certa riflessione di ambito mitteleuropeo e la cultura russa dostoevskijana, come Lukács sottolinea nella sua recensione a Solovjeff. Ciò che accomuna le due prospettive teoriche è quello *Streben* verso la “nostra anima”, che per Lukács si declina nei termini di una protesta cristico-luciferina contro la “consacrazione metafisica” dell’esistente.

Parimenti la via d’uscita, uscita di sicurezza tostoiana di una modernità rigenerazionistica, si scontra con il superamento oggettivo, storicamente dato, ormai, nel fallimento delle speranze per età dell’oro che ha invaghito il primo Novecento. Per Latini è tutto conseguentemente chiaro, almeno per quanto attiene al destino intellettuale che configura Lukács:

Ma lo spessore teorico dello studio su Dostoevskij non può essere compreso in tutta la sua pregnanza senza essere calato nel suo contesto storico, ossia senza il riferimento a quel “peccato mortale contro lo spirito” che è rappresentato per Lukács dalla Prima guerra mondiale. La posizione lukácsiana è netta: se con la partecipazione al conflitto la Germania si è resa teatro dello scatenamento dei nazionalismi con il loro volto neo-belligerante, si fa ora urgente il ritrovamento di una prospettiva umanistica.

In realtà la riflessione del grande innovativo filosofo ungherese riporta il discorso alla sua materialità originaria, quella dei simboli della fondazione, al confronto serrato tra pace e guerra, ovvero al suo opposto correlato tra il ferro e la colomba, come si diceva all’inizio. E qui giunge opportuna la delucidazione proposta da Massimo De Grassi. Come ricorda infatti Degrassi, Picasso, come

già Goya, definisce la bifronte essenza della pace, il suo significato iconico attraverso l'analisi della sua negazione: la guerra. A partire da *Guernica*, passando per le colombe dipinte per il Movimento dei Partigiani della Pace, fino ad arrivare al ciclo *La Guerra e la Pace* a Vallauris. Il pittore malagueño costruisce il suo peculiare immaginario civile, il suo disperato grido di artista contro la barbarie della guerra che lontano dallo smettere la sua barbarie e il suo fragore costringe a vestire il suo simbolo principe, la colomba, con giubbotto antiproiettile come nella postmoderna *Armored Dove* di Banksy.

È per questa complessità che Palladino rivendica la scelta – in un momento storico in cui si deve *elegir* – per la perentorietà della militanza per la pace, che si concretizza temporalmente nel Congresso dei Partigiani della Pace, in un segno in cui l'esercito vincitore della seconda guerra mondiale, quello sovietico, chiede e ottiene l'applauso:

Y ha llegado el momento en que debemos elegir

che è poi il titolo dell'intervento di Pablo Neruda, in un'epoca di pace armata, tra blocchi quasi equivalenti, dove domina l'atomica, e infatti il suo è un discorso che viene esaltato o esecrato dai posteri, a seconda delle posizioni ideologiche assunte previamente.

La conclusione del fascicolo, nella ricerca della ragione, unica voce squillante della Pace, opposta al Pòlemos eracliteo, immaginato dai seguaci, forse non proprio ortodossi o del tutto veritieri, che fu il punto di partenza dell'incipit di Domenico Silvestri, trova (incontra) – a mio avviso – nel saggio, esplicitamente conclusivo di Pierre Dalla Vigna sulla censura linguistica del termine incriminato, incriminabile nella lunga, lunghissima, tradizione della cultura occidentale, della parola Guerra. Una espulsione necessaria, ma per i pessimisti estremi, barocchi o neo barocchi, che, nel sopprimere la concezione dell'inventore della politica, il Segretario fiorentino, Niccolò Machiavelli, della guerra come contiguità, o prosecuzione dello spirito bellico proprio della ragion politica, si configura quale l'inventore dell'*homme politique* trasformato poi nell'imperiale *hombre político* dei controriformisti, forse unilateralmente identificati come i fautori del Male. In realtà l'immanentismo, o ritorno al presente di Pierre Dalla Vigna che si focalizza nella proliferazione dei conflitti attuali, di fatto richiama i fondamentali del grande Edward Said, il geniale interprete di Gramsci, che nel suo libro inverte la adesione del piccolo sardo del lessico, tanto

guerresco come pacifista, del marxismo leninismo⁴:

Qualcosa ho accennato riguardo alle sezioni dei testi con il riferimento alla rivista barcellonese satirico-grottesca della *Esquella de la Torratxa* del 1897, che si fa eco anche dell'uscita del romanzo *Paz en la Guerra* di Miguel de Unamuno. A cui si affianca un'altra affermazione del grottesco come desmistificatore della guerra e dei guerrafondai operata da Matéi Visniec, scrittore franco-rumeno che è di ritorno da tutte le illusioni del dopoguerra post 1945.

In realtà anche in "Varia comparata" non mancano allusioni al motivo ispiratore del fascicolo, a parte la sezione dedicata ad Antonio Gargano e centrata sulla sua adesione a una visione della comparatistica in cui italiano e ispanismo ritrovano le radici comuni dell'umanesimo rinascimentale.

GIUSEPPE GRILLI
Università degli Studi Roma Tre
(ggrilli@uniroma3.it)

⁴ Cfr. I. Chambers, *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Meltemi, Milano 2006. Il riferimento a Said si fa esplicito nel suo volume *El mundo, el texto y el critico*, Editorial Debate, Barcelona 2004.



GUERRA E PACE IN ERACLITO

DOMENICO SILVESTRI

Eraclito, il mio filosofo preferito, quello che mi ha fatto capire, nel mio breve e incerto percorso di conoscenza, che in ogni momento, a ben guardare, «ho interrogato me stesso» (DK 22 B 101)¹, mi ha anche insegnato che nell'infinita circolarità del divenire «giorno e notte sono una cosa sola» (DK 22 B 57) e che come «guerra e pace» sono un'unica manifestazione del «divino» (DK 22 B 67). In questa circolarità appena evocata, in ogni caso splendidamente espressa in un altro luogo eracliteo (DK 22 B 103),² tutto trapassa non nel suo contrario, secondo un ragionamento banale ed estremizzante, bensì nel suo contiguo secondo una continuità in cui essere e divenire sono la stessa cosa. In questa prospettiva solo apparentemente paradossale si svolgerà il mio contributo su “guerra e pace” da intendere come la stessa cosa (nella guerra ci sono le premesse della pace e viceversa), ma intanto voglio subito segnalare una straordinaria agnizione “eraclitea” nella poesia di un grande inglese, John Donne, *A Lecture upon the Shadow*³ dove si legge:

Love is a growing, or full constant light;

1 Con la sigla DK ci si riferisce a H. Diels-W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 5. Aufl. von W. Kranz, Berlin 1934-1938; 6 Aufl. von W. Kranz, Berlin 1951-1952.

2 Ξυνὸν γὰρ ἀρχὴ καὶ πέρας ἐπὶ κύκλου περιφερείας «coesistono in verità principio e fine nella circonferenza del cerchio», dove nella densità assertiva della frase nominale si apprezza la fortissima topicalizzazione dello stare insieme non di due contrari (come suggerirebbe l'apparenza delle due istanze lessicali del “principio” e della “fine”) ma di due contigui quali sono i punti della circonferenza, in cui in realtà la contiguità si risolve in identità del punto di partenza e del punto di arrivo.

3 Cfr. John Donne, *Poesie sacre e profane*, Prefazione di Virginia Woolf, Introduzione di Giles Lytton Strachey, Traduzione di Rosa Tavelli, Testo originale a fronte, Universale Economica Feltrinelli I Classici, Gian-giacomo Feltrinelli Editore, Milano 1995, p. 146).

And his first minute, after noone, is night.

È luce, stabile, ferma l'amore, o luce che cresce.
È notte il primo attimo dopo mezzogiorno.

Infatti proprio per Eraclito, come abbiamo appena visto, «giorno e notte sono una cosa sola», e lo stesso si può constatare qui, nel caso di John Donne, nel sottile, quasi impercettibile trapasso del “mezzogiorno” nel suo “dopo”, così come amare e amare di più (e non amare più!) sono in fondo per lui diversi e contigui aspetti della stessa cosa... Io tradurrei «Amore è una crescente o piena e ferma luce; / e il suo primo minuto, nel pomeriggio, è notte».⁴ Faccio notare che Donne, in apertura della sua poesia, dichiara: «...I will read to thee / a Lecture, Love, in loves philosophy» per cui il mio richiamo a Eraclito non è poi così... peregrino!

Ma, a ben pensare, anche Quasimodo è “eracliteo” nel suo celeberrimo ed emblematico

Ognuno sta solo sul cuor della terra,
trafitto da un raggio di sole:
ed è subito sera.

dove ritroviamo la stessa contiguità/continuità eraclitea di John Donne. La stessa cosa, in fondo, dice Montale nella sua splendida poesia *Riviere* dove con apparente paradosso si parla del poeta «fanciullo antico / che accanto ad un rosa balastrata / lentamente moriva sorridendo», che equivale a dire che la vita è un morte lenta e l’una e l’altra sono la stessa cosa nella circolarità dell’essere e del non essere.⁵ Ma vediamo ora come Eraclito ragioni, a modo suo, sulla consustanzialità di “guerra” e “pace”, due polarità decisamente troppo comode per noi benpensanti (o, forse, solo “tardopensanti”...), mentre – a ben guardare – sono come vita e morte la stessa cosa (e a proposito di quest’ultima continuità ci si ricordi di quanto dice Ungaretti, quando nella poesia *Sono una creatura* della raccolta *Il porto sepolto* afferma: «la morte / si sconta / vivendo»).

Proviamo ora a leggere il primo frammento, in cui la

4 Qui l’ingl. *or* del primo verso non è certo l’equivalente del lat. *aut*, semmai è il corrispondente di lat. *vel...*

5 La circolarità è sottesa anche nel famoso “detto di Anassimandro” (DK 12 B 1) dove si afferma che «secondo necessità» (κατὰ τὸ χρεόν) «da quelle entità da cui è per gli esseri la generazione in direzione delle medesime entità si genera anche la dissoluzione» (εξ ὧν δ’ ἡ γένεσις ἔστι τοῖς οὖσι, καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι) secondo un’evidente dialettica tra “essere” e “non essere”.

“guerra” è protagonista assoluta, ma – si badi bene – non è quella (o non è solo quella) che si fa con le armi, è piuttosto il conflitto e il contrasto tra tutti gli esseri o, se si preferisce, il loro diversificato rapporto dinamico:

DK 22 B 53

πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἔστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους

che tradurrei così (in ogni caso ben consapevole del valore approssimativo e provvisorio di ogni traduzione):⁶

La Guerra di tutti gli esseri per un certo aspetto è Padre, di tutti gli esseri per un altro aspetto è Re, e gli uni manifesta come dei, gli altri come uomini comuni e mentre questi li fa essere servi, quelli invece li fa essere liberi.

Per capire tutto (o quasi tutto) quello che qui è in gioco bisogna rifarsi in primo luogo alla nozione eraclitea di “totalità”, che è sempre identificativa e positiva e coincide con l’unità, mentre per lui la pluralità è negativa ed è pura alterità che coincide con la somma indefinita ed eterogenea delle singolarità. Qui tuttavia bisogna subito notare che ci sono per Eraclito due “totalità” contrapposte (quella degli esseri divini liberi e quella degli esseri umani servi). In secondo luogo bisogna non trascurare la sapiente orditura sintattica che si gioca non solo sull’opposizione di *μέν* e *δέ* ma anche sul rovesciamento sequenziale e speculare della contrapposizione tra valori positivi e negativi (dei *vs* uomini, servi *vs* liberi). In ogni caso *Polemos* qui è non casualmente protagonista, in quanto principio dinamico, ed *Eirene* (la pace) non è nemmeno evocata proprio in quanto essa è di *Polemos* solo un apparente (o provvisorio) rovesciamento ed una apparente (o provvisoria) negazione. La Guerra genera e signoreggia, mette in evidenza il divino e l’umano, rende gli uomini schiavi, gli dei liberi. La Guerra è per Eraclito primaria, la “pace” (parola italiana da intendere, come il suo etimo prossimo latino *pax*, come “interruzione” di una condizione bellica) è secondaria. Essa ricorda per evidente connessione semantica la condizione splendida (e provvisoria!) del lucreziano *placatum nitet diffuso lumine caelum* che

⁶ In ogni caso faccio mio questo asserto di Heidegger 1943 «Le traduzioni che si collocano nell’ambito del linguaggio elevato della poesia e del pensiero... hanno sempre bisogno dell’interpretazione, poiché esse stesse sono già un’interpretazione» (cfr. Heidegger 2020, p. 34).

è tale grazie all'efficace (ma non risolutivo!) intervento della *Aeneadum genetrix hominum divomque voluptas...*⁷

Molto si può ricavare per una più esatta intelligenza del testo da un attento esame critico delle traduzioni italiane più importanti, a cominciare proprio da Diels-Kranz 1903-1952 (con traduzione a cura di Giovanni Reale 2006), p. 353: «Il Conflitto (*Polemos*) è padre di tutte le cose e di tutte re; gli uni li ha fatti essere dèi, gli altri uomini, gli uni schiavi e gli altri liberi». Questa traduzione tuttavia è troppo semplificante: in primo luogo la “totalità” qui chiamata in causa non è delle “cose”, ma degli “individui”, che subito dopo si rivelano come divinità da una parte e umanità (comune!) dall’altra; in secondo luogo essa eclissa dentro l’etichetta del “fare” (*ἐποίησε*) che è istanza fenomenica secondaria e conseguente un verbo importantissimo come *ἔδειξε*, che esprime l’istanza primaria e fenomenica del “mostrare”, da intendersi qui nel suo valore pregnante di una epifania. Quanto a Walzer 1939, pp. 90-91 «Polemo (la guerra) di tutte le cose è padre, di tutte è re; e gli uni palesa dei, gli altri uomini, e gli uni fa schiavi, gli altri liberi» si può dire che questa è sicuramente una traduzione intelligente (e l’aggettivo qui va inteso nella sua pregnanza etimologica) per quanto concerne la resa dei verbi, ma resta fuorviante nella resa “di tutte le cose”, dal momento che qui sono in gioco individualità (oserei dire: personalità) divine e umane. La scelta di personalizzare anche la “guerra” sotto l’etichetta di “Polemo” (per una scelta identica cfr. Giannantoni, Colli, Tonelli) mi sembra piuttosto intrigante dal momento che essa chiama in causa un’entità e non un evento (ma cfr. anche la maiuscola nella parola “Conflitto” in quanto resa traduttiva di Giovanni Reale). Vari anni dopo Marcovich 1978, pp. 101-104 propone «Guerra / è padre di tutti (gli esseri) e re di tutti, / pertanto rende gli uni dèi, gli altri uomini, / fa schiavi alcuni, gli altri liberi.». Di questa traduzione si apprezza la giusta focalizzazione su “tutti (gli esseri), non si capisce tuttavia il “pertanto” come resa di *κού* (?) e soprattutto non è accettabile il livellamento semantico “rende... fa” di due ben diversi verbi greci quali sono *ἔδειξε* e *ἐποίησε* (v. sopra). Subito dopo Giannantoni 1979, p. 208 propone «*Polemos* [*la guerra*] è padre di tutte le

⁷ L’autenticità del frammento è dal mio punto di vista confermata dalla copia tipicamente eraclitea πατήρ...βασιλεύς, θεούς...ἀνθρώπους, δούλους...ἔλευθέρους nel caso dei sostantivi, *ἔδειξε...* *ἐποίησε* nel caso dei verbi e a livello di dipendenza sintagmatica da πάντων μέν... πάντων δέ. Giustamente Laurenti 1974, p. 22 parla a proposito della testualità eraclitea di «ritmo costituito dalla particolare collocazione delle parole, dalla sapiente opposizione dei vocaboli...».

cose, di tutte re; e gli uni disvela come dèi e gli altri come uomini, gli uni fa schiavi gli altri liberi». Efficace qui il “disvela” come resa di $\xi\delta\epsilon\xi\epsilon$, sbagliata invece è quella «di tutte le cose» per le ragioni già dette. Con Colli 1980, p. 34 e 140 e pp. 184-188 entriamo in una fase traduttiva ed ermeneutica più matura: «Polemos di tutte le cose è padre, di tutto poi è re; e gli uni manifesta come dèi, gli altri invece come uomini; gli uni fa esistere come schiavi, gli altri invece come liberi». In questa traduzione di un autore (per altro capace di interpretazioni traduttive finissime) non tornano bene sia il già contestato «di tutte le cose» sia l’ulteriore assolutizzazione «di tutto» non giustificata dal contesto greco. Importante è il commento (pp. 184-188), dove vengono messi in relazione $\pi\acute{o}\lambda\epsilon\mu\omega\varsigma$ e $\lambda\acute{o}\gamma\omega\varsigma$ e si sottolinea l’istanza fondativa del secondo in quanto «pura forma costitutiva del fenomeno» attraverso il vincolo dello $\xi\upsilon\upsilon\omega\varsigma$, di cui è colta perfettamente l’«attiva funzione unificante» e di cui è espressione $\delta\acute{u}\kappa\eta$ nel suo pregnante significato primario di “realtà ordinata ed evidente”.⁸ Coevo è Diano 1980, pp. 12-13 e pp. 114-121: «Il conflitto è padre di tutte le cose e di tutte è re: e gli uni fece dei, gli altri uomini: gli uni servi, gli altri liberi». Nel commento, in modo perentorio e protervo, si difende ma non si motiva la traduzione «di tutte le cose» e si fanno varie considerazioni non sempre condivisibili sull’impiego dei due verbi all’aoristo, per altro unificati in un’unica resa traduttiva (“fece”) e di cui non si sottolinea per altro la dimensione aspettuale puramente eventiva. Quanto a Lami 1991, p. 216 «Conflitto di tutte le cose è padre, di tutte è re, e gli uni, dèi li dimostrò, gli altri uomini; gli uni, schiavi li fece, gli altri liberi» per la traduzione «di tutte le cose» vale il già detto, mentre qui si può apprezzare la giusta resa dei due aoristi. Per la guerra come «principio regolatore» meritano approfondimento i richiami a Omero (*Iliade* 18,107 e 309) e Esiodo (*Opere* 275 ss.). Piuttosto confuso è per me invece il richiamo ad Anassimandro. In Tonelli 1993, p. 67 e v. pp. 24-25 «Pólemos di tutte le cose è padre, di tutte le cose è re; e gli uni rivela dèi, gli altri umani, gli uni schiavi, gli altri liberi», a prescindere dalla resa «di tutte le cose» (v. sopra), colpisce il conguaglio «rivela» delle due forme verbali rispetto al conguaglio «fece» o simili di altre traduzioni. Per Tonelli «Pole-

8 Per l’«attiva funzione unificante» dello $\xi\upsilon\upsilon\omega\varsigma$ si rimanda a quanto detto alla nota 2 e alla nota 5. Per il primario valore ostensivo e ordinativo di $\delta\acute{u}\kappa\eta$ si ricordi che il suo contrario anassimandreo è, come è detto in DK 12 B 1, l’ $\grave{\alpha}\delta\acute{u}\kappa\iota\alpha$ che rappresenta il disordine apparente e provvisorio del mutamento. Sul più antico significato di $\delta\acute{u}\kappa\eta$ ha scritto cose fondamentali Severino 2015.

mos, il Conflitto perenne connaturato alla Φύσις, domina su tutti i livelli del mondo fenomenico» e in questo modo viene ben colto il pensiero eracliteo sul carattere dominante e prioritario della guerra.⁹ Il più recente Fronterotta 2013, pp. 47-49 propone «Padre di tutte le cose è la guerra e di tutte è re: gli uni li rese dei, gli altri uomini, gli uni li fece schiavi, gli altri liberi». Questa traduzione non aggiunge nulla alle precedenti, da cui sembra dipendere con minime variazioni (ad es. la parola “guerra” non in prima posizione dell’asserto...), mentre il commento sembra banalizzare l’essenza di πόλεμος nel contrasto tra vincitori e vinti. Recentissimo è infine Gemelli-Marciano 2023, pp. 415 e 575-576 «la guerra è padre di tutti e re di tutti e gli uni li rivela dèi, gli altri uomini, gli uni li fa schiavi, gli altri liberi». Si tratta di una traduzione sostanzialmente corretta che, come molte altre già viste (compresa la mia) ha il solo difetto dell’asserire una... paternità della guerra, che diventerebbe ben più credibile nel caso del ted. *Krieg* (altre rimediano, come abbiamo visto, con una non traduzione e personificazione *Pólemos* o con il ricorso ad un altrimenti personalizzato «Conflitto»...).

Esaminiamo ora un altro frammento, quello per me fondamentale, dell’“identità” tra Guerra e Pace: in realtà si tratta piuttosto di una “continuità” fenomenica, la stessa che intercorre tra “giorno” e “notte” (ricordiamoci di John Donne!), tra “inverno” ed “estate”, tra “sazietà” e “fame”...

DK 22 B 67

ὅ θεὸς ἡμέρη εὐφρόνη, χειμῶν θέρος, πόλεμος εἰρήνη, κόρος λιμός, ἀλλοιούται δὲ οὐκαντίπορος, ὁκόταν συμμιγήθυμαστιν, ὀνομάζεται καθ’ ἡδονὴν ἐκάστου

che si può tradurre così, sia pure con le riserve già fatte circa i miei (e altrui!) limiti traduttivi:

Nella dimensione del divino il giorno è notte, la guerra è pace, l’inverno è estate, la sazietà è fame: d’altra parte essa si diversifica come il fuoco, che quando si mescola con aromi, viene denominato secondo il gusto di ciascuno

La mia traduzione-interpretazione chiama in causa la “dimensione del divino” perché qui non può essere in gioco un’entità divina e personale o, se si preferisce, una divinità dell’Olimpo (fatta eccezione forse per Zeus).¹⁰ In ogni

⁹ Per Marcovich, Mondolfo e Tarán 2007, pp. 479-482 e *passim* cfr. il già detto a proposito di Marcovich 1978.

¹⁰ Ma cfr. DK 22 B 32 ἐν τῷ σοφὸν μοῦνον λέγεσθαι οὐκ ἐθέλει καὶ

caso qui non è in gioco la troppo facile formula della *coincidentia oppositorum* ma il coesistere dinamico nel divenire eracliteo di giorno e notte, inverno e estate, guerra e pace, sazietà e fame proprio in quanto nel *continuum* della circolarità del *logos* il giorno diventa notte e viceversa, l'inverno diventa estate e viceversa, la guerra diventa pace e viceversa, la sazietà diventa fame e viceversa. A questo proposito si possono fare due osservazioni linguistiche: la prima riguarda la topicalizzazione delle nozioni di "giorno", "inverno", "guerra", "sazietà", a cui viene conferita un'enfasi primaria (e questo risulta particolarmente importante nel caso della "guerra", la cui primarietà è avvalorata anche dal frammento precedentemente discusso); la seconda riguarda la quaterna delle coppie (solo apparentemente) opposite, dal momento che "4" è proprio un numero apicale nel computo primitivo che si realizza mediante il pollice contatore sulle dita di una mano. Esaminiamo ora le traduzioni/interpretazioni a cominciare da Diels-Kranz 1903-1952 (resa italiana a cura di Giovanni Reale 2006), p. 357 «Il Dio è giorno-notte, inverno-estate, guerra-pace, sazietà-fame. Egli subisce mutazioni come il fuoco, quando si mescola con gli aromi, ed è chiamato secondo l'aroma di ciascuno». Trovo opportuno ed efficace l'uso dei trattini, che esprimono bene il *continuum* fenomenico delle quattro circolarità in causa. Non concordo invece con il «subisce mutazioni» proprio in quanto non la passività, ma la medialità di ὀλλοιοῦται è in questo caso tratto concettuale pertinente. Quanto al "fuoco", così centrale nel pensiero di Eraclito nella sua istanza fenomenica (nomi e aromi sono chiari epifenomeni!), non si può non ricordare la sua straordinaria definizione eraclitea, che è anche sintesi abbagliante del pensiero complessivo del filosofo di Efeso: mi riferisco a DK 22 84a μεταβάλλων ὀνταπαύεται «la sua condizione stabile è il mutamento», che è definizione insieme paradossale e precisa del fuoco, principio dinamico di tutte le cose. Nel caso poi del tema del nostro discorso qui è il caso di ricordare che la giuntura sintagmatica *guerra e pace* si converte, a ben guardare, in Eraclito nel nodo assertivo e identificativo *guerra è pace* (e viceversa...). Nel caso di Walzer 1939, pp. 106-107 «Il dio: giorno-notte, inverno-estate, guerra-pace, sazietà-fame; come il fuoco si tramuta quando ad aromi si mescola, prende nome secondo l'olezzo d'ognun d'essi» faccio innanzi tutto notare la finezza interpretativa

ἔθέλει Ζῆνὸς ὄνομα «La saggezza, che è una sola, non vuole e vuole esser detta con riferimento al nome di Zeus», in cui questo volere e disvolere del Sapiente chiama in causa e insieme relativizza il riferimento al Divino...

dei due punti dopo l'assunzione a *topic* di una dimensione divina non personale ed onnicomprensiva. Buona pure la traduzione «si tramuta», eccessivo forse «l'olezzo» proprio in quanto concetto “attivo” mentre ἡδονή è piuttosto concetto “ricettivo” e allude alla fallacia delle percezioni e alla conseguente fallacia dei nomi. Una bella lezione anche per i nominalisti attuali, ugualmente e diversamente convinti delle etichette contrapposte di “guerra” e “pace”... Esaminiamo ora Marcovich 1978, pp. 287-291 «Dio è / giorno e notte, inverno e estate; / guerra e pace, sazietà e fame; / e prende varie foggie (ovvero: è soggetto ad alterazione) proprio come il fuoco, / il quale, quando è commisto a spezie, / viene nominato a seconda del profumo di ciascuna di esse». Questa traduzione coglie molto bene l'epifania del divino nel suo vario e illusorio rimescolamento fenomenico. Nel caso di Gannantoni 1979, p. 211 «Il dio è giorno notte, inverno estate, guerra pace, sazietà fame, e muta come <il fuoco>, quando si mescola ai profumi e prende il nome dall'aroma di ognuno di essi» l'idea del mutamento offusca quella fondamentale della diversificazione, che mette in stretto rapporto il contingente della mescolanza con l'immanente della compresenza. Colli 1980, pp. 88-90 propone «Il dio è giorno notte, inverno estate, guerra pace, sazietà fame, e si altera nel modo in cui il fuoco – ogni volta che divampi mescolato a spezie – riceve nome secondo il piacere di ciascuno». Qui forse il «si altera» è ipertraduttivo, dal momento che la dimensione del divino può subire, come il fuoco, variazioni fenomeniche, restando tuttavia identica a se stessa. Diano 1980, pp. 19 e pp. 140-144 traduce «Il divino è giorno notte, inverno estate, guerra pace, sazietà fame: e si muta come il fuoco quando unito agli aromi prende il nome del piacere che a ciascuno è proprio». L'opzione «si muta» nel paragone con il fuoco è coerente con l'asserto già visto in DK 22 84a μεταβάλλων ἀναπούεται «la sua condizione stabile è il mutamento», che è riferito al Fuoco.¹¹ Quanto a Lami 1991, p. 221 «Iddio: giorno tenebra notturna, inverno estate, guerra pace, sazietà fame (*tutti quanti i contrari, è questo il senso*), si altera siccome <al fuoco>, quando che sia commisto a incensi, vien dato il nome secondo l'aroma di ciascuno» si noterà il recupero da Walzer 1939 dei due punti di tematizzazione, mentre per l'opzione traduttiva «si altera» cfr. Colli (e v. sopra). Per Tonelli 1993, p. 59 «Il dio

11 Diano sottolinea giustamente il fatto che qui il «modo d'essere di *tutte* le cose è significato dalla figura circolare del chiasmo, che a suo modo chiude la serie indefinita delle coppie di opposti» (p. 141), ma tale funzione è anche realizzata e avvalorata dalla quaterna esplicativa, in cui spicca l'identità fenomenica di “guerra” e “pace”.

è giorno notte, inverno estate, guerra pace, sazietà fame, e muta come il fuoco, quando vi si mescolano aromi, prende il nome secondo il gusto di ciascuno» valga il già detto nei commenti precedenti.¹² Infine nel caso di Fronterotta 2013, pp. 97-100 «Il dio è giorno notte, inverno estate, guerra pace, sazietà fame; si altera come il fuoco che, mescolandosi alle spezie, viene chiamata a seconda del gusto di ciascuna» per il «si altera» cfr. sopra, mentre nel caso di Gemelli-Marciano 2023, pp. 406-407 e 570-571 «il dio: giorno-notte, inverno-estate, guerra-pace, sazietà-fame; come il fuoco che, quando si combina con profumi, prende il nome dall'aroma di ciascuno» si noterà l'omessa traduzione di ἀλλοιοῦται.

Questo, infine, è il frammento risolutivo (in quanto, se opportunamente interrogato, pienamente esplicativo) dal momento che chiama in causa il significato autentico di πόλεμος in quanto ἔόντα ξυνόν, che è come dire che πόλεμος è il principio della coesistenza dinamica di tutte le cose in virtù della necessità del contrasto (πάντα κατ' ἔριν καὶ χρεών) e della necessità di assumerne piena consapevolezza (εἰδέναι χρῆ).

DK 22 B 80

εἰδέναι χρῆ τὸν πόλεμον ἔόντα ξυνόν καὶ δίκην ἔριν καὶ γνόμενα πάντα κατ' ἔριν καὶ χρεών

Traduco così: «È necessario essere consapevoli che la guerra è un principio di coesistenza e che l'ordine giusto è la stessa cosa che il contrasto e che tutto avviene in virtù della necessità del contrasto».

Riguardo alla mia traduzione “irrituale” di ξυνόν come “principio di coesistenza” faccio notare che ξυνός non è – nonostante le apparenze – la stessa cosa che κοινός, aggettivo “democratico” (assente in Omero!) che ripugna alla coscienza aristocratica di Eraclito che lo usa una sola volta, per altro a proposito dei «risvegliati» e non casualmente in giuntura con la nozione di “uno” (DK 22 B 89, cfr. Tonelli 1993, p. 159 per la traduzione sopra riportata con esplicito richiamo agli “iniziatati alla conoscenza”, cioè a proposito di una conoscenza positiva, anzi dell’unica conoscenza legittimabile).¹³ In ogni caso ξυνός è un chiaro derivato di ξύν e in quanto tale

12 Marcovich, Mondolfo e Tarán 2007, pp. 665-669 e *passim* si rinvia al commento in margine a Marcovich 1978.

13 In ogni caso aderisco pienamente a quanto dice Colli 1980, p. 157 a proposito di DK 22 B 89: «κοινὸν è l'unico uso in Eraclito: per me questo non fa difficoltà, perché le due parole hanno due sensi, in κοινὸν prevale l'unità, in ξυνὸν la molteplicità».

realizza in forma attributiva o predicativa (ma importantissimi sono i suoi usi sostantivati, cfr. DK 22 B 2 e 114) un “principio di insiemità o di connessione”, che per Eraclito è il fondamento fenomenico del *λόγος* ‘principio di legamento’ e della “connessa” prassi cognitiva (cfr. in tal senso il gioco di parole paretimologico *ξὺν νῷ... τῷ ξυνῷ* di DK 22 B 2). Il valore di *ξυνός* in Eraclito si capisce meglio se si considera il suo rovescio negativo costituito da *ἀξύνετος* (DK 22 B 1 e 34). Nel caso di DK 22 B 1 va notato il contrasto (quasi osimorico) tra la forma al plurale *ἀξύνετοι* (connotazione negativa!) e il participio dell’aoristo *ἀκούσαντες*, che va inteso e reso con una connotazione concessiva («pur avendo ascoltato») mentre *ἀξύνετοι* ha in sé una densità esplicativa («proprio in quanto disconnessi») con esplicito riferimento al *λόγος*. Per la formazione cfr. Chantraine, *Formation*, pp. 299-300 a proposito di un suffisso *-ετός*, in cui la *-ε-* può appartenere alla radice verbale bisillabica, ma compare anche con radici verbali monosillabiche a mio giudizio per estensione analogica e risegmentazione morfologica. Si deve in ogni caso confrontare *ξυνίημι* in cui il tema verbale è *ε-* e in particolare l’aggettivo verbale *ἐ-τός* con il valore di participio passato passivo o di possibilità, nel caso specifico ‘mandato insieme / che può essere mandato insieme’. Gli aggettivi verbali sono ossitoni (cfr. *στατός*, *θετός*, *δοτός*), ma qui non abbiamo un **ἀξυνέτος* ‘che non è / non si può mandare insieme’, bensì un *ἀξύνετος* il cui valore non è immediatamente evidente (cfr. in ogni caso per i casi di non ossitonìa della formazione Chantraine, *l.c.* e per almeno altri due casi in Eraclito *ἀνεξερεύνητος* e *ἀνέλπιστος* di DK 22 B 18). Gli *ἀξύνετοι* di questo luogo eracliteo vengono normalmente interpretati come ‘coloro che non mettono insieme, cioè non comprendono’ con valore attivo e non potenziale-passivo, ma proprio quest’ultimo è il valore della formazione se la si intende come aggettivo verbale (‘che non possono essere messi insieme’). Qui è il problema: come si spiega la formazione proparossitona, se resta la connessione con *ξυνίημι*? Secondo me gli *ἀξύνετοι* sono proprio quelli che rispetto al *λόγος* ‘che è sempre’ ‘non possono essere’ per ipostasi individuativa della loro condizione ‘mandati insieme’ e in quanto tali sono ‘disconnessi’. Di questa ipostasi individuativa o condizione risultativa irreversibile la ritrazione dell’accento è marca morfosemantica secondo una ben nota casistica del greco antico. Interessanti nel caso specifico sono i casi di non ossitonìa raccolti da Chantraine, *l.c.*: rispetto alla stragrande maggioranza dei casi di ossitonìa si riscontrano solo *ἀσχετος* «irrésistible» (Omero), *ἔμετος* «vomissement», *μελέτη* «soin», *πάχετος* «épaisseur», *ρυάχετος*

«populace» (Aristofane), ἀριδείκετος «illustre» (lingua epica), ἀμαιμάκετος «irrésistible» con due casi di ἀ- privativo come in ἀξύνετος. Oltre che in Eraclito questo aggettivo verbale è attestato al grado comparativo in Erodoto 3,81,1 in un contesto fortemente negativo con riferimento alla pluralità di una folla, mentre il positivo συνετός appare sempre al grado comparativo e soprattutto in giuntura con γίγνομαι (come nel passo eracliteo!) in Erodoto 1,185,1. Il valore di συνετός è duplice: attivo con i significati di ‘intelligente, esperto’ (cfr. Erodoto 1,185,1) con reggenza – come nel passo eracliteo – del genitivo (cfr. Euripide, *Oreste* 1406), passivo con i significati di ‘facile a comprendersi, intelligibile’ (Erodoto 2,57,2), che è poi quello proprio e specifico dell’aggettivo verbale. In sede di ipostasi onomastica individuativa (con ritrazione dell’accento come in ἀξύνετος!) va segnalato il Σύνετος di Antologia Palatina 14,123. Notevole è l’ἀσυνέτημι ‘non capisco’ di Alceo che, comunque lo si voglia giudicare nel suo processo formativo, non può essere disgiunto dall’aggettivo verbale in questione, come pure non possono esserlo, riguardo alla radice verbale, le forme ἀσυνεσία ‘mancanza d’intelligenza, stupidità, stoltezza’ di autori attici e soprattutto ἀσυνετός ‘sono stolto, ottuso, sono ἀσύνετος’ di Ippocrate e dei Settanta. Il corrispondente “positivo” di questo termine è ovviamente σύνετος che coglie nell’intelligenza un principio ineludibile di “connessione”, in definitiva una messa in atto di una rete neurale, sia come “neurostato” sia come “psicostato”.¹⁴ Omero attesta (*Odissea* κ 515) il termine con riferimento materiale al ‘confluire di due fiumi’, ma in Erodoto è già tutta presente la sua curvatura cognitiva. In definitiva ἀξύνετος è ‘chi non è messo insieme’, cioè ‘chi non coesiste’ dal momento che per Eraclito questa è la forma fattuale della “comprensione” del λόγος e, in definitiva, dell’appartenere ad esso.

Quanto alla mia traduzione/interpretazione «l’ordine giusto è la stessa cosa che il contrasto» della coppia apparentemente oppositiva δίκην ἔριν essa vuole essere esplicitante di un principio di identità tutto eracliteo tra i due opposti apparenti, mentre il fatto «che tutto avviene in virtù della necessità del contrasto» conferma con la forza dell’endiadi l’immanenza e la prominenza di πόλεμος in

14 Mi riferisco a quanto afferma Edoardo Boncinelli, *Il cervello, la mente e l'anima. Le straordinarie scoperte sull'intelligenza umana*, Oscar Saggi Mondadori, Milano 1999, p. 234: «Ogni singola rappresentazione, alla stessa stregua di ogni stato d'animo, sembra proprio incarnare... uno psicostato, cioè uno stato della mente. Questo stato non è per niente facile da definire e si contrappone a un neurostato che è invece concretamente costituito da un complesso discreto di livelli di eccitazione nervosa».

tutto la realtà delle persone e delle cose. In questa prospettiva ἔρις due volte evocata non è altro che un epifenomeno di πόλεμος, che per Eraclito è fatto fondante e primario.¹⁵

La rassegna di traduzioni di questo ultimo brano che qui si propone non ha bisogno di particolari commenti, in quanto tutte non sembrano andare oltre l'apparenza delle parole "conflitto"/"guerra"/"giustizia"/"contesa"/ "lotta"/ "necessità", parole che sono esatte, ma non permettono di sprofondare in esse come il palombaro evocato da Socrate a proposito di una piena intelligenza del pensiero eracliteo.¹⁶ Leggiamo: Diels-Kranz 1903-1952 (a cura di Giovanni Reale 2006), p. 361 «Bisogna sapere che il conflitto è comune, che la giustizia è contesa, e che tutto accade per contesa e necessità»; Walzer 1939, pp. 115-116 «Occorre sapere che la guerra è cosa comune e che la giustizia è lotta e che tutte le cose accadono secondo lotta e necessità»; Marcovich 1978, pp. 93-100 «Uno deve sapere / che guerra è comune / e lotta è giustizia / e che tutte le cose passano per lotta e necessità»; Giannantoni 1979, p. 213 «Bisogna però sapere che la guerra è comune (a tutte le cose), che la giustizia è contesa e che tutto accade secondo contesa e necessità»; Colli 1980, p. 24-25 e p. 138 «E se è necessario che la guerra sia concatenata, e la giustizia sia contesa, e che tutte le cose sorgano secondo i vaticinii...»;¹⁷ Diano 1980, p. 13 e p. 121 «Bisogna avere alla mente che il conflitto è comune ad ambo le parti e giustizia è contesa, e tutto accade seguendo la legge della contesa e della necessità»; Lami 1991, p. 225 «Occorre sapere che la guerra è comune, e giustizia è contesa, e che tutto avviene secondo contesa e necessità»; Tonelli 1993, p. 68 «Occorre sapere che Pólemos è comune a tutte le cose e Giustizia è Contesa e tutto nasce secondo Contesa e Necessità»; Marcovich, Mondolfo e Tarán 2007, cfr. Marcovich 1978; Fronterotta 2013, pp. 50-53 «Si deve sapere che la guerra è comune, che il conflitto è giustizia e che tutte le cose si producono secondo conflitto e

15 La pace è per lui solo una interruzione provvisoria e apparente della guerra, una sorta di stasi illusoria del perenne divenire di un conflitto universale di persone e cose. In questa prospettiva si può solo tentare di essere (provvisoriamente) pacifici, ma non si può pretendere di essere (costantemente) pacifisti. Chi ha colto meglio questa peculiarità del pensiero eracliteo è stato Spengler 1904, che parla di «concetti energetici fondamentali della sua filosofia». Giusta anche la valutazione di Fornari 2017, p. 173: «La Guerra è... un uso ordinato e controllato della forza che consente al Tutto di sussistere».

16 Secondo la ben nota testimonianza di Diogene Laerzio, cfr. anche DK 22 A 4.

17 Colli segue un'altra versione del frammento, per cui la sua traduzione non è comparabile...

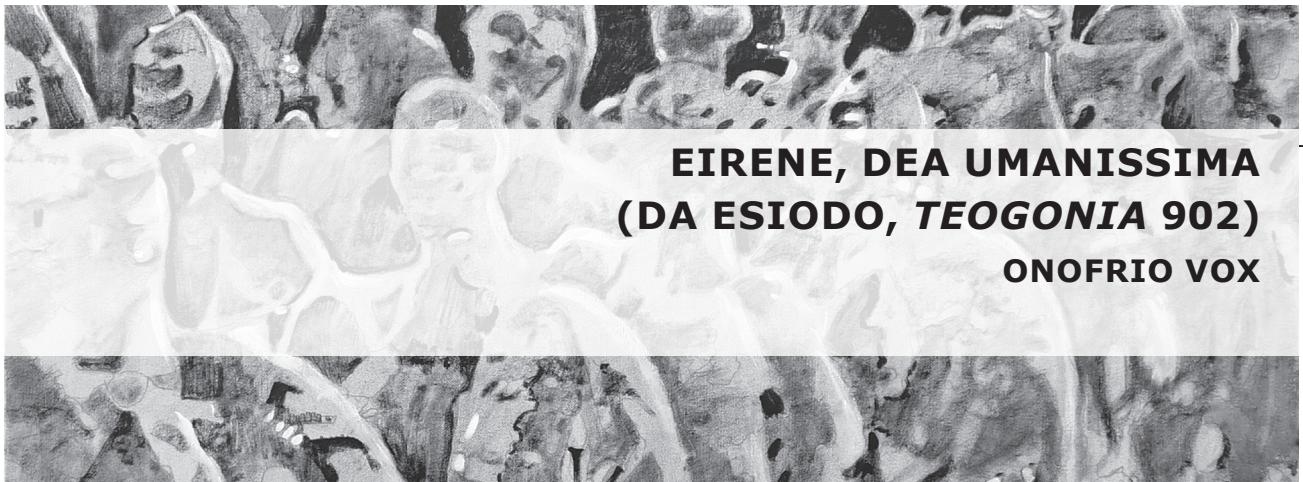
necessità»; Gemelli-Marciano 2023, p. 413 «ma bisogna sapere che la guerra è comune e la giustizia contesa e che tutto avviene in base a contesa e necessità».

Qui finisce il mio discorso, ma solo apparentemente, dal momento che, come nel cerchio eracliteo, la fine è un principio e questo vale soprattutto per le considerazioni sommarie e provvisorie che qui sono state fatte.

Riferimenti bibliografici

- Colli 1980 = Giorgio Colli, *La sapienza greca. III. Eraclito*, Adelphi, Milano 1993
- Diano 1980 = Carlo Diano e Giuseppe Serra, *Eraclito. I frammenti e le testimonianze*, Testo critico e traduzione di Carlo Diano, Commento di Carlo Diano e Giuseppe Serra, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1980 (IV edizione 1994)
- Fornari 2017 = Giuseppe Fornari (a cura di), *Eraclito: la luce dell'oscuro*, Seconda edizione, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2017
- Fronterotta 2016 = Francesco Fronterotta, *Eraclito. Frammenti*, a cura di, con testo greco a fronte, BUR Classici Greci e Latini, RCS Libri, Milano 2013
- Gemelli Marciano 2023 = M. Laura Gemelli Marciano (a cura di), *Presocratici*, Volume I, *Sentieri di sapienza attraverso la Ionia e oltre da Talete a Eraclito*, Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, Milano 2023
- Giannantoni 1990 = *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, Introduzione di Gabriele Giannantoni, Traduzioni di Gabriele Giannantoni, Renato Laurenti, Antonio Maddalena, Pilo Albertelli, Vittorio Enzo Alfieri, Maria Timpanaro Cardini, Edizione italiana di *Die Fragmente der Vorsokratiker* di H. Diels, Berlin 1903, poi 1906-1910, 1912 e 1922 ed edizioni successive fino alla dodicesima del 1966 a cura di W. Kranz, due volumi, Biblioteca Universale Laterza 22*, Editori Laterza, Roma-Bari 1990
- Heidegger 2020 = Martin Heidegger 2020, *Eraclito*, Corso di lezioni friburghese – Semestre estivo 1943 e 1944 a cura di Manfred S. Frings, tr. di Franco Camera, Biblioteca di filosofia Mursia, Testi, IV edizione, Milano 2020
- Lami 1991 = *I Presocratici. Testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle* a cura di Alessandro Lami con un saggio di Walther Kranz, Testo greco a fronte, I Classici della BUR, RCS Rizzoli Libri, Milano 1991

- Laurenti 1974 = Renato Laurenti, *Eraclito*, Universale Laterza, Editori Laterza, Roma-Bari 1974
- Marcovich 1978 = Miroslav Marcovich, *Eraclito. Frammenti*, Introduzione, traduzione e commento di Miroslav Marcovich, Biblioteca di Studi Superiori LXIV Filosofia antica, «La Nuova Italia» Editrice, Firenze 1978 (edizione inglese 1966)
- Marcovich, Mondolfo e Tarán 2007 = Miroslav Marcovich, Rodolfo Mondolfo e Leonardo Tarán, *Eraclito. Testimonianze, imitazioni e frammenti*, Introduzione di Giovanni Reale, Bibliografia di Giuseppe Girgenti con la collaborazione di Ilaria Ramelli, traduzione dei testi inglesti di Miroslav Marcovich di Piero Innocenti, Bompiani Il Pensiero Occidentale, RCS Libri, Milano 2007
- Reale 2006 = *I Presocratici. Prima traduzione integrale con testi originali a fronte delle testimonianze e dei frammenti nella raccolta di Hermann Diels e Walther Kranz* A cura di Giovanni Reale con la collaborazione di Diego Fusaro, Maurizio Migliori, Ilaria Ramelli, Maria Timpanaro Cardini, Angelo Tonelli, Traduzioni di Ilaria Ramelli e Giovanni Reale, Salvatore Obinu, Maria Timpanaro Cardini con revisione e completamenti di Giovanni Reale, Ilaria Ramelli e Angelo Tonelli, Diego Fusaro, Maurizio Migliori, Ilaria Ramelli e Giovanni Reale, Bompiani Il pensiero occidentale, RCS Libri, Milano 2006
- Severino 2015 = Emanuele Severino, *Dike*, Biblioteca Filosofica 34, Adelphi Edizioni, Milano 2015.
- Spengler 1904 = Oswald Spengler, *Eraclito. Uno studio sui concetti energetici fondamentali della sua filosofia*, (1904), minima moralia 36, Book Time, Milano 2019
- Tonelli 1993 = Angelo Tonelli, *Eraclito. Dell'origine*, Traduzione e cura, Testo originale a fronte, Universale Economica Feltrinelli, I Classici, Feltrinelli, Milano 1993
- Walzer 1939 = Ricardus Walzer, *Eraclito* (Sansoni, Firenze 1939), Testi della Scuola Normale Superiore di Pisa Vol. IV, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1964



1. La lotta per la supremazia è finita. Zeus ha instaurato e intende mantenere l'ordine cosmico faticosamente acquisito; e solo ora, secondo il racconto esiodeo, Zeus pensa a matrimonio e discendenza¹. La sua prima sposa è Meti (*Metis*), rappresentante del pensiero astuto, pre-razionale, che viene opportunamente trangugiata dallo sposo, in modo da rimanere assimilata dentro lui, e la prole da lei concepita, la mascolina Atena (*Athena*), apparterrà solo al padre. Ed ecco il dio supremo unirsi a Temi (*Themis*), rappresentante della regola e del limite, della norma sancita dall'autorità divina e comunicata oralmente (*Theog.* 901-6):

Δεύτερον ἡγάγετο λιπαρὸν Θέμιν, ἡ τέκεν Ὡρας, (901)
Εὐνομίην τε Δίκην τε καὶ Εἰρήνην τεθαλυῖαν,
αἵ τ' ἔργ' ὡρεύουσι καταθνητοῖσι βροτοῖσι,
Μοίρας θ', ἡς πλείστην τιμὴν πόρε μητίετα Ζεύς,
Κλωθώ τε Λάχεσίν τε καὶ Ἀτροπον, αἵ τε διδοῦσι (905)
θνητοῖς ἀνθρώποισιν ἔχειν ἀγαθόν τε κακόν τε.²

La narrazione della *Theogonia* di Esiodo (VII sec. a. C.) segue una tradizione visibile nelle culture mesopotamiche per quel che riguarda le lotte tra divinità e le successioni al potere: dopo il primigenio, profondo Vuoto (*Chaos*), la suc-

¹ Sull'ordine cosmico nella prospettiva esiodea si veda anzitutto Strauss Clay 2009, in particolare p. 29 per la strategia matrimoniale di Zeus. Sul pensiero esiodeo cfr. Iribarren – Koning 2022.

² «Per seconda sposò la splendida Temis, che partorì le Ore, / Legalità e Giustizia e Pace fiorente, / che proteggono le opere degli uomini mortali, / e le Moire, cui il saggio Zeus concesse l'onore più grande, / Cloto e Lachesi e Atropo, che fanno / avere agli uomini mortali il bene e il male» (riproduco testo originale e traduzione italiana da Ricciardelli 2018, pp. 84-5).

cessione di (Gea,) Urano, Crono, finalmente Zeus, che instaura il suo dominio e assegna privilegi agli altri dei d'Olimpo, respingendo gli assalti dei nemici, i Titani e Tifeo. Stabilizzazione e consolidamento del potere patriarcale di Zeus avvengono ora con i matrimoni, anzitutto non con divinità dal culto riconosciuto, radicato, ma con divinità che sono personificazioni di concetti astratti, ritenuti positivi: prima Meti, «la saggezza, l'intelligenza pratica»³, senza esiti genealogici, perché la sposa viene ingoiata da Zeus, che darà alla luce Atena autonomamente; per seconda Temi, la norma divina, e solo dopo Eurynome (*Eurynome*), Leto ed altre fino alla più nota Era (*Hera*).

La progenie di Zeus e di Temi consta di due terzetti tutti femminili: da un lato le Stagioni o Ore (*Horai*), e dall'altro le Moire (*Moirai*), due terzetti in fondo complementari, e accomunati dal fatto che entrambe le triadi sono votate al rapporto della divinità suprema con i mortali, gli uomini, trasferendo l'ordine divino nel mondo umano: mentre le Moire, quasi 'Ripartitrici', presiedono alla parabola di ciascuno dei mortali, disponendone la relativa porzione esistenziale (*moîra*), le Stagioni, come del resto chiariscono i loro nomi individuali, si occupano del comportamento umano collettivo, sociale, scandito dal tempo ciclico⁴. Verrebbe da ipotizzare che, secondo Esiodo, la stabilità del potere di Zeus si fondi anzitutto sull'ordine umano, che sia garantito da esso, in una sorta di visione razionalistica della divinità, nella quale il dio avrebbe bisogno dell'umanità per completa esplicazione e definitiva conferma delle prerogative (le *timai*) proprie e delle divinità a lui vicine⁵.

Rispetto alle denominazioni riferite alla sola vitalità naturale⁶, già i nomi assegnati da Esiodo ad ognuna delle Sta-

3 Ricciardelli 2018, p. 180, ai vv. 886-90. Sulle divinità personificazioni di astratti in Esiodo ved. anzitutto West 1966, pp. 33-34.

4 Sulla figura di Temi ved. Corsano 1988. Ricciardelli 2018, p. 183, a *Theog.* 904-6, nel solco di Pironti 2009, conclude che «le Moire insieme alle Ore vegliano affinché arrivi tutto ciò che è stato stabilito e arrivi al momento giusto», rinviano inoltre, per il legame fra Moire e Temi, anche a Du Sablon 2014, p. 193. Sulle personificazioni divine greche ved. Stafford 2000 (pp. 173-97 per Eirene).

5 Per l'inquadramento di Esiodo nel pensiero religioso razionalistico fino a Platone ved. Knoll 2023. Naturalmente con "mortali", cioè "esseri umani" o "umanità" *tout court*, nella civiltà schiavista antica, s'intendono i maschi liberi, unici detentori di diritti, non solo politici.

6 Ad esempio le denominazioni attiche *Karpó* e *Thalló* (Pausania 9.35.2), che rimandano l'una al "(far) fruttificare", l'altra al "(far) germogliare".

gioni, risultano innovazione apprezzabile⁷, perché hanno attinenza con operazioni eminentemente intellettuali, come il “ben normare, ordinare” di Legalità (*Eunomia*, composto del prefisso positivo *eu* e della radice di *nómos*, “consuetudine, legge”). La loro attività comune sarebbe di “proteggere”, ovvero “custodire”, o ancora “curare”, «le opere degli uomini mortali»: il verbo *oreúein*, attestato in forma autonoma solo qui e più tardi riprodotto solo in dipendenza da questo contesto, quasi a citarlo, sarà un conio che, con un tipico gioco etimologico esiodeo (rispetto a *Horai*), intende suggerire che le Stagioni sono “protettrici”, ovvero “custodi”, o ancora “curatrici”, delle «opere degli uomini mortali»⁸. E la loro attività di “protezione”, ovvero “custodia”, o ancora “cura”, si rivolge a quegli *érga* (ἔργα) dei mortali, che vanno intesi in primo luogo come “lavori dei campi”⁹, il lavoro dei contadini insomma: proprio l’oggetto dell’altro poema didattico di Esiodo, *Ἐργα* (καὶ ἡμέραι), *Le opere (e i giorni)*¹⁰.

Le sorelle Stagioni, appunto insieme, Legalità, Giustizia e Pace (*Eunomia*, *Dike* e *Eirene*), e soprattutto le ultime due, presiedono alle attività agricole raccomandate nelle *Opere e giorni*, caratterizzando l’etica esiodea¹¹: il complessivo messaggio di Esiodo è proprio che la civiltà umana, opportunamente rispettosa dell’ordine cosmico stabilito dalla divinità, sta sotto il patrocinio di queste dee, addette a scandire anzitutto la successione ciclica, sacra, del tempo.

La particolare fisionomia esiodea di Eirene “fiorente” può essere osservata nelle *Opere e giorni*, dov’è descritta operante in una società umana felice – il cui requisito essenziale è l’osservanza di Dike, la Giustizia, da parte dei mortali –, la “città dei giusti” (*Op.* 225-37)¹²:

Quanti ai forestieri e ai residenti emettono giudizi / retti
(δύκας … διδοῦσιν / ἴθείας) e in nulla travalicano giustizia
(μή τι παρεκβαίνουσι δικαίου), / per loro è florida la po-
lis, il popolo in essa è fiorente: / pace che alleva i giovani
è sulla terra (εἰρήνη δ' ἀνὰ γῆν κουροτρόφος), né loro /

⁷ Innovazione sono qui anche le Moire, figlie di Temi, e non prole tenebrosa, fra le altre, della sola Notte, com’è detto al v. 217; cfr. Vergados 2020, p. 250.

⁸ Cfr. ancora Vergados 2020, p. 104.

⁹ Ved. Ricciardelli 2018, p. 183, a *Theog.* 903.

¹⁰ I due poemi esiodei espongono visioni complementari del cosmo, secondo Strauss Clay 2009, p. 182.

¹¹ Cfr. Strauss Clay 2009, p. 145; Vergados 2020, p. 104. Sulla personificazione delle Stagioni (*Hórai*) ved. Bremmer 2013.

¹² Analogo il quadro delineato in *Od.* 19.109-14.

assegna dolorosa guerra Zeus dalla voce che ampia risuona; / mai s'accompagna a uomini dai retti giudizi né fame / né rovina: si dividono nelle feste i frutti dell'opere ben svolte. / A loro la terra reca in abbondanza alimenti (φέρει μὲν γαῖα πολὺν βίον), sui monti la quercia / in cima offre ghiande, al mezzo del tronco api. / Lanose pecore sono dai velli appesantite, / partoriscono le donne figli simili ai genitori; / fioriscono di beni in continuazione; né sulle navi / viaggiano, il campo fecondo porta frutto (καρπὸν δὲ φέρει ζείδωρος ἄρουρα).¹³

Certo le caratteristiche attribuite alla “città dei giusti”, grazie a Pace¹⁴, dalla fertilità umana, ai godimenti festivi, all'abbondanza di beni, all'esenzione dai rischi della navigazione (come Esiodo preferisce), configurano una situazione assai felice. Eppure il consorzio umano contrassegnato da Dike e Eirene non equivale alla favolosa età dell'oro, per quanto mostri diverse analogie con essa, descritta in *Opere e giorni* 109-20:

Per prima la stirpe d'oro degli uomini mortali / fecero gli immortali abitatori di Olimpo. / Esistevano al tempo di Crono, quand'era sovrano del cielo: / come gli dei vivevano con animo privo d'angoscia (ώστε θεοὶ δ' ἔζωντον ἀκηδέα θυμὸν ἔχοντες), / senza fatiche e travaglio (νόσφιν ἀτερτες πόνων καὶ οἰζύος), né miserevole / vecchiaia incombeva: sempre di pari vigore i piedi e le mani, / godevano delle feste, lunghi da ogni male. / Morivano come vinti dal sonno, di ogni bene / essi disponevano: il campo fecondo dava frutto (καρπὸν δ' ἔφερε ζείδωρος ἄρουρα) / spontaneamente, molto e abbondante (αὐτομάτη πολλόν τε καὶ ἀφθονον·); essi volentieri, / sereni, si spartivano i prodotti (ῆσυχοι ἔργοντο) tra grandi gioie.¹⁵

La distinzione della ideale “città dei giusti”, segnata da Dike e Eirene, rispetto all'umanità dell'età dell'oro sta proprio nel lavoro al quale gli uomini sono ora chiamati, perché la terra non produce più spontaneamente i suoi frutti, come in quell'età favolosa.

13 Tr. Ercolani 2010, pp. 85-87. Il nesso fra giustizia e benessere, prosperità, è «un luogo comune del pensiero greco e protoeuropeo», afferma Joseph Russo (1985, p. 228, ad *Od.* 19.107-14), ricordando anche Plat. *Resp.* 363 a-d, dove sono evocati insieme i passi esiodeo e odissiaco.

14 Qui, al v. 228, di norma la parola εἰρήνη, “pace”, viene stampata con la minuscola, considerata semplice termine astratto, ma proprio l'epiteto associato (κουροτρόφος, “che alleva i giovani”) mostra che si pensa ad una personificazione divina, al pari di Dike, il cui nome è risolto al v. 226 nel neutro astratto δίκαιον, “(il) giusto”.

15 Tr. Ercolani 2010, pp. 79-81.

Esiodo con i suoi versi esortava “all’agricoltura e alla pace” secondo l’*Agone di Omero ed Esiodo*, un’operetta a noi giunta in un rimaneggiamento di età imperiale, ma il cui nucleo essenziale doveva essere noto ad Atene nella seconda metà del V sec. a.C., prima ancora di ricevere l’attenzione del sofista Alcidamante (fra V e IV sec. a. C.). Nella narrazione dell’*Agone*, la gara fra i due poeti sarebbe stata risolta a favore di Esiodo dal sorprendente verdetto del re Panede (Panoides), contro le aspettative generali (§ 13, rr. 205-10):

Anche in questa fase dell’agone, gli Elleni, ammiravano e applaudivano Omero, perché i versi erano superiori ad ogni aspettativa, e chiedevano che gli assegnassero la vittoria. Il re, però, incoronò Esiodo, dichiarando che era giusto che vincesse chi esortava all’agricoltura e alla pace (*τὸν ἐπὶ γεωργίᾳν καὶ εἰρήνην προκαλούμενον*) e non colui che narrava guerre e stragi (*οὐ τὸν πολέμους καὶ σφαγὰς διεξιόντα*).¹⁶

Contrapposta all’epica omerica, narrativa di gesta eroiche, l’epica didattica esioidea – come fosse genere poetico diverso – si vede riconosciuto il valore di ‘protrettico’, all’agricoltura e alla pace, una coppia significativa, i cui termini sono intesi fra loro complementari.

2. L’immaginario esiodeo è memorabile, anzi vincolante, per i poeti successivi, che stabilmente presentano la dea Eirene con interessi verso l’attività umana, agricola in particolare, e ne mostrano i legami tanto con la dea della terra coltivata, delle messi, Demetra quanto con il dio della vegetazione e dell’ebbrezza, Dioniso¹⁷.

Nel solco del beota Esiodo, il tebano Pindaro, pur correggendo all’occasione il conterraneo nel fare di Temi la prima sposa – non la seconda – di Zeus (*Inni*, fr. 30 Sn.-M.), nel 464 a.C. apriva così l’*Olimpica* 13, per elogiare la città di Corinto per la duplice vittoria di Senofonte, in stadio e pentatlo (*Ol.* 13.1-9):

Lodando la casa tre volte olimpionica, / benigna ai cittadini / servizievole con gli ospiti, / conoscerò la prospera Corinto

16 Tr. De Martino 1984, p. 99, con ritocchi. Per quest’opera ved. ora Bassino 2018, in particolare p. 102 (testo), e pp. 167-9 (commento).

17 Studi di riferimento per la figura di Eirene: Dinkler – Dinkler-von Schubert 1972; Simon 1988; Smith 2011, pp. 77-9; Lichtenberger – Helge 2018; per la visione antica della pace ved. ora Raaflaub 2016, e i saggi compresi in Ager 2020.

/ atrio di Posidone Istmio, / splendida di giovani; vi hanno dimora Eunomìa e le sorelle, / stabile fondamento di città, / Giustizia, e Pace con lei nutrita (όμότροφος Ειρήνα), / dispensiere di ricchezza agli uomini (ταμίαι ἀνδράσι πλούτου), / auree figlie della saggia Temi. // Vogliono respingere la Protervia, / madre arrogante di Sazietà.¹⁸

Le tre sorelle sono qui presentate in chiave etico-politica come “stabile fondamento di città”, secondo un’interpretazione che ha presenti unitariamente le lezioni esiodee, sia di *Teogonia* sia di *Opere e giorni*. Ma Pindaro aggiunge subito un tratto apparentemente innovativo, nel considerare le Stagioni anche quali suggeritrici agli uomini di invenzioni, per ricordare come prima invenzione quella del canto speciale in onore di Dioniso, il ditirambo, che secondo una leggenda sarebbe stato eseguito per la prima volta a Corinto dal citaredo Arione di Metimna (*Ol.* 13.17-20):

le Ore fiorenti (Ωραὶ πολυάνθεμοι) largirono / e spesso instillarono nel cuore degli uomini // antiche invenzioni (ἀρχαὶ σοφίσμαθ'). / Ogni opera appartiene a chi la trova. / Da dove comparvero i canti / gioiosi di Dioniso / col ditirambo che sospinge il bue (ταὶ Διωνύσου ... σὺν βοηλάτα χάριτες διθυράμβῳ)?¹⁹

Le Stagioni, dunque, risultano non solo regolatrici della prosperità cittadina, ma anche patrona della sua floridezza culturale, poetica, in primo luogo legata ai canti dionisiaci.

E non è inopportuno ricordare che il contemporaneo di Pindaro, Bacchilide di Ceo, in un peana per Apollo della città argolica di Asine, a sua volta riproduceva, variandolo, il quadro esiodeo della “città dei giusti”, segnata dalla pace, insistendo sul godimento comunitario di gioie festive, dai riti alle gare, dalla poesia ai simposi (*Peana* 1.61-80 I.):²⁰

La pace genera / nei mortali ricchezza che inorgoglisce / e fiori di canti dalle parole di miele; / fa sì che per gli dèi brucino con fulva fiamma femori di buoi / e di pecore dal fitto vello (65) / sugli altari istoriati; / instilla nei giovani la dedizione / all’esercizio del corpo, ai flauti e ai corteggi / [festosi. / Sulle impugnature degli scudi saldate col ferro vi / [sono / tele di bruni ragni; (70) // di lance appuntite e di spade / a doppia punta ha la meglio la ruggine. / [...] /

18 Testo e tr. di Gentili, 2013, pp. 318-9; commento di Lomiento 2013, pp. 591-2; cfr. Peri 2021, p. 28 sgg. Eckermann 2021 vedrebbe nelle Horai corinzie le moderatrici dell’elogio poetico.

19 Da Gentili 2013, pp. 320-1.

20 Tr. Giuseppetti 2015 pp. 293-5.

non vi è strepito di bronzee tube, (75) / né all'alba il dolce
sonno / che ristora il cuore / è strappato alle palpebre. / La
città è colma di amabili simposi, / ardono i canti d'amore
per i fanciulli.

3. Ad Atene il culto ufficiale di Eirene fu istituito nel 375/4 a.C., dopo la vittoria sugli Spartani ad Alizia ad opera di Timoteo, con la dedica di un altare e sacrifici offerti nelle feste dei *Synoikia*, commemorative del sinecismo fondativo della città, nel mese iniziale di Ecatombeone (luglio-agosto)²¹. Per l'occasione la dea, in un celebre gruppo scultoreo di Cefisodoto, fu raffigurata materna, con in braccio Pluto (*Ploútos*) bambino, personificazione di "benessere, ricchezza", in armonia da un lato con l'immagine vulgata di matrice esiodea, dall'altro con la sua assimilazione alla Demetra eleusina²². Inoltre attorno al 400 a. C., o poco più tardi, si datano le prime immagini certe della dea, che la mostrano nel corteggio di Dioniso: su un altare del demo di Brauron, e su vasi attici a figure rosse²³.

Sulla scena attica, però, Eirene si affaccia precocemente, nei primi anni della guerra con Sparta, ad opera anzitutto di Euripide, e poi di Aristofane, presentata come contigua sia a Demetra sia a Dioniso, il dio del vino, della vegetazione lussureggianti, e dell'identità cangiante, del teatro stesso²⁴. Dal 424 a. C., e fino agli ultimi anni del secolo, il teatro mostra infatti la dea, probabilmente solo immaginandone un culto collettivo, nella realtà storica preceduto dall'affermarsi del culto di divinità come Asclepio²⁵.

21 Fonti per l'istituzione del culto: Cornelio Nepote, *Tim.* 2.2; Filocoro *FGrHist* 328 F 151; Isocrate 15.109-10. Cfr. Harding 2008, p. 148; Stafford 2000, pp. 173-7; Smith 2011, p. 110.

22 Per il gruppo di Cefisodoto, su cui informa Pausania 9.16.2 e 1.8.3, ved. Simon 1988, p. 12 sgg.; Smith 2011, p. 117; Papini 2018. Per l'assimilazione di Eirene a Demetra e la sua presenza nel corteggio dionisiaco: Meyer 2018, p. 62 sgg. Le sorelle *Hórai* accompagnano Demetra, madre di Pluto, e Persefone, secondo un carme conviviale attico, fr. 885 PMG: «Di Pluto canto la madre Olimpia / Demetra tra le incoronate Horai / e te, o figlia di Zeus, Persefone; / a voi entrambe salve, proteggete questa città» (tr. Fabbro 1995, p. 73; ved. commento alle pp. 90-2). Più in generale, per le personificate Stagioni insieme a Dioniso e Demetra cfr. Bremmer 2013, pp. 172-3.

23 L'iconografia, indicata in *LIMC* III (1986), s. v. *Eirene*, 10-12, è discussa da Shapiro 1993, pp. 45-50; Stafford 2000, pp. 188-9; Kader 2003; Meyer 2007 e 2018; Smith 2011, p. 111; Fletcher 2020.

24 La comparsa della dea sarebbe davvero una novità euripidea, se si potesse escludere la paternità di Eschilo per un lacunoso frammento papiraceo di un dramma a lui dubbiamente ascrivibile, fr. 451n.2 R.

25 Così Athanassaki 2018.

Certo nel *Cresfonte* di Euripide – databile, grazie agli echi, non più tardi delle Dionisie del 424 a.C. –, il coro di anziani Messeni invoca l'arrivo della dea per poter godere delle gioie dei momenti festivi (fr. 453 Kn.):

O Eirene rigogliosa di beni, tra gli dei beati la più bella (Εἰρήνα βαθύπλουτε καὶ / καλλίστα μακάρων θεῶν)²⁶,
ho desiderio di te che tardi: temo che la vecchiaia mi coglierà, con le sue pene, prima ch'io possa vedere la tua amabile grazia, i canti, le belle danze e le feste ornate di corone. Vieni, <vieni>, signora, nella mia città, e l'odiosa contesa (*stasis*) allontana dalle case e la Discordia (*Eris*) folle che gode del ferro affilato.²⁷

Ed Euripide torna a parlare della dea anche più tardi. Nell'*Oreste* del 408 a. C., la finale esortazione di Apollo, *deus ex machina*, si apre con l'invito: «Andate per la vostra strada, venerando Eirene, la più bella fra le dee (τὴν καλλίστην / θεῶν Εἰρήνην τιμῶντες)»²⁸. E nelle *Baccanti* – dramma degli ultimi suoi anni, fra 408 e 406 a.C. –, il coro delle asiatiche Menadi, nella seconda antistofe del I stasimo, segnala Eirene come compagna ideale del dio che nella commensalità festiva offre a tutti, senza distinzione di censio, e con semplicità, il diletto del vino che sopisce i crucci (vv. 416-30):

Si rallegra di feste / il demone figlio di Zeus, / ama Pace che dona ricchezze, / la dea che accresce la gioventù (ὸλβοδότειον Εἰρήναν, κουροτρόφον θεάν): / egli concede al potente / e al povero in pari misura / la quieta gioia del vino, / odia colui che non sa vivere lieto / i suoi giorni e le notti, da saggio, / tenendo il cuore e la mente / lontani da uomini tronfi. / Io voglio accettare / ciò che la gente semplisce crede e rispetta.²⁹

26 Questo attacco sarà riprodotto da Aristofane nel fr. 111 K.-A. (*infra*).

27 Tr. Avezzù 2003, p. 161, con ritocchi. Ved. Cropp 1997, p. 125, per la datazione della tragedia, pp. 144-5 per il commento al frammento.

28 Vv. 1682-3, tr. Medda 2001, p. 333.

29 Tr. Guidorizzi 2020, p. 45. Cfr. Allan – Swift 2024, pp. 166-7, ai vv. 419-20. – Nelle *Supplici* (attorno al 420?) Euripide fa anche affermare la preferibilità della pace rispetto alla guerra da parte del capzioso araldo tebano – un professionista delle trattative –, che con argomentazione retorica tenta di evitare l'intervento armato del re ateniese Teseo a difesa dei diritti di sepoltura per gli Argivi caduti (vv. 486-93); la pace vi è definita, con variazioni rispetto al modello esiodeo, nemica di vendette, e piuttosto fautrice di poesia, prolificità, benessere: «carissima alle Muse, / odiosa alle Vendicatrici; si compiace di bella prole, e gioisce di ricchezza (Μούσαισι προσφιλεστάτῃ / Ποιναῖσι δὲ ἐχθρά, τέρπεται τ' εὐπαιδίχ / χαίρει δὲ πλούτῳ)» (vv. 489-91); cfr. Collard 1975, pp. 239-40.

Ad Euripide non manca di tener dietro tenacemente Aristofane, con trame e caratteri ripetutamente pacifisti; così già alle Lenee del 425 a. C. il protagonista degli *Acarnesi*, il protagonista Diceopoli, vecchio contadino inurbato, esprime in apertura la sua nostalgia per la vita nei campi in tempo di pace (vv. 32-6), pronto a stipularne una privata trentennale con gli Spartani³⁰. Diceopoli è nome di trasparente matrice esiodea (*Dikaiópolis*, “città giusta”), da intendere, «rather than the ‘Righteous Citizen’, [...] he who is righteous towards the city, he who renders the city righteous, or as a model for the entire city»³¹: nome appropriato per il personaggio che, pur atteggiandosi come il Telefo euripideo mendico, parla a nome dello stesso commediografo Aristofane, e per questo confessa agli spettatori (vv. 496-501):

Non me ne vogliate, spettatori, se, pur essendo un mendicante, mi appresto a parlare della Città fra voi Ateniesi in una commedia (λέγειν / μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγωδίαν ποιῶν): anche la commedia conosce il giusto (τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγωδία); ed io dirò cose terribili, ma giuste (ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μέν, δίκαια δέ).³²

Nelle parole di Diceopoli/Aristofane, la maniera personale di praticare il genere comico, la commedia, qui indicata con *trygo(i)día* (τρυγωδία), all’incirca “canto della vendemmia, o del mosto, o del vino” – conio parodico rispetto a *trago(i)día* (τραγωδία), tragedia –³³, consiste in nient’altro che “dire cose giuste (δίκαια) per la città”, come il personaggio aveva già annunciato al v. 317, e come viene confermato negli stessi interventi corali (vv. 562, e soprattutto 645, 655, 661-4)³⁴: una poetica comica che dovrebbe perciò esigere la pace, sul modello della città esiodea ideale³⁵.

30 Per il rimpianto della vita in pace ved. Olson 2002, pp. 77-9.

31 Russo 1994, p. 33; cfr. Bowie 1993, p. 24.

32 Tr. Mastromarco 1983, p. 151.

33 I derivati di τρυγωδία per “commedia” compaiono ancora al v. 886, poi in *Vespe* 296, 650, 1537, e nei frr. 156.9, 347.1; anche nei *Demi* di Eupoli, fr. 99.29. Su questi coni, oltre ai rinvii di Fabbro 2024, p. 180, ved. Imperio 2004, pp. 117-9.

34 Questa si conferma caratteristica della commedia di Aristofane nelle parole retrospettive della parabasi dei *Cavalieri*, alle Lenee del 424 a.C.: «Ma ora il poeta è degno: odia la stessa gente che odiamo noi, ed ha il coraggio di dire il giusto (τολμᾷ τε λέγειν τὰ δίκαια)» (vv. 509-10, tr. Mastromarco 1983, p. 253).

35 Che nel termine *trygo(i)día* si debba scorgere il richiamo al desiderio di pace che domina gli *Acarnesi* è opinione di Perusino 1987, p. 32; cfr. Ruffell 2017, p. 50.

Poco dopo il coro dei *Contadini* (*Gheorgoí*) – che dà il nome alla commedia, per noi solo frammentaria, probabilmente rappresentata alle Dionisie del 424 a. C. – invoca proprio Eirene, riprendendo parodicamente l'attacco del recentissimo corale del *Cresfonte* euripideo, cui giustappone desideri ben più modesti, consoni appunto a contadini, e culminanti in un momento di festa collettiva (fr. 111 K.-A.):

O Pace ricchissima (Εἰρήνη βαθύπλουτε) e pariglia di buoi, / magari mi capitasse, dopo aver posto fine alla guerra, / e di zappare e di potare e, dopo essermi fatto un bel bagno, di bere del vino / novello in compagnia, portandomi pane unto d'olio e ravanello.³⁶

Eirene diviene davvero visibile – almeno in forma di statua, forse colossale, che suscitò gli scherzi di Eupoli, fr. 62, e Platone comico fr. 86 K-A. – alle Dionisie del 421 a. C., all'immediata vigilia della pace di Nicia, nella commedia a lei intitolata³⁷. Il protagonista, il contadino Trigeo (Τρυγαῖος), propriamente vignaiolo, vola all'Olimpo a cavallo di uno scarabeo – parodia del volo in groppa all'alato Pegaso del Bellerofone euripideo³⁸ – per ottenere la pace per il mondo ellenico, e di qui, con l'aiuto del dio Ermes e dei colleghi contadini, riesce ad estrarre la dea dall'antro nel quale Polemo (*Pólemos*), il dio della guerra, l'aveva segregata insieme con Opora (*Opóra*, personificazione della stagione dei frutti) e di Teoria (*Theoría*, personificazione della partecipazione alle feste, specie panelleniche); e, ricondotte tutte e tre sulla terra, nel preparare le nozze con Opora, Trigeo deve via via allontanare un opportunista interprete di oracoli, ricevere i doni nuziali di un fabbricante di falci e di un vasaio, grati per la pace, poi liquidare un mercante di armi, un fabbricante di elmi e uno di lance, ormai spiantati; infine si può avviare la celebrazione delle nozze, con una processione di attori e coreuti che festeggiano gli sposi ed insieme il ritorno nei campi di Trigeo, dopo dieci anni, in una gioia che coinvolge gli spettatori. In questa commedia, che «more than any other Aristophanic

36 Tr. Pellegrino 2024, p. 78 (lievemente ritoccata), con commento; cfr. Bagordo 2022, pp. 29-30.

37 Sulla commedia, oltre ai commenti di Sommerstein 1985 e Olson 1998, ved. Storey 2019, e Fabbro 2024, con opportuni rinvii bibliografici aggiornati. Sulle personificazioni sulla scena attica ved. ora Zimmermann 2024.

38 Ved. Mastromarco 2012; sul mosaico di allusioni intertestuali a diversi testi e generi poetici nella *Pace*, cfr. Zogg 2014 e Konstantakos 2021.

comedy, constantly addresses itself to the audience»³⁹, l’eroe comico già nel nome trasparente di Trigeo, *Trygaios*⁴⁰, si mostra degno rappresentante della *trygo(i)día* aristofanea, “contadino” e “uomo giusto”, come di sé dicono i coreuti, suoi colleghi, nel giubilare all’ingresso di Eirene (v. 556) «Ο giorno sospirato dai giusti e dai contadini (Ω ποθεινή τοῖς δικαίοις καὶ γεωργοῖς ἡμέρα)!»⁴¹, «a clear hendiadys that overlaps the two categories» (Fabbro 2024, p. 172).

Se il compito di liberare Eirene dalla segregazione ad opera di Polemo è compito esclusivamente umano («Ora tocca a voi, gente», esorta Trigeo al v. 426), la sua sorte in realtà sta a cuore ai “soli contadini” («Avanti, gente, tiriamo noi soli, i contadini», esorta ancora Trigeo al v. 508⁴²); non a caso la dea è costantemente benedetta per i benefici ai campi, in primo luogo alle vigne:

- al v. 308 è presentata dal corifeo come «la dea più grande, la migliore amica delle nostre viti» (τὴν θεῶν πασῶν μεγίστην καὶ φιλαμπελωτάτην)» (tr. Mastromarco 1983, p. 591);
- ai vv. 520-526 è salutata da Trigeo così: «O signora donatrice dei grappoli (Ω πότνια βοτνούδωρε), come rivolgerti la parola? Dove prendere un termine di diecimila anfore per salutarti? A casa non ne ho. Salve, Opora: salve, Teoria. [A Pace] Come è bello il tuo viso! Come soavemente il tuo odore scende giù nel cuore! Un odore dolcissimo: sa di congedo militare e di profumo» (tr. Mastromarco 1983, p. 605);
- ai vv. 556-559 il corifeo al saluto alla dea fa seguire subito lo sguardo affettuoso ai campi: «Felice di vederti, voglio salutare le vigne: ci è a cuore, dopo così lungo tempo, abbracciare i fichi che piantai da giovane» (tr. Mastromarco 1983, p. 607).
- Per questo la semplice vita dei campi in tempo di pace, con le sue modeste gioie private e collettive, dapprima rievocata nostalgicamente ai vv. 572-8, è poi celebrata come felicemente riconquistata ai vv. 1127-69.⁴³

Eppure il contadino Trigeo non manca di ricordare esplicitamente, ai vv. 974-6, anche il patronato di Eirene su spettacoli festivi e nozze, con il saluto: «Dea veneratis-

39 Russo 1994, p. 136; cfr. Cassio 1985, pp. 35-9; Storey 2019, pp. 87-9.

40 Cfr. Hall 2006, pp. 329-30; Fabbro 2024, p. 180.

41 Tr. Mastromarco 1983, p. 607.

42 Tr. Mastromarco 1983, pp. 599 e 605.

43 Ovviamente anche in questo quadro idillico, si riconosce l’idealizzazione della vita agreste, com’è frequente in Aristofane: Fabbro 2024, p. 174, con rinvio anche a Ceccarelli 2020.

sima, regina, potente Pace, signora di cori, signora di nozze (δέσποινα χορῶν, δέσποινα γάμων)» (tr. Mastromarco 1983, p. 633): un tratto anche questo topico⁴⁴.

Degna compagna di Demetra e di Dioniso, e in grado di evocare le vicende di entrambe le divinità, e le festività di entrambe⁴⁵, Eirene è comunque delineata con una fisionomia individuale, non sovrapponibile né a Demetra o Persefone né a Dioniso. L'originalità del culto pubblico di Eirene, qui fantasiosamente inaugurato per l'occasione, si evince dalle istruzioni di Trigeo sulla necessità di «consacrare un'altare», secondo l'uso, «con le pentole» (v. 923, ταύτην χύτοαις ἴδουτέον), e dalla successiva perplessità del Servo al suo ordine del sacrificio cruento di una pecora (vv. 1017-20), come mostra l'obiezione: «Ma non è lecito [...] A Pace non piacciono le uccisioni: non bisogna lordare di sangue l'altare» (tr. Mastromarco 1983, p. 637.); perciò poi l'istruzione di Trigeo di compiere l'uccisione dell'animale all'interno, retroscenicamente (vv. 1020-2), sembra nient'altro che un'improvvisata soluzione di compromesso⁴⁶. E quando Trigeo è chiamato ad indicare la legittimità del nuovo culto⁴⁷, in contraddittorio con l'interprete di oracoli oltranzista della guerra, assume le vesti di rapsodo e retrodata iperbolicamente l'istituzione del culto, attribuendone la narrazione nientemeno che alla poesia epica (omerica), ai vv. 1090-1, un oracolo attribuito ad Omero, composto come centone di esametri omerici: «Così, allontanato il nembo ostile di guerra, scelsero la Pace e con sacrifici la consacraron (Εἰρήνην εἴλοντο καὶ ἴδούσανθ' ιερείω)»⁴⁸. L'invenzione di Trigeo è doppiamente paradossale, non solo perché proprio il v. 1091 non presenta dizione omerica, ma anche perché introduce l'istituzione del culto di Eirene in una sequenza narrativa presentata come omerica, percepita tradizionalmente come 'bellicista'. Trigeo, in questa scena, tende a imper-

44 Del resto nello stesso Aristofane, *Thesm.* 1146-47, εἰρήνη, la pace (nome comune) è qualificata φιλέογοτος, «amica delle feste».

45 Bowie 1993, pp. 143-150, segnala che *The return of Peace*, qui inscenato, mostra analogie con le vicende di Persefone, Demetra, Semele, dello stesso Dioniso, e potrebbe anche richiamare momenti di feste dionisiache come le Antesterie. Per Sfyroeras 2013, invece, il recupero di Eirene e l'istituzione del suo culto sulla scena comica sarebbero una manifestazione di poetica dionisiaca, quasi attualizzando l'introduzione del culto dionisiaco con l'istituzione delle Dionisie.

46 Il culto istituito nel 374 a.C. prevedeva un sacrificio cruento, come ricorda Olson 1998, p. 264, ai vv. 1019-20.

47 Su questa necessità richiama l'attenzione Athanassaki 2018, p. 18.

48 Tr. Mastromarco 1983, p. 643. La dizione è analizzata nei commenti di Sommerstein 1985, al v. 1089, e Olson 1998, ai vv. 1090-4; cfr. Zogg 2014, p. 140.

sonare un rapsodo di ascendenza esiodea, che esorta alla pace, e si oppone al rapsodo di osservanza omerica, fautore della guerra, in una sorta di rinnovato “agone di Omero e Esiodo”⁴⁹.

Aristofane avrebbe composto successivamente una *Pace seconda*, il cui contenuto sfugge; sappiamo almeno che vi doveva agire la personificazione di Agricoltura (*Gheorghía*), che in un dialogo si presentava come al servizio della (dea) Eirene (fr. 305 K.-A.):

(AGRICOLTURA) Di Pace, cara a tutti gli uomini ($\tauῆς πᾶσιν ἀνθρώποισιν Εἰρήνης φίλης$), io sono fedele / nutrice, dispensiera, collaboratrice, fiduciaria, / figlia, sorella: tutto questo essi trovavano in me. / (B) Qual è il tuo nome? (AGR.) Quale? Agricoltura.⁵⁰

Insomma, sulla scena, sia tragica sia comica – o meglio, per quest’ultima, sulla scena della *trygo(i)día* –, dell’Atene impegnata nella guerra con Sparta, la dea della Pace è invocata in primo luogo dagli agricoltori, nel desiderio di godere di quei frutti che la terra coltivata garantisce, e di quelle gioie che le festività sociali richiedono, dal vino alla poesia: di qua la naturale associazione di Eirene a Demetra e Dioniso.

Ancora fra IV e III sec. a C., nel *Pirro* del longevo commediografo Filemone, il personaggio sulla scena, un contadino, ironizza su ricerca e discussioni vane dei filosofi, prendendo di mira anzitutto gli epicurei, e definisce la dea Eirene il bene assoluto, per via di tutti i piaceri, anzitutto di vita sociale, che solo lei offre, e senza i quali –conclude drasticamente – i viventi non possono esistere (Philemon fr. 74 K.-A.):

I filosofi ricercano, come ho sentito, e intorno a questo perdono molto tempo, che cosa sia il bene, e nessuno ha ancora trovato che cosa sia. Virtù e saggezza dicono, e ingarbugliano tutto tranne che cosa sia il bene. Vivendo in un campo e zappando la terra, ora l’ho scoperto io: è pace. O mio Zeus, che dea graziosa e benigna! Nozze, feste, parenti, figli, amici, ricchezza, salute, cibo, vino, piacere essa dona; se tutto ciò viene meno, è morta insieme tutta l’esistenza dei viventi.⁵¹

49 Ved. Hall 2006, p. 352; cfr. Telò 2013. In particolare sui vv. 1088-98, all’interno dello scontro di esametri oracolari, nei rapporti con l’*Agone di Omero e Esiodo*, ved. Zogg 2014, pp. 135-44.

50 Tr. Imperio 2023, p. 17, e p. 10 sgg. per la discussione della commedia.

51 Tr. Bruzzese 2011, p. 66, con il commento a p. 67 sgg., in particolare pp. 71-2 per le caratteristiche attribuite alla dea.

Per il filosofeggiante contadino di Filemone la dea Eirene è dunque la stessa garanzia dell'esistenza: beninteso, di un'esistenza piacevole, degna di essere vissuta.

Il nesso, del resto, fra pace (semplice termine astratto, non divinità) ed esistenza di agricoltore si mantiene, naturalmente, ben saldo, affiorando ad esempio nel sentenzioso Menandro, fr. 779 K.-A.: «al contadino la pace dà da vivere bene anche su una pietraia, mentre la guerra anche su un terreno fertile gli dà da vivere male».

4. Pur dipendendo ancora da Esiodo, la prospettiva di Eirene e delle sorelle Stagioni come divinità che offrono frutti di vegetazione ciclica quasi spontanea, quasi senza il concorso del lavoro umano, sembra in evidenza in uno degli *Inni orfici* – raccolta di difficile datazione, ma collocabile «verosimilmente tra il II e il III secolo d.C.»⁵², esplicitamente dedicato a loro (*Orph. h. 43*):

Stagioni, figlie di Temi e di Zeus sovrano, / Legalità e Giustizia e Pace molto felice (Εὐνομίη τε Δίκη τε καὶ Εἰρήνη πολύολβε), / primaverili, siete nei prati, ricche di fiori, sante, / di ogni colore, molto profumate nelle brezze fiorite, / Stagioni sempre verdi (ἀειθαλέες), che vi muovete in cerchio, d'aspetto soave, (5) / vestite di pepli rugiadosi di tanti fiori che crescono, / compagne di giochi di Persefone, quando le Moire / e le Grazie la fanno risalire alla luce con danze circolari / compiacendo Zeus e la madre datrice di frutti (μητέρι καρποδοτείον): / venite alle pie sacre ceremonie tra i nuovi iniziati (10) / portando generosamente nascite feconde di frutti di stagione (εὐκάρπους καιρῶν γενέσεις).⁵³

Eppure, a guardar bene, le figlie di Temi sono collettivamente associate, quali «compagne di Persefone», a Demetra («la madre datrice di frutti»), la dea dell'agricoltura per eccellenza. E quest'inno per le Stagioni si trova incastonato, nella raccolta orfica, dopo composizioni dedicate a Demetra e Antaia, altro nome di Demetra (*Orph. h. 40-1*), all'interno di una serie dionisiaca, perché l'inno 42 «celebra Dioniso-Mise e ... gli inni 44-57 riguardano Dioniso e figure a lui strettamente unite»⁵⁴. Né va trascurato che, nell'inno a Demetra eleusinia, la richiesta finale menziona la compagnia di Eirene e Eunomia (*Orph. h. 40.18-20* «Vieni, beata, santa, carica di frutti estivi, / portando Pace e l'amabile

52 Ricciardelli 2000, p. XXXI.

53 Riproduco testo e traduzione di Ricciardelli 2000, p. 119.

54 Ricciardelli 2000, p. XLI.

Legalità (Εἰօήνην κατάγουσα καὶ Εύνομίην ἐρατεινὴν) / e Ricchezza che fa felici (καὶ Πλοῦτον πολύολβον), e insieme Salute sovrana»), dopo aver ricordato, fra le prerogative della dea, la gioia per pace – sia pure semplice termine astratto – e lavori agricoli (40.4 «che ti allieti della pace e dei lavori dalle molte fatiche» εἰօήνη χαίρουσα καὶ ἐργασίαις πολυμόχθοις)⁵⁵.

La concezione di Eirene come divinità ‘ecologica’, protettrice della vegetazione, è infine chiarita nel trattato di Anneo Cornuto, grammatico e filosofo di età neroniana⁵⁶. Cornuto, che ha appena discusso il caso di Demetra, dea delle messi e dei riti misterici, dapprima illustra il significato delle tre figlie di Temi seguendo il dettato esioideo, chiosandolo con paraetimologie di scuola stoica, e poi, concentrandosi su Eirene, passa a parlare di Dioniso (*Compendio di teologia greca* 29-30)⁵⁷:

(29) Per questo stesso motivo, si dice anche che Zeus abbia generato da Temi le Stagioni (*Horai*), dalle quali tutti i nostri beni vengono curati (*oreúetai*) e salvaguardati⁵⁸. Di esse, una si chiama Legalità (*Eu-nomía*), dalla (buona) distribuzione (*dia-némesis*) di quanto ci è assegnato; l’altra, Giustizia (*Dike*), perché divide i contendenti in due parti (*díkha*), separate l’una dall’altra; la terza, Pace (*Eirene*), perché fa decidere (una contesa) per mezzo della parola (*lógos*), e non per mezzo delle armi: infatti chiamavano “pace” la parola; invece la guerra (*pólemos*) è chiamata così perché fa perire molti (*polloùs ollýnai*), oppure perché ci si adopera con le mani (*palámai*) a sopravvivere gli avversari.

(30) Opportunamente si ritenne che Pace (*Eirene*) fosse anche, per qualche aspetto, Dioniso, in quanto dio che sovrintende alle piante coltivate, facendone dono [e con queste si stipulano patti di pace]: le campagne, infatti, vengono devastate dalle guerre con la rovina delle piante, mentre in pace sono rigogliose le piante che portano frutti utili ai banchetti, per i quali il più necessario è il vino.

55 Testo e traduzione di Ricciardelli 2000, pp. 111-3.

56 Per ragguagli aggiornati su questo testo e il suo autore, ved. Boy-Stones 2018 e Ramelli 2022.

57 Traduco dal testo costituito da Torres 2018, pur avendo presenti le traduzioni moderne più recenti, fra le quali l’italiana di Ramelli 2003, basate sull’edizione di Lang (1881).

58 τὰ ἀγαθὰ πάντα ἡμῖν ὠρεύεται καὶ φυλάττεται. Cornuto riprende da Esiodo anche il gioco etimologico fra il nome delle sorelle Όραι (*Horai*) e il verbo che ne indica l’attività caratteristica, ὠρεύειν (*oreúein*), che però abbina al sinonimo φυλάσσειν (*phylássein*), “custodire”, suo stabile *interpretamentum* nei lessici antichi.

L'allegoresi etica di Anneo Cornuto ha il pregio non solo di indicare “pace” (*eiréne*) come sinonimo di *lógos*, “parola” (per trattative e successivi trattati), ma anche di mostrare consapevolezza che la dea Eirene sarebbe stata equiparata a Dioniso come divinità non della natura selvatica ma delle “piante coltivate”, in regime culturale dunque, e quindi come divinità elargitrice del vino, elemento essenziale dei banchetti, della commensalità festiva, dei momenti di associazione umana per eccellenza culturali. La considerazione di Eirene-Pace come dea della natura “acculturata”, osservata e salvaguardata, ma con l’attiva cooperazione umana, non potrebbe essere più piena.

Abbreviazioni bibliografiche

- Ager 2020: *A Cultural History of Peace in Antiquity*, ed. by Sh. L. Ager, Bloomsbury Academic, London–New York 2020
- Allan – Swift 2024: Euripides, *Bacchae*, ed. by W. Allan, L. Swift, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2024
- Athanassaki 2018: Athanassaki, L., “The cult of Peace on the Athenian stage during the Peloponnesian War: from Euripides’s *Cresphontes* to Aristophanes’s *Peace* and beyond”, in *Illinois Classical Studies* 43, 2018, pp. 1-24
- Avezzù 2003: Avezzù, G., *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Marsilio, Venezia 2003
- Bagordo 2013: Telekleides, Einleitung, Übersetzung, Kommentar von A. Bagordo, Verlag Antike, Göttingen 2013
- Bagordo 2022: Aristophanes, *Georgoi – Daidalos* (fr. 101-204), Übersetzung und Kommentar von A. Bagordo, Verlag Antike, Göttingen 2022
- Bassino 2020: Bassino, P., *The “Certamen Homeri et Hesiodi”:* a commentary, de Gruyter, Berlin – Boston 2020.
- Boy-Stones 2018: L. Annaeus Cornutus, *Greek Theology, Fragments, and Testimonia*, Transl. with an Introd. and Notes by G. R. Boys-Stones, SBL Press, Atlanta 2018
- Bowie 1993: Bowie, A. M., *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1993
- Bremmer 2013: Bremmer, J.N., “The Birth of the Personified Seasons (*Horai*) in Archaic and Classical Greece”, in *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, hrsg. von T. Greub, Fink, München 2013, pp. 161-178
- Bruzzese 2011: Bruzzese, L., *Studi su Filemone comico*, Pensa MultiMedia, Lecce–Iseo (BS) 2011

- Cassio 1985: Cassio, A.C., *Commedia e partecipazione: la "Pace" di Aristofane*, Liguori, Napoli 1985
- Ceccarelli 2020: Ceccarelli, S., "Un paesaggio ameno contro la guerra. Aristofane e l'idealizzazione della campagna attica", in *Experiencing the Landscape in Antiquity: I Convegno Internazionale di Antichità. Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata'*, ed. F. Stok, A. Cristilli, A. Gonfloni, BAR Publishing, Oxford 2020, pp. 261-266
- Collard 1975: Euripides, *Supplices*, ed. with introd. and comm. by C. Collard, vol. II, *Commentary*, Bouma's Boekhuis, Groningen 1975
- Corsano 1988: Corsano, M., *Themis. La norma e l'oracolo nella Grecia antica*, Congedo, Galatina 1988
- Davidson 2007: Davidson, J., "Time and Greek Religion," in *A Companion to Greek Religion*, ed. D. Ogden, Blackwell, Malden (Mass.), pp. 204-18
- De Martino 1984: De Martino, F., *Omero quotidiano. Vite di Omero*, nota di C.F. Russo, Osanna, Venosa 1984
- Dinkler – Dinkler-von Schubert 1972: E. Dinkler – E. Dinkler-von Schubert, "Friede", in *RAC* VIII (1972), coll. 434-505
- Du Sablon 2014: Du Sablon, V., *Le système conceptuel de l'ordre du monde dans la pensée grecque à l'époque archaïque. Τιμή, μοῖρα, κόσμος, θέμις et δίκη chez Homère et Hésiode*, Peeters, Louvain, Namur, Paris 2014
- Eckerman 2021: Eckerman, C., "On Praise and Restraint: Pindar's Horai in the Proem of *Olympian 13*", in *Mnemosyne* 74, 2021, pp. 498-504
- Ercolani 2010: Esiodo, *Opere e giorni*, introd., trad. e comm. di A. Ercolani, Carocci, Roma 2010
- Fabbro 1995: *Carmi conviviali attici*, introd., testim., testo critico, trad. e comm. di E. Fabbro, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Roma 1995
- Fabbro 2024: Fabbro, E., "Peace: War", in *A companion to Aristophanes*, ed. by M.C. Farmer, J.B. Lefkowitz, Wiley, Hoboken (NJ) 2024, pp. 165-182
- Fletcher 2020: Fletcher, J., "Representations of Peace", in *Ager* 2020, pp. 89-105
- Gentili 2013: Pindaro, *Le Olimpiche*, introd., testo critico e trad. di B. Gentili, comm. a cura di C. Catenacci, P. Giannini e L. Lomiento, Fondazione Lorenzo Valla, [Milano] 2013
- Giuseppetti 2015: Bacchilide, *Odi e frammenti*. a cura di M. Giuseppetti, BUR, Milano 2015
- Guidorizzi 2020: Euripide, *Baccanti*, a cura di G. Guidorizzi, Lorenzo Valla–Mondadori, [Milano] 2020

- Hall 2006: Hall, E., *The Theatrical Cast of Athens. Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford University Press 2006
- Harding 2008: *The Story of Athens. The Fragments of the Local Chronicles of Attika*, Ed. and transl. and with an introd. and comm. by Ph. Harding, Routledge, London 2008
- Imperio 2023: Aristofane, *Eirene II – Lemniai* (fr. 305-391), tr. e comm. di O. Imperio, Verlag Antike, Göttingen 2023
- Iribarren – Koning 2022: Iribarren, L. – Koning, H. (eds.), *Hesiod and the Beginnings of Greek Philosophy*, Brill, Leiden–Boston 2022
- Kader 2003: Kader, I., "Eirene und Pax. Die Friedensidee in der Antike und ihre Bildfassungen in der griechischen und römischen Kunst", in W. Augustyn (Hrsg.), *Pax. Beiträge zu Idee und Darstellung des Friedens*, Scaneg, München 2003, pp. 117-60
- Knoll 2023: Knoll, M., "On the Rationalization of Ancient Greek Theology, in G. Giorgini, E. Irrera (eds.), *God, religion and society in ancient thought*, Academia, Baden-Baden 2023, pp. 45-62
- Konstantakos 2021: Konstantakos, I.M., "Geometry of Allusions: The Reception of Earlier Poetry in Aristophanes' Peace", in *Reception in the Greco-Roman World. Literary Studies in Theory and Practice*, ed. by M. Fantuzzi, H. Morales, T. Whitmarsh, Cambridge University Press, 2021, pp. 92-118
- Lichtenberger – Helge 2018: Lichtenberger, A.-N. – Helge, H., "Eirene/Pax: Frieden in der Antike", in *Antike Welt* 49.3, 2018, pp. 8-12
- Lomiento 2013: Lomiento, L., *Olimpica tredicesima* (introduzione e commento), ved. a Gentili 2013, pp. 301-7 e 590-612
- Mastromarco 1983: Aristofane, *Commedie*, a cura di G. Mastromarco, vol. I, UTET, Torino 1983
- Mastromarco 2012: Mastromarco, G., "Dal Bellerofonte di Euripide alla Pace di Aristofane", in *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo: problemas, estudios y nuevas perspectivas*, eds. A. Melero Bellido, M. Labiano Ilundain, M. Pellegrino, Pensa Multimedia, Lecce, 2012, pp. 93-118
- Medda 2001: Euripide, *Oreste*, introd., trad. e note di E. Medda, BUR, Milano 2001
- Meyer 2007: Meyer, M., *Wunschn Bilder: zu bildlichen Darstellungen abstrakter Personifikationen des guten Lebens*, in *Die Welt der Götterbilder*, hrsg. von B. Groneberg und H. Spieckermann; unter Mitarb. von F. Weiershäuser, de Gruyter, Berlin – New York 2007, pp. 183-205

- Meyer 2018: Meyer, M., "Lebensfreude und Zukunftsplanung: Frieden in der griechischen Bilderwelt", in *Antike Welt* 49.3, 2018, pp. 13-6
- Olson 1998: Aristophanes, *Peace*, ed. with introd. and comm. by S.D. Olson, Clarendon, Oxford 1998
- Olson 2002: Aristophanes, *Acharnians*, ed. with introd. and comm. by S.D. Olson, Oxford University Press 2002
- Papini 2018: Papini, M., "Frieden bringt Reichtum. Die Eirene des Kephisodot", in *Eirene/Pax. Frieden in der Antike*, hrsg. von A. Lichemberger, H.-H. Nieswandt, D. Salzmann, Sandstain, Dresden, 2018, 63-73
- Peri 2021: Peri, A., *L'Olimpica XIII di Pindaro*. Introd., comm. e analisi metrica, Steiner, Stuttgart 2021
- Pironti 2009: Pironti, G., "Dans l'entourage de Thémis: les Moires et les "normes" panthéoniques". in *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne*, éd. par P. Brulé, Presses universitaires de Liège 2009 (online: <https://doi.org/10.4000/books.pulg.553>).
- Raablaub 2016: Raablaub, K.A., "Greek Concepts and Theories of Peace", in *Peace in the Ancient World*, Wiley, Hoboken (NJ) 2016, pp. 122-157
- Ramelli 2003: Anneo Cornuto, *Compendio di teologia greca*, testo greco a fronte; saggio introd. e integr., trad. e apparati di I. Ramelli, Bompiani, Milano 2003
- Ramelli 2022: Ramelli, I., *Cornutus*, "Survey of the Traditions of Greek Theology", in *The Oxford handbook of Greek and Roman mythography*, ed. by R. Scott Smith and S.M. Trzaskoma, Oxford University Press 2022, pp. 170-7
- Ricciardelli 2000: *Inni orfici*, a cura di G. Ricciardelli, Fondazione Lorenzo Valla, [Milano] 2000
- Ricciardelli 2018: Esiodo, *Teogonia*, a cura di G. Ricciardelli, Fondazione Lorenzo Valla, [Milano] 2018
- Ruffell 2017: Ruffell, I. "(What's so funny 'bout) peace, love and understanding? Imagining peace in Greek comedy", in *Peace and Reconciliation in the Classical World*, ed. E.P. Moloney and M. Stuart Williams, Routledge, London 2017, pp. 44-65
- Russo 1985: Omero, *Odissea*, vol. V, *Libri XVII-XX*, a cura di J. Russo, trad. di G.A. Privitera, Fondazione Valla, [Milano] 1985
- Russo 1994: Russo, C.F., *Aristophanes: An Author for the Stage*, Routledge, London and New York 1994 (tr. di Aristofane autore di teatro, Sansoni, Firenze 1984²)
- Sfyroeras 2013: Sfyroeras, P., "Eirēnē Philheortos and Dionysiac poetics in Aristophanic comedy", in Πόλεμος, ειρήνη καὶ πανελλήνιοι αγώνες: στη μνήμη Pierre

- Garlier, ed. by P. Cartledge, A. Gartziou-Tatti, N. Birgalias, Kardamitsa, Athina 2013, pp. 651-67
- Shapiro 1993: Shapiro, H.A., *Personifications in Greek art: the representations of abstract concepts 600-400 B.C.*, Akanthus, Kilchberg – Zürich 1993
- Simon 1988: Simon, E., *Eirene und Pax. Friedensgöttinnen in der Antike*, Steiner, Stuttgart 1988
- Smith 2011: Smith, A.C., *Polis and Personification in Classical Athenian Art*, Brill, Leiden, 2011
- Sommerstein 1985: *The Comedies of Aristophanes*, Vol. 5, *Peace*, ed. with transl. and notes by A. H. Sommerstein, Aris and Phillips, Warminster 1985
- Stafford 2000: Stafford, E., *Worshipping Virtues: Personification and the Divine in Ancient Greece*, Duckworth, London 2000
- Storey 2019: Storey, I. Ch., *Aristophanes: "Peace"*, Bloomsbury Academic, London–New York–Oxford–New Delhi–Sydney 2019
- Strauss Clay 2009: Strauss Clay, J., *Hesiod's cosmos*, Cambridge University Press 2009
- Telò 2013: Telò, M., "Epic, Nostos and Generic Genealogy in Aristophanes' *Peace*", in E. Bakola, L. Prauscello, M. Telò (eds.), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge University Press 2013, pp. 129-52
- Torres 2018: Lucius Annaeus Cornutus, *Compendium de Graecae theologiae traditionibus*, rec. J.B. Torres, de Gruyter, Berlin–Boston 2018
- Vergados 2020: Vergados, A., *Hesiod's Verbal Craft. Studies in Hesiod's Conception of Language and Its Ancient Reception*, Oxford University Press 2020
- West 1966: Hesiod, *Theogony*, ed. with Prol. and Comm. by M.L. West, Clarendon, Oxford 1966
- Wilker 2020: Wilker, J., "Peace, Pacifism, and Religion", in Ager 2020, pp. 71-88
- Zimmerman 2024: Zimmerman, B., "Metaphors and Personifications Onstage", in *The Play of Language in Ancient Greek Comedy. Comic Discourse and Linguistic Artifices of Humour, from Aristophanes to Menander*, ed. by K. Apostolakis and I.M. Konstantakos, de Gruyter, Berlin / Boston 2024, pp. 59-74
- Zogg 2014: Zogg, F., *Lust am Lesen. Literarische Anspielungen im Frieden des Aristophanes*, Beck, München 2014



DIALETTICA DEL PACIFISMO: LA PACE DEGLI UOMINI E LA PACE DELLE DONNE NELLE COMMEDIE DI ARISTOFANE

ALESSANDRO GRILLI

Che Aristofane sia uno degli autori che nel mondo antico si esprimono con più decisione in favore della pace è asserto difficile da mettere in dubbio. La questione offre comunque spunti di rilievo al dibattito critico: in che senso, e in che misura, le sue prese di posizione fanno davvero di Aristofane un autore “pacifista”? E in cosa consisterebbe di preciso questo “pacifismo”? Difficile negare che l’uso stesso di termini come “pacifismo” o “pacifista” sia proiezione antistorica di categorie moderne: nel pensiero greco arcaico e classico pace e guerra sono principi elementari della vita umana¹. Soprattutto, la cultura greca arcaica e classica non ha mai elaborato una vera e propria teoria politica che vede nella guerra l’effetto di dinamiche economiche e sociali che potrebbero (e dovrebbero) essere gestite in modi meno rovinosi per i popoli². La guerra è rappresentata e percepita come un dato di fatto, una calamità mandata dagli dei, contro cui ci si scaglia quando se ne è vittime, ma senza problematizzarne in astratto la legittimità o la necessità³.

Il senso comune ellenico, inoltre, oppone chiaramente le ostilità contro popoli “esterni” a quelle tra genti della stessa

1 Nel canto XVIII dell'*Iliade*, le scene istoriate sullo scudo di Achille giustappongono, tra le manifestazioni della vita associata, una città in pace (18.490-508) e una in guerra (18.509-40); ma anche in Esiodo l’opposizione tra guerra e pace si concretizza paradigmaticamente nell’opposizione di due città (*Le opere e i giorni*, 225-47). Non si dimentichi inoltre la rilevanza che questi concetti hanno come principi strutturanti nella filosofia arcaica, da Eraclito a Empedocle.

2 Anche se il diritto e la pratica politica della Grecia arcaica hanno elaborato numerose strategie per contenere, se non per evitare, l’impatto rovinoso della guerra (Raaflaub 2009: 33-4; 2016: 127-33).

3 Se in queste pagine continuo a usare, con o senza virgolette, termini come “pacifista”, “pacifismo”, è solo perché essi sono ormai invalsi nell’uso comune; naturalmente la cautela sulle implicazioni è altrettanto diffusa (cfr. Dover 1972: 84; Newiger 1980 [1975]: 236-7).

stirpe⁴: una guerra tra Greci come la Guerra del Peloponneso non ha niente a che vedere con le tante guerre di conquista coloniale intraprese dai Greci per secoli contro popolazioni barbare, o con le guerre di difesa contro progetti imperialisti altrui, come quello persiano. Lo stesso Aristofane mette in bocca alla sua eroina “pacifista”, Lisistrata, una considerazione significativa in tal senso: rimproverando Ateniesi e Spartani per le loro lunghe ostilità, Lisistrata osserva che il loro impulso bellico dovrebbe rivolgersi alla difesa contro nemici comuni, piuttosto che causare rovina a popoli della stessa famiglia (ξυγγενεῖς), che condividono cultura e religione (*Lys.* 1129-34):

Λαβοῦσα δ' ύμᾶς λοιδορῆσαι βούλομαι
κοινῇ δικαίως, οἵ μιᾶς ἐκ χέρνιβος
βωμοὺς περιρράνοντες ὥσπερ ξυγγενεῖς
Ολυμπίασιν, ἐν Πύλαις, Πυθοῖ – πόσους
εἴποιμ' ἀν ἄλλους, εἴ με μηκύνειν δέοι; –
ἐχθρῶν παρόντων βαρβάρω στρατεύματι
Ἐλληνας ἄνδρας καὶ πόλεις ἀπόλλυτε.

Ora che vi ho portati qui vi voglio rimproverare tutti quanti, e con ottime ragioni. Voi aspergete gli altari con acqua dallo stesso bacile, come membri della stessa famiglia, e lo fate a Olimpia, a Pito, alle Termopili – quanti altri nomi potrei fare ancora se solo avessi tempo! Ma anche se il nemico è alle porte col suo esercito di barbari voi continuate a uccidere soldati greci, e a devastare città greche.

Se pacifismo, insomma, significa il ripudio della guerra in astratto e su basi teoriche o filosofiche, nessuno degli autori della Grecia arcaica e classica, nemmeno Aristofane, può essere considerato pacifista.

A distogliere dall'attribuire ad Aristofane questa qualità contribuiscono anche considerazioni di ordine antropologico e culturale: la pace sembra infatti codificata *a priori* nella forma comica, che è profondamente connessa a pratiche e costumi non compatibili con la guerra, come l'agricoltura,

⁴ Una concezione di cui c'è traccia già in Omero: nel libro IX dell'Iliade Nestore depreca recisamente l'inclinazione alla guerra “intestina” (ἀφρότωρ ἀθέμιστος ἀνέστιος ἐστιν ἐκεῖνος | ὃς πολέμου ἔραται ἐπιδημίου ὄκρυόντος, «è senza fratria, senza leggi, senza folclore, | chi si compiace dell'orribile guerra civile»; trad. G. Paduano). In epoca classica Gorgia (82B5b D.-K.), citato da Filostrato, *Vite dei sofisti* 1.494.3-4, afferma che τὰ μὲν κατὰ τῶν βαρβάρων τρόπαια ὅμνους ἀπαιτεῖ, τὰ δὲ κατὰ τῶν Ἑλλήνων θρήνους («le vittorie sui barbari richiedono encomi, quelle sui Greci lamentazioni»; qui e oltre, dove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie).

l'eros e la festa⁵. In quanto occasione di celebrazione edonistica, o rappresentazione carnevalesca di un mondo alla rovescia libero dalle pastoie e dai problemi dell'esperienza ordinaria⁶, la commedia rappresenta un terreno ideale per l'esaltazione di valori che favoriscono appunto il godimento festivo e la celebrazione collettiva di valori euforici e coesivi. Io stesso ho dedicato molte energie ad argomentare il radicamento del pacifismo aristofaneo in un sostrato culturale legato al codice comico – ai suoi ambiti tematici e alle sue modalità di fruizione come fatto artistico (Grilli 1992). Nel corso degli anni sono arrivato peraltro ad attenuare questa posizione: il radicamento della commedia in un sostrato agricolo e festivo è sì cruciale, ma l'esaltazione della fertilità e la prospettiva dionisiaca non conducono in modo obbligato al rifiuto dell'aggressività e della violenza. Anche in relazione al tema della pace, insomma, il codice comico delimita un orizzonte in cui è possibile esprimere posizioni fortemente idiosincratiche.

In tal senso, è intuitivo ritenere che l'atteggiamento antibelicista di Aristofane, testimoniato da ben tre degli undici drammi conservati, esprima una convinta posizione personale dell'autore, pur all'interno di un codice di per sé propizio alla condanna della guerra. Una prova incontrovertibile del coinvolgimento individuale di Aristofane è il carattere problematico e controcorrente del desiderio di pace che viene espresso nei suoi drammi, soprattutto negli *Acarnesi*, la prima delle tre commedie “pacifiste”, messa in scena alle Lenee del 425 a.C. Nell'Atene democratica, infatti, a pochi anni dall'inizio della guerra del Peloponneso,

⁵ La commedia è stata interpretata già nell'Ottocento, sulla scorta della *Poetica* di Aristotele (1449a, 10-4), come una trasformazione di riti della fertilità. L'interpretazione classica in tal senso, quella di Cornford 1914, è tuttora ritenuta fondata, anche se discussa e approfondita in molti studi successivi (Pickard-Cambridge 1962: 132-229; Giangrande 1963; Landfester 1979: 361-7; Reckford 1987: 443-51). Sulla matrice rituale della commedia aristofanea si vedano in generale Bowie 1993; Riu 1999; Bierl [2001] 2009 e Auffarth 2007.

⁶ L'evidente dimensione utopica della commedia attica antica è stata più volte messa in relazione col concetto bachtiniano di “carnevale” ([1975] 1979). Oltre a Carrière 1979 si vedano anche Rösler, Zimmermann 1991; Edwards [1993] 2002; von Möllendorff 1995; Ruffell 2000; Platter 2007; Ruffell 2014. Che i concetti bachtiniani di “carnevale” e di “grottesco” si possano applicare linearmente alla commedia di Aristofane, peraltro, appare piuttosto problematico. Dell'Aversano 2016 presenta una decostruzione radicale della lettura “bachtiniana” di Aristofane, mentre Goldhill 1991: 167-88 formula una critica più sfumata, collegando il rovesciamento carnevalesco con una rinegoziazione delle valenze pubbliche della commedia.

screditare la guerra e raccomandare la fine delle ostilità si prestava (come in tanti contesti successivi, fino ai giorni nostri) a essere interpretato come atteggiamento “antipatriottico”, e dunque riprovevole o addirittura da perseguire – se non altro perché la scelta bellica era il risultato di un preciso progetto politico della parte prevalente. Sono eloquenti in tal senso gli spunti di convergenza tra Diceopoli, il protagonista del dramma, e la persona storica dell'autore: ai vv. 377-82, in particolare, Diceopoli si presenta come vittima in prima persona di un'accusa rivolta poco tempo prima ad Aristofane da Cleone, il politico di parte democratica che era stato ed era tra i principali sostenitori della guerra contro Sparta (cfr. vv. 377-8: Αὐτός τ' ἐμαυτὸν ὑπὸ Κλέωνος ἀπαθον | ἐπίσταμαι διὰ τὴν πέρουσι κωμῳδίαν, «Io stesso so per esperienza quello che ho dovuto subire da Cleone a causa della commedia dello scorso anno»)⁷.

Un ulteriore spunto di interesse offerto dal “pacifismo” di Aristofane è il suo carattere disomogeneo, anche se la condanna della guerra è una costante delle commedie conservate, per non parlare dei tanti spunti in tal senso riferibili a drammi perduti. Scopo di questo mio lavoro è appunto cercare di delineare una fenomenologia del pacifismo aristofaneo, mostrandone non solo le trasformazioni nel tempo, ma i diversi modi in cui il codice della commedia attica antica ne modula l'espressione.

Uno sguardo d'insieme permette di osservare che la condanna aristofanea delle guerre è scandita da tre tappe principali, che corrispondono ai tre drammi conservati in cui il desiderio di pace è al centro dell'azione: *Acarnesi* (425), *Pace* (421), e *Lisistrata* (411). In prima battuta, i testi pacifisti di Aristofane rispondono con importanti sfumature alle diverse posizioni di Atene nel corso della guerra del Peloponneso: se nel 425 Atene è ancora una spavalda potenza imperiale (benché segnata dalle razzie spartane nella campagna attica, dall'inurbazione forzata della popolazione rurale e dalla pestilenza), nel 411 la sua stabilità politica è del tutto compromessa – come mostra il colpo di stato oligarchico che maturò appunto nei mesi in cui Aristofane scriveva e metteva in scena *Lisistrata* (Tucidide 8.65 sgg.).

A mio avviso, peraltro, la comprensione del rapporto di questi drammi con il loro contesto politico non può e non deve limitarsi all'indagine su possibili echi di dati storici

⁷ L'analisi di questo passo di Aristofane è al centro degli studi sul problema della libertà di espressione concessa alla commedia; per una trattazione sistematica recente si vedano Sommerstein 2002 e 2004 (con una riproduzione delle fonti).

nel testo: in un'opera letteraria qualsiasi interferenza col contesto è mediata dalle possibilità implicite nella grammatica del genere, e proprio l'indagine a partire dal codice permette di capire meglio le scelte poetiche con cui l'autore risponde ai diversi, specifici contesti di ciascuna sua creazione. Ecco perché in questo studio vorrei sforzarmi di far luce sulle diverse posture dei drammi pacifisti di Aristofane organizzando l'analisi comparativa a partire da parametri intrisici ai testi, inscritti nella loro dimensione simbolica e nella loro logica drammatica.

Il confronto più immediato e produttivo si può impostare a mio giudizio tra le commedie ai due estremi cronologici, *Acarnesi* (425) e *Lisistrata* (411), la cui proposta pacifista, benché identica sul piano ideologico, presenta in realtà differenze sostanziali. L'analisi approfondita permette di evidenziare da un lato la straordinaria affinità formale e contenutistica dei due drammi, dall'altro il loro carattere poeticamente, politicamente e simbolicamente divergente. Il paradosso è solo apparente: è solo grazie alla forte affinità strutturale di base, riscontrabile in primo luogo sul piano tematico e drammaturgico, che è possibile apprezzare l'estensione e la portata dei tratti specifici.

Per articolare nel modo più analitico possibile la comparazione tra le due commedie, mi sembra opportuno sviluppare il ragionamento su tre piani distinti: il primo, di tipo antropologico-culturale, consiste nel cercare di identificare tutte le peculiarità riconducibili all'identità di genere dei due protagonisti. Il secondo e il terzo riguardano invece due diversi piani della drammaturgia: da un lato, le ricadute delle differenze di genere sul codice letterario emergono nella fisionomia del ruolo eroico, che determina profili fortemente divaricati anche in personaggi animati di fatto da uno stesso progetto politico, come Diceopoli e Lisistrata. Dall'altro, le differenze di genere e di agentività eroica si esprimono nella diversa organizzazione di valori simbolici legati allo spazio scenico: l'azione politica dei due protagonisti si articola infatti in una trama che comincia, al livello più basilare e generale, col definire gli spazi di riferimento e i loro significati. Si tratta ovviamente di tre livelli embricati e profondamente interconnessi, che è però opportuno tenere distinti a vantaggio della riconoscizione analitica.

Cominciamo con il regesto delle affinità. A un livello massimamente generale, le due commedie appaiono impostate a partire dalle stesse premesse drammaturgiche: entrambe ruotano intorno a una figura animata da forte

insofferenza per la guerra e dal desiderio di recuperare la pace. In entrambi i casi il protagonista, esprimendo la sua volontà di agire, esplicita la gravità dei problemi: Diceopoli si lamenta di non aver sofferto mai come nel momento presente (*Ach.* 17-9: ἀλλ' οὐδεπώποτ' [...] | οὗτως ἐδίχθην [...] ως νῦν, «Non mi sono mai sentito straziare il cuore come ora») mentre Lisistrata sottolinea con enfasi la rilevanza della questione che intende discutere con le altre donne (*Lys.* 14: οὐ περὶ φαύλου πράγματος, «una faccenda non di poco conto»).

Anche per quanto riguarda i possibili percorsi per realizzare gli obiettivi, *Acarnesi* e *Lisistrata* presentano marcate analogie, in particolare il carattere *economico* della loro strategia pacifista: Diceopoli stipula una tregua “privata” con Sparta, che gli permette di creare uno spazio per gli scambi commerciali (*Ach.* 623-5), mentre Lisistrata pianifica l’occupazione dell’Acropoli da parte delle donne anziane, in modo da bloccare l’accesso alle risorse finanziarie che alimentano la guerra (*Lys.* 173-9). Vedremo oltre come il pragmatismo economico dell’idea comica rappresenti una delle differenze principali tra questi due drammi e la *Pace*.

L’affinità di motivazione e atteggiamento di Diceopoli e Lisistrata viene valorizzata da una identica impostazione drammaturgica, che risponde alla comune esigenza di presentare la vicenda e rendere leggibile la situazione scenica: in entrambi i casi il personaggio principale, che è entrato in scena da solo, lamenta il disinteresse dei suoi possibili interlocutori, che chiacchiere o altre frivolezze distolgono dall’occuparsi di problemi più seri. In particolare, ai vv. 19-21 di *Acarnesi*,

οὗσης κυρίας ἐκκλησίας
έωθινῆς ἔρημος ἡ πνὺξ αύτη,
οἱ δ' ἐν ἀγορᾷ λαλοῦσι

È indetta un’assemblea plenaria per questa mattina, e la Pnica eccola, è deserta, mentre loro chiacchierano in piazza.

corrispondono i vv. 13-15 di *Lisistrata*, dove la protagonista insiste sulla propria solitudine in scena (νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἐνταυθοῖ γυνή, «E adesso qua non si è presentata nemmeno una donna», *Lys.* 4), esplicitando subito dopo il mancato rispetto degli accordi presi:

εἰρημένον δ' αὐταῖς ἀπαντᾶν ἐνθάδε
βουλευσομέναισιν οὐ περὶ φαύλου πράγματος,
εὔδουσι κούχ ἥκουσιν

Avevo detto loro che ci saremmo viste qui, per discutere di una faccenda non di poco conto, ma loro dormono e non sono ancora arrivate.

Anche sul piano tematico e lessicale l'affinità delle due scene è trasparente: all'apertura di *Acarnesi* (v. 1: ὅσα δὴ δέδηγμαι τὴν ἐμαντοῦ καρδίαν, «Quante cose mi hanno straziato il cuore!») corrisponde il corruccio di Lisistrata (*Lys.* 9: κάομαι τὴν καρδίαν, «mi avvampa il cuore»), così come allo sdegno di Diceopoli contro gli ambasciatori ateniesi al Re di Persia (*Ach.* 62-3: ἀχθομαι 'γὼ πρέσβεσιν | καὶ τοῖς ταῶσι τοῖς τ' ἀλαζονεύμασιν, «Sono indignato per quei farabutti degli ambasciatori e la loro pompa»), che vilipendono la comunità ateniese consumandone le risorse a loro vantaggio (*Ach.* 75-6: ὁ Κραναὸς πόλις, | ἀρ' αἰσθάνῃ τὸν κατάγελων τῶν πρέσβεων; «Città di Cranao, ti rendi conto di come gli ambasciatori si prendono gioco di te?»), corrisponde lo sdegno di Lisistrata di fronte alle calunnie di cui sono oggetto le donne nel discorso comune (*Lys.* 10: πόλλ' ὑπὲρ ήμῶν τῶν γυναικῶν ἀχθομαι, «Sono indignata per noi donne»).

A fronte di premesse e impostazione drammaturgica così vicine, colpiscono divergenze che si fanno percepibili sin dalla prima scena, e che sono da ricondurre in generale alle prerogative associate dalla cultura patriarcale ateniese ai ruoli di genere dei due protagonisti. Una prima differenza in tal senso è piuttosto sottile e si nota solo con un'analisi approfondita (per cui rimando a Grilli 2021: 246-8): anche se la componente emozionale del desiderio di pace è presente sia in Diceopoli che in Lisistrata, solo nel primo caso questo desiderio assume una vera e propria connotazione erotica (vv. 32-3: ἀποβλέπων εἰς τὸν ἀγρὸν εἰρήνης ἐρῶν, | στυγῶν μὲν ἀστυ τὸν δ' ἐμὸν δῆμον ποθῶν, «rivolgo lo sguardo alla campagna, preso d'amore per la pace, da odio per la città, e dalla nostalgia per il mio paese»), mentre l'azione di Lisistrata appare in primo luogo frutto di rovello intellettuale (vv. 26-7: ἀλλ' ἔστιν ὑπ' ἐμοῦ πρᾶγμα' ἀνεζητημένον | πολλαῖσι τ' ἀγρυπνίαισιν ἐρωτασμένον, «Ma sono riuscita a escogitare una cosa, rimenandomela in tante notti insonni»).

Questa differenza nel carattere dei due personaggi va ricondotta a mio giudizio alle diverse prerogative delle identità di genere, che si esprimono in primo luogo nella diversa estensione della cosiddetta *agency* o “agentività”, la capacità di agire in relazione a se stessi, agli altri e al proprio am-

biente⁸. Il concetto di *agency*, peraltro, non basta a chiarire appieno le differenze tra i due personaggi: è chiaro che in una cultura patriarcale l'agentività femminile è per statuto minore di quella maschile, ma è altresì evidente, anche a un lettore superficiale, che in Aristofane l'azione comica scaturisce *sempre* da una limitazione esterna all'agentività del personaggio principale. Anche se maschio, dunque, il protagonista di Aristofane comincia il proprio percorso precisamente da una condizione di *agency* limitata dall'esterno: dal Diceopoli degli *Acarnesi* al Cremilo del *Pluto*, i personaggi che muovono l'azione si presentano in genere come individui oppressi da altri, che si tratti di familiari (come nelle *Nuvole* e nelle *Vespe*) o di altri individui nell'*oikos* (come il Paflàgone nei *Cavalieri*), da gruppi sociali (come le donne risentite nelle *Tesmoforiazuse*), quando non addirittura dal clima politico di un'intera città (come appunto in *Acarnesi*, *Uccelli*, *Pluto*). La commedia di Aristofane, insomma, drammatizza immancabilmente la crisi dell'agentività dell'individuo, e si conclude con un trionfo che celebra in primo luogo il recupero della sua piena estensione.

Se dunque sia i protagonisti maschili che quelli femminili si muovono lungo un percorso che conduce dalla crisi al recupero dell'agentività, è evidente che questo concetto, da solo, non basta a spiegare le differenze legate all'identità di genere. Le cose cambiano però in modo significativo se consideriamo l'*agency* del personaggio in relazione a un altro parametro dell'analisi sociale: la titolarità⁹. La titola-

8 Il termine 'agentività' traduce l'inglese *agency*, un importante concetto della sociologia diffuso a partire dagli anni Settanta da numerosi studiosi tra cui Anthony Giddens e Pierre Bourdieu. In questo caso, il concetto è usato nell'accezione del cognitivismo sociale di Albert Bandura (1999): esso si riferisce alla capacità di un soggetto sociale di agire in un contesto in modo tale da operarne una trasformazione. Per un orientamento sulla storia e le varie accezioni del concetto di *agency* vd. Ahern 2002 [1999].

9 In campo filosofico e nella teoria dell'economia, l'*entitlement* riguarda i criteri di equità delle acquisizioni; il concetto è però inteso nel linguaggio comune nell'accezione prevalente in psicologia, dove l'*entitlement* viene definito come un aspetto della patologia narcisistica (l'atteggiamento del soggetto che ritiene di avere diritti non commisurati ai meriti oggettivi: Twenge, Campbell 2009; una distinzione tra narcisismo ed *entitlement* in Rose, Anastasio 2014). La definizione del termine che presuppongo qui è tuttavia più neutra, e rimanda alla Membership Categorization Analysis di Harvey Sacks (1992), che vede nella titolarità/ *entitlement* il repertorio delle azioni sociali che ciascun individuo è legittimato a compiere in ragione della sua appartenenza categoriale. Come si vede, nel concetto sono compresi aspetti soggettivi (la percezione dei propri diritti) e oggettivi (l'estensione sancita dalla cultura delle azioni riconducibili in modo legittimo a ciascuna categoria culturale).

rità (in inglese *entitlement*) è concetto strettamente legato a quello di agentività, ma ne esprime altri aspetti: l'*entitlement* rispecchia l'idea che un individuo ha della legittimità delle sue prerogative e delle sue azioni all'interno del sistema culturale di riferimento. La titolarità si riferisce appunto alle azioni che il soggetto "ha titolo" a compiere all'interno di un dato sistema culturale, e determina la postura che il soggetto assume di fronte alle cose che gli capitano, ai suoi rapporti con gli altri, e in generale all'estensione delle azioni che in buona fede ritiene di essere legittimato a compiere. Un maggiore *entitlement* è atteggiamento tipico delle categorie sovraordinate, comunque si intenda la gerarchia: quella che don Milani chiamava «la timidezza dei poveri» è complemento della disinvoltura dei ricchi, così come la remissività della donna prototipica corrisponde e conferisce significato sociale alla sicumera irruenta dell'uomo «che non deve chiedere mai».

Questa considerazione parallela di *agency* ed *entitlement* permette di apprezzare meglio le specificità dell'azione pacifista di Diceopoli e Lisistrata nei loro rispettivi contesti. Entrambi i personaggi infatti si presentano come latori di un messaggio politico importante e risolutivo, ma impediti ad esprimere. Nell'assemblea sulla Pnice con cui si apre la commedia, Diceopoli cerca di parlare ma viene zittito secamente (vv. 55-64). Allo stesso modo Lisistrata racconta che ogni suo tentativo di prendere la parola, anche solo in casa davanti ai familiari, è sempre stato rintuzzato come azione impropria (vv. 513-15):

τί βεβούλευται περὶ τῶν σπονδῶν ἐν τῇ στήλῃ
παραγράψαι
ἐν τῷ δήμῳ τήμερον ύμῖν; "Τί δὲ σοὶ ταῦτ;" ἦ δ' ὅς ἀν
ἀνήρ·
"οὐ σιγήσει;" καὶ γὰρ σίγων,

"Cosa avete deciso sulla pace nell'assemblea di oggi? Avete stilato un decreto?", "Che te ne importa?", rispondeva mio marito, "Te ne vuoi star zitta?" E io stavo zitta.

La differenza tra la repressione di Diceopoli e quella di Lisistrata sta tutta nel diverso *entitlement* di cui le due identità di genere godono nel quadro di una stessa cultura patriarcale. La repressione di Lisistrata è avallata dal costume e dal senso comune, anche se il contesto comico finisce per metterne in discussione i presupposti presentandone positivamente il rovesciamento. Al contrario la repressione subita da Diceopoli è una repressione "anticulturale", perché

in una polis democratica il cittadino maschio libero ha diritto di parola in assemblea al pari di qualsiasi altro cittadino: impedirgli di parlare è un abuso, o comunque un fatto marcato. Ecco perché la conciliazione della sua agentività, associata a un *entitlement* molto forte, permette la gestazione e la realizzazione di un progetto rivoluzionario del tutto diverso da quello di Lisistrata.

Negli *Acarnesi* c'è un solo momento in cui il protagonista sembra presentarsi con un *entitlement* ridotto, ma è facile mostrare come in quel caso l'atteggiamento remissivo sia un fatto occasionale, motivato da esigenze retoriche e drammaturgiche. Mi riferisco al discorso che Diceopoli deve tenere di fronte al coro di carbonai di Acarne per presentare le sue argomentazioni in favore della pace (*Ach.* 497 sgg.). Aristofane sceglie di organizzare la scena come una parodia del *Telefo* di Euripide, il cui protagonista si traveste da mendicante, penetra nel campo greco e prende in ostaggio il piccolo Oreste solo per ottenere il privilegio di presentare la propria apologia ai capi dell'esercito¹⁰. Si tratta di una situazione persuasiva ai limiti del paradosso: Telefo è re di Misia, e alleato dei Troiani. Ferito alla gamba dalla lancia di Achille, ha saputo che solo quella stessa lancia potrà porre rimedio alla ferita altrimenti inguaribile. Questo lo colloca insomma nella situazione discorsiva più difficile: chiedere un aiuto essenziale per sua sopravvivenza proprio a quei nemici che vogliono la sua morte.

Negli *Acarnesi*, che anche studiosi importanti continuano a ritenere una successione di scene comiche lasciamente concatenate¹¹, è senz'altro possibile leggere il travestimento di Diceopoli da mendicante come una *trouvaille* che serve a innestare sull'azione principale uno spunto di critica euripidea. Ma questo non dovrebbe portare a misconoscere la logica drammatica estremamente serrata che collega questa scena al resto dell'azione: in quel momento infatti Diceopoli, che ha sottoscritto una pace personale con Sparta (vv. 199-200), è *ufficialmente* nemico dei suoi compatrioti e compaesani, e la citazione estesa del *Telefo* serve appunto a sottolineare il carattere paradossale dei rapporti politici creati dall'avvio dell'azione drammatica. Questo spiega altresì come mai il personaggio debba far ricorso in quel

10 Sulla tecnica parodica di questa scena si veda Rau 1967: 19-42; per una discussione più approfondita degli aspetti metateatrali coinvolti Dobrov 2001: 43-50.

11 L'idea della commedia attica antica come una aggregazione di scene relativamente autonome è implicita nelle prime riflessioni sulla struttura del *corpus* aristofaneo (Zieliński 1885; Mazon 1904, 178).

momento (e solo in quel momento) a una strategia retorica di *ταπείνωσις*, assumendo una postura *one-down* tipica del soggetto privo di *entitlement* (vv. 497-501):

ΔΙ. Μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
εἰ πτωχὸς ὃν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγωδίαν ποιῶν.
Τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγωδία.
Ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μέν, δίκαια δέ.

Non prendetevela con me, cari spettatori, se, pezzente quale sono, mi appresto a parlare di Atene di fronte agli Atenei, e dentro una commedia. Quello che è giusto, in effetti, lo sa anche la commedia. E io dirò cose dure, ma giuste.

Si tratta di una mera strategia strumentale: non si dimentichi infatti che il personaggio è lo stesso che ai vv. 125-8 era esploso in uno sfogo indignato da cui aveva preso avvio il progetto comico. In linea di principio infatti Diceopoli è un cittadino che si vede privato del suo diritto a esprimere le sue ragioni, mentre è solo davanti ai carbonai di Acarne che la sua apparenza di traditore lo obbliga a guadagnarsi “dal basso” il diritto ad essere ascoltato.

La differenza di postura tra Diceopoli e Lisistrata si fa percepibile quando si considera la direzione in cui muovono i loro progetti positivi. A un livello più superficiale, è chiaro che entrambi i personaggi acquisiscono o ampliano con la parola la loro agentività, il loro diritto all’azione. Ma l’azione del primo viene poi realizzata presupponendo l’*entitlement* del soggetto sociale a pieno titolo, mentre quella della seconda deve sempre fare i conti con i limiti che la cultura patriarcale attribuisce in modo vincolante al ruolo delle donne.

Basta considerare comparativamente la logica sottesa ai due progetti: Diceopoli agisce sostituendo se stesso ai soggetti deputati a prendere le decisioni che riguardano la guerra. Dopo i primi tentativi falliti di interazione o di collaborazione (vv. 37-9; 56-60), Diceopoli non vuole più influenzare le azioni di chi ha titolo a eseguirle, ma autonomizza se stesso come soggetto decisionale e dà seguito al suo progetto su un piano del tutto indipendente. Quelli che prima erano i suoi ostacoli (gli interlocutori refrattari) diventano semplicemente i suoi nuovi nemici, i nuovi “stranieri” da combattere. Non solo: di fronte a un problema collettivo, Diceopoli elabora una soluzione privata e individuale, agendo come se lui stesso fosse un soggetto istituzionale sovrano in grado di prendere decisioni politi-

che e stipulare trattati. *L'entitlement* illimitato del soggetto maschile investito del ruolo eroico si traduce in sostanza nella logica paradossale di chi vuole risolvere il problema della pace nel mondo creando *un altro mondo*, basato interamente sulla sua soggettività individuale. La logica ultima dell'intero processo, insomma, è una logica *competitiva*, in cui il soggetto "buono" scalza e sostituisce quello "cattivo".

In modo radicalmente diverso, *Lisistrata* non agisce da sola, ma si pone come coordinatrice di un'azione complessa e ramificata. Non solo: nella realizzazione del progetto l'eroina non contempla nemmeno per un istante l'ipotesi di sostituire se stessa o il suo gruppo di riferimento ai soggetti legittimati a prendere le decisioni. L'azione di *Lisistrata* è un'azione *correttiva*, e consiste appunto nel dirigere diversamente la capacità di agire propria dei soggetti titolati (le gerarchie militari e più in generale gli uomini di Atene e di Sparta). La dinamica di questa correzione è duplice: da un lato essa destabilizza l'autonomia personale degli uomini, facendo venir meno l'appagamento del loro desiderio sessuale (vv. 149-54); dall'altro essa inibisce l'esecuzione delle decisioni di guerra, bloccando l'accesso alle risorse economiche da cui dipende la loro attuazione (vv. 173-9). In entrambi i casi *Lisistrata* determina la *correzione* della traiettoria, ma lascia comunque agli uomini la responsabilità di realizzare il processo.

Competitivo vs. correttivo: il carattere dei due processi di pacificazione non potrebbe essere più diverso. Esso richiama in particolare una distinzione propria della filosofia del diritto¹², che distingue i beni in base ai tre tipi di godimento cui essi danno luogo. La prima categoria è quella dei beni "esclusivi", il cui godimento è prerogativa esclusiva di un soggetto. Il cibo è un bene esclusivo nella misura in cui il godimento di un panino o di un qualsiasi altro alimento concreto impedisce agli altri di goderne nello stesso modo. La seconda categoria è quella dei beni "non esclusivi", il cui godimento non diminuisce se condiviso con altri. La conoscenza è un tipico esempio di bene non esclusivo, nella misura in cui può essere condivisa senza penalizzare in alcun modo le singole parti. La terza categoria è quella dei beni "inclusivi", il cui godimento è possibile solo nella condivisione. L'affettività, il piacere erotico o l'euforia della festa sono esempi evidenti di questo tipo di beni.

Se si considerano le dinamiche dei due progetti pacifisti in *Acarnesi* e *Lisistrata* si vede facilmente come essi siano

12 Luigi Lombardi Vallauri 1981: 456-88, in particolare 457.

basati su concezioni radicalmente opposte della pace: per Diceopoli la pace è un bene esclusivo, il cui godimento presuppone l'esclusione di chiunque non sia riconosciuto dall'eroe come suo alleato o sodale (*Ach.* 1037-9: ἀνὴρ ἀνηγόηκεν τι ταῖς | σπονδαῖσιν ἡδύ, κοὐκ ἔοι- | κεν οὐδενὶ μεταδώσειν, «Quest'uomo ha ricavato una bella gioia dalla pace, e non la dividerà con altri, a quanto pare»); per Lisistrata invece la pace è un bene inclusivo, il cui godimento è possibile solo coinvolgendo attivamente entrambe le parti. Aristofane rivela di esserne consapevole con la risposta di Lisistrata all'obiezione di Mirrina che gli uomini potrebbero violentarle (vv. 165-6: Οὐ γὰρ οὐδέποτ' εὐφρανθήσεται | ἀνήρ, ἐὰν μὴ τῇ γυναικὶ συμφέοῃ, «Un uomo non proverà mai piacere se la cosa non piacerà anche alla donna»). E non è un caso che in questa commedia la pace sia associata così profondamente al piacere sessuale: come ha ben mostrato G. Paduano (1981), la privazione del sesso alla base del ricatto sessuale non è indizio del minore interesse delle donne per il sesso, ma ha come scopo precisamente il recupero di quel piacere erotico che la guerra ha reso impossibile. Il tratto saliente di quel piacere è che esso si fonda sulla condivisione e l'armonia: il trionfo di Lisistrata, pertanto, non si può realizzare se non con il coinvolgimento del "nemico" – che si rivela così non tanto un avversario irriducibile quanto piuttosto un partner temporaneamente obnubilato.

Alla presenza/assenza rispettiva di *entitlement* dei protagonisti di *Acarnesi* e *Lisistrata*, dunque, corrisponde il carattere rispettivamente competitivo e correttivo del "pacifismo" di queste due commedie: Diceopoli vuole sostituire la propria verità all'errore dei politici bellicisti, mentre Lisistrata vuole in ultima analisi illuminare i governanti valorizzando la stretta relazione che tutti loro hanno, in entrambi gli schieramenti, con l'appagamento esistenziale possibile solo con la pace.

Il carattere competitivo della pace degli *Acarnesi* si apprezza al meglio nella scena finale, costruita come una sorta di dimostrazione didascalica degli opposti effetti della pace e della guerra: Diceopoli si prepara alla festa dei boccali, mentre Lamaco si prepara a una spedizione (vv. 1198 sgg.); e quando poi il generale tornerà ferito e dolorante dalla spedizione malriuscita (vv. 1078 sgg.), Diceopoli festeggerà la vittoria nella gara dei boccali, godendo dei piaceri dionisiaci (cibo, vino e sesso: vv. 1198 sgg.). La simmetria "didascalica" degli scambi paralleli ai vv. 1097-1142 è stata ampia-

mente valorizzata dagli studi¹³, ma l'apprezzamento per le corrispondenze formali, metriche e metaforiche ha finito per togliere rilievo a un fatto molto importante: sul piano simbolico, la contrapposizione tra Diceopoli e Lamaco è una vera e propria allegoria, nel senso che i due personaggi "stanno per", rispettivamente, le ragioni della pace e le ragioni della guerra. Non solo: la loro interazione è stilizzata come una sorta di "tenzone", un duello tra campioni di opposti partiti. Paradosso degli *Acarnesi*: la pace fa guerra alla guerra! Ecco perché quando Diceopoli gioisce delle sofferenze di Lamaco non è metodico lamentare la crudeltà immorale dell'eroe, come accade spesso negli studi aristofanei¹⁴, poiché Diceopoli sta solo godendo del male di un *nemico*, cosa che nell'etica arcaica e classica è perfettamente naturale.

Il carattere "allegorico" di Diceopoli implica che il personaggio incarni non solo il principio politico da lui ispirato, ma la collettività stessa che ne potrebbe trarre beneficio. È come insomma se Diceopoli – come del resto rivela il suo nome "collettivo" – fungesse da equivalente metonimico dell'intera cittadinanza ateniese, o almeno di quella parte desiderosa di vedere il ritorno della pace. In effetti Diceopoli è il soggetto centrale del suo piano antibellista, e la soluzione da lui prospettata e poi realizzata è in primo luogo una soluzione centrata sul soggetto e sulla sua realizzazione personale. Inevitabile che questa soluzione egocentrica implichi ulteriore conflitto. Se la guerra inizialmente oppone tutti gli Ateniesi a tutti gli Spartani, dopo la tregua privata di Diceopoli non c'è una pace universale, ma una guerra tra Atene e Sparta da cui sono esclusi soltanto Diceopoli e i suoi congiunti. In altre parole, la pace di Diceopoli è una ridefinizione della guerra dove sono semplicemente mutati i confini degli opposti schieramenti. Gli amici precedenti (gli Ateniesi ossessivamente fissati con la politica bellicista) sono ora i nuovi nemici, e i vecchi nemici (e tutte le persone disposte ad accettare il ruolo centrale di Diceopoli) sono i nuovi interlocutori pacifici, in grado di garantire felicità e prosperità al vecchio contadino.

13 Cfr. ad es. Pellegrino 1993.

14 La valutazione morale del protagonista è problema centrale negli studi su Aristofane: a fronte di studiosi che insistono sulle sue inclinazioni antisociali (Dover 1972, 87-8; Bowie 1982, 40; Foley 1988, 45-6; Fisher 1993, 39-41; Bowie 1993, 32-9; Newiger [1975] 1996, 317), altri ne sottolineano invece il carattere positivo (Whitman 1964, 70; Edmunds 1980, 28; MacDowell 1983, 158-60 e 1995, 75-7; Parker 1991, 204-6; Padiuano 2008a, 34; Nelson 2016, 126-40). In Panagiotarakou 2015 si trova un interessante tentativo di enfatizzare le convergenze tra Diceopoli e i protagonisti degli altri due drammi 'pacifisti', Trigeo e Lisistrata.

Nell'azione di *Lisistrata*, invece, i limiti dell'*entitlement* determinano i limiti stessi del successo di cui la donna può godere. Come abbiamo visto, *Lisistrata* è molto efficiente nel riorientare le azioni degli uomini con il ricatto sessuale e l'occupazione dell'acropoli, ma ciò nonostante la sua posizione nello scacchiere politico ridisegnato dal suo progetto è quanto meno incerta. Lungi dal godere in prima persona del trionfo garantito dal successo del progetto comico, *Lisistrata* sparisce sullo sfondo. Nella scena finale della commedia, *Lisistrata* consegna la personificazione della «Tregua» (Διαλλαγή, v. 1114) ai rappresentanti di Atene e di Sparta, delegando a loro il godimento del piacere erotico tipico del finale aristofaneo¹⁵, come pure la futura gestione politica delle rispettive città (vv. 1185-7: ὅρκους δ' ἔκει καὶ πύστιν ἀλλήλοις δότε. | καὶ πειτα τὴν αύτοῦ γυναικί ύμῶν λαβῶν | ἀπεισ' ἔκαστος, «Giurate e prestatevi garanzie reciproche. Poi ciascuno prenda con sé sua moglie e se ne vada a casa»). Così facendo, l'eroina si colloca sì in posizione sovraordinata, ma ammette implicitamente di non sentirsi legittimata (*entitled*) alla gestione diretta e in prima persona del potere.

In sintesi, in base al parametro del genere è possibile osservare che negli *Acarnesi* il progetto pacifista è un progetto sostenuto da un *entitlement* individuale illimitato (l'eroe pensa e sente di poter fare qualsiasi cosa e di poterla fare in prima persona esautorando il mondo intero), e si realizza come progetto competitivo, fondato su una riformulazione dell'antagonismo bellico: la tregua tra Diceopoli e Sparta (*Ach.* 130-2) accomuna il vecchio contadino e i suoi alleati nel godimento di uno spazio dove è possibile vivere come prima e fare festa (*Ach.* 201-2). Viceversa, gli interlocutori che hanno respinto le esortazioni di Diceopoli a porre fine alla guerra (*Ach.* 26-7: εἰορήνη δ' ὅπως | ἔσται προτιμῶσ' οὐδέν, «Non si curano per niente di fare la pace») vengono ora tenuti all'esterno dello spazio privilegiato e trattati come nemici (vv. 133, 622-4). Ben diversamente in *Lisistrata*: qui l'azione della protagonista, che pure si rivelerà risolutiva, tiene conto dei limiti dell'*entitlement* della donna, e si concluderà con una conciliazione che è anche, al tempo stesso, una sorta di abdicazione all'apoteosi tipica dell'eroe vittorioso.

15 Al *gamos* come celebrazione di un vincolo in senso sociale e familiare, formula conclusiva prevalente in commedia dall'età ellenistica ai nostri giorni, corrisponde nella commedia attica antica una festività di carattere più sensuale, che corrisponde solo funzionalmente al modello del *gamos* successivo (Grilli 2020-2021). Ciò che rende specifica la situazione di *Lisistrata* è dunque la trasformazione di un modello basato sul godimento centripeto in una dinamica di concessione eterocentrica.

Questo accenno al profilo eroico permette la transizione al secondo piano della mia analisi comparativa, vale a dire il piano del codice drammatico, dove trovano conferma le differenze già emerse in relazione al genere dei personaggi. Possiamo infatti considerare la struttura di *Acarnesi* e *Lisistrata* in base alla fisionomia del personaggio principale, a quella “grammatica dell’eroismo comico” che ho cercato di descrivere in un mio saggio recente (Grilli 2021). Se ci si richiama alla tassonomia dell’eroe comico che ho proposto in quello studio (pp. 144 sgg.), vediamo che sia Diceopoli che Lisistrata sono eroi “etici” – vale a dire che il messaggio di cui si fanno portavoce è condivisibile in termini razionali anche al di fuori della dimensione paradossale della commedia e dei suoi mondi alla rovescia. Tuttavia Diceopoli e Lisistrata non si possono classificare nella stessa categoria per quanto riguarda l’“atteggiamento”, vale a dire la postura assunta in relazione alle proprie possibilità di appagamento individuale: Diceopoli è infatti un eroe etico egocentrico, mentre Lisistrata è un eroe etico eterocentrico. Questo significa che nel primo caso gli obiettivi dichiarati dell’eroe (è bene fare la pace, evitare la corruzione, esercitare il potere in modo giusto e moderato, senza danni per le popolazioni ecc.) vengono irrazionalmente contraddetti da comportamenti di sfrenato egocentrismo, che si manifestano in forme capricciose o violente, sicuramente in contraddizione con la visione pacificata e altruista veicolata dal messaggio (cfr. ad es. l’episodio col contadino Dercete, vv. 1018 sgg.). Questa contraddizione è sempre stata problematica per gli studiosi di Aristofane, ma non lo è mai stata per il suo pubblico, antico e moderno. Il godimento permesso dalla commedia si fonda infatti non solo sull’adesione razionale a un messaggio condivisibile di giustizia e di equilibrio sociale e politico, ma anche sul godimento viscerale (cioè irrazionale) dei piaceri legati alla *Schadenfreude* e ad altre forme di soddisfazione vicaria garantite dal rovesciamento comico. Negli *Acarnesi*, cioè nell’azione dell’eroe etico egocentrico, il successo dell’eroe mobilita tanto l’adesione consapevole che il piacere viscerale, mentre nel caso di *Lisistrata*, per i limiti culturali analizzati sopra, l’eroina può permettersi soltanto di contare sull’adesione etica e razionale ai suoi buoni propositi.

Una comparazione contrastiva basata sul parametro dell’eroismo comico, insomma, ci mostra che il pacifismo degli *Acarnesi* può affermarsi senza limiti e senza timore di contraddizioni perché il protagonista realizza il model-

lo prototipico dell'eroismo comico, mentre in *Lisistrata* la protagonista deve garantire sempre il massimo rispetto per gli obblighi della "donna per bene", pena la perdita della credibilità eroica. In generale, la mancanza di *entitlement* riguarda precisamente la possibilità di risolvere l'azione vittoriosa nel conseguimento di un vantaggio privato o di un piacere individuale. La donna ha titolo ad agire solo quando la sua azione ricade a beneficio della comunità. In base a queste considerazioni, appare prudente contenere l'entusiasmo per *Lisistrata* come fantasia di emancipazione¹⁶: anche se capace di promuovere l'azione politica, il profilo eroico femminile si mantiene coerente con la funzione di *caregiver* che circoscrive l'agentività della donna anche nella realtà primaria.

Tutte queste opposizioni si possono cogliere nella forma più chiara sul piano della organizzazione semiotica dello spazio drammatico. Il pacifismo degli *Acarnesi* è portato avanti, come abbiamo visto, da un io-mondo che si pone al centro del nuovo sistema politico e sociale. Questa centralità si manifesta in termini spaziali tramite la creazione di una agorà privata, vale a dire definendo uno spazio che corrisponda perfettamente alla soggettività assertiva e trionfante del protagonista rivoluzionario. Come per ogni spazio simbolico che si rispetti (Morosi 2021: 51 sgg.), tracciare confini è possibile solo con un criterio di esclusione: il mondo pacificato di Diceopoli è un mondo parziale, dove si può godere dei vantaggi della pace solo se ci si pone all'ombra dell'eroe. Tutti gli altri soggetti, anche se non direttamente responsabili delle scelte politiche di Atene, vengono cacciati in malo modo, rendendo lo spazio della pace uno spazio chiuso, verso cui sono rivolti gli sguardi desiderosi e frustrati dei tanti che vorrebbero esservi ammessi.

In *Lisistrata* avviene il contrario: l'azione del dramma procede da un'idea della protagonista, che viene però realizzata a partire dalla sua condivisione (*Lys.* 29-30: ὅλης τῆς Ἑλλάδος | ἐν ταῖς γυναιξὶν ἔστιν ἡ σωτηρία, «La salvezza di tutta la Grecia riposa sulle donne»), e dal coordinamento delle forze femminili non solo in Attica ma in tutto il mondo greco (*Lys.* 39-41: ἦν δὲ ξυνέλθωσ' αἱ γυναικες ἐνθάδε, | αἱ τ' ἐκ Βοιωτῶν αἱ τε Πελοποννησίων | ἡμεῖς τε, κοινῇ σώσομεν

16 Una sintesi della questione in Revermann 2010: 72-5; inutile dire che nelle moderne riprese teatrali di questo dramma la postura femminista viene invece immancabilmente privilegiata (Hardwick 2010; Winkler 2014, 922-8, in part. p. 923 n. 57; Klein 2014; Wiederhold, Field-Springer 2015).

τὴν Ἑλλάδα, «Se si riuniscono qui tutte le donne, quelle beote e quelle del Peloponneso, salveremo la Grecia *tutte insieme*»). Il progetto comincia insomma in termini di condivisione trasversale, e si conclude con una conciliazione che non lascia esclusi. L'agorà definita da Diceopoli, al contrario, risponde reattivamente all'esclusione di cui era stato vittima lo stesso protagonista all'assemblea sulla Pnice: come in quell'occasione al cittadino moderato e virtuoso viene impedito di parlare per dar credito a millanterie improbabili e a un programma politico dei più dannosi (vv. 59 sgg.), così nel mercato reso possibile dalla tregua privata con Sparta finiranno per trovar posto solo gli "amici", mentre a tutti gli altri verrà impedito di entrare anche con mezzi violenti. Due drammi ugualmente "pacifisti", dunque, presentano due forme diversissime di pace: antagonistica, competitiva ed esclusiva negli *Acarnesi*, collettiva, correttiva e inclusiva in *Lisistrata*.

A metà strada fra questi due modelli estremi, le cui differenze sono tanto più cospicue quanto più ci si rende conto delle loro affinità drammaturgiche, c'è il pacifismo della *Pace*. In quel caso ci troviamo di fronte precisamente a un modello ibrido, la cui scarsa incisività drammaturgica ha contribuito a determinare il modesto interesse del pubblico e degli studi per questo dramma (Cassio 1985).

Molte delle specificità della *Pace* si possono ricondurre al suo contesto storico di composizione, dal momento che le trattative di pace tra Atene e Sparta erano già avviate quando la commedia fu composta¹⁷. Le ostilità duravano ormai da un intero decennio e il loro protrarsi aveva reso la pace un obiettivo di urgenza inderogabile. Ma le notizie sulle trattative già in corso rendevano paradossalmente meno impellente la necessità di esercitare un influsso sulle deliberazioni politiche, che sembravano muovere già nella direzione auspicata.

Questa peculiare situazione è forse in grado di spiegare le peculiarità strutturali e simboliche di questa commedia. La *Pace* si presenta infatti come una sorta di 'ibrido' a metà strada tra i due modelli di *Acarnesi* e *Lisistrata*. Da un lato essa presenta una struttura drammaturgica fondata sul ruolo centrale e taumaturgico del protagonista, che, come Diceopoli e come poi il Pisetero degli *Uccelli*, ha i tratti dell'eroe etico egocentrico. Tuttavia l'egocentrismo di Trigeo è molto meno accentuato di quello dei suoi colleghi Diceopoli e Pisetero, per una serie di ragioni che vale la pena di passare in rassegna.

17 Una discussione aggiornata sul background storico della commedia in Storey 2019: 39-59.

La principale è il carattere inclusivo del progetto di Trigeo: la pace è un'esigenza universale, e il testo riconosce in più punti la necessità di un'azione condivisa per la sua realizzazione, a cominciare dalle preoccupazioni di Trigeo per tutte le città (v. 63: *τὰς πόλεις*, «le città»), fino alla richiesta di aiuto, metateatrale e generalizzata, per liberare la Pace dalla sua prigionia, che si conclude su un tono di esortazione dionisiaca a un momento festivo condiviso (*Pax* 296-300):

'Αλλ', ὡς γεωργοὶ κάμποροι καὶ τέκτονες
καὶ δημιουργοὶ καὶ μέτοικοι καὶ ξένοι
καὶ νησιῶται, δεῦρ' ἵτ', ὡς πάντες λεώ,
ώς τάχιστ' ἄμας λαβόντες καὶ μοχλοὺς καὶ σχοινία·
νῦν γὰρ ἡμῖν ἀρπάσαι πάρεστιν ἀγαθοῦ δαίμονος.

Contadini, mercanti, falegnami, artigiani, stranieri residenti e non, abitanti delle isole, venite qui tutti quanti, presto, prendete zappe, sbarre, corde, adesso possiamo proprio portarcela a casa con un bel brindisi al buon genio!

Questa inclusività, e il carattere universale dell'azione alla base del dramma, rendono la *Pace* molto più simile a *Lisistrata* che agli *Acarnesi*. Tuttavia la differenza a mio giudizio più importante è un'altra, e riguarda la dimensione simbolica del progetto nel suo insieme: *Acarnesi* e *Lisistrata* sono accomunati dal fatto che in essi la pace viene realizzata da un'azione umana, che parte da un'intuizione politica di un singolo individuo ma si estende poi a una strategia che coinvolge una collettività parziale (negli *Acarnesi*) o universale (in *Lisistrata*). Nella *Pace* invece il prolungamento e la cessazione della guerra vengono determinate su un piano metafisico, cioè da un'azione divina rispetto alla quale le decisioni degli uomini appaiono secondarie. Non a caso questo dramma dà grandissimo rilievo alla dimensione allegorica e religiosa, introducendo Pace e Guerra come personificazioni divine, cui si aggiungono le divinità olimpiche (Zeus ed Ermes *in primis*) nonché altre figure allegoriche di contorno (come Πόλεμος e Κυδοιμός, le personificazioni della guerra e del tumulto). Ne consegue che, mentre l'idea comica in *Acarnesi* e in *Lisistrata* riguarda una strategia *politica* che modifica il comportamento dei soggetti impegnati nelle ostilità, nella *Pace* essa consiste in qualcosa di molto più circoscritto: un'ingegnosa macchinazione per salire al cielo e chiedere spiegazioni e aiuto alla divinità suprema (vv. 66 sgg.). Una volta saputo da Ermes che la dea Irene, personifica-

zione della pace, è stata imprigionata da Polemos in una grotta, l'unica cosa da fare è liberarla. Ma anche questa parte dell'azione viene intrapresa sotto la diretta supervisione del dio Ermes; così si esprime il Coro ai vv. 428-9: σὺ δ' ἡμῖν, ὁ θεῶν σοφώτατε, | ἄττα χρὴ ποεῖν ἐφεστῶς φράζε δημιουργικῶς, «E tu, il più sapiente degli dei, stacci vicino e dacci istruzioni precise su cosa dobbiamo fare». Trigeo chiede poi aiuto a vari popoli e soggetti sociali, ricevendolo infine solo dai contadini (vv. 508 sgg.). Nella *Pace*, insomma, la progettualità umana è sì importante, ma appare come relegata a una sorta di ruolo subalterno rispetto alle dinamiche che si giocano in cielo e sullo scacchiere politico.

Questo "depotenziamento" dell'eroismo comico si apprezza ancora una volta confrontando analoghe scene di esclusione in *Acarnesi* e *Pace*: nella prima commedia l'eroe esclude i suoi nemici dallo spazio in cui la pace si realizza manifestando tutti i suoi effetti benefici; chi rimane fuori resta fuori dove sono pianto e stridore di denti, perché escluso dal luogo fatato dove si concentrano l'agricoltura e i commerci, e dove quindi abbondano le gioie del cibo, del vino e della festa (si consideri, tra molti esempi, come Diceopoli rifiuti di concedere anche solo briciole a Lamaco che gli manda un servo per chiedere di acquistare qualche derrata per far festa a sua volta: vv. 959-70). Nella *Pace*, invece, le scene di esclusione vengono sì mantenute nel loro luogo drammaturgicamente deputato, cioè dopo che il progetto comico si è compiuto, ma risultano di fatto molto più blande. Il finale ruota intorno alle nozze di Trigeo stesso con Opora, la dea del raccolto, e al banchetto che celebra l'unione. Prima del *kōmos* finale Trigeo respinge l'indovino Ierocle, topica figura di parassita interessato alle carni del sacrificio, e i mercanti d'armi. Ma questi ultimi vengono respinti non con la forza, bensì con offerte commerciali inadeguate (sarà l'economia della pace a rendere obsoleti i loro commerci: vv. 1210 sgg.). A banchetto già in corso, poi, il figlio di Lamaco verrà bonariamente redarguito in base ai contenuti delle sue canzoni (e si tratta comunque di uno dei *παιδία* ... τῶν ἐπικλήτων, «figli degli invitati al banchetto», vv. 1265-6). Il trionfo dell'eroe non si riverbera più nella creazione di un microcosmo privilegiato e separato, ma si esprime semplicemente in un banchetto universale che celebra la felicità universalmente ritrovata. Il pacifismo della *Pace*, insomma, presenta una forma ibrida tra gli estremi di *Acarnesi* e *Lisistrata*, una in cui gli opposti non continuano a farsi la guerra, né

si abbracciano per godere insieme della pace come eros. Le innegabili debolezze poetiche della commedia del 421 dipendono in parte proprio dalla combinazione di modelli drammaturgici fortemente alternativi e difficili da conciliare completamente – un modello centrato sull'eroismo etico egocentrico e uno sorretto invece da un atteggiamento eterocentrico e più inclusivo.

Se volessimo definire con un solo concetto il discorso pacifista della *Pace*, potremmo senz'altro parlare di un discorso "epidittico": a fronte di circostanze storiche che hanno reso nuove proposte strategiche meno impellenti, la struttura del dramma risponde allentando la dimensione deliberativa, fortissima sia in *Acarnesi* che in *Lisistrata*, in favore di quella celebrativa. Negli altri due drammi, invece, la pace è l'obiettivo di una pervicace, coraggiosa proposta politica, che si manifesta in modi opposti: competitiva, antagonistica, esclusiva nel dramma del 425, collettiva, correttiva e inclusiva nella commedia femminile del 411. Ecco perché in questo studio mi è sembrato opportuno parlare di una sorta di "dialettica" del pacifismo: perché a un pacifismo che sembra quasi una guerra sotto mentite spoglie (la "tesi" di *Acarnesi*) fa da contraltare un progetto che vede nella pace un bene inclusivo, possibile solo se nel suo godimento è coinvolto pienamente anche il "nemico". Del resto la polarizzazione di questi due modi di intendere la pace può ben essere considerata come la formulazione di una dicotomia rispetto alla quale il pacifismo della *Pace* rappresenta un compromesso, un punto intermedio, una vera e propria "sintesi" dialettica. Se in *Acarnesi* la pace è ancora un bene esclusivo, goduto da pochi eletti a scorno degli esclusi, e in *Lisistrata* la pace è un bene inclusivo, di cui è possibile godere solo nella recuperata armonia con la parte avversa (non tanto Sparta quando i maschi), nella *Pace* la pace si presenta finalmente come un bene "non esclusivo", di cui ciascuno può godere autonomamente e liberamente, senza che il suo godimento diminuisca in nulla la felicità di tutti gli altri (v. 1317: *καὶ πάντα λεῶν συγχαίρειν καπικελεύειν*, «che tutto il popolo si unisca al tripudio e alla mia gioia»).

ALESSANDRO GRILLI
Università di Pisa
alessandro.grilli@unipi.it

Riferimenti bibliografici

- Ahearn L.M., *Agency*, «Journal of Linguistic Anthropology» 9.1, 1999, 12-5; rist. in Duranti A. (ed.), *Key Terms in Language and Culture*, Blackwell, Oxford 2001; tr. it. A. Perri, S. Di Loreto, *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Meltemi, Roma 2002, 18-23.
- Auffarth C., *Ritual, Performanz, Theater: Die Religion der Athener in Aristophanes' Komödien*, in Bierl A., Lämmle R., Wesselmann K. (eds.), *Literatur und Religion, 1. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen*, De Gruyter, Berlin-New York 2007, 387-414.
- Bachtin M.M., *Tvorčestvo Fransa Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1965; tr. it. M. Romano, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1979.
- Bandura A., *Social Cognitive Theory: An Agentic Perspective*, «Asian Journal of Social Psychology» 2, 1999, 21-41.
- Bierl A., *Der Chor in der Alten Komödie: Ritual und Performativität*, München-Leipzig, K.G. Saur, 2001; Eng. tr. A. Hollmann, *Ritual and Performativity. The Chorus in Old Comedy*, Harvard University Press, Cambridge MA 2009.
- Bowie A.M., *The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, Acharnians*, «Classical Quarterly» 32, 1982, 27-40.
- Bowie A.M., *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Carrière J.-C., *Le carnaval et le politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Les Belles Lettres, Paris 1979.
- Cassio A.C., *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*, Liguori, Napoli 1985.
- Cornford F.M., *The Origin of Attic Comedy*, Edward Arnold, London 1914; rist. Cambridge University Press, Cambridge 1934 [repr. with introduction by J. Henderson, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993; tr. it. P. Ingrosso, *L'origine della commedia attica*, Argo, Lecce 2007].
- Dell'Aversano C., *Fenomenologia del corpo comico. Il grottesco di Bachtin e la commedia di Aristofane*, «Maia» 68.3, 2016, 766-82.
- Dobrov G.W., *Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Dover K.J., *Aristophanic Comedy*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1972.
- Edmunds L., *Aristophanes' Acharnians*, «Yale Classical Studies» 26, 1980, 1-41.

- Edwards A.T., *Historicizing the Popular Grotesque: Bakhtin's Rabelais and His World and Attic Old Comedy*, in Scodel R. (ed.), *Theater and Society in the Classical World*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1993, 89-118; rist. in Branham R.B. (ed.), *Bakhtin and the Classics*, Northwestern University Press, Evanston 2002, 27-55.
- Fisher N.R.E., *Multiple Personality and Dionysiac Festivals: Di- caeopolis in Aristophanes' Acharnians*, «Greece & Rome» 40, 1993, 31-47.
- Foley H.P., *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, «Journal of Hellenic Studies» 108, 1988, 33-47.
- Giangrande G. *The Origins of Attic Comedy*, «Eranos», 61, 1963, 9-24.
- Goldhill S., *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- Grilli A., *Inganni d'autore. Due studi sulle funzioni del protagonista nel teatro di Aristofane*, ETS, Pisa 1992.
- Grilli A., *Forme del gamos comico: semantica e ideologia delle strutture temporali nella commedia attica antica*, «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico», 10-11, 2020-2021, 141-224.
- Grilli A., *Aristofane e i volti dell'eroe. Per una grammatica dell'eroismo comico*, ETS, Pisa 2021.
- Hannah, Patricia A. *Eirēnē: Ancient Greek Goddess and Concept of Peace*. In *Visions of Peace*. Routledge, London-New York 2016. 11-28.
- Hardwick L., *Lysistratas on the Modern Stage*, in Stuttard D. (ed.), *Looking at Lysistrata: Eight Essays and a New Version of Aristophanes' Provocative Comedy*, Bristol Classical Press, London 2010, 80-9.
- Klein E., *Sex and War on the American Stage: Lysistrata in performance 1930-2012*, Routledge, London-New York 2014.
- Landfester M., *Geschichte der griechischen Komödie*, in SEECK G. (ed.), *Das griechische Drama*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1979, 354-400.
- Lombardi Vallauri L., *Corso di filosofia del diritto*, Cedam, Padova 1981 (2012²).
- MacDowell D.M., *The Nature of Aristophanes' Akharnians*, «Greece & Rome» 30, 1983, 143-62.
- MacDowell D.M., *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford University Press, Oxford 1995.
- Mazon P., *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Hachette, Paris 1904.
- Moellendorff P. von, *Grundlagen einer Ästhetik der alten Komödie: Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, Gunter Narr, Tübingen 1995.

- Morosi F., *Lo spazio della commedia. Identità, potere e drammaturgia in Aristofane*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2021.
- Nelson S., *Aristophanes and His Tragic Muse. Comedy, Tragedy and the Polis in 5th Century Athens*, Brill, Leiden-Boston 2016.
- Newiger H.-J., *Krieg und Frieden in der Komödie des Aristophanes*, in Vourveris, *Skiadas* 1975, 175-94; rist. in Newiger H.-J. (ed.), *Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, M&P Verlag, Stuttgart 1996, 314-29; Eng. tr. C. Radford, *War and Peace in the Comedy of Aristophanes*, in Henderson J. (ed.), *Aristophanes: Essays in Interpretation*, «Yale Classical Studies» 26, Cambridge University Press, Cambridge 1980, 219-37 (= Segal E. ed., *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford University Press, Oxford-New York 1996, 143-61).
- Paduano G. (ed.), *Aristofane. Lisisistrata*, Rizzoli BUR, Milano 1981.
- Paduano G., *L'individuo e la polis*, in Lauriola R. (ed.), *Aristofane. Acarnesi*, Rizzoli BUR, Milano 2008, 5-37.
- Panagiotarakou E., *Peace and Gendered Agricultural Festivals in Aristophanes' Acharnians*, «Logeion. A Journal of Ancient Theatre» 5, 2015, 161-82.
- Parker L.P.E., *Eupolis or Dicaeopolis?*, «Journal of Hellenic Studies» 111, 1991, 203-8.
- Pellegrino, Matteo. *Aristofane, Acarnesi 1097-1142: aria di guerra e aria di baldoria*. «Aufidus» 19, 1993, 43-61.
- Pickard-Cambridge A.W., *Dithyramb: Tragedy and Comedy* [1927], 2nd edn. revised by T.B.L. Webster, Oxford University Press, Oxford 1962.
- Platter C., *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2007.
- Raaflaub, Kurt A. *Conceptualizing and theorizing peace in ancient Greece*. «Transactions of the American Philological Association». Vol. 139. No. 2. Johns Hopkins University Press, Baltimore 2009, 225-50.
- Raaflaub, K.A., "Greek Concepts and Theories of Peace", in *Peace in the Ancient World*, Wiley, Hoboken (NJ) 2016, pp. 122-157.
- Rau P., *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, C.H. Beck, München 1967.
- Reckford K.J., *Aristophanes' Old-And-New Comedy*, vol. 1: *Six Essays in Perspective*, University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 1987.
- Revermann M., *On Misunderstanding the Lysistrata, Productively*, in Stuttard D. (ed.), *Looking at Lysistrata: Eight*

- Essays and a New Version of Aristophanes' Provocative Comedy*, Bristol Classical Press, London 2010, 70-9.
- Riu X., *Dionysism and Comedy*, Rowman and Littlefield, Lanham 1999.
- Rose, Karen C.; Anastasio, Phyllis A., *Entitlement is about 'others', narcissism is not: Relations to sociotropic and autonomous interpersonal styles*. «Personality and Individual Differences». 59, 2014, 50-53.
- Rösler W., Zimmermann B., *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari 1991.
- Ruffell I., *The World Turned Upside-Down: Utopia and Utopianism in the Fragments of Old Comedy*, in Harvey D., Wilkins J. (eds.), *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, Duckworth, London 2000, 473-506.
- Ruffell I., *Utopianism*, in Revermann M. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, 206-21.
- Sacks H., *Lectures on Conversation*, ed. by G. Jefferson, E. Schegloff, 2 voll., Blackwell, Oxford 1992.
- Sommerstein, A.H., *Die Komödie und das "Unsagbare"*, in: A. Ercolani (ed.), *Spoudaiogeloion: Formen und Funktionen der Verspottung in der aristophanischen Komödie*. J.B. Metzler, Stuttgart 2002, 125-145.
- Sommerstein, Alan H. *Harassing the satirist: the alleged attempts to prosecute Aristophanes*. In *Free Speech in Classical Antiquity*. Brill, Leiden 2004, 145-174.
- Spencer, Vicki A. e Takashi Shogimen (eds). *Visions of Peace: Asia and the West*, Routledge, London-New York 2014.
- Storey, Ian Christopher. *Aristophanes: Peace*. Bloomsbury Academic, London 2019.
- Twenge, Jean M.; Campbell, W., Keith. *The Narcissism Epidemic: Living in the Age of Entitlement*. 2009.
- Whitman C.H., *Aristophanes and the Comic Hero*, Harvard University Press, Cambridge MA 1964.
- Wiederhold A.M., Field-Springer K., *Embodying Imperfect Unity: Womanhood and Synchronicity in Anti-War Protest*, «Journal of Gender Studies», 24.2, 2015, 147-69.
- Winkler M.M., *Aristophanes in the Cinema; or, the Metamorphoses of Lysistrata*, in Olson S.D. (ed.), *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014, 894-944.
- Zieliński T., *Die Gliederung der altattischen Komödie*, B.G. Teubner, Leipzig 1885.



TROILO E CRESSIDA, OMERO E SHAKESPEARE, GUERRA E LUSSURIA*

GUIDO PADUANO



Ritrovare in Shakespeare anche solo qualche traccia di pacifismo militante, vale a dire di rifiuto ideologico della violenza militare, mi sembra impresa destinata al fallimento, e subito vengono in mente esempi che vanno in direzione opposta: quando Amleto medita sui soldati di Fortebraccio che rischiano la vita per un obiettivo inconsistente, ammira la dedizione di sé non giustificata dalla posta in palio in quanto comportamento opposto a quello che deplora in se stesso; quando Otello rimpiange come irrimediabilmente passato e lontano il suo mestiere di soldato, lo tinge di affetto commosso; Alcibiade chiude la sua vittoriosa campagna d'Atene (e il *Timone d'Atene*) con l'ambiguissimo augurio che "la guerra generi la pace, la pace ponga termine alla guerra, e ognuna dia indicazioni all'altra, perché ognuna delle due è il medico dell'altra". Né io credo troppo alla lettura ironica o almeno chiaroscurale che spesso si dà della *history* dedicata all'eroe nazionale Enrico V. Qua e là non manca neppure qualche battuta ribalta come quella del servo volscio in *Coriolano* (IV 5):

la guerra supera la pace quanto il giorno supera la notte.
È vivace, chiassosa, ha buon fiuto; la pace è un'apoplessia,
un letargo, moscia, sorda, sonnolenta, inerte, produce più
bambini bastardi che cadaveri di uomini la guerra.

Ma se invece ci limitiamo a considerare la *pars destruens* di un discorso contro la guerra, troveremo in *Troilus and Cressida* il più devastante smascheramento dei valori bellici tra-

* Questo contributo non è un lavoro isolato, ma si lega alle ricerche che ho condotto in vista della traduzione integrale del teatro di Shakespeare. Dopo anni di lavoro il progetto, che sto realizzando per le edizioni Quodlibet di Macerata, è quasi interamente concluso (la pubblicazione del primo volume, che contiene tutte le tragedie, è prevista per la primavera del 2025).

dizionali, la più netta denuncia non solo degli orrori ma, in modo forse ancora più inquietante, delle miserie della guerra: ed è la guerra di Troia, non solo la più famosa della tradizione occidentale, ma fondativa della tradizione medesima.

Non è in Omero l'amarissima storia d'amore di Troilo e Cressida. Il nome di Troilo figura nel XXIV dell'*Iliade* tra quelli dei figli di Priamo morti in guerra; Cressida è variazione di Criseida, il nome dato da Boccaccio all'eroina del *Filostrato*: riecheggia la Criseide omerica, figlia del sacerdote Crise e concupita da Agamennone; in Chaucer è figlia di un altro sacerdote, Calcante, celebre personaggio classico trasformato in un disertore troiano che nell'occasione di uno scambio di prigionieri reclama accanto a sé la figlia. Questa è dunque costretta a lasciare Troia e Troilo appena dopo aver stretto con lui un appassionato patto di amore eterno; ma neppure si perita a cedere alle profferte amorose del greco Diomede: non visto, Troilo ne è in Shakespeare testimone auricolare attonito e disperato. Ecco dunque la lussuria che Tersite, il maledicente popolano omerico valorizzato da Shakespeare, accomuna alla guerra nell'imprecazione cosmica: "la guerra e la lussuria (*lechery*) mandino tutto in rovina!" (II 3).

Cressida infatti si autoaccusa e insieme si giustifica così:

Povero nostro sesso! La colpa che trovo in noi è che il vago re del nostro occhio dirige la nostra mente, e chi vaga non può che errare. La conclusione è che le menti sviate dagli occhi sono piene di turpitudini.

Tersite, che pure sta spiando la scena, fornisce una disambiguazione brutale:

Non potrebbe fornirne prova più piena, a meno di dire:
"La mia mente è diventata una puttana" (V 2).

In realtà il rapporto tra *war* e *lechery* si pone a un doppio livello, istituendo un sistema di scatole cinesi: se infatti l'infedeltà di Cressida si pone come un esito dello stato di guerra e delle sue costrizioni, la guerra medesima si pone come esito di una *lechery* originaria: l'infedeltà di Elena e il rapto di Paride. Al riguardo è impietosa la sovrapposizione delle due situazioni: a Paride che gli chiedeva chi dei due, lui o Menelao, fosse più meritevole di Elena, Diomede aveva risposto (IV 1):

Entrambi ugualmente; lui si merita di averla perché la cerca senza farsi scrupolo della sua sozzura, con un inferno

di pene, un mondo di fatiche, e voi meritate altrettanto di tenerla perché la difendete non avvertendo il gusto del suo disonore, con una perdita tanto costosa di ricchezza e di amici. Lui come un cornuto lamentoso vorrebbe bere la feccia e il fondo di un vino svampito, voi da lussurioso vi compiacete di generare i vostri eredi da lombi di puttana. Pesati, i vostri meriti non sono né più né meno. Chi porta di più il peso di una puttana?

Ma Diomede è coinvolto da Tersite nello stesso parallelismo e con la stessa, demonizzazione quando combatte con Troilo: "Tieni la tua puttana, greco! Battiti per la tua puttana, troiano!" (V 4).

Snodo centrale della vicenda e, per ciò che più ci interessa in questa sede, equivalente tonale e simbolico della negatività dell'eros, la guerra è dunque l'argomento proprio del dramma shakespeariano, laddove in Boccaccio e Chaucer era non più che ambientazione o addirittura cornice.

A questo proposito il prologo, attraversato da una polemica col *Poetaster* di Ben Jonson, è categorico nello stabilire una relazione con Omero che non sempre viene tenuta nella dovuta considerazione. L'affermazione che "il nostro dramma sorvola sugli inizi e le prime scaramucce, e comincia nel bel mezzo" non solo corrisponde alla struttura dell'*Iliade*, che inizia a conflitto inoltrato, ma anche all'approvazione di Aristotele, dal quale Omero riceve una lode iperbolica (*thespesios*, "prodigioso") "per non aver cercato di rappresentare interamente la guerra di Troia, anche se essa aveva un inizio e una fine" (*Poet.* 1459a31-33). Ma soprattutto, la drammaturgia di *Troilus and Cressida* segue la prodigiosa scelta iliadica di privilegiare il tempo narrativo al disopra del tempo fisico chiudendosi con la morte di Ettore, equivalente simbolico della fine di Troia (in Omero anche della fine di Achille).

I due tradimenti sessuali che le stanno a monte e a valle si differenziano nel modo più netto per ciò che concerne la considerazione delle due vittime; mentre Troilo è al centro dell'attenzione empatica, Menelao è al centro del dileggio universale; la dignità del dolore (che aveva ispirato una toccante descrizione all'Eschilo dell'*Agamennone*) non gli può essere riconosciuta per la sproporzione con l'immensità del dolore collettivo di cui viene considerato responsabile appunto con la guerra da lui e per lui intrapresa, e che insieme a lui viene degradata. Così si esprime infatti Ulisse (IV 5):

Amarezza mortale, tema di tutte le nostre umiliazioni, rischiare le nostre teste per indorare le sue corna!

E ancora “è una ferita tutta da ridere essere colpito dalle corna di Menelao” (I 1) è il commento proprio di Troilo sull'esito del duello con Paride, che nell'*Iliade* si presentava addirittura come decisivo delle sorti della guerra. E quando, su suggerimento di Ulisse, i Greci snobbano o fingono di snobbare Achille, Menelao è scelto a rappresentare per antonomasia l'assurdità della circostanza: “Come sarebbe a dire? Il cornuto mi tratta con spregio?” (III 3).

Quando tutti i Greci baciano Cressida per darle il benvenuto, Patroclo finge che il proprio bacio sia stato dato per conto di Menelao, con la surreale motivazione che “Paride ed io baciamo sempre al suo posto” (IV 5).

Non di lazzi, sia pure sublimi come quest'ultimo, ma di tormentato dibattito è oggetto la questione della guerra nel campo troiano: Shakespeare conferisce nuovo senso e respiro a una situazione che deriva senz'altro dal VII libro dell'*Iliade*, dove Antenore, a seguito del duello che Paride ha perduto – benché l'aiuto di Afrodite gli abbia salvato la vita, vanificando la feroce alternativa dei patti – propone la restituzione di Elena (in un altro punto dell'*Iliade* si dice che Paride ha usato non solo la persuasione ma anche la corruzione per opporsi a proposte simili). Ma in Omero la questione non è soggetta a deliberazione, e dunque a votazione: è affidata alla scelta personale e immodificabile di Paride, che si dichiara disponibile a restituire solo le ricchezze di Elena: una proposta che sarà senz'altro respinta dai Greci; Diomede anzi – sulla base del fatto che l'offerta troiana è indice della loro debolezza – esprime una punta di bellicismo incondizionato dichiarandosi indisponibile ad accettare in ipotesi la stessa restituzione di Elena.

In Shakespeare, la seduta è aperta da Priamo che mette in discussione la restituzione di Elena come proposta greca (formulata dal suo coetaneo Nestore). Prende la parola Ettore che si dichiara favorevole adducendo il “costo” di Elena in termini di vite umane (II 2):

Che Elena se ne vada. Da quando la prima spada è stata sguainata per questa disputa, ogni anima pagata come decima – tra molte migliaia di decime – è costata cara quanto Elena; intendo ogni anima delle nostre. Voglio dire che se abbiamo perduto tante nostre decime per conservare una cosa non nostra, né pari al valore, se fosse nostra, di una decima sola, che ragione c'è di rifiutare la sua restituzione?

Ma proprio il calcolo in quanto tale indigna Troilo, il quale ribatte con impeto che la dignità del re (e quindi della nazione) è, alla lettera, incalcolabile:

Vergogna, fratello mio! Voi pesate la dignità e l'onore di un re così grande come il nostro temuto padre su una bilancia di once comuni? Volete contare la smisurata grandezza del suo infinito? Volete racchiuderla con una cintura incomprendibile, con spanne e pollici così meschini come i terrori e le ragioni? Per amor di Dio!

A sua volta l'accenno sprezzante alle "ragioni" suscita la reazione del sacerdote Eleno, ma il suo intervento è esposto a rivolgere alla causa della pace l'accusa che non si poteva rivolgere a Ettore, cioè di essere motivata dalla vigliaccheria (o, in maniera indolore, dall'istinto di conservazione). Questa mossa è contenuta nel successivo intervento di Troilo, paradossalmente rafforzato dall'interruzione di Cassandra, che viene declassata a puro delirio. Ma l'anima di questo ulteriore discorso è incentrata su un altro punto: la necessità da parte dei Troiani di essere coerenti col proprio comportamento passato. Non possono sottrarsi alle conseguenze della spedizione di Paride, che tutti loro hanno approvato: questa variante rispetto alla tradizione classica si giustifica con il desiderio di rivalsa per il fatto che Ercole, nella sua precedente presa di Troia, ha a sua volta "rapito" la sorella di Priamo Esione, dandola in moglie al suo amico Telamone: lei è dunque la madre di Aiace, la cui conseguente parentela con Ettore è peraltro valutata sempre in senso positivo nel prosieguo del dramma.

È un punto nevralgico su cui Ettore non risponde contestualmente, ma con un rovesciamento che ha un profondo valore ironico: aderisce al partito della guerra, che chiede il rispetto della coerenza, grazie a una sua profonda incoerenza personale, che è un fatto drammaturgico prodottosi all'improvviso nel corso del suo successivo intervento.

All'inizio porta infatti un ulteriore argomento per la pace, un principio etico che discende dall'ordinamento patriarcale: Elena in quanto moglie di Menelao appartiene a lui. L'argomento è particolarmente delicato, ma si sottrae a qualunque discussione appunto perché subito dopo, Ettore cambia il suo voto:

Questa è l'opinione di Ettore, in linea di principio; ciò nonostante, miei vivaci fratelli, io propendo con voi verso la decisione di tenere Elena, perché è una causa che ha non poca importanza per la nostra dignità individuale e collettiva.

Sembra che Ettore risenta a distanza del precedente appello di Troilo all'onore del re, e in effetti è ancora Troilo a chiosare il voltag faccia:

Se ciò a cui teniamo non fosse la gloria piuttosto che la soddisfazione dei nostri forti sentimenti, non vorrei che fosse versata in sua difesa una goccia in più di sangue troiano. Ma, degno Ettore, Elena è motivo d'onore e di reputazione, stimolo ad azioni valorose e magnanime, in cui il coraggio attuale può sconfiggere i nostri nemici e la fama nel tempo può celebrarci. Presumo infatti che il valoroso Ettore non perderebbe il privilegio così ricco della gloria promessa, che ci sorride sulla fronte di quest'azione, per tutti i proventi del mondo.

Irrompe nella discussione, o meglio arriva a suggellare l'esito, la parola tematica dell'epica, "gloria": il valore degno di stare sull'altro piatto della bilancia quando Achille nel IX dell'*Iliade* racconta che gli è offerta la scelta tra il *kleos* e una vita lunga e felice, e anzi, capace di farlo traboccare nei fatti, anche se a parole un Achille amareggiato e deluso dalla lite con Agamennone dichiara di voler scegliere diversamente.

Questo valore, che in Omero è paradigmatico nella figura di Achille, ma condiviso in sostanza da quasi tutti i personaggi (l'eccezione più vistosa ma anch'essa parziale e discussa già nel poema sembra essere Paride), in Shakespeare è addossato al solo Ettore, e ha un enorme significato che lo sia a una futura vittima, la quale rappresenta per eccellenza la parte soccombente: lo stesso Troilo che definisce la gloria "l'anima del nostro proposito" è frenato dalla scelta fra amore e impegno militare che si pone già alla sua entrata in scena (I 1):

Chiamate il mio scudiero: voglio spogliarmi di nuovo delle armi. Perché dovrei fare la guerra fuori delle mura di Troia quando dentro di me trovo battaglie così aspre? Vada al campo ogni troiano che è padrone del suo cuore: Troilo, ahimè, non lo è.

...

I greci sono forti, e abili quanto forti, e fieri quanto abili, e coraggiosi quanto fieri: io invece sono più fragile di una lacrima di donna, più addomesticato del sonno, più sciocco dell'ignoranza, meno coraggioso di una vergine di notte, e inabile come l'infanzia inesperta.

Siamo molto vicini alla svirilizzazione che Romeo lamenta di avere subito ad opera dell'amore per opera di Giulietta e che lo trattiene dalla faida contro i suoi congiunti.

Gli affetti familiari (Priamo, Ecuba, Andromaca, Cassandra) non trattengono invece Ettore dall'andare "in nome del valore" all'appuntamento col suo destino: la tematica è

ancora tratta dall'*Iliade*, ma il sogno di Andromaca ricorda sinistramente quello di Calpurnia nel *Giulio Cesare*.

Dal contesto omerico la sagacia di Shakespeare ha selezionato l'episodio più essenziale al culto gratuito della gloria, il duello a cui, sempre nel VII libro, Ettore sfida i capi greci, e poi sostiene con Aiace: questo duello non ha alcuna incidenza sulla guerra, ma è volto a risolvere la supremazia del prestigio personale – senza poi neppure risolverla, per la sospensione tempestiva su un'ipotetica posizione di parità.

Si sarebbe tentati di addebitare al passo omerico una sorta di anacronismo con l'invenzione del duello cavalleresco; ma siamo comunque certi, nel leggere il bando in Shakespeare, che l'anacronismo è stato risanato (I 3):

Re, principi, signori, se c'è qualcuno dei migliori della Grecia che considera il suo onore più del suo agio, che cerca la lode più di quanto tema il pericolo, che conosce il valore e non la paura, che ama la sua donna più di quanto lo professi alle labbra di lei con promesse oziose, e ne proclami la bellezza e il valore in altre braccia che quelle di lei, a lui va questa sfida: Ettore, di fronte a Greci e Troiani, farà valere o almeno farà del suo meglio per far valere il fatto che ha una donna più saggia, più bella, più sincera di quelle che mai un greco ha avuto tra le braccia: e domani chiamerà con la sua tromba, a mezza strada fra le vostre tende e le mura di Troia, un greco che sia sincero in amore. Se qualcuno si presenta, Ettore lo onorerà; se non si presenta nessuno dirà, ritirandosi, che le dame greche sono arse dal sole, e non valgono la scheggia di una lancia.

È emozionante confrontare queste parole non tanto col genere “romanzo cavalleresco”, quanto piuttosto con la professione del contemporaneo Don Chisciotte, professione di sé e della sua immaginaria Dulcinea.

Tuttavia la domanda principale è un'altra: a quale platea si rivolge Ettore? Nell'*Iliade* la sfida genera molto imbarazzo, anzi, dichiarato timore e solo in seconda istanza, dopo un'offerta suicida di Menelao e la reprimenda di Nestore si presentano otto candidati, tra cui lo stesso Agamennone: il sorteggio designa Aiace.

In Shakespeare è il capo supremo il primo a dichiararsi disponibile in caso di necessità, e lo stesso Nestore lo segue su questa via; ma lo spettatore ha già avuto notizia di uno schieramento greco sgretolato e ridotto a brandelli da una memorabile allocuzione con cui Ulisse risponde ad Agamennone, che cerca di rianimare l'esercito provato dalla guerra (I 3):

Troia, che sta sulle sue fondamenta, sarebbe già caduta, e la spada del grande Ettore sarebbe senza un padrone, se non fosse per questa ragione, che è stata trascurata la prerogativa del comando. Guardate quante tende greche stanno sulla piana, vuote, e altrettante sono le fazioni, anch'esse vuote; quando chi le comanda non è come l'alveare, sul quale devono convergere tutti i foraggiatori, che miele ci possiamo aspettare? Quando la gerarchia viene oscurata, i più indegni sembrano altrettanto belli, se nascosti dalla maschera. I cieli stessi, i pianeti e questo centro dell'universo osservano la gerarchia, la priorità, il ruolo, la regola, il corso, la proporzione, il momento, la forma, il compito, l'usanza, ogni cosa in ordine. Perciò il Sole, glorioso pianeta, collocato nel suo trono e nella sua sfera in condizione di nobile preminenza tra gli altri, col suo occhio risanatore, corregge gli aspetti negativi dei pianeti maligni, e provvede come un comando sovrano per il bene e per il male senza tregua. Ma quando i pianeti errano in disordine e in cattiva mescolanza, quali pestilenze, quali prodigi, quali ribellioni, quale furia del mare, quali scosse della terra, quali sconvolgimenti dei venti, quali paure, mutamenti, orrori deviano, colpiscono, lacerano e sradicano dalla loro condizione il tranquillo connubio degli Stati! Quando è scossa la gerarchia, che è la scala di tutti gli alti disegni, l'impresa è malata. Come potrebbero le comunità, i gradi nelle scuole, la fratellanza nelle città, il pacifico commercio tra opposte sponde, la primogenitura e il diritto di nascita, le prerogative dell'età, delle corone, degli scettri, degli allori, stare al loro autentico posto se non grazie alla gerarchia? Togliete la gerarchia, mettete fuori tono quella corda e sentirete quale confusione ne sorge. Le cose si incontrano solo in antagonismo; le acque contenute innalzerebbero il loro seno al disopra delle rive e ridurrebbero a una zuppa tutto questo solido globo; la forza sarebbe padrona della debolezza; il figlio violento colpirebbe a morte il padre. La violenza sarebbe diritto; o piuttosto, diritto e torto, nella cui disputa senza fine risiede la giustizia, perderebbero i loro nomi, e la giustizia pure. Ogni cosa è racchiusa nel potere, il potere nella volontà, la volontà nell'appetito: e l'appetito, questo lupo universale, doppiamente assecondato dalla volontà e dal potere, deve necessariamente fare un bottino universale, e per ultimo divorare se stesso. Grande Agamennone, questo è il caos che tiene dietro al soffocamento della gerarchia. Questa trascuratezza della gerarchia fa indietreggiare passo a passo, quando il proposito sarebbe quello di salire. Il comandante viene disprezzato da chi sta appena sotto di lui, questi dal successivo, e quest'ultimo da quello che viene appresso. Ogni passo, modellato sul primo, che è disgustato dal suo superiore, cresce fino a diventare una febbre invidiosa, di pallida ed esangue rivalità. È questa

febbre che mantiene Troia in piedi, non il proprio vigore. Per tagliare corto, Troia vive della nostra debolezza e non della sua forza.

Il passo è famosissimo per essere uno di quelli in cui l'interesse travalica la situazione contestuale per affermare un'idea di ordine e di assetto universale; tuttavia è indubbia la sua pertinenza alla funzionalità militare: si pensi che nei *Persiani* di Eschilo, la tragedia più antica che ci sia pervenuta, la regina Atossa si meraviglia che Atene, governata dalla democrazia e dunque priva di un vertice autocratico, possa avere un esercito efficiente (e viene subito smentita dal ricordo della battaglia di Maratona).

Nel successivo passaggio dalla teoria alla concretezza drammatica risulta che l'insubordinazione così demonizzata da Ulisse altro non è che la secessione di Achille, che non è più come in Omero giustificata dal gravissimo torto subito con la sottrazione, da parte di Agamennone, dell'amata Briseide, una situazione che forse avrebbe appiattito Achille sul pathos di Troilo: a parte fuggevoli accenni a una relazione con Polissena, sulle tracce di una leggenda collaterale, motivazione esaustiva è il narcisismo di Achille e il relativo desiderio di far pesare la propria presenza e la propria assenza. Ciò aggrava l'accusa perché il suo comportamento, non più dettato da una motivazione idiosincratica, si presta a fare da cattivo modello:

Aiace è diventato superbo e porta la testa con lo stesso portamento e orgoglio del grande Achille; rimane nella sua tenda come lui.

Che la gerarchia ufficiale, così caldamente sostenuta da Ulisse, sia insostenibile in termini assiologici, è lasciato intendere soltanto da una filastrocca del buffone Tersite (II 3):

Agamennone è uno sciocco a voler comandare su Achille,
Achille è uno sciocco a farsi comandare da Agamennone,
Tersite è uno sciocco a servire uno sciocco, e Patroclo è uno
sciocco puro e semplice.

Ma la dimensione comica coinvolge in prima persona lo stesso Achille che, assente dalla battaglia, non celebra come in Omero la propria nostalgia cantando "le imprese degli eroi"; ma affonda l'esercito e l'impresa nel degrado grottesco chiedendo di continuo al suo Patroclo (col quale a differenza che nell'*Iliade* intrattiene anche un rapporto sessuale) di fare l'imitazione caricaturale delle due persone dotate

del maggior carisma, Agamennone e Nestore: e la caricatura squalifica chi la fa come chi la subisce.

Il rimedio escogitato da Ulisse, cui viene pressantemente richiesto dopo la sua requisitoria sulla gerarchia, è quello di smontare la superbia di Achille con l'ostentazione di una finta indifferenza: atteggiamento che arriva al suo vertice cogliendo l'occasione della sfida di Ettore, per contrapporagli non Achille ma Aiace (ottenendo anche il risultato secondario di conservare intatta la carta più valida).

Neanche in Aiace peraltro riconosciamo più il disperato ed estremo difensore delle navi che domina il XV dell'*Iliade*, ma piuttosto il ritratto deteriore che ne fa Ovidio nel XIII delle *Metamorfosi* per bocca di Ulisse, suo vittorioso competitore, dopo la morte di Achille, nella disputa delle sue armi: questa disputa è risolta a favore dell'eccellenza intellettuale contro quella militare, e un'eco di questa posizione è presente in Shakespeare sempre per bocca di Ulisse, evitando di nominare l'avversario (I 3):

Criticano la nostra politica e la chiamano vigliaccheria, considerano la saggezza estranea alla guerra, disprezzano la previdenza e apprezzano solo gli atti di mano. La parte tacita e mentale, che considera quante mani devono colpire quando l'opportunità le chiama, e conosce tramite l'osservazione assidua il peso del nemico, bene, per loro non ha un bricio di dignità. Lo chiamano lavoro da letto, cartografia, guerra da tavolino, e antepongono l'ariete che butta giù le mura per via del forte impulso e della durezza dei suoi colpi, alla mano che ha costruito la macchina o a quelli che con la sottigliezza delle loro menti guidano l'esecuzione secondo ragione.

Ma ancor più resta in Shakespeare la declinazione oltraggiosa del principio per cui in Ovidio Ulisse inizia il suo discorso con un'aggressione fragorosa (*huic modo ne prosit quod, ut est, hebes esse videtur*, v. 135), e torna a insistervi a mo' di *Ringkompositon*: *tu vires sine mente geris* (v. 363), *tu tantum corpore prodes / nos animo* (vv. 365-366). In questo passo è nominato anche Tersite di cui Shakespeare fa il portaparola del dileggio di Aiace: in verità, Tersite tende a disprezzare tutti quelli che gli stanno attorno (tranne Ulisse: memoria poetica della batosta da lui subita nell'*Iliade*?), ma ad Aiace è unito nella stranissima coppia che viene introdotta all'inizio del II atto, botta e risposta di inesauribili violenze verbali da una parte e fisiche (appunto) dall'altro. Ricordo soltanto la frase: "Credo che il tuo cavallo imparerà a memoria un discorso prima che tu

impari una preghiera senza libro" (II 1); successivamente replicata da Tersite quando Achille lo incarica di portare una lettera ad Aiace: "Fatemene portare un'altra al suo cavallo: tra i due è l'essere più intelligente" (III 3).

Ma Aiace stesso si incarica di confermare il proprio deficit mentale prestandosi senza remora alla subitanea rivalutazione nei confronti di Achille e non sospettandone neppure la strumentalità ("l'impiego di Aiace abbassa le penne di Achille"), nonché prestando man forte a una critica moralistica, senza accorgersi di venirne altrettanto colpito. Ecco come si presenta il motivo (II 3):

AIACE Non pensate che si consideri migliore di me?

AGAMENNONE Senza discussione.

AIACE E voi sottoscriverete la sua opinione? Dite che lo è?

AGAMENNONE No, nobile Aiace. Voi siete altrettanto forte, altrettanto valoroso, altrettanto saggio, non meno nobile, molto più cortese e nell'insieme più trattabile.

AIACE Perché un uomo dovrebbe essere orgoglioso? Come nasce l'orgoglio? Io non so cos'è.

AGAMENNONE Per questo la vostra mente è più chiara, Aiace, e le vostre virtù sono più belle. Chi è orgoglioso divora se stesso. L'orgoglio è lo specchio di se stesso, la tromba e la cronaca di se stesso, e chi si loda da sé altrimenti che con le azioni distrugge le azioni con la lode. (*entra Ulisse*)

AIACE Odio un uomo orgoglioso quanto odio la razza dei rospi.

NESTORE (*a parte*) Eppure ama se stesso: non è strano?

Il controcanto segreto di Nestore è condiviso dai presenti, compreso Ulisse, che invece formalizza con solennità l'inversione del rapporto di dipendenza da Achille invertendone la direttrice fisica (è una letteralizzazione del concetto di "ricorrere a qualcuno"): Agamennone, che aveva appena pregato Aiace di recarsi da Achille perché "si dice che Achille abbia considerazione di voi", viene così corretto:

No, Agamennone, no: benediremo i passi di Aiace che si allontaneranno da Achille. Quel principe superbo che unge la sua arroganza col suo stesso grasso e non tollera che niente penetri dal mondo nei suoi pensieri, tranne quello che medita e rimugina lui stesso, deve essere venerato da chi noi adoriamo più di lui? No, questo signore, degnissimo e davvero valoroso, non deve sminuire i suoi allori, nobilmente acquisiti, né secondo me abbassare il suo merito, qualificato come quello di Achille, andando da Achille. Sarebbe ingrassare il suo orgoglio già grasso, aggiungere carboni al Cancro quando brucia per il contatto con il gran-

de Iperione. Questo signore andare da Achille? Giove non voglia, e dica tuonando: "Achille, va' tu da lui!"

Achille ritorna a combattere per la stessa ragione dell'*Iliade*: perché Patroclo è stato ucciso da Ettore; ma la sua uccisione è banalizzata perché non avviene in seguito al travestimento con le armi di Achille, ed è raccontata in modo casuale, restando dapprima nel dubbio se sia stato ucciso o fatto prigioniero: non solo, ma più rilevante è la scomparsa della gigantesca reazione emotiva che domina gli ultimi libri dell'*Iliade* sino alla conclusione, marcando altresì un decisivo innalzamento di tono. In Shakespeare non c'è altro che una sola allusione, rivolta a Ettore: "uccisore di ragazzi" (tra l'altro contraria alla tradizione greca che fa Patroclo più anziano di Achille).

Del duello omerico tra Achille ed Ettore, resta l'inequivocabile reminiscenza di Achille che brandisce la lancia "meditando la morte di Ettore / e guardando il bel corpo, dove meglio avrebbe ceduto" (XXII 320-321). E Shakespeare (IV 7):

Ditemi, cieli: in quale parte del suo corpo lo distruggerò?
Là, là, o là? Che io possa dare un nome alla ferita locale e
distinguere la breccia attraverso la quale volerà via la grande anima di Ettore.

Questa ferocia cognitiva viene anticipata e straniata nella scena conviviale che tiene dietro allo scontro indolore di Ettore e Aiace e ha un dichiarato valore di tregua, e si sviluppa addirittura un dibattito fra i due.

Il duello vero e proprio viene invece appena accennato, ma interrotto dalla cortesia di Ettore che, vedendo l'avversario in difficoltà, gli offre una pausa, un atteggiamento generoso per lui abituale, che Troilo gli ha rimproverato. Achille respinge a parole la cortesia, ma lo scontro comunque si interrompe con l'entrata di Troilo, in maniera non chiara.

Immediatamente dopo, la vicenda piega verso un esito del tutto diverso, del quale è essenziale capire che non si tratta di uno scostamento dalla narrazione omerica, ma di un'antifrasì puntuale e clamorosa.

In Omero infatti, durante l'inseguimento definito dalla similitudine con l'esperienza del sogno che fissa nell'immobilità spazio e tempo, Achille si preoccupa che i suoi non colpiscano Ettore (XXII 205-207):

Il nobile Achille faceva cenno col capo ai suoi uomini
che non scagliassero contro Ettore le frecce amare,
che qualcuno non avesse la gloria di coglierlo, e lui fosse
secondo.

Il tema della proprietà personale della vendetta è shakespeariano, presente e potente in *Macbeth*, dove Macduff si sentirebbe perseguitato dagli spettri di sua moglie e dei suoi figli se il loro assassino fosse ucciso “da un colpo non mio”; ma in *Troilo e Cressida*, invece, Achille raduna i Mirmidoni per dare queste istruzioni (V 7):

Assistetemi dove vado. Non tirate un colpo, ma tenetevi pronti, e quando avrò trovato il sanguinario Ettore, circondatelo tutto intorno con le vostre armi, ed eseguite il vostro compito nel modo più feroce. Seguite me, signori, e il mio sguardo che avanza. È decretato che il grande Ettore debba morire.

Le truppe di Achille non sono dissimili dalla banda dei cospiratori che nel *Coriolano* viene utilizzata da Tullo Aufidio per uccidere il protagonista, se non addirittura dal gruppo dei sicari che nel *Macbeth* uccide Banquo: comunque sia, si tratta di una brutale sopraffazione da parte del numero.

Ciò non impedisce che, una volta eseguito il piano, Achille pronunci un epitafio che perpetua la mistificazione della propria immagine (V 9):

E così cadi, Ilio! Ora, Troia, precipita! Qui giace il tuo cuore, i tuoi muscoli e le tue ossa. Su, Mirmidoni, gridate a tutta forza: Achille ha ucciso il potente Ettore.

La mitologia rinascimentale del valore tramonta nel momento in cui attraverso la voce di Achille il degrado qui arriva a coinvolgere non solo l’evento bellico e i suoi presunti valori, ma la tradizione stessa che li proclama, e che è denunciata come bugiarda come lo è in *Timone d’Atene* la professione stessa del poeta: “Sei poeta? Allora menti”. La verità, la dolente verità sta in Troilo che, prostrato dalla doppia sconfitta, amorosa e militare, può applicare ad Achille, senza nominarlo, l’impensabile ossimoro di “immenso vigliacco” (*great-sized coward*).

GUIDO PADUANO
Università di Pisa
(guido.paduano@unipi.it)



IL "MODO SOAVE" DELLA COMPAGNIA DI GESÙ COME INEDITA COMPRENSIONE DELLA ALTERITÀ

DIEGO POLI

io in tutto mi accommodai a loro
Lettera di M. Ricci al p. G. Costa
Nanchino 14 agosto 1599

Le istanze della dottrina di s. Ignazio di Loyola promosse nell'intero scacchiere dei circuiti sovrannazionali della Compagnia di Gesù ricevono la prima applicazione con s. Francesco Saverio in Giappone (1506-1552), e conoscono la vivacità progettuale dei pianificatori con Alessandro Valignano (1539-1606), Visitatore per le Indie Orientali, con Michele Ruggieri (1543-1607) e Matteo Ricci (1552-1610), attivi nella missione della Cina (Witek 2004), con José de Acosta (1539-1600), il teorico della missionologia dell'America Meridionale (Poli 2012).

La assoluta necessità di cautelarsi in America dalle pressanti ingerenze dei patronati, spagnolo e portoghese, di garantirsi un equilibrio fra le incognite dello spazio asiatico, e di districarsi nel delicato assetto europeo, in somma, la presa d'atto della fragilità dei vincoli relazionali socio-politici fanno dipendere le azioni della Compagnia da una strategia che richiede di fronteggiare le situazioni dopo aver operato una profonda riflessione che ha il suo inizio sulla messa a punto degli strumenti di comunicazione.

Si tratta del riconoscimento del valore culturale della attività linguistica dell'uomo quale riflesso del *Lógos* divino, apprendo una prospettiva cui si allaccia quel filone di "linguistica missionaria" discusso dalle ricerche degli ultimi decenni.

Le definizioni di "linguistica missionaria" e, con essa congiunta, di "linguistica gesuitica" (Poli 2023a; 2023b) comportano un allargamento della storia del pensiero lin-

guistico che si rivela necessario a fronte del quadro evolutivo delle conoscenze dei dati e dei metodi di procedura, oltre che in considerazione dei tratti compositivi del contesto epistemico favorevoli alla sua caratterizzazione che, pur nella autonomia, risulta essere collegata all'insieme del pensiero scientifico.

Il rapporto con le specifiche situazioni relaziona questa linguistica con la varietà negli ambiti delle lingue e delle culture, per porla in confronto con l'alterità, nel pieno rispetto della diversità la quale può essere compresa nella sua «elegancia», come sottolinea Diego González Holguín (ca. 1560-1620) nella *Gramática y arte nueva de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua Qquichua, o lengua del Inca*, Lima 1607.

Preliminare all'evangelizzazione diviene quindi la comprensione del contesto e dei suoi strumenti comunicativi, ai quali la linguistica gesuitica si accosta con la metodologia empirica della raccolta dei dati che, mentre nelle Americhe avviene essenzialmente nel rapporto condotto sul campo con gli informanti di lingue di documentazione inesistente o comunque scarsa, le particolarità culturali dell'estremo Oriente la portano a essere attuata con la mediazione dei letterati locali. In tale processo acquisitivo, i prodotti che permangono sono le redazioni, impresse o manoscritte, di grammatiche e dizionari, di testi catechetici, religiosi e liturgici o di testi letterari ritenuti edificanti.

Tale inedita percezione dell'alterità conduce alla ricerca di valori che si accostano alle molteplici situazioni con strategie analoghe a quelle che nella terminologia attuale sono attribuite allo strumento ermeneutico della "inculturazione" (Bettray 1955; Roest Crollius 1990; Sievernich 2002). Il problema di fondo della evangelizzazione è la modalità di trasmissione dei contenuti teologici e della riformulazione del messaggio, al fine di relazionarlo con la cultura circostante.

Accomodamento, adattamento, adeguamento (*accommodatio, adaptatio, adaequatio*) sono i termini della strategia innovativa dei Padri che Ricci esplicita quando dichiara che «io in tutto mi accommodai a loro» (lettera al p. G. Costa, Nanchino 14 agosto 1599). Valignano definisce questo atteggiamento un «modo soave», un «governo amoroso y suave», ovvero una disposizione piena di grazia e di attenzione, che appresta i parametri pragmatici e comunicativi utili a un dialogo fra le specifiche realtà fondato sulla retorica del *suadere* (Poli 2006; 2009; 2015).

L'interesse dei Padri si rivolge pertanto alle lingue della oro-auralità, così come ai contesti di forte scritturalità. Que-

sto vale per la situazione delle Americhe (Schreyer 1996; Zwartjes 2002), dove però si promuove al tempo stesso una veicolarità comune mediata da *lenguas generales / línguas gerais* attraverso un processo di “*reductio ad unum*” (Melià 1969). Ma si applica anche ai codici di scrittura derivati da culture secolari, appartenenti allo spazio sino–annamita–nipponico, nei confronti dei quali si procede predisponendo anche l'allargamento del dominio fonografico con la translitterazione dei logogrammi in caratteri latini (Phan 1988; Maruyama 2004).

Ignazio di Loyola (1491-1556) interpreta la chiamata alla vocazione «au signe de Dieu» (Barthes 1971: 43-80), ponendola come la decodifica delle manifestazioni universali. Per conseguenza il codice di lettura del mondo, che deve essere predisposto per l'adeguamento ai particolarismi, si trova a essere alternativo a quello che il momento storico sta facendo evolvere alla Spagna (Prosperi 2008), dove la spinta espansionistica che l'aveva liberata dalla presenza dei Mori le fa affermare, in anticipo sugli altri Stati europei, il principio dell'identità linguistica nazionale.

Risale, infatti, al 1492 la grammatica del castigliano di Antonio Nebrija. Nella lingua divenuta la *compañera del imperio* (Niederehe 1996: 11-14), la Spagna riconosceva uno strumento di assimilazione che sarebbe stato esteso anche alle genti indigene fatte conoscere dalle esplorazioni geografiche lusitano–ispaniche da quando Colombo era riuscito a raggiungere “el oriente por el occidente”.

Sulla base del principio riassumibile nella formula «*totus mundus est quasi una res publica*», i Padri operativi nell'America centrale e meridionale concretizzano il programma socio–antropologico di *reductio / reducción / redução* delle diverse popolazioni tribali, conducendole a sedentarizzarsi in estensioni abitative favorite da una sorta d'extraterritorialità – dichiarata il più delle volte soltanto unilateralmente rispetto al potere temporale dei patronati ispanico–lusitani.

Il reticolo di queste riduzioni inizia nella regione del Paraguay nel 1610, per protrarsi fino al 1767 con estensioni in Argentina e nell'area di San Paolo. Il programma delle *Reducciones* veniva a mettersi in contrasto con le direttive eurocentriche e con lo sfruttamento colonialista della politica degli Spagnoli e dei Portoghesi (Lugon 1949; Imbruglia 1983; 2004).

In Oriente, i contesti politici e culturali pressano Francesco Saverio e, dopo di lui, Valignano perché adottino programmi particolari, mirati a permettere l'incontro senza ricorrere al servizio di mediatori (Witek 2004: 815-829).

L'attenzione riservata dalle *Constitutiones S.I.* ai condizionamenti ambientali, alle «circostanze di tempo, luoghi e persone», affida al missionario il compito di dedicarsi, quale impegno primario, alle *artes sermocinali* al fine di riuscire a comunicare nella migliore qualità di lingua locale (cap. viii e *Declaratio C*, cfr. anche *Exercitia spiritualia* 363).

Nel prosieguo dell'insegnamento di s. Paolo («*Fides ex auditu, auditus autem per verbum Christi*» *Romani* 10, 17), si individua una linguistica marcatamente ideologica e teologica, centrata sulla fruibilità della parola, caratterizzata dalla definibilità degli attori – i Padri missionari – e dalla pluralità dei destinatari quali terminali dell'azione – il pubblico e i confratelli come anche gli ambienti intellettuali dei laici (Foertsch 1998).

Nella graduale e prudente traslazione del dialogo in culturativo all'interno dello spazio sino–annamita–nipponico è un fatto incontrovertibile l'apporto di letterati integrati a vario titolo nella collegialità e nella uniformità dell'impianto disciplinare delle missioni. Senza la loro collaborazione non sarebbe stato possibile compiere l'imponente mole di traduzioni e di rielaborazione di testi.

Qui di seguito si delineano alcune illustrazioni di procedure adottate in operazioni pastorali a riprova di questa disposizione al dialogo e alla interculturalità.

José de Acosta interpreta la relazione con la diversità e il tema dell'evangelizzazione del Nuovo Mondo nell'ambito della teologia della storia per garantire una sintesi alle istanze descrittive della fenomenologia e agli aneliti escatologici e per collocarla sul piano della Salvezza. Attraverso lo studio programmato dello stesso strumento cognitivo degli evangelizzandi, il missionario si mostra in grado di operare dall'interno di "questo altro mondo" da cui si sentirebbe altrimenti escluso (Foertsch 1998: 82-92).

Il suo incontro con l'America avviene fra il 1572 e il 1586, quando de Acosta è attivo nelle missioni del Perù, ne è nominato il Provinciale fra il 1576 e l'81, e trascorre un breve periodo in Messico quando è già sulla via del ritorno in Europa.

L'opera che lo segnala è pubblicata a Siviglia nel 1590 come la *Historia natural y moral del las Indias*. Conoscerà anche numerose traduzioni. Fra di esse, quella in inglese del 1604 fornirà a Francesco Bacone le informazioni sulle scritture non alfabetiche sulle quali egli individuerà una dimostrazione della teoria dei "caratteri reali" (Poli 2011).

Allo scopo di governare l'impatto che questo continente produce sui sistemi cognitivi, il testo di de Acosta fornisce

osservazioni sulla bio-geografia e sulla climatologia accompagnate da descrizioni derivate direttamente dall'esperienza tratta nel rapporto con la straordinaria natura e con le popolazioni indigene. L'apprezzamento per tale impostazione sarà espresso da Alexander v. Humboldt.

Per de Acosta la scienza resta sempre funzionale alla scoperta dell'uomo. Nel rispondere alle sollecitazioni, de Acosta supera la realtà con la congetturalità, quando, accogliendo le ipotesi già avanzate da Giacomo Gastaldi – al quale si deve il tracciato cartografico dello “Stretto di Anian” fra America e Asia –, accetta un preistorico collegamento fra i due continenti che avrebbe permesso il transito di ondate migratorie.

L'approvazione da parte del terzo concilio di Lima, nel 1582-83, dell'assunto per cui l'obiettivo della missionologia è di procurare la Salvezza dei nativi (Piras 2004: 116-117), è in linea con il percorso intrapreso dalla Compagnia di Gesù. Le indicazioni pedagogico-linguistiche appaiono immediatamente evidenti nel fervore delle commissioni di lavoro dedicate alle lingue native. Il «dominio del idioma» è considerato, in coazione con la condotta irrepressibile e il bagaglio di conoscenze, uno dei requisiti della pastorale (*De promulgando Evangelio apud barbaros sive de procuranda Indorum salute*, II 47).

L'obiettivo è la “salus Indorum” che sarebbe già inscritta nella preveggenza sapientiale dell'Antico Testamento, dove Isaia è esplicito nel sottolineare il comando assoluto del Signore sul creato e su tutti i suoi abitanti (*Isaia* 66, 1-2 e 18-19):

Il cielo è il mio trono e la terra è lo sgabello dei miei piedi [...] l'universo lo ha fatto la mia mano e tutto mi appartiene [...] Io vengo per adunare le nazioni di tutte le lingue [...] invierò gli apostoli [...] verso le isole lontane, che non hanno sentito il mio nome e che non hanno visto le meraviglie della mia potenza, in modo che fra le nazioni renderanno pubblica la mia gloria.

L'esistenza di popolazioni indigene a cui spetta di essere toccate dalla Parola, che sono quindi già inscritte nel messaggio divino e che attendono calate nella natura, corrobora il significato della evangelizzazione in un quadro di progressivo recupero di ogni aspetto dell'umanità esistente. Si tratta di una necessità che sottende aspetti millenaristici e che va portata a termine con l'uso sapiente e calibrato della predicazione condotta in una lingua che riesca a far comprendere i concetti dottrinari (Burgaleta 1999).

De Acosta appare molto attento a impegnarsi nella ricerca dei fondamenti scritturali. Come esito del suo impianto catechetico esce, nel 1585, a Lima l'edizione trilingue, in spagnolo, quechua e aymara, della *Doctrina christiana y catecismo para instrucción de los Indios* e nel 1588 pubblicherà a Roma, uniti nel medesimo tomo, il *De temporibus novissimis* e il *De Christo revelato*.

All'interno di questo quadro generale, la pastorale deve seguire procedure di adattamento consone al livello di maturazione raggiunto dai popoli. Le riflessioni più mature su questo argomento sono esposte in *De promulgando Evangelio apud barbaros sive de procuranda Indorum salute* il cui manoscritto, approntato nel 1576, è pubblicato a Salamanca nel 1589.

La teologia della storia di José de Acosta contribuisce in modo essenziale alla comprensione della gamma fenomenologica rivelatasi in America, descritta e analizzata secondo un piano finalizzato all'applicazione a un assetto normativo ed escatologico. La premessa a questa operazione di taglio antropologico sta nella tensione verso la liberazione cui contribuisce l'azione del legislatore, così come la regolamentazione del grammatico.

Al vertice di una scala evoluzionistica in cui le conquiste intellettuali e civili sono permesse dalla natura, si trovano i popoli della scrittura. De Acosta afferma una posizione non dissimile da quella che sarà di Wilhelm v. Humboldt, nell'assegnare al mezzo della scrittura la svolta nella perfezione della lingua o l'acquisizione dell'esercizio del 'possesso della soggettività' («die Herrschaft der Subjectivität» – Thouard 2009: 410-411). Si tratta dei popoli del Mediterraneo e dell'Oriente ai quali sono ora accostati gli Aztechi e gli Inca, anch'essi dotati di scrittura e provvisti di organizzazione sociale.

È notevole il livello di attenzione che de Acosta rivolge alle forme di scrittura sviluppatesi nell'ambito di questi due imperi pre-colombiani, utilizzate per la registrazione degli avvenimenti storici, per la formalizzazione calendariale e per la registrazione del computo.

Nella "labirintica foresta di lingue" (Sievernich 1990: 306-307), descritta nella *Historia natural y moral de las Indias*, esse vengono avvicinate alle scritture della Cina e del Giappone all'interno di una tipologia pittografica che le separa dalla notazione alfabetica, interpretando la scrittura secondo lo schema semiotico aristotelico riguardante il diverso ordine di relazioni della parola e del referente con il concetto (Schreyer 1992; Poli 2011). In de Acosta le lettere sono

segni delle parole che si riportano ai concetti dei referenti e nell'immenso spazio geo-culturale che si apre fra le Indie di Oriente e di Occidente i segni non furono "inventati" per significare parole, quanto per denotare il mondo, quale immenso cifrario di cui la lingua è il contenitore memorativo.

In questa estensione vivono i barbari, privi di istruzione e di leggi, che necessitano di essere "ridotti" alla civiltà prima che alla religione (Cuturi 2004). Tuttavia anche a questi è aperto il cammino verso la piena comprensione della loro umanità mediante una via ascensionale. Si tratta di mettere in opera il modellamento dell'Indio, la *policía*, senza la quale si vive da animali, senza leggi e senza Dio (Imbruglia 2004).

La stessa pluralità linguistica viene da de Acosta attribuita all'effetto demoniaco della confusione babelica cui ci si può opporre con l'unità offerta dalle *linguae communes*. Lo sforzo congiunto dei parlanti deve mirare a uscire dalla molteplicità "riducendosi" alla condivisione comunicativa; dal canto loro i missionari devono sforzarsi di apprenderle, con lo scopo di predicare, confessare e scrivere testi dottrinali in queste lingue. L'attenzione di de Acosta verso l'acquisizione della competenza nelle lingue locali rientra anche nel piano del Valignano. L'evento comunicativo, distinto fra la attualizzazione pubblica e lo scambio privato, fra l'oralità e la scrittura, porta la riflessione sul significato della intermediazione culturale e del filtro nell'interpretazione, facendo sviluppare una forte sensibilità verso la pragmatica dei ruoli e la propagazione del messaggio, servendosi anche della stampa, iniziata con l'installazione di una tipografia a Lima nel 1584 (Gnerre 2004).

L'epoca dello Spirito manifestatosi attraverso la glosso-lalia, cui ancora i primi Francescani arrivati con i conquistatori credevano, è oramai definitivamente tramontata, per essere sostituita dall'analisi delle modalità indotte dalla Provvidenza relative alle opportunità di ogni singola epoca (Prosperi 2008). A questo debbono dedicarsi le strategie dei missionari, a partire dalla descrizione, secondo le regole e i principi dell'*ars*, del complesso del meccanismo linguistico ricondotto dalle diversità di uso alla norma.

Le argomentazioni sui diritti dei nativi trovano una accesa discussione negli ambienti dei Domenicani. Per Francisco de Vitoria (1483-1546), lo *ius inter gentes* fonda la *communitas*, quale universale astratto di unità e sociabilità, in cui può operare la comunicazione *inter personas*, come soggettività collettiva reale e sostanziale dotata di propria responsabilità (Adnès 1992).

La giustificazione giuridica di questa linea, che trova un importante assertore in un altro Domenicano, il p. Bartolomé de las Casas (1484-1566), vescovo di Chiapas, si oppone alle difese delle ragioni della Conquista ammesse da Juán Ginés de Sepúlveda (1490-1573) secondo il quale i nativi americani sarebbero appartenuti a una sfera inferiore di umanità che andava soggiogata e forzata alla cristianizzazione.

La prospettiva alternativa di Bartolomé de las Casas suggerisce che gli Amerindi vadano invece riorientati, mostrando loro una scala di valori in cui le molteplicità sono ricondotte all'unità dei mezzi di comunicazione, della modalità insediativa sedentaria, della convivenza civile e della fede cristiana. Si viene in tal modo a tirare un filo fra questo argomento e la prima descrizione grammaticale e lessicale dedicata alla *lengua general* del Perù da Domingo de Santo Tomás (1499-1570), realizzata con la *Gramática o arte de la lengua general de los Indios de los reinos del Perú*, uscita a Valladolid nel 1560.

Mentre gli aspetti possibili di interpretazione sulla base dottrinaria del Cristianesimo vanno ammessi nella prospettiva dell'accomodamento, le pratiche demoniache e idolatrache esercitate in palese violazione della legge naturale sono considerate come dipendenti da un contesto che va modificato. L'Indio del Nuovo Mondo si trova in una condizione esistenziale paragonabile a quella dei barbari e dei pagani sulla quale nella vecchia Europa si trovarono a operare i primi evangelizzatori.

Tuttavia il rischio è insito sia nella enfatizzazione della differenza, perché prossima a tramutarsi in razzismo, sia della uguaglianza, in quanto anticamera dell'annessione nell'identità. La via di uscita è nell'esperire la alternativa dell'accomodamento fra i diversi saperi, nel predisporsi all'incontro della propria soggettività con l'alterità.

Il *Jiaoyou lun / De amicitia* (Ricci 2005), composto da Matteo Ricci a Nanchang nel 1595, contiene alle carte 6-29^v l'autografo della prima stesura dell'opera in cinese, accompagnato dall'originale in italiano alle cc. 22-29^v.

Il *Jiaoyou lun* è un'opera che rientra in un programma più vasto in cui i testi degli *Auctores* classici occidentali sono lasciati interloquire con quelli cinesi sulla base di un'accurata preselezione di brani. Per rispondere a tale programma, Ricci ha composto:

– *Xiqin quyi bazhang / Otto canzoni per clavicordo occidentale*, Pechino 1601 (Ricci 2010), con versi presi da Seneca, Orazio e Petrarca costitutivi del testo che doveva essere accompagnato dallo strumento donato all'Imperatore Wanli;

– *Ershiwu yan / Venticinque sentenze*, Pechino 1605, che riprende l'*Encheiridion* latino di Epitteto adattandolo agli obiettivi pastorali della missione;

– *Jiren shipian / Dieci capitoli di un uomo strano*, Pechino 1608 (Ricci 2010), che è un'opera, cui Ricci allude denominandola, per la sua enigmaticità, *Dieci paradossi*, basata sulla rielaborazione di Epitteto e di alcune favole di Esopo.

L'obiettivo è di offrire agli interlocutori cinesi l'insegnamento portato da "un uomo venuto da lontano" che si impegna a studiare la dottrina di Confucio con l'obiettivo di accordare l'Oriente con l'Occidente, perché le due parti godono della luce concessa dal Signore del Cielo (*Tianzhu*).

È un modo alternativo di proporre la visione occidentale attorno alla rivisitazione di nomi–tema quali il *dao*, 'via', e il *jiren*, 'uomo strano'. La loro propagazione trasversale nella cultura cinese ha introdotto nel contesto narrativo immagini realistiche e rappresentazioni stereotipate rispetto alle quali Ricci inserisce argomenti apertamente illogici per la consuetudine dei Cinesi, se non fosse per l'abilità con cui riesce a rimandare le meditazioni riguardanti il principio dell'amicizia alla condotta, anch'essa inaudita, consistente nel «fare bene a suoi inimici» (lettera al p. Acquaviva, Shaozhou 15 novembre 1592 – Ricci 2001: 169-180) e nel non «dir nessuna bugia» (lettera al p. Acquaviva, Nanchang 4 novembre 1595 – Ricci 2001: 297-321).

L'annuncio, rivolto al destinatario, è permesso dalla processualità nella capacità d'ascolto e nella sospensione della propria identità, in modo da definire i margini della mediazione e della reciproca comprensione.

L'intento di Ricci è di unificare il baricentro nella relazione fra parlante e ascoltatore, per concentrarsi sul conseguimento della piena comprensione di messaggi dotati di una valenza metacronica e metatopica.

Nei *Dieci capitoli di un uomo strano*, la conversazione fra Ricci e nove interlocutori cinesi è tramata su un tessuto di parafrasi e di citazioni tratte dai classici greco-latini, armonizzato con elementi sapienziali confuciani cui sono aggregati segmenti appartenenti alle dottrine del Taoismo e del Buddismo.

Il monito di Confucio sulla utilità del silenzio e gli insegnamenti taoisti del *Zhuangzi* sulla limitatezza della lingua e del *Daodejing* sulla ineffabilità e sul vuoto («All'insegnamento non–detto, al piano del non–agire, pochi di quelli che sono sotto al cielo pervengono») sono l'appiglio nella cultura cinese utile a catturare l'interesse dei Cinesi e a renderli attenti a un argomento di filosofia del linguaggio occidentale.

Il quinto di questi dialoghi, intitolato "I savi parlano poco, anzi preferiscono tacere" (Ricci 2010: 110-153), è dedicato al paradosso del valore positivo del silenzio, illustrato da una serie di aneddoti in cui la lingua, nonostante sia ritenuta lo strumento per eccellenza dell'espressione, mostra l'ampio spettro d'ambiguità che le è proprio. Il motivo riposa nella sua duplice natura che, essendo biologica e intellettiva, la rende animale e umana, sino a finire di condizionarne il funzionamento.

Uno di questi aneddoti è tratto da Ricci dalla *Vita di Eso-po*, dove il favolista rivela, come contrappeso alla brillantezza dell'ingegno, un impedimento nell'articolazione della lingua e, recuperata per ricompensa divina la prontezza nell'eloquio, sorprende il padrone con la dimostrazione della sua arguzia. Nella libera rielaborazione di Ricci (Ricci 2010: 134-143), la lingua macellata di un maiale offerta in pasto ai commensali diviene la metafora dell'organizzazione, ma anche della disorganizzazione, delle relazioni intersoggettive, giacché l'impostazione delle stesse tattiche mediate dal parlato ha risvolti costruttivi e distruttivi rispetto al vivere comunitario.

Ricci vuole apparire diverso dagli altri perché, come è anche richiesto dal Taoismo (*Zhuangzi* III 6, 44), cerca l'armonia con la natura. Egli riesce a conformarsi a quella "particolarità" che gli permette di servirsi della speciale attitudine di introdurre la proposta del messaggio rivelato dal Cristo. La complessità del ragionamento è sottesa nel monito inserito nelle pagine di prefazione e di epilogo con cui nove diversi letterati cinesi hanno voluto accompagnare i *Dieci capitoli di un uomo strano* (Ricci 2010: 344-413), ovvero, che la chiarezza nei testi di Ricci non deve illudere il lettore di essere riuscito a esaurirne i contenuti.

Il processo d'inculturazione in Giappone trova il suo codice comportamentale negli *Advertimentos e avisos acerca dos costumes e catangues* [nipponico–portoghese per 'cerimonie'] *de Jappão* (redatto attorno al 1580 – Schütte 1946) e ancora nel successivo *Sumario de las cosas ... de Japón*, in cui Alessandro Valignano conforma il Cristianesimo ai particolari socio–ambientali e alle gerarchie relazionali della società giapponese del periodo fra tardo Muromachi e primo Edo (Moran 1993) e insiste sull'autorevolezza del ruolo assunto da coloro che posseggono la scrittura e pertanto riescono a comunicare attraverso i libri. Più tardi, il padre João Rodriguez riconosce l'analogia fra i principi rappresentati nella cerimonia del tè, di armonia, rispetto, purezza e tranquillità, e la dottrina del Cristianesimo (Dumoulin 1990: 265).

La diffusione delle opere catechetiche e devozionali è affidata a una stampante a caratteri metallici mobili con cui si viene a sostituire il sistema (cinese) realizzato su matrici a piena pagina. La macchina è portata, per esplicita e insistente richiesta di Valignano (Boscaro 1984), da p. Diogo de Mesquita (Pacheco 1971) e dai quattro giovani nobili giapponesi al ritorno, nel 1590, dalla spettacolare ambasceria inviata al Papa otto anni prima – il cui resoconto, stilato in spagnolo dal Valignano, è reso da Duarte de Sande in un testo latino dialogato ed è pubblicato come *De missione legatorum Iaponensium*, Macao 1590.

Le opere si dirigono a settori diversi di utenti e la tipologia di scrittura è selezionata in base agli obiettivi della strategia comunicativa. Se esse sono destinate a lettori colti, sono impresse in caratteri cinesi (*kanji*); per il pubblico meno letterato, sono impiegati i caratteri nazionali sino-nipponici (*kokaji*, ovvero i caratteri creati appositamente per il giapponese – Rokuro 1969), pari a un corpus di poco più di 150 caratteri, oltre che i sillabogrammi giapponesi (*kana*); per i confratelli e per i catechisti giapponesi (*dojuku*), viene introdotta la romanizzazione (*romaji*). I *kana* compaiono già nel Giappone del sec. VIII, all'inizio come 970 *man'yogana* e successivamente, ridotti numericamente e stilizzati graficamente, sono sistematizzati all'interno dei sillabari – oggiorno di 48 caratteri ciascuno – detti *hiragana* e *katakana* (Seeley 1991). I *romaji* fanno parte della strategia di ampliamento del dominio fonografico delle lingue scritte con logogrammi mediante la loro traslitterazione. Sperimentati già in Cina da Ricci e Ruggieri, finiscono per affermarsi nel moderno Vietnam a seguito della proposta elaborata dal p. Alexandre de Rhodes (1591-1660).

A conclusione di questo processo culturale, vediamo affermarsi nel giapponese la nuova variante di *kirishitango* ‘lingua cristiana’, dotata di una sua scrittura e di un suo lessico specialistico (riformato radicalmente da Baltazar Gago, 1515-1583 – Tollini 1997: 329-346), conformata a un registro piuttosto colloquiale, pur non privo di richiami a raffinatezze della lingua classica (Tollini 1997: 327-328).

Gli scopi che i Gesuiti si prefissano sono esposti in una lettera del 1584 di Valignano a de Mesquita (*Documenta India* XIII, 1975: 762). Altrove il Valignano illustra i successi pedagogici e la rapidità con cui gli studenti giapponesi apprendono il latino, nonostante la lontananza strutturale della loro lingua («aunque por ser la lengua latina a ellos tan nueva y haber tanta dificultad de reducir nuestra arte a su lengua») e imparano, assieme alle scritture tradizionali,

la grafia romanizzata del giapponese («aprenden en breve tiempo, juntamente con leer y escribir japon, que es cosa muy dificultosa, leer y escribir en japon latin» *Sumario de las cosas ... de Japón*: 204-205).

Non tardano a diffondersi traduzioni di opere occidentali e pubblicazioni di carattere linguistico. Alcuni di questi lavori sopravvissuti sono di notevole pregio e testimoniano dell'impegno dei missionari. Il *Vocabulario da lingoa de Iapam*, uscito a Nagasaki nel 1603-04, contiene oltre 32000 voci romanizzate spiegate in portoghese che sono distinte nei registri: colloquiale, poetico, letterario, tecnico del buddismo, dialettale, informale («baixo»), esclusivo per il genere femminile («palaura de molheres»).

Il *Dictionarium Latino Lusitanicum ac Iaponicum*, Amakusa 1595, di circa 30000 voci romanizzate, è basato sul Calepino (Kishimoto 2005). Un glossario, allegato a un testo di *Vite di Santi* (*Sanctos no gosagyo*), contiene 2152 lemmi tradotti in portoghese e traslitterati. Un'edizione della grammatica latina di Manuel Álvares, Amakusa 1572, è adattata alle esigenze didattiche dei Giapponesi, livellandola a un profilo didattico adeguato all'interpretazione funzionale della loro lingua.

Due grammatiche del giapponese, sempre basate sull'Álvares, sono opera di un eccezionale studioso, João Rodriguez (1561-1633, detto *Tcuzu*, ovvero *tsuji* 'L'interprete'). La prima di queste, Nagasaki 1604-1608 (Lamers 2002), è l'*Arte da lingoa de Iapam*, ampia trattazione di 460 pagine sul giapponese, descritto nel registro colto e nello stile epistolare; la seconda è l'*Arte breve*, Macao 1620. Vari indizi lasciano supporre che Rodriguez sia stato assistito da un letterato giapponese (Maruyama 2004: 153-154). L'*Arte breve* presenta il materiale in maniera in gran parte nuova e si sofferma sulle procedure di decodifica della scrittura cinese nel giapponese parlato (Moran 1975).

Il *Dochiirina kirishitan*, ovvero la *Doctrina christiana*, è il catechismo accettato dalla Chiesa giapponese a seguito della delibera ecclesiale di Nagasaki del 1592. Potrebbe essersi ispirato al compendio catechetico di Marcos Jorge, Braga 1566 (Tollini 1997: 326), oppure al testo preparato da Valignano nel 1581 per la missione giapponese e stampato nel 1586, il *Catechismus christiana fidei* (Fujita 1991). Finisce per imporsi sulle numerose bozze catechetiche allestite dalle singole comunità per gli esercizi sacramentali. Ne sopravvivono quattro versioni a stampa. Pubblicato nel 1591 in *kokaji*, già l'anno successivo è traslitterato nei caratteri latini del *romaji*.

L'elenco complessivo dei testi stampati dai Padri gesuiti nell'ambito della produzione letteraria cristiana (*kirishitanban*) denota un'attività, abbondante in termini di quantità ed eccellente per qualità, che si rivela intensa nel periodo a cavallo fra '500 e '600 (Laures 1957; Maruyama 2004).

Attraverso la letteratura cristiana è introdotta in Giappone la concezione della traduzione come azione di "trasposizione" e non più di "decodifica" (*kanbun kundoku*) dei logogrammi del cinese classico. In tal modo si innova rispetto alle regole convenzionali di interpretazione del testo sino-nipponico basata sulla doppia lettura del carattere e sulla graduale transizione seguendo i vincoli imposti dalla stessa scrittura cinese che, per permettere di leggere il giapponese, ha dovuto servirsi dell'integrazione di caratteri speciali (*kunten*), funzionali alla fonologia, alla morfologia e alla sintassi di questa lingua rispetto all'altra (Tollini 2005: 177-188).

Tale pratica di tipo glossatorio è accolta nei libri stampati dai Gesuiti con un particolare interesse per la tecnica propriamente fonologica, nota come *furigana*, consistente nel porre i *kana* a lato del carattere cinese per suggerirne la lettura. Va probabilmente inserito in questo processo anche la realizzazione dell'*Abecedario* cinese e latino che Valignano compone e fa stampare a Macao nel 1585 (Boscaro 1984: 48-51, 65).

L'inventario bibliografico che ci è permesso ricostruire porta a undici i testi pubblicati in giapponese e in caratteri cinesi e sino-nipponici, a sette quelli scritti in giapponese romanizzato, a sette quelli in latino e/o portoghese, a quattro quelli in latino. Se si considerano i volumi di cui ci sono pervenuti soltanto i titoli (22 opere) e di numerosi altri di cui si suppone la stampa (Laures 1957: 102), si può ritenere che tale ritmo può essere stato reso possibile soltanto se si immagina la fattiva collaborazione dei convertiti giapponesi nella compilazione e nella produzione (Maruyama 2004).

Vengono quindi a rendere testimonianza della situazione le parole di Daniello Bartoli (1608-1685) quando riferisce che durante le persecuzioni fu data alle fiamme a Nagasaki, nel 1626, «una montagna» di libri cristiani (*Dell'istoria... Il Giappone*, Roma 1660: ii 276).

La fioritura in Giappone in termini di conversioni religiose e di attività culturale va giudicata in maniera estremamente positiva. L'attività editoriale e l'organizzazione ecclesiale sono al servizio di una popolazione cristiana che alla vigilia dei primi divieti governativi può valutarsi in circa 150000 convertiti (Üçerler 2004: 851-852). Tuttavia, in un

paese sconvolto dall'instabilità politica e dall'arbitrio dei reggenti, la Compagnia non può evitare di subire le pesanti ripercussioni dei rivolgimenti politici.

Sotto lo shogun Toyotomi Hideyoshi è emesso nel 1587 l'editto di espulsione dei Padri che resterà però fondamentalmente inatteso. La comunità cattolica continua infatti a crescere, finché, sotto la reggenza dei Tokugawa, il Cristianesimo è nuovamente bandito nel 1614 da quello che oramai è chiamato il 'Paese degli Dei' (*Shinkoku*) e le persecuzioni si scatenano con alcune fasi di inaudita violenza, contraddistinte da torture ed esecuzioni capitali, che costringono alla fuga la maggior parte dei Gesuiti e dei Francescani, i quali erano entrati nel frattempo in Giappone nel 1593.

I torbidi del momento ingenerano fenomeni collaterali. Si assiste allo sviluppo del fenomeno dell'apostasia, con la produzione di una letteratura propagandistica anticristiana (Elison 1973); sono documentati numerosi episodi di rivolta e, quando le istanze religiose vengono a frammischiarsi alle rivendicazioni sociali, essi sfociano nell'insurrezione armata dei Cristiani che avviene nel 1637. Alle repressioni e alle stragi sopravvivono esigui gruppi di 'Cristiani nascosti' (*kakure kirishitan*) che si riveleranno ai missionari europei ritornati nel secondo Ottocento.

L'attività conoscitiva e speculative tesa alla ricerca di un determinatore comune fra le civiltà è una procedura dinamica di comprensione del reticolo di categorie altrui in rapporto alle proprie che prende le mosse dalla convinzione della possibilità dell'incontro e continua a dispiegarsi pur nella consapevolezza che le articolazioni del pensiero cui il missionario si sente assuefatto possano non trovare analoga corrispondenza nei tipi di relazioni in esame.

È pertanto implicito che possano svilupparsi fasci d'ombra, tali da mettere a rischio la possibilità del dialogo, fino all'estremo di dover affrontare situazioni dai risvolti radicali.

DIEGO POLI
Università di Macerata
(diego.poli@tiscali.it)

Bibliografia

- Adnès, M., "Parler du Nouveau Monde: le cas du Pérou", in *Histoire des idées linguistiques*, Auroux, S. (ed.), vol. II, Mardaga, Liège 1992, 271-298.

- Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Éditions du Seuil, Paris 1971.
- Bettray, J., *Die Akkommotionsmethode des P. Matteo Ricci S.I. in China*, Pontificia Università Gregoriana, Romae 1955.
- Boscaro, A., "I Gesuiti e gli inizi della stampa cristiana in Asia orientale", in *Orientalia Veneziana*, 1, 1984, 43-67.
- Burgaleta, C.M., *José de Acosta, S.J. (1540-1600). His life and thought*, Loyola Press, Chicago 1999.
- Cuturi, F., "Reductio ad unam linguam. La violenza protettiva nelle riduzioni gesuitiche", in *In nome di Dio. L'impresa missionaria di fronte all'alterità*, Ead. (ed.), Meltemi, Roma 2004, 75-100.
- Dumoulin, H., "Inkulturation in der Jesuitenmission Japans", in *Ignatianisch. Eigenart und Methode der Gesellschaft Jesu*, Sievernich, M., Switek, G. (eds.), Herder, Freiburg, Basel, Wien, 254-271.
- Elison, G., *Deus destroyed: The image of Christianity in early modern Japan*, Harvard University Press, Cambridge/MA 1973.
- Foertsch, H., "Spracharbeit zwischen Theorie und Praxis: frühneuzeitliche Jesuiten in Südostindien, Nordwestmexiko und Peru", in Wendt, R. (ed.), *Wege durch Babylon. Missionare, Sprachstudien und interkulturelle Kommunikation*, Narr, Tübingen 1998, 75-129.
- Fujita, N., *Japan's encounter with Christianity: The catholic mission in pre-modern Japan*, Paulist Press, New York 1991.
- Gnerre, M., "José de Acosta y la sombra de Felipillo. Las raíces sociolinguísticas y retóricas del rechazo de los intérpretes", in *El silencio protagonista. El primer siglo jesuita en el Virreinato del Perú. 1567-1667. Actas del Simposio del 51º Congreso Internacional de Americanistas*, Santiago de Chile 17-18 de Julio 2003, Laurench-Minelli, L., Numhauser Bar-Magen, P. (eds.), Abya Yala, Quito 2004, 137-155.
- Imbruglia, G., *L'invenzione del Paraguay. Studio sull'idea di comunità tra Seicento e Settecento*, Bibliopolis, Napoli 1983.
- Imbruglia, G., "Il missionario gesuita nel Cinquecento e i 'selvaggi' americani", in *In nome di Dio. L'impresa missionaria di fronte all'alterità*, Cuturi, F. (ed.), Meltemi, Roma 2004, 61-73.
- Kishimoto, E., "The adaptation of the European polyglot dictionary of Calepino in Japan: Dictionarium Latino Lusitanicum, ac Iaponicum (1595)", in *Missionary linguisticis II / Lingüística misionera II. Orthography and phonology*, Zwartjes, O., Altman, M.C.S. (eds.), Benjamins, Amsterdam, Philadelphia 2005.

- Lamers, J.P., *Treatise on epistolary style. Joao Rodriguez on the noble art of writing Japanese letters*, University of Michigan, Ann Arbor/MI 2002.
- Laures, J., *Kirishitan Bunko. A manual of books and documents on the early Christian missions in Japan, with special reference to the principal libraries in Japan and more particularly to the collection at Sophia University, Tokyo*, Sophia University, Tokyo 1957.
- Lugon, C., *La république communiste chrétienne des Guaranis*, Éditions Ouvrières, Paris 1949.
- Maruyama, T., "Linguistic studies by Portuguese Jesuits in sixteenth and seventeenth century Japan", in *Missionary linguistics / Lingüística misionera. Selected papers from the first International Conference on missionary linguistics*, Oslo 13-16 March 2003, Zwartjes, O., Hovdhaugen, E. (eds.), Benjamins, Amsterdam, Philadelphia 2004, 141-160.
- Melià, B., *La création d'un langage chrétien dans les Réductions des Guaraní au Paraguay*, 2 voll., Université de Strasbourg, Strasbourg 1969.
- Moran, J., "The well of Japanese undefiled. Joao Rodrigues' advice on how to study Japanese", in *Monumenta Nipponica*, 30/3, 1975, 277-289.
- Moran, J., *The Japanese and the Jesuits. Alessandro Valignano in sixteenth-century Japan*, Routledge, London 1993.
- Niederehe, H.-J., "Plädoyer für eine Geschichte der Sprachgeschichtsschreibung", in *Theorie und Rekonstruktion*, Dutz, K.D., Niederehe, H.-J. (eds.), Nodus, Münster 1996, 9-24.
- Pacheco, D., "Diogo de Mesquita, S.I., and the Jesuit mission press", in *Monumenta Nipponica*, 26/3-4, 1971, 431-443.
- Phan, P.C., *Mission and catechesis. Alexandre de Rhodes and inculturation in seventeenth-century Vietnam*, Orbis, Maryknoll/NY 1998.
- Piras, G., "El conflicto interno de la Compañía de Jesús sobre las doctrinas de Indios en los años 1568-1608 y el papel de Diego De Torres y Martín De Funes en su solución", in *El silencio protagonista. El primer siglo jesuita en el Virreinato del Perú. 1567-1667. Actas del Simposio del 51º Congreso Internacional de Americanistas*, Santiago de Chile 17-18 de Julio 2003, Laurencich-Minelli, L., Numhauser Bar-Magen, P. (eds.), Abya Yala, Quito 2004, 115-125.
- Poli, D., "La percezione dell'altro' nella cultura linguistica dei Gesuiti", in *Lo spazio linguistico italiano e le "lingue esotiche"*. Atti del XXXIX Congresso internazionale di

- studi della Società di Linguistica Italiana (SLI), Milano 22-24 settembre 2005, Banfi, E., Iannàccaro, G. (eds.), Bulzoni, Roma 2006, 253-279.
- Poli, D., "Strategie interpretative e comunicative della lingistica missionaria dei Gesuiti nello spazio culturale sino-nipponico fra Cinquecento e Settecento", in *Le lingue dei missionari. Atti del Convegno internazionale "Lingue culture dei missionari"*, Udine 26-28 gennaio 2006, Gasbarro, N. (ed.), vol. II, Bulzoni, Roma 2009, 129-159.
- Poli, D., "La scrittura del cinese come chiave interpretativa dell'universale nell'adattamento di Matteo Ricci e nella speculazione in Occidente", in *Humanitas. Attualità di Matteo Ricci – Testi, fortuna, interpretazione*, Mignini, F. (ed.), Quodlibet, Macerata 2011, 103-148.
- Poli, D., "La pastorale comunicativa della Compagnia di Gesù nella linea strategica di Alessandro Valignano, Matteo Ricci e José de Acosta", in *Lingue e testi delle riforme cattoliche in Europa e nelle Americhe (secc. XVI-XXI)*. Atti del Convegno internazionale, Università di Napoli "L'Orientale" 4-6 novembre 2010, Librandi, R. (ed.), Cesati, Firenze 2012, 493-522.
- Poli, D., "Quali linguaggi per quale lingua: la missiologia dei Gesuiti fra Cinquecento e Seicento", in *Linguaggi per un nuovo umanesimo*, Benvenuto, M.C., Martino, P. (eds.), Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2015, 57-79.
- Poli, D., "Learning a language while making it up. Matteo Ricci's ways of inculturation and the communicative strategy of the Company of Jesus", in Savatovsky, D., Albano, M., Phạm, Thị Kiều Ly, Spaëth, V. (eds.), *Language learning and teaching in missionary and colonial contexts / L'apprentissage et l'enseignement des langues en contextes missionnaire et colonial*. Conférence internationale, Paris juin 2018, Amsterdam University Press, Amsterdam 2023a, 169-185.
- Poli, D., "A missing link in the canonic history of linguistics. The perspective of the Company of Jesus", in *The meaningful communicative exchange in the Middle Ages and in the Modern Age*, Cotticelli Kurras, P. (ed.) (= *Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft*, 33/1,) 2023b, 137-152.
- Prosperi, A., "'Comme des enfants'. Problèmes de communication dans les missions au XVI^e siècle", in *Zwischen Babel und Pfingsten. Sprachdifferenzen und Gesprächverständigung in der Vormoderne (8.-16. Jahrhundert)*. Akten der 3. deutsch-französischen Tagung des Arbeitskrei-

- ses "Gesellschaft und individuelle Kommunikation in der Vormoderne" in Verbindung mit dem Historischen Seminar der Universität Luzern, Höhnscheid (Kassel) 16.-19. November 2006, von Moos, P. (ed.), LIT, Zürich, Berlin 2008, 549-563.
- Ricci, M., *Lettere (1580 – 1609)*, D'Arelli, F. (ed.), Quodlibet, Macerata 2001.
- Ricci, M., *Dell'amicizia*, Mignini, F. (ed.), Quodlibet, Macerata 2005.
- Ricci, M., *Dieci capitoli di un uomo strano, seguito da Otto canzoni per un manicordo occidentale*, Suna, Wang, Mignini, F. (eds.), Quodlibet, Macerata 2010.
- Roest Crollius, A.A., "Inkulturation als Herausforderung", *Ignatianisch: Eigenart und Methode der Gesellschaft Jesu*, Sievernich, M., Switek, G. (eds.), Herder, Freiburg, Basel, Wien 1990, 613-623.
- Rokuro, K., "The Chinese writing and its influence on the scripts of the neighbouring peoples with special reference to Korea and Japan", in *Memoirs of the Research Department of the Tokyo Bunko*, 27, 1969, 117-123.
- Schreyer, R., "Take your pen and write. Learning Huron: A documented historical sketch", in ... and the Word was God. *Missionary linguistics and missionary grammar*, Hovdhaugen, E. (ed.), Nodus, Münster 1996, 77-121.
- Schütte, G.F., *Il Cerimoniale per i missionari del Giappone: Advertimentos e avisos acerca dos costumes e catangues de Jappão*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1946.
- Seeley, C., *A history of writing in Japan*, Brill, Leiden 1991.
- Sievernich, M., "Von der Akkommodation zur Inkulturation", in *Zeitschrift für Missionswissenschaft und Religionswissenschaft*, 86/4, 2002, 260-276.
- Thouard, D., "Le déchiffrement de l'énigme. Humboldt, Champollion et la question de l'écriture", in *Historiographia Linguistica*, 36/2-3 (2009), 407-427.
- Tollini, A., "Alcune considerazioni sulla lingua del Dochiirina kirishitan (1591), il primo catechismo per i giapponesi, in *Atti del XX Convegno di Studi sul Giappone*, Sassari – Alghero, 26-28 settembre 1996, AISTUGIA, Venezia 1997, 325-359.
- Tollini, A., *La scrittura del Giappone antico*, Cafoscarina, Venezia 2005.
- Üçerler, A.J., "The Jesuit enterprise in Japan (1573-1580)", in *The Mercurian project. Forming Jesuit culture 1573-1580*, McCoog, T.M. (ed.), Institutum Historicum SI, The Institute of Jesuit Sources, Rome, St. Louis/MO 2004, 831-875.

Witek, J.W., "Everard Mercurian and the entry of Jesuits into China", in *The Mercurian project. Forming Jesuit culture 1573-1580*, McCoog, T.M. (ed.), Institutum Historicum SI, The Institute of Jesuit Sources, Rome, St. Louis/MO, 815-829.

Zwartjes, O., "The description of the indigenous languages of Portuguese America by the Jesuits during the colonial period. The impact of the Latin grammar of Manuel Álvares", *Historiographia linguistica*, 29/1-2, 2002, 19-70.



LA AMBIGUA ACEPTACIÓN DE LA OTREDAD, DE SU VALOR Y DIGNIDAD, EN LA COMEDIA DE LOPE DE VEGA Y CARPIO *LA POBREZA ESTIMADA*

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI



Dentro del vastísimo repertorio teatral de Lope de Vega, *La pobreza estimada*, compuesta entre 1597 y 1600¹, y publicada luego en la *Decimocuarta Parte de las comedias de Lope de Vega*, en Madrid, por Juan González en 1623, guarda características que impiden colocarla dentro de una única tipología de género de comedia, puesto que comparte aspectos pertenecientes a la comedia urbana, pero también a la morisca y/o de cautivos y a la bizantina. Frédéric Serralta [2014] detecta esta pluralidad de tipologías de géneros de comedia en la nuestra, por ser, *La pobreza estimada*, comedia de enredo en los actos I y II, con la oposición de dos galanes a la conquista de su amada, uno pobre pero hidalgo de sangre limpia y otro rico pero converso; y comedia de santos en el III, por el ejemplo edificante de Dorotea que, con su actitud de esposa casta y fiel, consigue convencer y convertir de veras al rico enamorado Ricardo, que, de galán simulado y tentador de la virtud de su amada, decide abandonar su vida opulenta para ingresar en un monasterio; así como también la final conversión de Zulema y de su hermana Isabel/Alara, fieles a su honrado padre Audalla, pero decididos a ser cristianos.

Es cierto que esta naturaleza híbrida de la obra, bien argumentada por la crítica, es también consecuencia de la doble ambientación geográfica dentro de la cual se desarrolla la intriga – Valencia y Argel–, que, consecuentemente, conlleva al enfrentamiento de dos mundos, el español y el musulmán, históricamente en contraste entre ellos, pero constantemente en contacto.

Un aspecto muy interesante que me propongo profundizar de la comedia es la actitud de la sociedad española de aquel

¹ Para la ecología de la comedia, remito a mi introducción a la edición crítica de la pieza teatral de Lope [Giovannini, 2020: 9-10].

tiempo – explicitada a través de la caracterización de sus personajes – con respecto a la otredad, en concreto, a los conversos y los musulmanes.

Aparentemente, pues, nobles cristianos y nobles musulmanes se ponen al mismo nivel por compartir los mismos valores, entre ellos hay paz y confianza. No obstante ¿es realmente posible creer que el otro puede ser considerado como igual, dentro de la sociedad contemporánea a Lope? ¿Es realmente posible que, en un periodo de intenso tráfico de cautivos de un lado a otro del Mediterráneo, cristianos y musulmanes vivan amistosamente en paz? O, simplemente, ¿la aceptación del otro por parte del sistema de valores barrocos se realiza sólo porque el otro no es tan 'otro', sino que muestra características que los define como igual?, es decir, ¿tan sabio, honrado y culto es el otro como para convertirse a la verdadera fe, según un proceso de asimilación, diríamos, quizás, de colonización? Sobre estas series de ambigüedades voy a proponer algunas reflexiones.

Muy debatida y compleja la relación entre españoles cristianos y el mundo musulmán, relación que se había desarrollado – y complicado – a lo largo de los siglos marcados por la reconquista de las tierras en las manos de los árabes:

Durante la baja Edad Media y sobre todo en la frontera limítrofe con el reino de [G]ranada, el moro fue simultáneamente, para la población cristiana, el adversario con el que se mantiene una relación alternativa de tregua y guerra, y el vecino con quien se comparte un entorno geográfico y los usos de la tierra. A nivel de caballero, se le considera capaz de ostentar un lujo que seduce y de comportarse con señorío, pero no deja de ser «el infiel», o en lenguaje actual, «el otro». Cien años después de la conquista de Granada, cuando se representan las primeras obras de Lope de Vega, esta percepción del musulmán asentado en un reino propio, vecino de Castilla, pertenece al pasado, aunque sigan en el suelo español muchos descendientes suyos, algunos asimilados en cuanto a religión y costumbres, otros disimulando su criptoislamismo, y la mayor parte agrupados en aljamas de labradores o apiñados en barrios artesanos. [Carrasco Urgoiti 1998: 363]

Por lo que concierne la creación literaria, desde la primera mitad del siglo XVI encontramos dos obras de temas moriscos que proponen una versión diferente del moro con respecto al cristiano, definible en términos antropológicos

como “doble” [Gallo 2008: 105], obras que permiten definir el concepto de *maurofilia*. Estas obras primerizas son la novela anónima *El Abencerraje* (1551) y *Guerras civiles de Granada* (parte I y II) de Ginés Pérez de Hita (1595).

Así pues, a lo largo de los siglos XVI y XVII, alejados temporalmente del eterno conflicto con el enemigo de Al Andalus, los escritores españoles alternan, en las sucesivas creaciones literarias sobre el tema morisco, una visión estereotipada del otro, según las características identificativas seculares que le individua, eso es, como ‘otro’ – el moro mentiroso, traidor, infiel; por otra parte, se le propone una mirada diferente, pero no menos estereotipada, que define el moro como virtuoso, con características algo especulares al cristiano. Parece que esta vertiente de la construcción identitaria en sentido positivo del moro – definida con el término *maurofilia* – deriva de un fuerte deseo de rescate de la cultura mudéjar en tierra española, por parte de algunos escritores de origen morisco, como el mismo Ginés Pérez de Hita [Carrasco 1976, 1983; Márquez Villanueva 1983, 1984; López Baralt 1985]. Escribe Gallo:

Le ricerche di Francisco Márquez Villanueva (1975, 1981, 1983, 1984) sembrano confermare l’ipotesi di un’origine conversa degli autori maurofili, che in maniera dissimulata e sotto il velo protettore dell’anonimato protestavano contro *la hispana razón de estado*, che li condannava ad una posizione di marginalità all’interno della società spagnola dei secc. XVI e XVII.

Dello stesso parere è anche Luce López Baralt che, in un articolo intitolato *Las dos caras de la moneda: el moro en la literatura española renacentista*, poi riunito in noto volume miscellaneo (1985: 149-180), individua con precisione i caratteri di questa letteratura maurofila semi-ufficiale, “disidente”, coltivata da autori di discendenza *morisca* o da scrittori simpatizzanti, pro-*moriscos*, tutti più o meno integrati al sistema e desiderosi di restarci. Ciò li costrinse ad esprimere le proprie simpatie cadendo a volte in clamorose contraddizioni per eludere la censura inquisitoriale.

Como sugiere Carrasco, con respecto al teatro del periodo antecedente a Lope:

La comedia de moros surgió en el periodo prelopista, probablemente cuando el espectáculo áulico que simbolizaba la secular contienda, encontró en el romance de la frontera un lenguaje poético y una particular manera de ver a un adversario, siempre próximo y dispar. Entretanto, los pliegos de cordel habían hecho vibrar a todo lector –

y a muchos oidores – de esos numerosos romances sobre desafíos y duelos entre un moro que reta y un cristiano que lo subyuga. Ya entrado el siglo XVII, Miguel de Cervantes y Agustín de Rojas destacarán el tema del enfrentamiento y el valor plástico de su realización, como notas identificadoras de la comedia de moros y cristianos. [Carrasco Urgoiti, 1998: 364]

Esta realidad bien conocida por el público de Lope representa la evolución contemporánea de la larguísima relación entre el mundo cristiano y el árabe, las dos almas de España. Incluso las diferentes actitudes, entre la admiración y el desprecio, con las que la cultura hispánica, su teatro, su poesía, se enfrenta al *otro*, son herencia de las distintas fases del enfrentamiento entre las dos culturas, desde el principio de la Reconquista hasta la contemporaneidad de Lope. [cfr. Redondo: 1995. Específicamente en Lope, cfr. Case: 1993; Villegas Gerena: 2012; Zoppi: 2012; González: 2017]

Los estudios sobre la producción teatral de Lope de Carreño [1982], Swislocki [1994] y Carrasco [1996], concuerdan en evidenciar la profunda relación que la comedia lopesca guarda con el mundo del romancero. Carreño subraya la relación osmótica entre romancero nuevo y comedia nueva en el teatro del Fénix: ambos reflejaban el gusto del público y su amplia difusión –sea a través de la fácil circulación de los romances, sea de manera oral que en pliegos sueltos, sea por el aspecto “teatral” presente en los romances moriscos y pastoriles– escritos por Lope en juventud:

[Las] fórmulas conversacionales lo mismo que un buen número de actos discursivos (gestos, ademanes, huidas, súplicas, denuestos, etc.) acercan varios de los romances moriscos de Lope al intercambio gestual, nervioso, de sus primeras comedias. [Carreño, 1982: 40]

Swislocki añade al discurso llevado a cabo por Carreño acerca del aspecto compartido por ambas formas literarias, es decir, su proficia difusión oral, un punto de vista más bien de naturaleza sociolingüística y sociocultural:

De hecho, es difícil que se encontrara entre el público numeroso que asistía a los corrales una persona que no hubiese cantado, leído, escuchado, o inclusive, compuesto su romance, ya sea un romance tradicional viejo o uno más reciente, un romance artístico nuevo. Todo esto concede al romance una alta capacidad para funcionar como significante en determinados contextos dramáticos. Más

aún, del mismo modo que la introducción de un romance o fragmento de romance “popular,” cantado o recitado, al texto verbal de una comedia, altera la recepción de ese texto por el público (y viceversa), lo mismo se puede alegar para lo que se ha llamado “lenguaje romancístico”. Éste opera como un subdiscurso, o subsistema significativo, fácilmente identificable dentro del discurso poético total de la obra, y se distingue dentro del fluir de las palabras y la acción, por dirigirse directamente al público. [Swislocki, 1994: 188]

Volviendo a *La pobreza...*, no obstante la utilización de temas profundamente contradictorios y cuestionados por la sociedad del tiempo, Serralta subraya el intento de Lope de utilizar dichas problemáticas sociales de su tiempo como materia de deleite teatral. Escribe Serralta:

Dicho de otro modo: que Lope refleja en sus comedias urbanas los debates y las ideologías de su tiempo, nadie lo duda, porque ¿qué otra cosa podía constituir el necesario trasfondo social de sus intrigas? Y los críticos los cuales son naturalmente muy dueños de ver en *La pobreza estimada* un testimonio de lo que ocupaba o preocupaba a los espectadores contemporáneos. Pero lo más verosímil es que el Fénix, que no era ni un sociólogo ni un historiador, eligiera en general sus contenidos por su correspondencia con el caso que se proponía tratar, y que su primera preocupación fuera, no aleccionar con ellos a su público, sino dramatizarlos, convertirlos en materia dramática destinada a suscitar el placer teatral. [Serralta, 2014: 105]

Es decir, Lope, incluso en una comedia como *La pobreza estimada*, repleta de temas conflictivos de la sociedad española del tiempo, utiliza dichos temas sin otro intento que el de construir un ambiente verosímil a su contemporaneidad, para mejor involucrar a su público en el disfrute de su teatro.

Es, pero, indudable que la elección de Valencia – más allá de la posible referencia autobiográfica a su experiencia del exilio en aquella ciudad – como telón de fondo del desarrollo de la intriga principal de *La Pobreza estimada*, es la misma ciudad protagonista de las comedias que los editores de Turner [1994] mencionan, junto a la nuestra, como comedias de cautivos (*Los Graos de Valencia y Jorge el Toledano*), y eso nos induce a consideraciones menos perentorias de las afirmadas por Serralta.

Es verdad que para Lope cada elemento de la realidad se convierte en pretexto utilizado para el logro teatral, pero el tema del cautiverio, aunque marginal en la intriga, así como la

presencia de personajes árabes nobles (el rey de Argel, Aulalla, y sus hijos) responden a criterios de distinta naturaleza, histórica, cultural y literaria. Escribe Aurelio González:

El cautiverio de cristianos en el norte de África, ya sea en Vélez, Tetuán o Argel, los cuales habían sido hechos prisioneros por los piratas turcos que surcaban el Mediterráneo y que desde sus bases invernales en Estambul se lanzaban en los meses de buen clima a navegar llegando a las costas de la península Ibérica y lo mismo podían atacar naves de guerra que capturar navíos mercantes o simples embarcaciones de pescadores de la costa andaluza o incluso hacer incursiones en tierra firme, era una realidad histórica presente en la actualidad cotidiana española del siglo XVI, la cual está documentada desde antes del cautiverio cervantino, como bien demuestra Martínez Ruiz [1967] con cédulas y otro tipo de documentos sobre rescate de cautivos, fechados entre 1551 y 1564 y conservados en el Archivo de la Alhambra. [González 2015: 6].

Es preciso ahora no olvidar que, en el caso concreto de *La pobreza...*, el tema del cautiverio de cristianos en tierra mora y, viceversa, de moros en tierra cristiana no es el único tema desarrollado en la comedia, y eso, como ya se ha dicho, por la naturaleza híbrida de la pieza. En efecto, en la comedia se pueden detectar tres temas que constituyen los ejes fundantes sobre los cuales se construye el argumento de la obra:

1. La limpieza de sangre, es decir, la confrontación social entre cristianos viejos y ricos conversos [cfr. Lida de Markiel, 1973; Samson, 2002], que procura una doble visión de los valores éticos de la sociedad coeva [Hernández Franco, Rodríguez Pérez, 2012].

2. Las diferentes 'pruebas' a las que está sometida Dorotea para probar su castidad y su honor, no obstante viva sin el amparo de su padre – cautivo – y luego de su marido – en busca de fortuna por mares –. La integridad moral de la dama, definida en la comedia como una «Penélope cristiana» (Vega y Carpio, 2020: Acto III, v. 2424) por parte de quien una y otra vez atenta a su virtud – Ricardo –, es un rasgo que guarda algunas afinidades con el cuento del *Conde Lucanor*, cuyo ejemplo XXV es la fuente indirecta del argumento de la comedia que nos ocupa. Sobre este aspecto volveremos luego, hablando de las fuentes argumentales de la *Pobreza estimada*.

3. La caracterización del rey de Argel, Audalla, que guarda las mismas virtudes que se atribuyen a los nobles cristianos, es decir, la lealtad, el sentido del honor y la sabiduría.

Con respecto a la ambientación de la comedia – en Valencia y en Argel–, las dos ‘identidades’ espaciales en las que se desarrolla la comedia – Valencia y Argel – permiten polarizar el discurso que estoy llevando al cabo sobre el diferente trato en dibujar los personajes ‘otros’ en *La pobreza*....

Estoy de acuerdo con Aurelio González cuando escribe:

En otros casos, el cautiverio no es de los protagonistas y por lo tanto es una trama complementaria como en *La pobreza estimada* (1597-1603) en la cual, Dorotea, una joven valenciana, tiene que escoger entre dos pretendientes: uno pobre y otro rico; antes de decidir pide consejo a su padre, que está cautivo en Argel, quien la hace decidirse por el matrimonio con Leonido, el pretendiente pobre, que más adelante logrará rescatar al padre. [González 2015: 10]

Judíos y Moros, o, mejor dicho, ricos españoles de origen converso y alta nobleza árabe se dibujan en momentos distintos y en lugares geográficos distintos: dentro de la sociedad valenciana, Ricardo es un personaje que funciona en oposición al modelo virtuoso del cristiano viejo – él es un joven rico y orgulloso que no se avergüenza ni de su origen converso, ni de que su bienestar venga del trabajo manual. Nótese con que soberbia Ricardo se enfrenta con Leonido, marcando la diferencia entre ellos y ostentando su riqueza:

RICARDO	<p>Yo soy de mis obras hijo; mis padres fueron honrados, tengo amigos y criados de quien me acompaña y rijo.</p> <p>Si la noche que os hirieron las espaldas les mostráis, en la cara que les dais, en esa la herida os dieron.</p> <p>¡Gran blasón de marquesotes el decir que fue sajía!</p> <p>Si en espalda no hay sangría, debieron de ser azotes.</p> <p>Pero tan hinchado os siento de hidalgo hasta en el decir, que no os debió de salir sangre entonces, sino viento.</p> <p>Vuestras palabras lo son, y el no os haber castigado es que la casa he mirado, y a mi propia obligación;</p>	1620
		1625
		1630
		1635

En tierra africana, el noble rey moro Audalla se nos presenta como ‘el doble’, personaje espejular, por valor y honra, de los nobles cristianos. Esa diferente ‘mirada’ entre conversos y moros depende, de un lado, como afirma Federica Zoppi, de una diferente percepción de las dos otredades, porque «mentre l’ebreo era trattato come un eretico, il mussulmano era visto come un infedele» [Zoppi: 2-3], lo que hacía la condición de este último menos grave. De otro lado, como escribe Claudio Guillén, «la exaltación del caballero moro, siempre noble, no es nada incompatible con el menoscenso del morisco, casi siempre plebeyo» [Guillén 1988: 136]

En efecto, el rico cristiano-nuevo Ricardo viene dibujado como un hombre sin honor, capaz de engañar a la hermosa Dorotea por codicia, pensando que todo lo compra el dinero, mientras que Audalla, rey de Argel, y sus hijos, se nos presenta como hombres que guardan la misma dignidad y sabiduría que los cristianos viejos. No hay odio ni conflicto entre los nobles de ambas partes, e incluso el largo cautiverio del padre de Dorotea, Aurelio, en la corte de Audalla, resulta ser más bien una estancia en la que el noble valenciano actúa de consejero del rey. Aparentemente, pues, nobles cristianos y nobles musulmanes se ponen al mismo nivel por compartir los mismos valores, entre ellos hay paz y confianza.

Véase las palabras del rey moro en aconsejar a Aurelio que elija, como marido de su hija Dorotea, el hidalgo pobre – Leonido – con respecto a Ricardo, rico converso [Lope de Vega 2020: 87]:

AUDALLA	Pues mira, dala al pobre bien nacido, que te ha de dar, Aurelio, honrados nietos; que, al fin, cuando morimos, todo sobra, y nadie lleva más de la mortaja. 1285
	Es la nobleza un sol de las costumbres, es honra de la vida, gloria y crédito, es santa inclinación, es puerto y norte del bien obrar, es condición legítima.
	El mal nacido finge las costumbres; 1290 en el hidalgo viven naturales.
	No vendas por dinero a Dorotea, que es infamia y deshonra de los padres, y nunca de dos sangres diferentes genízaro se vio menos que bárbaro. 1295

Audalla comparte con Aurelio y los nobles cristianos la misma visión del mundo, según los valores fundantes la

sociedad barroca. Incluso la hija del rey moro, cautiva desde niña en Valencia y sirvienta de Dorotea con el nombre de Isabel, se porta como conviene a su real pertenencia social guardando su honor, no obstante Tancredo, el siervo traidor de Leonido, intente seducirla. Finalmente, la anagnórisis de la joven como la princesa Alara recomponen una coherencia entre estatus social y comportamiento virtuoso del personaje que, además, no reniega su origen moro y su familia, pero elige la fe cristiana con la que ha crecido y acaba convenciendo a su valiente hermano, Zulema, a convertirse a la verdadera fe.

La conversión de los personajes árabes a través de bautismo, de un lado, y la conversión verdadera del converso Ricardo, que decide dejar las riquezas mundanas para la paz espiritual, a través de la actitud virtuosa de Dorotea, del otro, ratifican la anulación de los conflictos – éticos y religiosos – en la confrontación de personajes de procedencia y estatus tan heterogéneos. La paz y la armonía establecida a través de la conversión a la verdadera fe produce, finalmente, una ‘opaca’ aceptación de la otredad en términos de asimilación y mutua identificación el uno en el otro. Me parece apropiado terminar este breve discurso sobre la naturaleza ambigua de las relaciones entre cristianos y moros durante el Siglo de Oro, y en concreto, en el teatro primerizo del Fénix, con las palabras de Federica Zoppi, que proponen una reflexión sobre el tema que deja todavía abierta la cuestión, nunca definitiva:

Il lieto fine della conversione è il mezzo politico che placa le tensioni interne e la scelta che dona felicità a coloro che la accettano.

L’assimilazione è sempre l’obiettivo principale: non si tratta di eliminare il nemico, ma di integrare nella società coloro che vale la pena ne facciano parte. Questo atteggiamento accogliente nei confronti di coloro che ne sono degni è un’ulteriore prova di superiorità cristiana che, proprio quando offre la possibilità di conversione, si dimostra misericordiosa e “tollerante”. Il fatto che alcuni membri della comunità mussulmana siano degni di rispetto, tuttavia, non è sufficiente per salvare l’intero gruppo, né per dare a tutti il beneficio del dubbio. [Zoppi, 2012: 15]

Bibliografía

- Case, Th., *Lope and Islam: Islamic Personages in his "comedias"*, Juan de la Cuesta, Newark Delaware 1993.
- Carrasco Urgoiti, M.S., *The Moorish novel: El Abencerraje and Pérez de Hita*, Twayne, Boston 1976.
- Carrasco Urgoiti, M.S., *El moro redator y el moro amigo: (estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*, Universidad de Granada, Granada 1996.
- Carrasco Urgoiti, M.S., "Variantes de las «Comedias de moros»", en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996, García de Enterría, M.C., Cordón Mesa, A., Ed. Universidad de Alcalá de Henares, vol. 1 1998, pp. 363-370.
- Carreño, A., "Del Romancero Nuevo a la Comedia Nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones", en *Hispanic Review*, n. L 1982, pp. 33-52.
- Gallo, A., "El Hidalgo Bencerraje di Lope de Vega: luci e ombre della maurofilia letteraria nei secoli d'Oro", en Gambin, F., (ed.), *Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale, Atti del Convegno Internazionale (Verona, 15 e 16 febbraio 2007)*, vol. I: secoli XV-XVII, SEID, Florencia 2008, pp. 93-108.
- González, A., "El cautiverio: historia y construcción dramática. Cervantes y Lope", en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional* [online], Presses universitaires de Provence, Aix-en – Provence 2015.
- <<http://books.openedition.org/pup/4551>>.
- ISBN: 9782821858695.
- DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pup. 4551>.
- Guillén, C., "Individuo y ejemplaridad en el *Abencerraje*", en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Crítica, Barcelona 1998, pp. 109-153.
- Gutiérrez Nieto, I., "Inquisición y culturas marginadas: conversos, moriscos y gitanos", en *El siglo del Quijote (1580-1680). Religión, filosofía y ciencia. Historia de la cultura española "Ramón Menéndez Pidal"*, vol. I, Espasa-Calpe, Madrid 1996, pp. 837-1015.
- Hernández Franco, J., Rodríguez Pérez, R.A., "La limpieza de sangre en las ciudades hispánicas durante la edad moderna", en *Revista de Historiografía*, n. 16, 2012, pp. 71-81.
- Lida de Malkiel, M.R., "Lope de Vega y los Judíos", en *Bulletin Hispanique*, n. 75 1-2 1973, pp. 73-112

- López Baralt, L., "Las dos caras de la moneda: el moro en la literatura española renacentista", en *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Hiperión, Madrid 1985, pp. 149-180.
- Marquéz Villanueva, F., "La criptohistoria morisca (los otros conversos)", en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI-XVII siècles)*, Université de la Sorbonne, París 1983, pp. 77-94.
- Marquéz Villanueva, F., "El problema historiográfico de los moriscos", en *Bulletin Hispanique*, LXXXVI 1984, pp. 61-135.
- Martínez Ruiz, J., "Cautivos precervantinos: cara y cruz del cautiverio", en *Revista de Filología Española*, n. L 1967, pp. 203-256.
- Redondo, A., "Moros y moriscos en la literatura española de los años 1550-1580", en *Las Dos grandes minorías étnico-religiosas en la literatura española del Siglo de Oro: Judeomoriscos y conversos. Actas del Grand Séminaire de Neuchâtel*, Neuchâtel, 26-27 de mayo de 1994, Andres-Suárez (ed.), *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Paris 1995, pp. 51-71.
- Samson, A., "Anti-Semitism, Class, and Lope de Vega's *El Niño Inocente de la Guardia*", en *Hispanic Research Journal*, vol. 3, n. 2, June 2002, pp. 107-122.
- Serralta, F., "Sociedad, religión y teatralidad en *La pobreza estimada* (Lope de Vega)", en *Criticón*, número monográfico "Lope sin fronteras", n. 122 2014, pp. 97-106.
- Swislocki, M., "Discurso romancístico y significación poética en la comedia lopesca", en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Irvine 1992*, vol. I, Villegas, J. (ed.), ed. Asociación Internacional de Hispanistas, Irvine 1994, pp. 187-195.
- Vega y Carpio, L., DECIMOCTAVA / PARTE DE / LAS COMEDIAS DE / LOPE DE VEGA CARPIO, PRO - / curador Fiscal de la Camara Apostolica, y / Familiar del Santo Oficio de / la Inquisicion. / DIRIGIDA A DIVER - / sas personas. / Año [escudo de impresor] 1623. / CON PRIVILEGIO - // EN MADRID, Por Iuan Gonçalez. / A costa de Alonso Perez merceder de libros. Vendese en sus / casas en la calle de Santiago.
- Vega y Carpio, L., *La pobreza estimada*, Cuenca, P., Gómez, J., en Vega y Carpio, L., *Obras Completas. Comedias*, vol. IX, Castro-Turner, Madrid 1994, pp. 553-655.
- Vega y Carpio, L., *La pobreza estimada. Comedia famosa de Lope de Vega y Carpio*, Giovannini, M.A. (ed. crítica), Aracne Ed., Canterano (RM) 2020.

- Villegas Gerena, M.G., "Personajes simbólicos en cuatro comedias de moros y cristianos de Lope de Vega, en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, (Baraibar, Á., Insúa, M., eds.), Instituto de Estudios Auriseculares-Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra, New York-Pamplona 2012, pp. 315-330.
- Zoppi, F., "Morisco e moriscos in Cervantes e Lope de Vega", en *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, n. 1 2012, pp. 1-30.



SCRITTI DI GUERRA E DI PACE IN RUSSIA. ALLE ORIGINI DEL PACIFISMO RUSSO

STEFANO GARZONIO

Già nel corso del XVII secolo troviamo nell'ambito del pensiero politico russo alcuni cenni alla questione della guerra e della pace e, in particolare, alla definizione di "guerra giusta". Il letterato e poeta cortigiano Simeon Polockij, ecclesiastico formatosi in ambito ucraino-polacco e passato poi alla corte di Aleksej Michajlovič, aveva polemizzato con l'opinione di Erasmo da Rotterdam, secondo cui la dottrina cristiana doveva sempre condannare e bandire la guerra. Simeon Polockij sembra infatti rifarsi al *De jure belli ac pacis* di Grotius (tradotto in Russia solo più tardi, nel 1712) e ai criteri ivi esposti nel distinguere una guerra giusta da una guerra ingiusta¹.

Sarà però in epoca petrina che il pensiero politico russo tenderà ad assimilare in modo più ampio le concezioni della guerra e della pace elaborate dalla cultura occidentale e a porre le basi per una loro lettura originale in chiave nazionale. Il contributo più importante appartiene ancora una volta ad un letterato di derivazione ecclesiastica formatosi in ambito kieviano e occidentale, Feofan Prokopovič, che fu stretto collaboratore di Pietro il Grande e ispiratore di molte sue riforme e del nuovo corpus di leggi petrino. Anche in questo caso si approfondisce la questione della "guerra giusta" e della pace come condizione riferibile al concetto di "bene comune". Proprio la questione della "guerra giusta" spinge alcuni pensatori del tempo a confrontarsi con i criteri che dovevano discendere dal riconoscimento di una legge internazionale. Nel pensiero di un sodale di Pietro il Grande come P.P. Šafirov emerge la questione dell'inclusione della Russia nell'ambito giuridico europeo e dunque

¹ Simeon Polockij espone le proprie idee sulla guerra in una serie di scritti, tra i quali spicca *Beseda o brani* [Conversazione sulla guerra], dove affronta anche il tema della pace giusta e di quella ingiusta.

dello sviluppo di relazioni internazionali che si basassero su precisi e condivisi criteri relativi alla guerra e alla pace. In concreto, Šafirov si occupò di fornire una giustificazione giuridica alla guerra che Pietro il Grande aveva intrapreso contro il re di Svezia Carlo XII².

Nel corso di tutto il XVIII secolo pensatori e letterati russi affrontarono il tema della guerra e della pace per lo più cercando di definire i tratti storico-tipologici di guerra giusta e guerra ingiusta. Si trattava infatti, da un lato, di celebrare le vittorie dell'esercito imperiale (non a caso i generi dell'ode encomiastica e del poema epico erano ai vertici della gerarchia dei generi letterari nella poetica di ispirazione classicista) e, dall'altro, di motivare in particolare le guerre contro l'impero ottomano e le conquiste che portarono poi al tempo di Caterina alla creazione della cosiddetta "Novorossija" [Nuova Russia] nella previsione di arrivare infine alla conquista (liberazione) di Costantinopoli (tema questo centrale nel pensiero politico imperiale russo).³ Per quanto riguarda la pace, essa veniva considerata un dono della sovrana (penso a Elizaveta Petrovna e a Caterina) e associata al concetto poetico di *tišinà* [assenza di inimicizia, armonia], centrale nelle celebrazioni panegiristiche di corte (ad esempio nelle odi solenni di M.V. Lomonosov)⁴.

Allo stesso tempo tese a diffondersi nella seconda metà del secolo la celebrazione dei sentimenti di pietà, conciliazione, indulgenza, legata alla visione cristiana del mondo e corroborata nella cultura russa del XVIII secolo dall'influenza del pietismo tedesco e delle correnti misticheggianti del pensiero massonico. Proprio alle tendenze filantropiche di queste correnti può ascriversi la comparsa dei primi germogli del pacifismo russo che di lì a poco si affermerà grazie alla diffusione delle idee dell'abbé de Saint-Pierre. In questa prospettiva la figura più significativa è senza dubbio quella di Vasilij Fëdorovič Malinovskij (1765-1814), scrittore, diplomatico e poi direttore del celebre Liceo di Carskoe Selo, dove compì gli studi Aleksandr Puškin.

Di questo personaggio si è ampiamente occupata la stu-

2 Nikolaev Ju., "«Sej neprijatel' nikakim nischoždeniem, krome oružija, k miru priveden byt' ne možet»: P.P. Šafirov o vojne i mire", *Graždanskoe občestvo v Rossii i za rubežom*, N° 2, 2024.

3 Si veda l'ormai classico studio di A. Zorin, "Kormja dvuglavogo orla...". *Literatura i gosudarstvennaja ideologija v Rossii v poslednej treti XVIII – pervoj treti XIX veka*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2004.

4 Su questo tema si veda il saggio di A. Bucharkin, "Topos "tišiny" v odičeskoj poezii M.V. Lomonosova, in *XVIII vek*, N° 20, Nauka, Sankt-Peterburg, 1996, pp. 3-12.

diosa italiana Paola Ferretti che ha dedicato al nostro una importante monografia e ha curato l'edizione italiana del suo trattato *Rassuždenie o mire i vojne* [Ragionamento sulla pace e sulla guerra, 1803]⁵.

È curioso subito notare come di questo lavoro si scrisse solo molti anni più tardi, nel 1858. Fu il professore di diritto D.I. Kačenovskij a pubblicare sulla rivista "The Herald of Peace" (1° giugno 1858) un articolo dal titolo *Dissertation on War and Peace by Basil Mahnofsky* (sic!), nel quale si accostava il nome di Malinovskij a quelli di Saint-Pierre, Kant e Bentham. Difficile verificare se Lev Tolstoj che nel 1856 aveva cominciato a lavorare al progetto che poi diverrà il romanzo *Guerra e pace*, conoscesse il testo di Malinovskij, ma possiamo senza ombra di dubbio affermare che le idee espresse da questi nel suo trattato risultarono fortemente in sintonia con il pensiero e l'opera di molti intellettuali russi del primo Ottocento, specie per gli effetti che ebbero le guerre napoleoniche sugli orientamenti ideologici della generazione puškiniana e di quella immediatamente successiva. Ma vediamo più da vicino l'opera di Malinovskij e il complesso intreccio dei suoi riferimenti.

Figlio di un arciprete, ma appartenente ad una famiglia nobiliare di antico lignaggio, Vasilij Malinovskij si era formato presso l'università di Mosca dove aveva studiato presso la facoltà di filosofia. Per la profonda conoscenza delle lingue straniere, tra cui il turco, oltre che di quelle antiche (tradusse anche brani della Bibbia dall'antico ebraico), Malinovskij fu assunto nel 1789 come traduttore presso la legazione russa in Inghilterra e tre anni più tardi partecipò sempre come interprete ai lavori per il trattato di Iași. Nel 1801 ottenne l'incarico di console in Moldavia. Tornò in patria nel 1802 e nel 1811 fu nominato direttore del Liceo di Carskoe Selo. Morì nel 1814.⁶

5 Ferretti P., *A Russian Advocate of Peace: Vasilii Malinovskii (1765-1814)*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Boston, London, 1998; Malinovskij V.F., *Ragionamento sulla pace e sulla guerra*, a cura di Paola Ferretti. Quaderni del Dip. di Filosofia Politica "L'Orientale", Liguori Editore, Napoli, 1990. In Russia le idee di Malinovskij erano state al centro degli studi di E.A. Arab-Ogly (si veda in particolare l'introduzione alla raccolta in lingua originale delle opere di Malinovskij: Arab-Ogly E.A. *Vydajuščij russkij prosvetitel'* in Malinovskij V.F., *Izbrannye obščestvenno-političeskie sočinenija*, Izd. AN-SSSR, Moskva, 1958, pp. 3-38).

6 Da notare che Paola Ferretti ha curato anche l'edizione italiana degli scritti di Malinovskij relativi alla sua permanenza in Inghilterra e in Moldavia (Malinovskij V., *Un russo in Inghilterra. Note sulla Moldavia*, a cura di P. Ferretti, Ibis Edizioni, Pavia, 2000).

Malinovskij già nel 1789 aveva pubblicato un racconto dedicato al tema del servaggio: *Pustynnik* [L'eremita]⁷. Compose inoltre un breve saggio rimasto inedito sull'imperatore Giuseppe II e le sue riforme e poi, nel corso della sua esperienza di diplomatico in Inghilterra (fu traduttore al servizio dell'ambasciatore Semën Voroncov), poté conoscere opere e personaggi che arricchirono il suo bagaglio culturale e favorirono la sua crescita come intellettuale e letterato, come si evince dai suoi scritti di quel periodo.⁸

Al ritorno dalla Moldavia la sua attività di pubblicista e letterato divenne più intensa anche con la pubblicazione della rivista "Osennie večera" [Sere autunnali], dove apparvero suoi saggi sulla guerra e la storia della Russia. Nel 1803 Malinovskij pubblicò in volume il suo lavoro più importante, il già ricordato *Ragionamento sulla guerra e la pace*. Nello stesso periodo preparò un progetto per la liberazione dei servi della gleba che presentò al cancelliere, conte V.P. Kočubej.

Se andiamo a vedere quali furono le letture e gli orientamenti del giovane Malinovskij al tempo degli studi universitari, oltre alla lettura di Rousseau, troviamo un particolare interesse per i pensatori mistici, quali Jakob Böhme e Mme de Guyon, per non parlare del teosofo Louise-Claude de Saint Martin e, per conseguenza, del suo maestro Emanuel Swedenborg. Certo è che Malinovskij risentì fortemente dell'atmosfera culturale e spirituale degli ambienti massonici rosacrociani russi del tempo di Caterina e del pensiero di Nikolaj Novikov.

Agli anni successivi agli studi universitari è riferibile l'affermarsi nel pensiero di Malinovskij della questione della pace, legata al problema dell'ingiustizia sociale, come mostrano alcune consonanze dei suoi scritti con quelli di A.N. Radiščev⁹. Il tema della pace si era già posto nell'ottica di Saint-Pierre qualche anno prima grazie alla traduzione che il poeta I. Bogdanovič aveva proposto nel 1771 dell'*Extrait*

7 Su questo testo si veda Ferretti P., "L'ultima *povest'* del Settecento russo: *Pustynnik* di Vasilij Malinovskij" *Europa Orientalis*, XV (1996), pp. 165-179.

8 A Malinovskij è attribuito oramai con certezza lo scritto pubblicato anonimo *Rossijanin v Anglii. Otryvki iz pisem odnogo putešestvennika* [Un Russo in Inghilterra. Brani dalle lettere di un viaggiatore, 1796] apparso sulla rivista di orientamento sentimentalistico *Prijatnoe i polennoe preprovoždenie vremeni* [Un piacevole e utile impiego del tempo] e proposto in traduzione italiana da Paola Ferretti (v. nota 6).

9 P. Ferretti individua una serie di somiglianze nella descrizione della coscrizione forzata dei contadini negli scritti di Malinovskij e nel celebre *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* di A.N. Radiščev, Ferretti P., *A Russian Advocate of Peace: Vasilii Malinovskii (1765-1814)*, op. cit., p. 24.

du Projet de Paix Perpétuelle de Monsieur l'Abbé de Saint-Pierre (1758-59) di Jean-Jacques Rousseau e alla traduzione pubblicata nel 1789 del progetto di pace per l'Europa di Ange Goudar. Oltre a ciò, altri segnali erano presenti negli scritti di altri letterati e pensatori russi del tempo¹⁰.

Ma passiamo ad analizzare il trattato sulla guerra e sulla pace, pubblicato, come già accennato nel 1803. Il trattato fu scritto in un lasso di tempo abbastanza lungo. La prima parte era stata composta in Inghilterra nel 1790, mentre la seconda già in Russia, nel 1798. Una terza parte, scritta tra il 1801 e il 1803 a Iași e Pietroburgo rimase inedita.¹¹

L'opera, come si poteva prevedere, risente molto del pensiero filosofico e politico occidentale e dalle opere di Rousseau, Kant e Bentham in particolare. La prima parte si concentra sulla condanna della guerra e sul rapporto tra guerra e politica, la seconda affronta la questione di leggi comuni per tutti i popoli e la creazione di un'unione e un consiglio generale europeo. Nella terza sezione di questa parte si trattano le questioni relative al controllo degli armamenti e all'attenuazione dei mali causati dalle guerre. È evidente che l'opera di Malinovskij fosse fortemente ispirata dagli eventi bellici del suo tempo, in primo luogo le guerre napoleoniche, e che la terza parte rimase inedita proprio perché quegli eventi non permettevano a Malinovskij di redigere un piano definitivo sulla pace. La terza parte infatti poneva la questione del diritto dei popoli e della regolazione dei rapporti tra i popoli europei e per molti versi rimaneva incompiuta. Si analizzava la situazione politica dell'Europa, che era in continua evoluzione e il ruolo della Russia, si affrontava la questione della liberazione dei popoli e della differenziazione etnica e linguistica nei territori. In prospettiva cristiana si affermava il diritto a una coesistenza pacifica di tutti i popoli europei.

Ma qual era lo spirito generale dell'opera? La prima parte, è evidente, risentiva dell'atmosfera che regnava in Europa all'indomani della Rivoluzione francese, quando nel continente sempre più forti si facevano gli appelli alla

10 Paola Ferretti riporta il caso del diario di R.M. Cebrikov dedicato agli eventi bellici relativi alla presa della fortezza di Očakov (Ferretti P., *A Russian Advocate of Peace: Vasili Malinovskii (1765-1814)*, op. cit., p. 24-25).

11 Malinovskij pubblicò nel 1803 solo le prime due parti del trattato non decidendosi a pubblicare la terza per il suo carattere più radicale. Si sono conservati due manoscritti di questa terza parte, una fu inviata da Malinovskij a S. Voroncov, l'altra al ministro degli esteri A. Czartoryski. Nel 1978 il testo della terza parte fu pubblicato dallo studioso polacco J. Skowronek sulla rivista *Teki archiwalne*, N° 17, pp. 23-57.

guerra e alla restaurazione dell'*ancien régime*. Malinovskij si appella ai principi della ragione e della filantropia caratteristici del pensiero del tempo, per condannare la guerra e i suoi effetti sulle genti. Egli riprende i dettami dell'illuminismo per condannare l'idea della guerra di conquista, considerata effimera e controproducente. Allo stesso tempo egli riconosce negli ideali cristiani, in primo luogo l'amore per il prossimo, una sorta di "corollario religioso" (l'espressione è di Paola Ferretti¹²) al sistema di pensiero dell'Illuminismo. Rimane tuttavia ferma l'idea di "guerra giusta" nei confronti dei popoli barbari (il riferimento è al mondo islamico e, in particolare, a Turchi e Tatari), circoscrivendo i principi umanitari e progressisti alla sola Europa.

Molto interessante risulta l'analisi proposta da Malinovskij delle inclinazioni culturali, sociali e psicologiche delle genti verso la guerra, soffermandosi sul valore sociale dell'eroismo e della gloria in guerra. Malinovskij prende in esame le figure storiche degli eroi, giungendo ad una condanna del loro operato ed esaltando invece le figure storiche che si sono battute per le idee di giustizia e virtù attraverso le leggi. Ed è nella seconda parte del trattato che il nostro cerca di proporre i criteri per una regolamentazione della pace in Europa. La creazione di un 'Unione Generale' e di un sistema legislativo concordato avrebbe dovuto, secondo Malinovskij, fermare le mire espansionistiche francesi e affermare un sistema di controllo sulla sicurezza europea. Tale risultato doveva fondarsi su leggi generali dei popoli che prevenissero abusi e prevaricazioni di singoli stati. Certo l'Unione doveva essere il frutto di un accordo volontario dei popoli e non di sottomissione forzata e doveva articolarsi in un sistema di leggi e regole condivise grazie alla creazione di un Consiglio Generale formato da rappresentanti di tutti gli stati. I possibili disaccordi e dissidi dovevano essere regolati in un sistema di bilanciamento che doveva partire, secondo Malinovskij, dalla ridefinizione delle nazioni europee, tema cui egli dedicò la terza parte, rimasta, come detto, inedita fino al 1978.

Già in un articolo, apparso su *Osennie večera* nel 1803¹³, Malinovskij affrontava il problema dell'espansionismo francese e delle minacce alla coesistenza pacifica dei popoli europei. Nella terza parte del suo trattato Malinovskij tornava su questo tema affrontando la questione del diritto dei

12 Ferretti P., *A Russian Advocate of Peace: Vasilii Malinovskii (1765-1814)*, op. cit. p. 100.

13 Si tratta dell'articolo *O voine* [Sulla guerra].

popoli alla libertà violata dalla guerra e, allo stesso tempo, non dando per scontata l'accettazione dello *status quo*, indicava delle soluzioni per una riscrittura condivisa dei confini degli stati europei. Malinovskij, dopo aver citato il trattato di Emmerich de Vattel sul diritto delle genti e i principi della legge naturale (1758), sosteneva il prevalere delle esigenze dei popoli su quelle degli stati, che tendevano invece a rappresentare specifici centri di potere e non gli interessi dell'intera nazione. Malinovskij propone la nozione di *uslownoe pravo narodov* [diritto condiviso dei popoli] che si doveva basare su di un codice comune di rispetto della libertà, della pace e della sicurezza dei popoli¹⁴. In questa prospettiva egli individuava altresì l'esigenza della liberazione dei popoli e, in concreto, anche per la sua esperienza diplomatica in Moldavia, riconosceva la necessità di offrire autonomia ai molti popoli controllati dagli imperi turco e austriaco (dalla Moldavia alla Grecia e all'Ungheria), così come vedeva opportuna la creazione di uno stato autonomo dei popoli slavi.

Nel capitolo della terza parte dedicato alle lingue Malinovskij sottolinea l'importanza e i benefici che deriverebbero da una suddivisione corretta ed equilibrata dei territori in relazione alle lingue. Segue un'interessante redistribuzione dei popoli europei che peraltro in alcuni suoi aspetti non perde attualità financo ai nostri giorni. Certo è che l'idea di un'Unione Generale costituisce un'indubbia originale novità nel panorama filosofico-politico russo del tempo e non solo. In un articolo uscito sulla rivista *Syn otečestva* [Il figlio della patria] e intitolato *Obščij mir* [La pace comune, 1813], Malinovskij ribadisce le sue idee sull'Unione Generale e sulla base dell'esperienza tragica della campagna napoleonica di Russia propone di realizzare l'idea della nuova Europa della pace partendo dall'alleanza antinapoleonica. Così non sarà in occasione del Congresso di Vienna, ma Malinovskij non era più tra i viventi.

Nella sua monografia Paola Ferretti sviluppa un'analisi esaustiva di quelli che potevano essere stati i pensatori e le opere che avevano potuto influenzare Malinovskij nella sua elaborazione del concetto di "pace". Alcuni nomi li ho già riportati sopra con il Saint-Pierre in testa. A questi vanno aggiunti altri, ovviamente, anche se in alcuni casi è difficile verificarne l'effettiva rilevanza per l'opera di Malinovskij. È il caso di Jeremy Bentham e del suo *Plan for an Universal and*

14 Su questo punto si veda Ferretti P., *A Russian Advocate of Peace: Vasilii Malinovskii (1765-1814)*, op. cit., p. 113 e ss.

Perpetual Peace (1748-1832) che circolò a lungo manoscritto, ma fu pubblicato solo alla fine degli anni Trenta. Non è possibile, infatti, verificare se Malinovskij fosse venuto a conoscenza dell'opera in manoscritto¹⁵.

Ma quello che a me pare particolarmente rilevante è la possibile consonanza di alcune proposte di Malinovskij (in primo luogo quella di un Consiglio generale delle nazioni, una sorta di parlamento europeo) con le idee e le proposte dei pensatori appartenenti al movimento dei quaccheri inglesi, in primo luogo, William Penn e John Bellers. Senza entrare nei particolari delle singole proposte ed elaborazioni teoriche, come ad esempio esemplificato da John Bellers nel suo *Some Reasons for an European State* (1710), quello che a me pare significativo proprio alla luce del "corollario religioso" individuato da Paola Ferretti nell'opera di Malinovskij, è la componente dottrinaria, cristiana, delle proposte pacifiste del nostro. Certo non si hanno testimonianze dirette di un contatto di Malinovskij con il mondo dei quaccheri, ma è assai probabile che durante la lunga permanenza in Inghilterra il nostro possa aver avuto conoscenza diretta di quel mondo e dei suoi specifici orientamenti dottrinari e ideologici. Ciò che avvicina il pensatore russo alle elaborazioni dei quaccheri è l'idea che il Consiglio generale europeo non dovesse essere costituito dai sovrani, bensì da personalità di alta rappresentatività sociale e culturale.

La possibile influenza della visione europeista dei quaccheri o comunque la sua consonanza con le idee di Malinovskij costituisce un elemento di indubbia importanza nell'ambito del pensiero politico e filosofico russo del tempo anche in una prospettiva temporale più ampia, se pensiamo all'interesse che per i quaccheri e i loro principi etico-comportamentali manifestò Lev Tolstoj, specie nell'elaborazione della sua concezione della non-violenza¹⁶.

Come sappiamo Tolstoj accennò al tema della "pace perpetua" in *Guerra e Pace* inserendo il personaggio dell'abbate Morio, trasposizione romanzesca del noto scrittore e pensatore Scipione Piattoli. Proprio questa circostanza tende a

15 Ferretti P., *A Russian Advocate of Peace: Vasilii Malinovskii* (1765-1814), op. cit., p. 140.

16 La bibliografia sul pacifismo di Tolstoj e il suo appello alla non violenza è sterminata. Sulla questione dell'influenza dei quaccheri, oltre che sulla difesa della setta pacifista dei *duchobory*, si vedano gli studi di P.C. Bori (specie il suo *L'altro Tolstoj*, Il Mulino, Bologna, 1995) e *Culture della disobbedienza. Tolstoj e i Duchobory*, a cura di B. Bianchi, E. Magnanini e A. Salomoni, Bulzoni, Roma, 2004. Per una breve rassegna vedi anche la mia introduzione al volume Tolstoj L., *Il regno di Dio è in voi*, a cura di Stefano Garzonio, Goware, Firenze, 2023, p. 11 e ss.

testimoniare il rilievo che avevano nei primi anni del regno di Alessandro I le questioni relative al riassetto politico e sociale della Russia, la questione della pace e del governo dell'Europa (come è noto il Piattoli lavorò per un certo periodo per il governo russo come collaboratore del principe Adam Jerzy Czartoryski). Tutto il primo quarto del XIX secolo vide anche in Russia, come nel resto di Europa, pur tra gli sconvolgimenti e le tensioni legate all'espansionismo napoleonico, il fiorire di un interesse genuino e per certi versi originale (penso ad alcuni rappresentanti del movimento decabrista) per la pace e la riorganizzazione politica dell'Europa. Proprio in questa prospettiva vale qui la pena riportare un progetto poco noto elaborato da Puškin in un suo scritto risalente agli inizi degli anni Venti.¹⁷

In una lettera al fratello da Chișinău (Kišinev) del novembre del 1821 E. N. Orlova scrive che Puškin discute spesso con suo marito, il futuro decabrista Michail Fedorovič Orlov (1788-1842), di politica e che il suo 'cavallo di battaglia' è la "pace perpetua dell'abbé de Saint-Pierre".¹⁸ Proprio a questo periodo risale il succitato breve frammento che nel 1930 il celebre filologo B.V. Tomaševskij pubblicò con i propri commentari¹⁹. Da allora il testo, scritto, come detto, in francese, è noto agli studiosi con il titolo *Annotazione relativa alle polemiche sulla pace perpetua* o, più semplicemente, *Della pace perpetua*.

Ne riporto qui la lettura offerta da Tomaševskij:

1. Il est impossible que les hommes ne conçoivent avec le temps la ridicule atrocité de la guerre comme ils ont conçu l'esclavage, la royauté etc. Ils verront que nous sommes destinés à manger, à boire et à être libres.

2. Les constitutions qui sont un grand pas de l'esprit humain et qui n'en sera pas l'unique tendent nécessairement à diminuer le nombre des troupes d'un état, l'esprit de la force armée étant directement opposé à toute idée constitutionnelle, il serait très possible qu'avant 100 ans l'on n'eût plus d'armée permanente.

17 Si tratta di un frammento senza titolo, composto in francese, indicato convenzionalmente tra le opere del poeta con il titolo *O večnom mire* [Della pace perpetua]. Di questo scritto scrisse ampiamente M.P. Alekseev e al suo lungo saggio mi rifaccio in gran parte nella trattazione che segue. Cfr. Alekseev M.P., *Puškin i problema „večnogo mira“*, in Alekseev M.P., *Puškin: Srovnitel'no-istoričeskie issledovaniya*, Nauka, Leningrad, 1972, pp. 160-207.

18 V. Geršenzon M., "Sem'ja dekabristov (Po neizdannym materialam)", *Byloe*, 1906 N° 10, p. 308.

19 Tomaševskij B., "Puškin i večnyj mir", *Zvezda*, 1930, N° 7, pp. 227-231.

3. Quant aux grandes passions et aux grands talents militaires on aura toujours la guillotine – la société se soucie fort peu d'admirer les grandes combinaisons d'un général victorieux – on a bien autre chose à faire – et ce n'est que pour cela qu'on s'est mis sous l'égide des lois.

« Rousseau qui ne raisonnait pas mal pour un croyant de protestantisme dit en propres termes : « ce qui est utile au public ne s'introduit guère que par la force, attendu que les intérêts particuliers y sont presque toujours opposés. Sans doute la paix perpétuelle est à présent un projet bien absurde ; mais qu'on nous rende un Henri IV et un Sully, la paix perpétuelle redeviendra un projet raisonnable ; ou plutôt, admirons un si beau plan, mais consolons-nous de ne pas le voir exécuter ; car cela ne peut se faire que par des moyens violents et redoutables à l'humanité ». Il est évident que ces terribles moyens, dont il parlait, c'étaient les révolutions – or nous y sommes. Je sais bien que toutes ces raisons sont très mauvaises, le témoignage d'un petit garçon comme Rousseau qui n'a jamais gagné seulement une pauvre bataille ne peut avoir aucun poids – mais la dispute est toujours une très bonne chose un ce qu'elle aide à digérer – du reste elle n'a jamais persuadé personne – il n'y a que les imbéciles qui pensent le contraire »²⁰.

Il manoscritto presenta numerose abbreviazioni che successivamente alla pubblicazione proposta da Tomaševskij sono risultate al centro di un vivace dibattito²¹. Non è il caso in questa sede di riportare tutti i vari nodi testuali che sono risultati al centro del dibattito degli studiosi, ma certamente colpisce tra questi la lettura dell'abbreviazione “Cr. de Prot” proposta da Tomaševskij come “un croyant de protestantisme”. In realtà nel manoscritto, come evidenziato da M.P. Alekseev, l'abbreviazione potrebbe essere letta anche come «Cr. de Prof» o «Cr. du Proj» il che potrebbe farci propendere per le seguenti interpretazioni “un critique de profession” o “un critique du projet”²².

Queste due letture ci presentano un quadro un po' diverso dell'atteggiamento espresso da Puškin nei confronti del

20 Cito da Puškin A.S., *Polnoe sobranie sočinenij*, Nauka, Moskva, t. 7, pp. 363-364. La citazione da Rousseau con alcune differenze è reperibile in Rousseau J.J., *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2007, t. III, pp. 599-600. Sui lavori di Rousseau dedicati all'Abbé de Saint-Pierre si veda Lecerle J.L., “L'abbé de Saint-Pierre, Rousseau et l'Europe”, *Dix-Huitième siècle*, 1993, N° 25 pp. 23-39.

21 Cfr. M.P. Alekseev, *Puškin : Sravnitel'no-istoričeskie issledovanija*, op. cit., p. 164 e ss.

22 M.P. Alekseev, *Puškin : Sravnitel'no-istoričeskie issledovanija*, op. cit., p. 165.

problema della pace perpetua. Il rimando a Rousseau sottintende, è ovvio, un vivo interesse per le opinioni espresse dal filosofo ginevrino sulla concezione della pace perpetua dell'abbé de Saint-Pierre. Specie l'espressione "critique du projet", se accettata, costituirebbe un diretto rimando alla critica espressa da Rousseau nei confronti del progetto pacifista dell'abbé. Certo è che all'inizio degli anni Venti Puškin legge con particolare trasporto le opere di Rousseau, come peraltro testimoniano anche i suoi poemi meridionali e, in particolare, *Cygany* [Gli zingari]. Si potrebbe supporre che le idee dell'abbé de Saint-Pierre fossero giunte a Puškin attraverso i giudizi espressi da Rousseau nella *Confessione*. Tra l'altro in quest'opera Rousseau scrive dei propri lavori *Extrait du projet de paix perpétuelle* e *Jugement sur le projet de paix perpétuelle*. Puškin, come evidenzia ancora Alekseev, si diparte da queste due opere per concordare con le opinioni di Rousseau e dunque con uno dei momenti centrali della critica rousseauiana alle idee dell'abbé de Saint-Pierre: il raggiungimento della pace deve fondarsi non sulla base di semplici trattati e accordi internazionali, ma con il ricorso a radicali riforme degli stati dal loro interno. Da qui l'idea che solo la forza, la rivoluzione, possa favorire la pace universale.

Il complesso delle idee, sentimenti, aspettative che animavano Puskin negli anni dell'esilio deve essere rapportato al generale stato d'animo e alle aspirazioni della generazione che aveva vissuto gli anni delle guerre napoleoniche e ora si trovava di fronte ad un progetto di pace che non rispondeva alle aspettative: quello della Santa Alleanza. Mi riferisco alla generazione dei futuri decabristi che Tolstoj descrive in *Guerra e pace* e che lo scrittore pone di fronte alla questione della "pace perpetua" nel celebre passo dedicato al colloquio di Pierre e il principe Andrej con il già ricordato abbate Morio. I dubbi e lo stupore espressi da Andrej e l'interesse di Pierre per le idee del Piattoli sono caratteristici di tutti i giovani che presero parte alle guerre napoleoniche e dunque anche di quel M.F. Orlov con il quale Puskin dibatteva della questione della pace perpetua. La realtà storica legata alle campagne napoleoniche e poi al Congresso di Vienna riportava al centro dell'attenzione le idee di Rousseau e il suo *Jugement sur le projet de paix perpétuelle*. In generale, la storia della ricezione dell'opera di Rousseau in Russia è assai ricca e complessa²³, e già nel corso del XVIII secolo si registrano interessanti letture del suo retaggio filosofico, letterario e

23 Su questo tema in italiano è disponibile il volume di Ju. Lotman, *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, Il Mulino, Bologna, 1984.

politico che prepararono il campo per le elaborazioni teoriche degli intellettuali legati al decabrizmo. Puškin arrivò a Rousseau grazie alla frequentazione di quello che fu definito il "primo decabrista", il letterato e militare Vladimir F. Raevskij, e proprio durante l'esilio a Kišinev.

Certo, per quanto riguarda più specificamente il tema della pace perpetua, ci si può chiedere se Puškin avesse risentito dell'influenza diretta di V.F. Malinovskij che, come già accennato, era stato direttore del Liceo di Carskoe Selo. Troviamo certamente alcune analogie e coincidenze, come nel caso del riferimento nel testo di Puškin ai "grandi talenti militari" che sembra riprendere l'atteggiamento negativo di Malinovskij verso l'eroismo militare, anche se, sull'onda delle emozioni legate alla vittoria su Napoleone, lo stesso Malinovskij nel già ricordato articolo *La pace comune* (1813) aveva indicato come la Russia avesse il compito di liberare l'Europa e creare le condizioni per la pace perpetua. Si tratta in realtà di sentimenti assai diffusi e che ritroviamo anche nella poesia del giovane Puškin, come poi, proprio all'inizio degli anni Venti, quando Puškin scrive la sua breve annotazione sulla pace perpetua, assistiamo ad analoghi sentimenti in relazione ai fatti di Grecia e all'idea del ruolo di sostegno della Russia ai moti greci. Qui si poneva, tra l'altro, la questione della "guerra di liberazione" come "guerra giusta" che peraltro i decabristi estendevano, ovviamente, anche ai moti italiani nei cui riguardi invece il ruolo della Russia ufficiale sembrava configurarsi come di appoggio all'Austria e dunque ben lontano da quel ruolo che i giovani intellettuali russi attribuivano al loro paese in relazione alla rivolta greca. Certamente tutte queste questioni (ricordo che Puškin si trovava allora in Moldavia, a Kišinev, paese dove peraltro Malinovskij aveva operato come diplomatico in precedenza) fanno da sottotesto al breve scritto di Puškin e paiono confermare l'atteggiamento critico nei confronti della concezione pacifista dell'abbé de Saint-Pierre, atteggiamento corroborato dalla lettura di Rousseau, ma anche dagli eventi della contemporaneità e dalle opinioni dei giovani adepti del decabrizmo. Non è un caso che proprio tra il marzo e il giugno del 1821 il più importante teorico del decabrizmo, P. I. Pestel', avesse visitato per ben tre volte Kišinev incontrando più volte Puškin.

E dunque il breve scritto di Puškin che, lo ricordo, fu pubblicato solo nel 1930, costituisce un'interessante testimonianza della vicinanza del giovane poeta alle idee che ispirarono la rivolta decabrista del 1825. Tale circostanza è avvalorata anche da numerose consonanze con i progetti

decabristi di riforma dell'esercito e, ovviamente, della società in chiave antifeudale. Come giustamente nota M.P. Alekseev il riferimento alla pace perpetua dell'abbé de Saint-Pierre risulta essere puramente esteriore, mentre è l'interpretazione rousseauiana della questione che anima lo scritto di Puškin forse anche alla luce delle polemiche sulla guerra e la pace provocate dalla pubblicazione del libro scandalosamente reazionario di Joseph de Maistre *Les soirées de Saint-Pétersbourg, ou entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence* (1821), opera certamente nota a Puškin, nella quale si riconosceva il carattere divino, providenziale della guerra.

La questione della guerra e della pace e la sua disamina costituisce un tema di grande rilevanza in tutto il periodo post-decabrista della cultura russa anche alla luce del diverso approccio offerto dal pensiero occidentalista e quello slavofilo nelle sue diverse differenziazioni. Qui vorrei riportare alcune considerazioni sulla fase di formazione del pacifismo nel giovane Tolstoj, tenuto conto che proprio le questioni sollevate nell'epoca puškiniana rimangono vive e attuali nel corso della stesura del romanzo *Guerra e pace* che, lo ricordo, nelle sue fasi preparatorie e nelle sue prime stesure aveva nel decabrismo il tema centrale²⁴. Tolstoj affronta il tema della pace perpetua, ma per vari motivi non potrà sviscerare il tema sollevato dal decabrismo, quello della pace attraverso una radicale riforma del quadro politico russo, al quale, lo abbiamo visto, in chiave rousseauiana aveva accennato Puškin.

Tolstoj, come sappiamo, nella sua produzione più tarda fece sua una posizione assai più radicale, quella del totale rifiuto di ogni violenza. Si tratta di una radicalizzazione degli anni successivi alla celebre *Confessione* (1882), oppure di convinzioni che si andarono formando fin dagli anni giovanili? Vale la pena volgere la nostra attenzione alle prime opere dello scrittore. Sui *Racconti di Sebastopoli* molto si è scritto, meno delle sue opere dedicate all'epopea bellica sul Caucaso, dai *Cosacchi* al *Taglio del bosco*. Un recentissimo studio di Andrej Zorin apre una prospettiva del tutto nuova che evidenzia un processo coerente di affermazione nel tardo Tolstoj della sua specifica dottrina

24 Tolstoj scrive: "Nel 1856 cominciai a scrivere un racconto con un preciso orientamento, il cui eroe doveva essere un decabrista che tornava con la famiglia in patria" (Tolstoj L.N., *Polnoe sobranie sočinenij*, Nauka, Moskva, 1928-1958, t. 13, p. 54). Successivamente lo scrittore cominciò a lavorare su un nuovo romanzo, *I decabristi*, rimasto poi incompiuto, nel quale già appariva il personaggio di Pëtr Bezuchov.

pacifista della non violenza. Lo studioso si diparte dalla seguente constatazione:

Non solo per i molti estimatori di Lev Tolstoj, ma anche per gli studiosi della sua opera talvolta risulta difficile collegare tra loro le due facce dello scrittore. Il giovane ufficiale di artiglieria che prese parte alla guerra coloniale nel Caucaso e alla campagna di Crimea, l'autore del più celebre romanzo della letteratura russa sulla “guerra di popolo”, poco assomiglia al pacifista dalla lunga barba canuta che considera il servizio militare il più grande male della storia umana e nega la distinzione stessa dell’umanità in stirpi e razze.²⁵

Tale contrapposizione presuppone ovviamente un diverso atteggiamento verso la guerra e la pace. “Ma è veramente così?” si chiede Andrej Zorin. Una attenta disamina dei diari giovanili e dei brogliacci dei primi racconti sembra dimostrare il contrario. Sia nei racconti dedicati al Caucaso, sia nei racconti dedicati alla guerra di Crimea, Tolstoj appare più interessato a descrivere la morte dei combattenti che seguire le fasi belliche delle battaglie (questo lo farà in *Guerra e pace*). Nel brogliaccio del racconto *Nabeg* [L’incursione, 1853] un ufficiale anziano chiede al narratore:

“E allora, volete vedere come si uccidono gli uomini?”.
“Ecco proprio questo io voglio vedere, – risponde quello, – come quest’uomo che non prova alcun odio verso l’altro, ecco prende e lo uccide, e perché?”.²⁶

Nella redazione a stampa è rimasta solo la prima frase. Tolstoj può descrivere come gli uomini muoiono, ma non può affrontare il tema del perché. Si tratta di un evidente atteggiamento di autocensura, visto che sempre nei brogliacci de *L’incursione* Tolstoj scrive:

Come potevano gli uomini circondati da questa natura non trovare la pace e la felicità? – pensavo io. La guerra? Che fenomeno incomprensibile per il genere umano. Quando la ragione si pone la questione se sia giusta e se sia indispensabile, una voce interiore risponde sempre di no. Il solo perseverare di questo fenomeno innaturale lo rende naturale e il sentimento di autoconservazione lo fa apparire giusto.²⁷

25 Zorin A., „Začem ljudi druga druga ubivajut?”. Tolstoj i imperija”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, N° 188, 4-2024, p. 75.

26 Tolstoj L.N., *Polnoe sobranie sočinenij*, Nauka, Moskva, 1928-1958, t. 3, p. 227.

27 Ibidem, p. 234.

Quando molti anni più tardi, poco prima della sua morte, i familiari che curavano una nuova edizione delle sue opere, mostrarono a Tolstoj il manoscritto del racconto che peraltro conteneva anche un vivace dibattito sulla natura della guerra che lo scrittore aveva poi espunto per motivi di censura, lo scrittore affermò che era stupefacente che già in quel racconto giovanile avesse espresso le idee che andava propugnando adesso nella vecchiaia²⁸. In concreto Tolstoj già allora denunciava il ruolo delle norme sociali che costituivano le fonti dell'eroismo e, allo stesso tempo, della crudeltà. Non a caso nei racconti giovanili Tolstoj si concentra sulla descrizione dell'eroismo, del disprezzo del pericolo, norme sociali che tendono a "bloccare persino impulsi primari, quale l'istinto dell'autoconservazione"²⁹.

In certo modo, Tolstoj fin da giovane si pone la questione del carattere irrazionale della guerra, fin da subito comprende l'inutilità della violenza, ma per effetto del complesso delle norme e delle convenzioni sociali tende ad applicare nei propri scritti una sorta di autocensura che scomparirà totalmente solo dopo la cosiddetta conversione. È indubbio che lo scrittore da giovane risentisse delle idee espresse dal pacifismo russo ed europeo, ma il suo pensiero tende a formarsi in primo luogo sull'esperienza diretta, pratica, e l'affermarsi del tardo Tolstoj pacifista e sostenitore della non-violenza deve essere visto come un processo evolutivo che parte dalle esperienze vissute.

In conclusione, il pacifismo russo nel suo cammino tortuoso e diseguale tende sempre di più a confrontarsi con la realtà pur risentendo delle tante esperienze occidentali (dalla pace perpetua di Saint-Pierre a Rousseau e al pensiero cristiano, specie quello riformato) con tutte le implicazioni giuridiche e diplomatiche riconducibili all'idea di un'Europa unita. La radicalizzazione di Tolstoj costituisce l'estrema ratio di una tendenza alla riforma della società in senso rivoluzionario che va ben oltre le idee espresse da Malinovskij e dalle interpretazioni russe del pensiero di Rousseau che abbiamo ritrovato affrontate nel breve scritto di Puškin.

Non è la rivoluzione violenta quella che propugna Tolstoj, bensì quella del rifiuto della violenza e della resistenza passiva. Non è forse un caso che in questa prospettiva Tolstoj esca da quelle che erano le visioni del pacifismo

28 Makovickij D.P., „U Tolstogo, 1904-1920”, *Jasnopoljanskie zapiski*, 4, 1979, p. 227.

29 Zorin A., „Začem ljudi drug druga ubivajut?”. Tolstoj i imperija”, cit., p. 77.

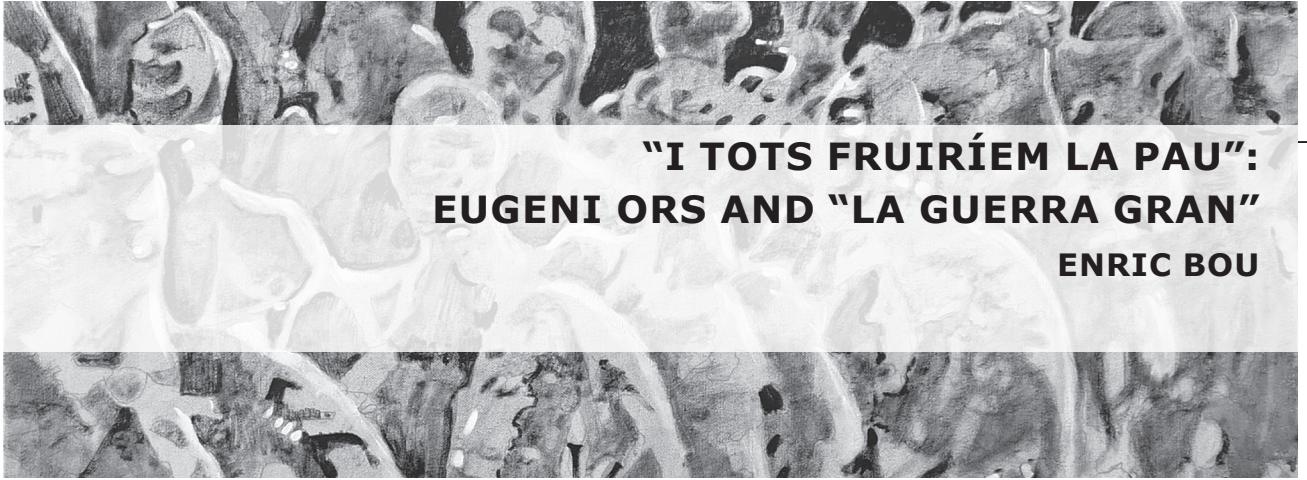
tradizionale europeo per volgersi invece al resto del mondo, come risulta evidente dalle consonanze con il pensiero orientale e con quello di Gandhi in particolare?³⁰

STEFANO GARZONIO
(stefano.garzonio@unipi.it)

Bibliografia

- Alekseev M.P., *Puškin i problema „večnogo mira“*, in Alekseev M.P., *Puškin: Sravnitel’no-istoričeskie issledovaniya*, Nauka, Leningrad, 1972, pp. 160-207.
- Bori P.C., *L’altro Tolstoj*, Il Mulino, Bologna, 1995.
- Ferretti P., *A Russian Advocate of Peace: Vasilii Malinovskii (1765-1814)*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Boston, London, 1998.
- Lotman Ju., *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, Il Mulino, Bologna, 1984.
- Malinovskij V.F., *Ragionamento sulla pace e sulla guerra*, a cura di Paola Ferretti. Quaderni del Dip. di Filosofia Politica “L’Orientale”, Liguori Editore, Napoli, 1990.
- Malinovskij V., *Un russo in Inghilterra. Note sulla Moldavia*, a cura di P. Ferretti, Ibis Edizioni, Pavia, 2000.
- Tolstoj L., *Il regno di Dio è in voi*, a cura di Stefano Garzonio, Goware, Firenze, 2023.
- Tomaševskij B., “Puškin i večnyj mir”, *Zvezda*, 1930, N° 7, pp. 227-231.
- Zorin A., “Kormja dvuglavogo orla...”. *Literatura i gosudarstvennaja ideologija v Rossii v poslednej treti XVIII – pervoj treti XIX veka*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2004.
- Zorin A., “,Začem ljudi drug druga ubivajut?’. Tolstoj i imperija”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, N° 188, 4-2024, pp. 74-86.

³⁰ In relazione a questa problematica si rimanda a Bori P.C.-Sofri G., *Gandhi e Tolstoj. Un carteggio e dintorni*, Il Mulino, Bologna, 1985, oltre al già ricordato Bori P.C., *L’altro Tolstoj*, Il Mulino, Bologna, 1995.



“I TOTS FRUIRÍEM LA PAU”: EUGENI ORS AND “LA GUERRA GRAN”

ENRIC BOU

War, and wars, the continuation of politics by other means, according to the famous phrase of Carl von Clausewitz, is all too present in our society. Peaceful solutions, the League of Nations or the UN, have not worked. In the post-Covid world alone, there have been countless conflicts on all continents, which dominate the radio and television newscast, the newspapers. A few people participate directly in these wars, but their cultural and social impact is remarkable. According to Antonio Monegal war is an eminently cultural phenomenon that transcends its concrete violent manifestation and has accompanied human beings since their origins. Because culture is not a series of works or products, but it is a complex system through which human beings negotiate their relationship with their environment: a series of models, norms and options that govern both individual and collective behavior (Monegal, 21). Moreover, cultural products serve to shape the ideological framework that underpins our conception of war and makes it possible for wars to occur. Those cultural products related to war are not neutral. They contribute to subscribing to an epic, glorifying vision of war, or, on the contrary, to rejecting and opposing it. Any representation or discussion of war, therefore, carries with it a message that can be understood as political. But this culture of war involves not only explicitly war-themed products, but all those discourses that identify other nations or collectives as an adversary or threat. Without an enemy there is no war, and therefore the construction of the image of the enemy is one of the indispensable cultural mechanisms for the escalation of the conflict to violence (Monegal, 35). This is what Ors and Gaziol did from two different perspectives. They participated in the conflict, one as a witness from

the French capital with a slightly partisan view. The other trying to adopt a *super partes* position, and looking for an equidistant position, from a Europeanist perspective.

Ors' is one more of the many Catalan witnesses to the Great War. Gaziél's diary written in Paris at the beginning of the war, shows some of those powerful intellectual discussions. Many contemporaries through prose fiction, memoirs, essays and journalism or poetry expressed their refusal of the war: Rusiñol, Agustí Calvet 'Gaziél,' Apel·les Mestres and Joan Pérez-Jorba, among many others. In Gaziél's prologue to *París 1914. Diari d'un estudiant* [Paris 1914. Diary of a student] written for the 1964 edition, he indicated an awareness of the world's transformation that took place in 1914, similar to what Stefan Zweig summed up years later in a much-cited title *Die Welt von Gestern* (the world of yesterday), his posthumously published memoirs of 1944. In a passage from his diary Gaziél had already evoked loneliness at the *Bibliothèque Nationale* in Paris and commented self-consciously:

Aquesta guerra que ha desorganitzat traïdorament l'exèrcit de la cultura europea, del qual jo sóc només un petit i humil aspirant, serà vençuda i dominada per ella. I la mateixa barbàrie serà motiu d'engrandiment més de la biblioteca futura. D'aquí a cent anys, la guerra de 1914, convertida en tema d'estudi, quedarà reduïda a alguns centenars de volums més que ompliran nous prestatges d'aquesta catedral silenciosa.¹

[This war has disrupted treacherously the army of European culture, of which I'm just a small and humble member, will be dominated and defeated by her. And it is barbaric characteristic will be the reason to enlarge over the future library. In a hundred years, the war of 1914, turned into a subject of study, will be reduced to a few hundred volumes that fill the shelves of this new silent cathedral]

Just by taking a look at today's newspapers, we can realize that the 1914 apocalyptic storm did not stop and there has been a continuous series of tsunamis that have reached our present. This is precisely what reflects the preface to a book by Paul Fussell, *Great War and Modern Memory*: "War is simply too frightful, too chaotic, too arbitrary, too bizarre, too uncanny a set of events and images to grasp directly. We need blinkers, spectacles, shades to glimpse war even indirectly. Without filters, we

¹ Gaziél, *París 1914. Diari d'un estudiant* (Barcelona: Editorial Aedos, 1964), 72. Unless otherwise indicated translation are mine.

are blinded by its searing light. Language is such a filter".² Gaziel at the beginning of his diary expresses and almost evil happiness when he notes that the war had broken his monotonous life of student:

tota la meva vida anterior em sembla ara quelcom de vulgar i rutinari, d'una tirànica monotonía. L'existència és, per fi, alguna cosa més que la caiguda compassada i lenta dels fulls del calendari, on tot està previst i fixat per endavant. I sento que, en el fons del meu esperit, avesat al rigor d'una disciplina mental, s'hi alça –com un mal esperit– el desig maligne d'assistir a l'espectacle bàrbar d'una guerra moderna, que haurà de ser, per força, la més esgarrifosa que fins ara hagin fet els homes.³

[all my previous life looks now as something vulgar and tedious, with a tyrannical monotony. To live is finally something more than the rhythmic and slow fall of calendar pages, where everything is planned and fixed in advance. I feel that in the back of my mind, accustomed to a rigorous mental discipline, rises like a bad spirit, an evil desire to attend a barbaric spectacle of modern warfare, which must be, by force, the most chilling war that until now have men made.]

Gaziel's statement pervades a morbid curiosity and the intuition that this would be a different war. The Great War generated and continues to generate great interest. The Great War was marked since the beginning by powerful intellectual discussions: Romain Rolland and *défaïtisme*. Stefan Zweig, Ernst Jünger, Erich Maria Remarque, Robert Graves, among others gave their opinions and created opinion. It was a war filled with little absurd heroism. Walter Benjamin escaped the war by pretending to be sick: he drank coffee all night to come up with tremors.

Paul Fussell wrote a book exciting and instructive, *The Great War and Modern memory* (1975). He confessed in the preface that that he could have put as a subtitle 'An Inquiry into the Curious Literariness of Real Life.' He was interested in "the way the dynamics and iconography of the Great War have proved crucial political, rhetorical, and artistic determinants on subsequent life. At the same time the war was relying on inherited myth, it was generating new myth, and that myth is part of the fibre of our own lives."⁴

2 Jay Winter, 'Preface' Fussell, Paul. *The Great War and Modern memory* (Oxford: Oxford U.P., 2013), 16.

3 Gaziel, *París 1914*, 41. We could add François Truffaut testimony in *Jules et Jim* when Jim evokes a soldier he had met and the impact of war on his love life.

4 Fussell, *The Great War and Modern memory*, XV.

Every country that fought in the Great War produced an image of war through writing that corresponds to its own image as a country. Leaving aside the propaganda literature, each author had his own record, or dramatic irony, and their own inflections, echoing the political and cultural consequences of the conflict. Despite Spain's declaration of neutrality, in Catalonia there was a very active discussion. Magazines such as *Iberia* (1915-1919)⁵ were founded to defend the Franco-British side. Others, mostly in Madrid, defended the legitimacy of the Central Empires.⁶

Vinyet Panyella examined the many versions of the discussion as seen in the pages of *Trossos*, *La Revista*, *Un enemic del Poble*, *Iberia*, *La Revista* for instance published a survey 'Catalunya davant la guerra europea' [Catalonia and the European war] (64-66). It was not an easy decision but most intellectual took sides. Ors had to combine his liking of Maurras with his preference for an organized Germany and a strong imperial past. He perceived the war as a civil war between France and Germany in his series *Lletres a Tina*, fictional letters addressed to a Prussian girl. He tried to maintain a neutral voice: 'Voteu per França? Voteu per Alemanya? – El meu, de vot, és per Europa. El meu, d'anhel, és per la reconstrucció mística de l'Imperi de Carlemany: de Colònia a l'Ebre'⁷ [Vote for France? Vote for

5 Magazine *Iberia* made a point of denouncing German brutality. They published the anthology *Kameraden* (Barcelona, Fills d'E. Detouche, 1917) with many drawings by Feliu Elias 'Apa.' A drawing entitled 'Àtila', shows the German emperor Wilhelm II with his pants descended, supported by the King of Belgium and whipped respectively by an English general and, in the background, the marshal of France, the Catalan Josep Joffre. The text says: 'Wilhelm II, German Emperor. And I thought that he was the scourge of God ... ' This book gave Feliu Elias the French Legion d'Honneur. Similarly, opposing militarism and German intervention in France, opposing also Catholicism to Protestantism and liberalism to authoritarianism, Apel·les Mestres wrote the poem *Àtila* (1917), a composition in twenty-seven songs, with a Prelude and Epilogue, containing the Poet's Dream-Nightmare and becoming a witness of cruelty. See Enric Casasses, 'Pérez Jorba i Àtila' *El País* (11.06.2009).

6 See Joan Safont, *Per França i Anglaterra. La primera guerra mundial dels aliadòfils Catalans* (Barcelona, A Contra Vent, 2012).

7 Eugeni d'Ors, *Lletres a Tina*. Ed. Josep Murgades (Barcelona, Quaderns Crema, 1993), 22. See also Enric Jardí, 'Repercussions de la Gran Guerra' dins *Els moviments d'avantguarda a Barcelona* (Barcelona, El Cotal, 1983), 27-59; Enric Jardí, *Eugen d'Ors* (Barcelona: Edicions Aymà, 1967), 152-154; Josep Murgades, 'Repercussions de la guerra en la cultura' dossier *Catalunya davant el món en guerra (1914-1918)*, *L'Avenç*, 69 (març-1984), 74-79.

Germany? – My, voting is for Europe. My longing is for a mystical rebuilding of Charlemagne's empire: from the Ebro River to Cologne.]⁸

Here we see the great difference and distance between the bombast of the battles, the military facts, and the smallness of the war view from a personal, intimate, situation. The difference in intensity between the two is enormous.

Engeni d'Ors and a European Civil War

Eugení Ors' contribution to the Great War debate was definitely a very original one. *Tina i la Guerra Gran* was conceived as a discussion in which the figure of a seven-and-a-half-year-old Prussian girl, Tina, is used as someone who never responds to the writer's arguments. It is a metaphorization of war in the form of a rational debate by a single participant – a monologue – in which an idealized adversary without a proper name is assumed.⁹ Thus Xèrius can deploy an argumentation in order to obtain a sure victory in which the defense of his positions is based on the relevance of his theses. Right from the start the writer introduces himself as "L'Únic Amic" of this little German girl:

Jo sóc més tost com el teu pare, l'oficial, com el teu germà el químic, un home del Nou-cents, bon amic de l'acció i de la voluntat, ben trobat amb l'ambient deportiu; una mica pragmàtic, tanmateix, enmig de l'idealisme; plantat dret davant la vida i esguardant sense parpelleig la cara de la vida, sia ella aspra o dolça. La fortitud que ha donat a l'un d'ells son exèrcit colonial, a l'altre son laboratori, jo l'he haguda també: a mi me la donava Filosofia. Filosofia no és art de blans ensomnis, sinó, al contrari, ull impàvid sobre la realitat del món; ull que hi dissol l'anècdota, deixant-hi només la seva arquitectura d'eternitat... (20)

In his presentation as philosopher, Ors stresses for the little German girl his opinions on past colonial wars:

Dic-te doncs, que jo no sóc un bla filantrop sentimental i que, de no ser-ne Filosofia m'ensenyava. M'ensenyava que no hi ha llum sense ombra i que el mal forma part del bé

⁸ See Josep Murgades Edition of *Lletres a Tina* and Maximiliano Fuentes doctoral dissertation, cap. 5.

⁹ Fuentes Codera has provided an excellent analysis of the political implications of this book.

en el món i que, com ens mostra sant Pau, és bo que hi hagi heretges, i que cal que les guerres sien. Solen afirmar les gents que als homes d'avui, ens ha estat concedit de viure en un temps pacífic. ¿Què es vol significar amb això? ¿No s'han batut seguidament els exèrcits a les colonies? ¿No ha estat vessada en vida nostra, per ventura, la sang al Transvaal o a Port Arthur? (21)

Ors also devotes some attention to Spanish colonial wars such as the ones in North Africa or the Caribbean: "Els nostres vint anys d'ús de raó, ¿no han vist, a la nostra Espanya mateixa, dues guerres d'Àfrica – i el daltabaix de 1898? Mes de tot això n'havíem dolor, no defalliment encara. (...) No, no era el sentimentalisme el nostre flac, ni l'ideologisme viciós, ni la sorda anarquia moral que ens mostraren els decadents a la Fi de segle..." (21) Moral decadentism is thus associated with mal du siècle and other malaises.

Many critics have considered this book an example of frustrated dialogue that ends up being a monologue. According to Cacho Viu this kind of dialogue/monologue was inspired by authors such as Juan Ramón Jiménez. An immediate antecedent of this one-sided story is to be found in Jiménez's *Platero y yo* (CACHO VIU, Review..., 125). On the contrary I would argue that *Tina i la Guerra Gran* is much closer to a diary, an autobiographical text that differently from letters expects no answer. Suddenly he has a vision, that reminds us of avant-garde version of reality: big capital letters appear sending a not so cryptic message

Com sacerdot es girés a beneir-nos, una estranya cosa es va esdevenir. – Tal com t'ho conto va ser: ¿per que et mentiria?
 – Mos ulls sobtà una manera d'allucinació. Sobre el mur tot emblanquinat, unes grans lletres blaves, totes tremoloses, van dibuixar-se, l'espai d'un llampec. Era una S, era una I i després una R i una G aquesta ja més pàl·lida... I mon seny llavors, avivat per l'aire del matí, va entendre sense sorpresa el mot de l'oracle, el sant mot, que era una fórmula i era un auguri.

Sí: «Sacre Imperi Romà Germanic»! – Sí, la guerra entre França i Alemanya és una guerra civil!

Una guerra civil, dins la viva unitat d'Europa, dins el Sacre Imperi Romà Germanic. Una guerra civil, al cor d'ell.

Hi ha una Europa viva – platònicament val el mateix que dir: hi ha una idea d'Europa –. Grècia la paria, la Lloba l'alletava. Qui marcà sa forma, darrera la gran creixença, fou Senyor Carlemany. (30)

Ors had the gift of the easy phrase and witty maxims. In this book he is no less so and we find opinions like this one about the impact that the war will have on recovering the strength of Europe at the cost of pleasure and commerce:

Amiga, més d'un escriptor comença ja de notar que, amb la guerra, una onada immensa de purificadora exaltació espiritual ve a sanejar la nostra vella Europa, on la vida era massa còmoda, massa fàcil, massa sensual... Si, en la guerra d'avui, hi ha, Tina, dos transcendentals aspectes: la *humiliació del Plaer* i la *humiliació del Comerç*... En el primer aspecte sol creure's que París és la víctima principal. (56)

In Eugeni Ors coexist a strong devotion to France, the result of the influence received through the integral nationalism of Maurras, and a great admiration for Germany and its imperial past, and especially the values of order and hierarchy. One of the letters in particular, that of September 16, expresses this ambivalence between the two countries, especially when it vindicates the value of the philosophical, universalist, humanitarian, peaceful Germany represented by authors such as Kant, Beethoven, Schopenhauer, Goethe, and which is at the antipodes of the brutal, ambitious, militaristic Germany represented by the emperors Friedrich and Wilhelm and their marshals. This tension between two Germanys becomes almost warlike, and will be resolved through the idea of a Moral Unity of Europe. Consequently Ors' point is that the current war is an European civil war. This is particularly evident in the two "Parentèsis" where he defines his conception of a European unity, as we can read in the second one:

L'home europeu i lliure pensarà que la guerra present constitueix una ruptura de la unitat de l'Europa, i en aquest sentit una Guerra Civil.

L'home europeu i lliure deplorarà, com una manera de traïció, la intervenció en la guerra present d'elements bàrbars, extra europeus o contra europeus, i àdhuc l'aliança de qualsevulla de les parts amb elements ja europeus, però llunyans encara en la tradició central de l'imperi de Carlemany i hostils, amb més o menys franquesa, a la tradició de l'hegemonia d'ell.

L'home europeu i lliure considerarà un bé que en la constitució interna del nou imperi intervingui predominantment, amb dret de triomfador, el clàssic esperit d'Autoritat, dominant les tendències a l'Anarquia, i que ha treballat darrerament la salut social d'alguns dels millors pobles d'Europa. (95-96)

It is remarkable his triple claim of a hypothetical "European and free man", based on his rejection of the ongoing civil war in Europe, alien to the barbarism that cannot be European, and who abides by a principle of Authority that dominates the tendencies of Anarchy.

Towards the end of the book Ors introduces the theme of the possibility of war as a means of purification, of spiritual exaltation, to liquidate the order in place in Europe during the Nineteenth-century and promote one more harmonious with its social and cultural perspectives. The pattern underlying Ors' approach to the Great War is the identification of France as responsible for the liberalism and democracy crisis during the previous century. On the other hand, Germany is portrayed as the heir and protector of the values of Eighteenth-century European culture with a penchant for hierarchy, authority and order.

The book closes with a few episodes describing the adventures in Barcelona of Karl and Eva, a couple of brothers that have fled the war.

2. Paris at War as witnessed by Gazié

One of the most original contributions by Catalan writers to the conflict's narrative was Gazié book, *París 1914. Diari d'un estudiant*. This book helped him become a journalist and made him visit the front on many occasions. His are authentic reports written by a young yet experienced observer with a pacifist temperament and irreducibly Francophile attitude. Other volumes include *Narraciones de tierras heroicas* [Narrative in heroic lands] (1916), *En las líneas de fuego* [In the front line] (1917), *De París a Monastir* [From Paris to Monastir] (1917) and *El año de Verdún* [The year of Verdun] (1918). The volume *El ensueño de Europa* [Europe's Dream] (1922) gathered his articles written on the 1922 Genoa conference formed a kind of appendix to his sustained interest (Llanas 1987, 41).¹⁰

His book was very well read in the Spanish-speaking world. Manuel Llanas explained that when Gazié travelled

10 Another significant contribution was by Santiago Rusiñol with his *Glossary of Xarau*, a regular section in *Iberia* magazine. He became, from the very beginning of the war, 'plataforma d'una abrandada francofília i, de rebot, d'una germanofòbia aggressiva que el glosador va anar destil·lant.' Margarida Casacuberta, *Santiago Rusiñol: Vida, Literatura i Mite* (Tesi doctoral UAB 1993), 843) [an ardent Francophile platform and in turn an aggressive critic of German attitudes distilled by the *glosador*].

to Colombia in 1937 he was greeted by the Publisher of *El Tiempo* with these words: 'Caramba, Gaziel, cuánto me alegro de poder abrazarle en carne y hueso, ya que desde 1914 le estuve saqueando a usted impunemente' (Llanas 1987, 41) [Wow, Gaziel, I am so happy to embrace you, because since 1914 I have been plundering you with impunity.] The book was published illegally on many occasions.

In the first pages we discover an author with great knowledge of Paris and the French *esprit*: 'Aquest matí, amb el cor tot negre, després de llegir, a la golfa on tinc la meva cel·la d'estudiant novici de filosofia, el diari que la serventa m'acabava de dur amb l'esmorzar...' [This morning, with my heart all black, after reading the newspaper in the attic where I have my novice cell as student of philosophy, the maid carried in my breakfast ...]. The same day he writes to a friend, the Marquis de Saint Ange, and later that afternoon he reports seeing the mobilization announcement at the door of a police station in Saint-Germain-des-Prés; by the end of the day he learns that Germany has declared war on Russia. His conclusion: 'cal perdre tota esperança' (Gaziel, 21) [we must lose all hope]. With his friend Martorell he visits the Spanish Embassy to get some information. An official who is 'like an inhabitant of the moon' responds: 'Aquí todavía no sabemos nada.' (Gaziel, 22) [Here we do not know anything yet]. In the street they read a notice addressed to German and Austrian citizens ordering them to leave the country or go to concentration camps. He describes briefly the pension inhabited by young men and women: 'la joia de viure és com aura màgica que tothora circula pel laberint de la pensió, fins en els seus passadissons més foscós i tortuosos, els recambrons sense balcó ni finestra o les golfes on cal pujar com en els colomars.' (Gaziel, 22) [the joy of living is as magical aura that runs all the time through the maze of the boarding house, even in their darkest and winding corridors, the back rooms without balcony or window, or in the attic where you have to climb as if it were a pigeon house]. They are all very young except for the mistress and her sister, an old English lady and a priest.

The remaining pages of this fascinating book tell of three parallel actions: slow emptying of the boarding house; the transformation of everyday life in Paris (the city progressive loneliness, survival, difficulties at the end of the month to find a safe passage and a train ticket back to Barcelona); information of military actions and their impact on the mood of French citizens, all seen through the hieroglyphics of the information in newspapers and

the news deformed and contradictory that come through people's accounts. Gaziel manages to make us experience the uncertainty of overlapping events, claustrophobia due to lack of information or the frequently contradictory news. He devotes many pages to decipher the information hieroglyphs in newspapers.¹¹ Often news are contrasted to the harsh reality when people fled the front of Paris, before the push of invading Germans (Gaziel, 226).

A young Italian woman has lost all his savings, an Austrian young woman in love with Paris cannot come to terms with her new situation. Those who were friends a few hours ago now belong to different sides: 'Una de les primeres transfiguracions horribles, encara impensables fa només unes hores, que produeix una guerra.' (Gaziel, 24) [One of the first horrible transfigurations, unthinkable even a few hours ago, which produces war]. He chronicles the city's transformation with great detail:

Aquestes vies populars que, en realitat, en fan una de sola, travessera del cor multitudinari de París, aquesta nit tenen un aire de febre estranya, com jo no l'havia vista mai, però de febre continguda sorda. [...] Com que el trànsit rodat ha disminuït molt, es percep sovint el ròssec dels milions de petjades damunt l'asfalt –talment el d'un exèrcit encara no ben compassat, però que ja va congriant-se. (Gaziel, 25-26) [These popular streets that actually are only one, a crossing of Paris' heart tonight have a strange feverish air, as I had never seen, but it is a contained fever. [...] As the traffic has decreased a lot, often one can perceive millions of tracks moving on the asphalt –as if it were an army still not very rhythmic, but already organizing itself.]

All of a sudden some excitement: Frau Erika returns to the boarding house in secret, after a week of living hidden, fearing for her life (she has witnessed the lynching of a German), under the protection of the French government. He narrates the gathering:

– Fräulein Erika és aquí.
I tots han callat de sobte. Quan Erika ha entrat, les noies s'han alçat a fer-li llargues i tràmules besades de pau. I ja no s'ha parlat més de la guerra durant el sopar. I tots plegats s'han esforçat a fer reviure les hores felices en què l'amistat existia a Europa, sense traves, franca i cordial. Ningú no hauria endevinat qui de nosaltres era l'enemic segut a taula. (Gaziel, 25-26)

11 See Gaziel, *París 1914*, 191, 207, 254, 263.

[– Fräulein Erika is here.

And everybody remains silent all of a sudden. When Erika enters, the girls raise to give her long and tremulous peace kisses. No longer anybody talks over dinner about the war. And everybody tries to relive the happy hours when unimpeded, frank and cordial friendship existed in Europe. Nobody would have guessed who among us was the enemy sitting at the table.]

By the end of evening he accompanies Erika to her house. He asks what she thinks of war and she replies with confidence 'astoradora' [astonishing]: 'No he pogut anar a Alemanya a ajuntar-me amb els meus germans. Però tant se val, perquè ells vindran aquí, a buscar-me a França.' (Gaziel, 113) [I failed to go to Germany to join with my brothers. But it does'nt matter, because they will come here looking for me in France.] A few days later, Gaziel receives a letter from a concentration camp in Périgueux. She tells him how she was transferred in a convoy of freight cars, such as those used to deport Jews a few years later.

Gaziel is very concerned with one question: the difference between human beings and their political leaders. He is utterly surprised by the ease of transformation of one into another, to assimilate propaganda speeches. He is astonished by the sudden interruption of everyday life: newspapers have only four pages (34) they have the feel of parochial newsletter (61) public transportation has been suspended and a number of cafes and restaurants have closed (61). He rebels against the transformations he observes around him, the return of prophecies, horoscopes, omens and predictions: 'N'hi ha per fregar-se els ulls de veure com en ple segle XX, a la França actual, laica i racionalista, i en una època dominada per les grans invencions de la ciència i la tècnica, la gent retrocedeix sentimentalment. Als temps més tenebrosos de l'"obscurantista" Edat Mitjana.' (96) [One cannot believe that in the twentieth century, in secular rationalist France, and in an era dominated by the great inventions of science and technology, people have gone back in time emotionally. To the darkest time of the reactionary Middle Ages.]

Gaziel cannot come to terms with the sudden transformation of civilization. He is surprised at the cruelty of human beings, the ability to be irrational. His diary entails a portrait of a society gone awry, describing the emptying of the boarding house and the changes in everyday life. There is a hilarious character, and old English lady, Mrs. Parthiker who tells him the secret about the war's origin: it

has been caused by a mummy (102). Similar information can be found in Vicente Blasco Ibáñez's novel *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* because for a while he lived in Paris during the war years In 'Al lector' informs us about the novel's writing. He had first hand information because he sailed from Argentina to Europe in a German boat right before the start of the conflict and explains with detail the pro war attitude he detected among Germans. An interesting detail: he links the onset of war to crucial changes in everyday life:

el ambiente extraordinario de la gran ciudad me sugirió todo el resto de la presente novela. Marchando por las Avenidas afluentes al Arco del Triunfo, que en aquellos días parecían de una ciudad muerta y contrastaban, por su fúnebre soledad, con los esplendores y riquezas de los tiempos pacíficos, tuve la visión de los cuatro jinetes, azotes de la Historia, que iban a trastornar por muchos años el ritmo de nuestra existencia. (Blasco Ibáñez 2011, 7-8)

[the extraordinary atmosphere of the big city suggested the rest of this novel. Marching through the Avenues merging into the Arc de Triomphe, which in those days seemed of a dead city and contrasted, for their funeral loneliness, with the splendour and riches of peace times, I had a vision of the four horsemen, whips of History, that would upset for many years the pace of our existence.]

Gaziel like Blasco was very perceptive of changes in the streets:

Passo un parell d'hores voltant carrers tot sol, amb l'estrangea avidesa de veure com canviar ràpidament el rostre de París, talment l'aspecte d'un organisme viu a les entranyes del qual es revela de sobte una greu malaltia. El síntoma més general el dóna l'instint de previsió portat a un grau d'obsessió morbosa. Els uns fugen, els altres fan proveïments: no es veu altra cosa. Arreu homes, dones, dones i criatures transitent, a peu o a cavall, carregats de maletes i altres bagatges o carregats de cabassos, sacs de lona, paperines i xarxes. (32)

[I spend a couple of hours around the streets alone with strange eagerness to see how quickly the face of Paris has changed, as if it were a living organism in the bowels of which suddenly a serious disease reveals. The most evident symptoms can be detected through a morbid obsession with prevention. Some fled, other accumulate supplies, and you cannot see anything else. Everywhere men, women, women and children travel on foot or horseback, loaded with suitcases and other baggage or laden with baskets, canvas bags, cones and nets.]

He walks around the three main train stations. At the Quai d'Orsay, after the departure of a train filled to the top with people, he muses: 'he vist que les andanes quedaven sembrades de paraigües, bastons, capses, capells i fins i tot una gàbia amb un lloro. No cal dir com devien anar per dins els vagons' (33) [I saw that the platforms were sown with umbrellas, walking sticks, boxes, hats and even a cage with a parrot. I cannot imagine how they were inside the carriages.]

At various times he discusses the causes of war. One of the best moments is a long conversation on a Sunday afternoon in Bellevue, when he listens to three French intellectuals. There is a shared opinion: in the coming years it will be clear that this war is the struggle between two imperialisms that cannot coexist: English and German (136-141). Gaziel is very aware of the magnitude of the moment: 'Temps a venir, 1914 serà una data que anirà agafant més relleu com més s'allunyi, com ho fan únicament les muntanyes més altes. En tindrà molt més que 1870 o 1848, almenys tant com 1789, i qui sap si un relleu comparable a 1453.' (72) [In time, 1914 is a date that will be taking a more and more emphasis the farther we are, as only do the highest mountains. It will be more important than 1870 or 1848, at least as much as 1789, and who knows if a relevance comparable to 1453.]

War atmosphere is filled with superstitions and newspapers' confusing information. One night with his friend Martorell they go around the most dangerous neighbourhoods in the city and with surprise they discover that the city has changed dramatically. Ordinary people live off false rumours:

un enfilall inacabable d'anècdotes sagnats i esborronadores, sense cap mena d'il·lació, disperses en una correntia misteriosa de cruetat i de barbàrie. 'Els alemanys disfressats de Germanetes dels Pobres, reparteixen bombons explosius als més menuts que troben tot passant; altres, pertanyents a la Creu Roja, duen armes amagades al braçal i assassinen miseràblement els ferits; a tal lloc han emmetzinat les aigües públiques; un ferit alemany ha disparat el seu revòlver, a boca de canó, contra un metge francès que l'anava a socórrer; a una dona belga, li han tallat bocins de carn i els han llançat als gossos afamats...' Res de combats entre grans exèrcits, ni d'accions heroiques; la guerra, vista per aquesta gent, apareix com un seguit de fets dispersos i incoherents realitzats per una banda d'assassins que van per despoblats sense més rumb que l'afany insadollable del crim. (146-147)

[an endless string of gory and creepy anecdotes, with no relationship, scattered in a mysterious stream of cruelty and barbarism. 'The Germans disguised as Sisters of the Poor, distributed chocolates explosives to children they encounter; others belonging to the Red Cross carry hidden weapons in their armband to kill the wounded; at such place they have poisoned public waters; a wounded German fired his revolver at close range against a French doctor who went to the rescue; a Belgian woman, was cut in small pieces and released to hungry dogs...' Nothing about battles between large armies, nor heroic actions; war as seen by these people appears as a series of scattered and incoherent events performed by a band of assassins who go around without any goal but the insatiable desire of crime.]

As explained by Llanas, Gaziel's complexity as a character is expressed *in nuce* in this Parisian diary. First, the conflict between journalism and his literary vocation that leads the writer to a cul-de-sac and a sort of inferiority complex; then Gaziel's loyalty to a 'liberalisme conservador de fons humanista' (Llanas 1998, 460) [conservative liberalism with a humanist background.] and later the loss of points of reference that, at the end of the civil war, makes him distance from both Francoists and illegal resistance groups.

The testimonies and reactions of Ors and Gaziel are representative of that of other Catalan intellectuals, as privileged spectators of the Great War. The writings they produced confirm that cultural products related to war are not neutral. By rejecting and opposing it, or by trying to create a narrative *super partes* they still are involved politically, particularly in the construction of an enemy or trying to create a moral discourse that reunites old foes.

ENRIC BOU
UCF
(enric.bou@unive.it)

Works Cited

Blasco Ibáñez, Vicente. *Crónica de la Guerra Europea 1914-1918*, Edición abreviada de José Manuel Lechado (Madrid: La esfera de los libros, 2014).

Blasco Ibáñez, Vicente. *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (Madrid: Alianza Editorial, 2011).

- Casacuberta, Margarida. *Santiago Rusiñol: Vida, Literatura i Mite*. (Tesi doctoral UAB 1993).
- Casasses, Enric. 'Pérez Jorba i Àtila'. *El País* (11.06.2009). http://elpais.com/diario/2009/06/11/quadern-cat/1244681129_850215.html
- Fuentes Codera, M. (2007). "El somni del retorn a l'Imperi: Eugeni d'Ors davant la Gran Guerra." *Recerques* 55: 73-93.
- Fussell, Paul. *The Great War and Modern memory*. Oxford: Oxford U.P., 1975.
- Gaziel. *París 1914. Diari d'un estudiant* (Barcelona: Editorial Aedos, 1964).
- Llanas, Manuel. 'La trajectòria periodística de Gaziel'. *Revi- sta de Girona*, 123 (1987): 37-42.
- Llanas, Manuel. *Gaziel: vida, periodisme i literatura* (Barcelo- na: PAMSA, 1998).
- Mira, Joan F., *La prodigiosa història de Vicent Blasco Ibáñez*. Alzira: Bromera, 2004.
- Monegal, A. (2024). *El silencio de la guerra*. Barcelona, Acan- tilado.
- Murgades, Josep, "Estudi introductorí" a E. d'Ors, *Lletres a Tina*, Barcelona: Quaderns Crema, 1993, ps. ix-xciii.
- Panyella, Vinyet. *Cronologia del noucentisme: una eina*. Barce- lona: PAMSA, 1996.
- Rusiñol, Santiago, *Espurnes de la Guerra* (Barcelona, L'A- venç, 2004).
- Winter, Jay, 'Preface' Fussell, Paul. *The Great War and Mo- dern memory* (Oxford: Oxford U.P., 2013), 14-26.



ARCHIBALD MACLEISH, *THE SILENT SLAIN.* A PROPÒSIT D'ARCHIBALD MACLEISH I MARIÀ MANENT

JORDI CERDÀ SUBIRACHS



A l'amic S.M. Cingolani, lector *proz e sage*

La Primera Guerra Mundial, la Gran Guerra, suposa una inflexió decisiva tant en la natura de la guerra com en la seva representació en les arts. El poeta nord-americà Archibald MacLeish és autor de *The Silent Slain*, un poema sobre la guerra que, per bé que recull sublimada la seva experiència com a combatent *In Stahlgeittern*, troba la seva singular expressió en l'èpica francesa medieval. MacLeish atesta una finíssima lectura de la *Cançó de Rotllan* en què la crida que senten els combatents a través del so de l'olifant, diferit i inútil, els fa arribar a Roncesvalls cobert de morts silenciosos. Com anys més tard descriurien Emil Staiger o Erich Auerbach, tota (bona) poesia èpica *presentifica* el llunyà espacial i temporal. MacLeisch aconsegueix transformar allò remot en un esdeveniment viu i fa de la seva revisitació un retorn a allò esborronadament idèntic (i intemporal) com és el silenci del carnatge.

L'imaginisme nord-americà ja havia explorat el repertori medieval i n'havia actualitzat la lectura en el marc de l'avanguarda. MacLeish va ser un defensor pertinaç (i precoç) de l'intratextual – «A poem should not mean / But be» – i la seva poètica obtindrà un distingit reconeixement al llarg del segle xx. Componedor a partir d'imatges, de textures o de sons, i – el que sol ser sempre el mateix – impugnador de la mera expressió d'idees o sentiments, MacLeish va sostenir el valor de la precisió i de la síntesi en allò concret; una lliçó que va poder aprendre dels medievals i que, en el cas de *The Silent Slain*, va revestir-se en la gravetat de la guerra de tots els temps.

The Silent Slain / The Too-Late Born

We too, we too, descending once again
 The hills of our own land, we too have heard
 Far off – Ah, que ce cor a longue haleine –
 The horn of Roland in the passages of Spain,
 the first, the second blast, the failing third,
 And with the third turned back and climbed once more
 The steep road southward, and heard faint the sound
 Of swords, of horses, the disastrous war,
 And crossed the dark defile at last, and found
 At Roncevaux upon the darkening plain
 The dead against the dead and on the silent ground
 The silent slain –

El poema

«We too, we too»: l'ús insistent de la primera persona del plural preval en el primer vers i en tot el poema. És la mateixa persona del plural, en un possessiu que és un flagrant anacronisme, que utilitza el primer vers de la *Cançó de Rotllan*: «Carles li reis, nostre emperere magnes». ¹ En una mena d'ingènua contemporaneïtat, el to del poema és actual, sense fer-se inconcebible que el context (l'olifant, Rotllan o Roncesvalls) és extraordinàriament reculat. Com havia categoritzat György Lukács just en aquells anys de la Gran Guerra, en l'èpica no hi un altre món com es planteja en el món novel·lesc, sinó que tot passa en l'univers tancat i perfecte de la globalitat de la vida, sense discordances, en la rotunditat de l'individu i el món.² MacLeish, esclar, no parla d'*emperere* ni tan sols de senyor. No hi ha *imperium* a què servir o tributar-li el sacrifici i la memòria, sinó una «own land», qui sap si record de la «Tere major» (v. 818 i 952) de la cançó èpica francesa. Si més no, MacLeisch interpreta, com el text medieval, Roncesvalls com un espai

1 En aquesta i en la resta de citacions de la *Cançó de Rotllan*, utilitzem l'edició del text anglonormand de Martí de Riquer, que alhora té present l'edició filològica de Cesare Segre i, en menor mesura, la d'A. Roncaglia i T. A. Jenkins (Riquer 1983: 41).

2 «És un món homogeni, i tampoc la separació d'Home i Món, del Jo i del Tu, no és capaç de destorbar la seva uniformitat» (Lukács 1965: 33). *Die Theorie des Romans* va ser concebuda el 1914, redactada entre 1914 i 1915, i publicada el 1920. En la descripció de les formes èpiques, Lukács vol exercitar l'exigència metodològica característica de la fenomenologia del seu temps. Assimila aquestes formes èpiques a un cert realisme o, en qualsevol cas, a una representació (més) positiva respecte a les realitats possibles.

liminar, que llinda amb un altre i que, en conseqüència, hi instaura una ruptura. Dels turons nostrats, aquí i ara, s'ha passat, per efecte de la crida, a l'espai de la guerra i de la mort, cruentament constant. En el primer vers, aquests «nosaltres» davallaran «once again», i també «once more» recularan per tornar a pujar i trobar, finalment, «the darkening plain». Sense citar-lo, ressona en tot el poema el ritornel-lo tràgic de la *Cançó de Rotllan*: «Halt sunt li pui e li val tenebrus» (v. 814), «Halt sunt li pui e tenebrus e grant» (v. 1830) o «Halt sunt li pui e mult halt les arbres» (v. 2271). No hi ha només foscuria, també una imponent alçada i pregonesa o, el que és el mateix, una sensació aèria anguniosa que anticipa i monumentalitza el desastre.

Tot el poema de MacLeish es basteix sobre allò èpic que ja ha quedat fixat i és inalterable. En la seva enunciació sentim la contorbació del que porfidieja terriblement. Rotllan, quan la rereguarda que encapçala ha quedat pràcticament anorreada, decideix finalment tocar l'olifant per reclamar l'atenció de Carlemany. No és exactament auxili, perquè la derrota ja no es pot capgirar. El seu orgull li ha impedit fer-lo sonar quan calia. I és l'orgull el que li recrimina fins a la sacietat el seu company d'armes, Oliver, que li ha suplicat fins a tres vegades fer el senyal d'alarma i ha rebut la negativa també per tres cops. Rotllan, l'heroi que resta invicta – cap enemic l'ha pogut ferir –, toca finalment tan fort l'olifant que se li rebenten les temples, el sacrifici en va que li costarà la vida. Aquest so, pura expressió de la desfeta, s'escampa i s'amplifica per les afraus pirinenques fins a arribar a la sensible oïda de Carlemany, que és l'únic entre la mainada dels francs a Aquisgrà, ben al nord, que aconsegueix de sentir-lo. Al poema de MacLeish, allò idèntic, allò que es repeteix en una sinistra atemporalitat, no només té un sentit tràgic, també eixorc. Hi ha un, dos i tres tocs de l'olifant. Seguint el determinisme de la llei del tres, «failing third», altre cop, ha fet que *atenguéssim* la crida i *ascendíssim* pel camí costerut del sud.

Emil Staiger (1966: 109), seguint en bona mesura Hegel, va examinar allò èpic tenint present el que s'ha de considerar memoratiu i, per tant, susceptible de ser reconegut i distingit. Només pot ser recordat allò que tingui una identificació aïllada, objectiva. En aquest sentit, el poema de MacLeish és especialment torbador entre el reconeixement distintiu dels tres tocs i el silenci aclaparador que esborra, que no fa signe de res. Els morts silenciosos no es poden aïllar, el seu silenci fa impossible la seva delimitació, anul·la la seva lata elucidació, mentre que s'imposa la informe obscuritat.

El poeta èpic mai tria el camí més curt o dret, no li fa res desviar-se o tornar enrere, pujar i baixar; és la via lenta que va anomenar Auerbach o que Staiger va apuntar. Allò èpic es deté a cada passa per a contemplar des d'un punt de vista fix i obtenir uns contorns clars, els necessaris per a ser memorats. Una demora que, en el poema de MacLeish, com en la *Cançó de Rotllan*, té també unes conseqüències fatals i definitòries: tots som sabedors que s'arriba tard. O, de fet, com en el primer títol del poema, *The Too-Late Born*, que en edicions posteriors el poeta va esmenar (Smith 1971: 20), aquesta tardança adquireix una dimensió essencial que és funestament anostrada per la veu col·lectiva del poema que comptaix aquest destí.

En les poètiques tradicionals s'ha dit que l'èpica constantment ens posa coses al davant, *presentifica* el llunyà espacial i temporal, fa referència sempre a alguna cosa, mostra. En el tercer vers de *The Silent Slain*, MacLeish introduceix un hemistíqui d'una versió modernitzada en francès de la *Cançó de Rotllan*: «Ah, que ce cor a longue haleine», un recurs, el de la juxtaposició, que ens podria recordar els emprats en la poesia d'Elliot o de Pound. La citació que introduceix MacLeish s'inicia amb una exclamació que, de fet, no hi és en el text original, i que encara fa més palmarí l'esdeveniment per mostrar-lo davant dels nostres ulls i intensificar la seva presència, el triomf del moment.³

Per *presentificar* cal fer un ús literal del discurs apofàntic, el que posa davant dels nostres ulls alguna cosa. Aquesta és la felicitat de l'home homèric que té un món – objectes, persones o esdeveniments – al seu davant, mentre que, de manera contraposada, davant la foscor, resta esglaiat i aturat. És l'obscur, segons va teoritzar Staiger (1966: 115) que pren a l'heroi èpic la seva essencialitat i l'enfonsa en el no-res.

L'escena amb què conclou el poema de MacLeish tindria el seu equivalent narratiu en les tirades 177 i 178 de la *Cançó de Rotllan*, quan Carlemany arriba tard a Roncesvalls i es troba amb el silenci dels morts: «Li empere en Rencesvalls parvient. / Il nen i ad ne veie ne senter, / ne voide tere, ne alne ne plein pied / que il n'ia ait o Franceis o paien» (v. 2398-2401).⁴ És la constatació de

³ En el vers complet del text original, exemple de l'ús reiterat a l'èpica medieval del discurs directe, trobem, en el primer hemistíqui, un verb de dicció que anuncia les paraules de Carlemany del segon hemistíqui: «Co dist li reis: "Cel corn ad lunge aleine!"» (v. 1789).

⁴ Traducció: «L'emperador arriba a Roncesvalls. No hi ha cap camí, cap sender, ni una vara ni un peu de terra lliure en què que no hi hagi francesos o pagans [morts]».

l'enorme catàstrofe en què s'apilen confusos els morts dels dos bàndols. Immediatament, Carlemany demana pels seus dotze pars, pels seus més propers, començant pel seu nebot estimat, Rotllan: «Carles escriet: U estes vos, bels niés?» (v. 2402).⁵ I va cridant, un per un, la resta de pars fins a arribar als dotze. Carlemany cau en la desesperació i s'exclama: «De ço qui chelt, quant nul n'en respondiet» (v. 2411).⁶ A la retòrica de l'*ubi sunt*, s'imposa – sense que s'explicti – el silenci dels morts que segles a venir serà recreat per MacLeish. En el seu poema no hi ha noms, tampoc es formula cap pregunta, només s'arriba a una plana fosca i silenciosa on s'apilen els morts: «The dead against the dead and on the silent ground.»

A la *Cançó de Rotllan*, davant de l'estesa de cadàvers, els guerrers francs resolen afanyar-se en la venjança. El duc Naimó adverteix a Carlemany: «Veez avant le dous liwes de nus / vedeir püez les granz chemins puldrus», «Chevalchez! Vengez ceste dulor» (v. 2425-2426 i 2428).⁷ Carlemany, però, abans de córrer a atrapar els pagans i venjar els morts, vol endegar i distingir els cadàvers perquè esdevinguin cossos recordats i venerats de màrtirs, per protegir-los de les feres salvatges i dels rapinyaires, per impedir la indistinció del carnús. Aquest temps que necessita per a la cura dels cossos morts és un temps preciós que es perd per a la venjança efectiva, servituds de la via lenta. Però, com miraculosament succeí a Josuè, el sol s'atura perquè s'allargui el dia i així l'emperador pugui encalçar els pagans que han fugit: «Pur Karlemagne fist Deus vertuz mult granz, / car li soleilz est remés estant. / Paien s'en fuent, ben les chalcent Franc. / El Val Tenebrus la les vunt ateignant» (v. 2458-2461).⁸ Carlemany necessita aquesta claror que l'elucida i el rescata de les ombres d'un Hades on no hi pot fer res. Tanmateix, l'auxili d'un Déu cristia acaba per rebaixar l'heroïcitat a l'heroi, simple instrument del Totpoderós.⁹ Una èpica cristiana – i la *Cançó de Rotllan* evidentment ho és – no acaba

5 Traducció: «Carles crida: On sou, bell nebot?».

6 Traducció: «Tot això de què serveix si ningú em respon».

7 Traducció: «Mireu cap endavant, a dues llegües de nosaltres, podreu veure [encara] els camins polsosos [...]. Cavalqueu, vengeu aquest dolor».

8 Traducció: «Déu va fer un miracle perquè va aturar el sol. Els pagans fugen, però els francs els van encalçant. Els van atrapant a la Vall Tenebrosa».

9 La «Val Tenebrus» del text èpic original no deixa de resonar a la *vall tenebrosa* del salmista on hem d'estar sempre segurs, confiats del Senyor: «Nam et si ambulavero in valle umbræ mortis, non timebo mala» (Sl 23 [22], 4).

de ser del tot èpica, instal·lada en el present absolut, perquè té la seguretat (o la propensió) d'un poderós futur, l'altra vida que els espera.

L'èpica, com insisteixen les preceptives clàssiques, tindria un parentiu directe amb l'art figuratiu, en allò que és capaç de visualitzar-se a través de la repetició, de les fórmules estereotipades que malden per una concepció "figurativa" de la realitat. O, com molt bé ha suggerit S.M. Cingolani (2012: 87-11), en el cas concret de la *Cançó de Rotllan*, sembla que el poeta medieval estigués dibuixant un espai escènic on els personatges desenvolupessin l'acció. L'èpica mai pot acabar d'ometre una successió temporal. No tots els personatges o objectes existeixen únicament en l'espai, sinó també en el temps. Mentre que la visió ens ho presenta tot de cop, la resta de sentits, a mesura que van copsant les diverses etapes d'una seqüència temporal de sensacions, ens van constraint unitats d'allò que és múltiple. L'oïda, sentit cabdal en la llegenda rotllandiana, sempre es va constraint a través d'un dinamisme continuat, incessantment *in fieri*.¹⁰ És primordialment el sentit corporal del temps: la processualitat auditiva amb les corresponents acceleracions, pauses, intensificacions, imperatius o precs.¹¹ És el moviment a què està sotmès el *nosaltres* del poema de MacLeish i que fragmenta la discursivitat per conferir-li una singular modernitat.

El so no desvela pas un objecte, sinó un esdeveniment dinàmic que es produeix en el lloc que ocupa l'objecte. La llunyana i intangible presència de Rotllan es delata a través de l'acció de bufar l'olifant d'auxili, una percepció intermitent i dèbil que apareix i desapareix fins a tres vegades. El so no guanya mai amb la distància, sinó que n'incrementa l'ambigüitat; no s'obté una major perspectiva, com succeeix, per contra, amb la visió de tants herois que, des d'un lloc elevat, fiten la completeness d'una escena. Per bé que el so atorga la notícia que l'agent que el produeix és lluny, no rebem informació de l'estat de l'espai intermedi, com ho fa la visió. Però en el cas de la *Cançó de Rotllan* – i en el poema de MacLeish –, aquests «pui e tenebrus e grant» reverberen i confereixen una qualitat patètica al retruny

10 En la tradició basca, per exemple, inserida totalment als espais de la llegenda rotllandiana, hi ha el discutit *Atzo-Bizkarko-Kantua, Cant de Altobiskar*, en què el retruny de l'olifant per les muntanyes va vehiculant bona part de l'acció.

11 Com va descriure Auerbach (1975: 103) a propòsit de la *Cançó de Rotllan*: «este proceso no avanza uniformemente, sino con sacudidas hacia adelante y hacia atrás, como un alumbramiento o parto».

que, per esllanguit que arribi, es revesteix d'un timbre dramàtic entre les muntanyes i les afraus de Roncesvalls.

El so de l'olifant és l'avís inútil, el sacrifici de l'heroi invicte que tocarà aquest corn fins a rebentar-se les temples i morir de mica en mica per no res. Com fa el text original medieval i MacLeish sap llegir, l'experiència auditiva revela l'agent productor del so (Rotllan) com un subjecte independent del so que produeix. De fet, el més extraordinari és que l'acte acústic, el so de l'olifant, sembla que sobrevisqui a l'agent que el produeix, Rotllan. D'aquesta manera, lligat a la successió i incapaç d'ofrir una pluralitat coordinada i simultània d'objectes, la parataxi esdevé el vehicle privilegiat per expressar l'experiència sonora, una sensació d'atordiment i de caos: «and heard faint the sound / Of swords, of horses, the disastrous war».

Per aquesta dependència a la processualitat, Hans Jonas (2000: 196) va considerar que el sentit de l'oïda era inferior al de la vista pel que fa a la llibertat que proporciona a qui en fa ús. Escutar l'olifant implica sempre una completa i atenta dependència respecte al món exterior, una obligada passivitat: en el poema, la dependència del grup del tot despersonalitzat i indiferentment solidari. El so va comandant la direcció cap al sud del nosaltres, gregaris d'un moviment que els mena a la foscor. Quan cessa el so, el subjecte que el produeix es fa fonedís. La seva presència corporal equival fonamentalment a la presència acústica. El silenci és la immobilitat, la mort, l'antítesi a tota processualitat. Com va precisament assenyalar Staiger, un dels trets que caracteritza l'èpica és l'absència del silenci o, dit d'altra manera, la constant omnipresència del discurs. El silenci esborra els herois.

Imatge i veritat

¿No deu ser que MacLeish, en aquesta exploració de la fenomenologia dels sentits, també acaba fent una reflexió sobre la veritat de la guerra? El so de l'olifant els ha menat, en una crèdula il·lusió, fins a la foscuria de Roncesvalls. Una crida, una percepció, que els exigia tirar endavant cap a la validesa futura o no. Entre la possibilitat de la confirmació de l'heroi i la del desengany de no trobar-lo, s'estableix la qüestió de la veritat i la falsedat. Segurament la confirmació (o l'autoengany) seria allò més esperable, el que s'ajustaria al to èpic. Tanmateix, el desengany, tot irremissiblement «too late», és el que acaba atorgant rellevància al poema.

L'experiència perceptiva és la base prelògica, prelingüística i presimbòlica del fenomen de la veritat. El món és fal·laç, les coses semblaven coses que no eren i van ser percebudes com quelcom que després va caldre desemmascarar. Ser verdader vol dir ser autèntic, fiable, sense disfressa, i tot plegat ha de tenir les seves conseqüències estètiques. Sovint l'autenticitat només es pot descobrir amb l'experiència del seu contrari. I a fe que MacLeish contraposa en aquest poema conceptes i circumstàncies: la idealització de la guerra i la descoberta de la seva vacuïtat, o la singularització de l'heroi i l'anorreament de l'individu en l'obscuritat més aclapadora.

Cal preguntar-nos per la consideració de la imatge. El regne de la paraula no és el lloc necessari i exclusiu per al fenomen de la veritat. La representació a través de la imatge, més propera al món de la percepció que el simbolisme abstracte del llenguatge i menys relacionada que aquest darrer amb la finalitat pràctica d'entendre's, és un exercici fonamental en pro de la veritat pel que fa al món visible. Tot retrat de les coses inclou un saber sobre elles i se sotmet als criteris del coneixement. La imatge no té altra cap raó de ser que la de mantenir una relació veraç, la seva adequació, respecte a l'objecte representat. Seguint Hans Jonas, si l'escolàstica definia la veritat com a «*adæquatio intellectus ad rem*», es podria reajustar la fórmula per «*adæquatio imaginis ad rem*».

El mateix MacLeisch va enunciar en un dels seus poemes més reconeguts, *Ars Poetica*: «A poem should be palpable and mute». Perquè quan es defensa que un poema ha de ser compost per imatges és una manera de dir que no està fet d'idees o de qualsevol abstracció; és donar precedència a la imatge per sobre d'un suspecte missatge, al plàstic per sobre del discursiu. Aquí rau la importància de la precisió i de la síntesi en allò concret que compon. En *The Silent Slain*, MacLeish no crea imatges noves, en revisita d'antigues abruptament coetànies. Forja noves maneres d'expressar-les per acarar-les amb un present impossible d'emparaular. Pèrdua i record són constants en molts dels poemes de MacLeish i concorren a *The Silent Slain* en un context històric i geogràfic estrany i remot, aliè. La crida llegendària des del fons del temps no causa sorpresa en el *nosaltres* del poema, hi ha sempre un implícit i sofert reconeixement; l'instant en què allò obscur, desconegut, altre – Roncesvalls – s'ha imposat. ¿Què és, fet i fet, el valor estètic sinó el moment epifànic en què ens reconeixem en allò que és desconegut?

Però treure's la història de sobre i ometre una expressió emocional explícita no vol pas dir sostreure's (o, encara menys, evadir-se) de la guerra i del seu cost tàcit. Desempallegada de qualsevol suport heroic, fins i tot, moral o ideològic, la Gran Guerra es mostra simplement com un horror en la seva evidència física, en la seva materialitat més elemental. La desaparició del guerrer, la impotència del soldat davant la força diabòlica de l'armament, imposa un nou ordre, una nova natura a la guerra, el triomf de la foscor i el silenci.

Sense ànim de fer un recorregut per les referències a la guerra i, en concret, a la Primera Guerra Mundial en MacLeisch, potser sí que es fa necessari citar un altre poema extraordinari: *Memorial Rain*, en record del seu germà Kenneth, mort en combat. En aquest poema s'acaren dues veus: la veu retòrica, fútil i ridícula, proferida per l'ambaixador en honor (quin honor!) als caiguts per la pàtria, que contrasta amb la veu del mateix poeta, la seva resposta interior, greu i extremament continguda. La plana enfosquida i silent ara és el cementiri dels combatents, terra estranya, altra, això sí, amb el cos agençat i soterrat del seu germà. El poeta diu:

He too, dead, was a stranger in that land
And felt beneath the earth in the wind's flowing
A tightening of roots and would not understand

Una terra que, en la seva materialitat més elemental, és capaç també de suggerir una imatge extraordinàriament colpidora en què les paraules ampul·loses, pretesament heroiques de l'ambaixador, són desarmades (literalment aigualides per la pluja) pel treballós so de les formigues:

The words are blurred, are thickened, the words sift
Confused by the rasp of the wind, by the thin grating
Of ants under the grass

S'ha escrit força sobre la tendència de molta (i bona) poesia de les primeres dècades del segle xx a recórrer a certa fenomenologia. I sobre com aquesta fenomenologia va decantar-se a reduir la poesia a una ontologia que assenyalava la interdependència entre la realitat ("allò que hi ha") i el que es diu sobre la realitat ("allò que es diu que hi ha"). Sobre el reductisme a què havien arribat algunes de les aventures poètiques més singulars d'aquell moment en va parlar, per exemple, Octavio Paz. En concret, de Jorge

Guillén i de *Cántico*, per cert, un dels poetes espanyols més propers, amic personal, de MacLeish.¹² La física, argumenta Paz, havia intentat aïllar, fragmentar els últims components de la matèria o, la lingüística, els elements també últims del llenguatge, les partícules significatives. En el pensament i també en l'art havia calat poderosament la fenomenologia d'Edmund Husserl, l'intent, doncs, de reduir les coses a les seves essències.¹³

Uns dels versos més citats de MacLeish, extrets del seu poema *Ars poetica*, han esdevingut consigna per a la poesia de la modernitat: «A poem should not mean / But be». Per l'evolució poètica i personal de MacLeish podrien posar en qüestió una opció que, en conseqüència, sembla optar per l'autonomia més radical del poema com un objecte de paraules respecte a l'expressió de pensaments, de sentiments o de política, o respecte al subjecte que les enuncia, el poeta. Tanmateix, MacLeish és una figura molt representativa del *public speech* que van assolir tant els poetes com la poesia durant el període d'entreguerres. I, després, en la Segona Guerra Mundial va tenir responsabilitats del més alt nivell en l'administració Roosevelt, precisament de propaganda, esclar, bel·licista. Més tard, serà un dels intel·lectuals més destacats en l'oposició al senador McCarthy. Com també serà un dels defensors del gran mestre de la poesia nord-americana, Ezra Pound, malgrat tot. En un dels seus poemes més populars, *Invocation to the Social Muse*, MacLeish afirma que els poetes són putas.¹⁴ Constata l'insalvable fossar entre el que s'és (o hi ha) i el que es diu que és (o hi ha); es planteja, doncs, un dubte sobre el caràcter veraç que hauríem d'atribuir al poema (i al poeta) i a allò que representen. I es pregunta, en el darrer vers, sobre els poetes: «Is it just to demand of us also to bear arms?». ¿Quin és en definitiva el paper dels poetes en la guerra?

12 Jorge Guillén va incloure dins el volum *Variaciones* dues versions de MacLeish, cap de les dues sobre tema bèl·lic: *El viejo frente al lagarto* i *La ola*. Hi ha correspondència, creiem que encara inèdita, entre ambdós poetes.

13 «Así se hicieron ontologías regionales de la silla, el lápiz, la garra, la mano. Lo malo es que estas ontologías terminaban casi siempre en expresiones como éstas: la silla es la silla, la poesía es la poesía (o sea; todo aquello que no es prosa). La fenomenología desemboca, me temo, en tautologías. Pero la tautología es, quizás, la única afirmación metafísica al alcance de los hombres. Lo más que podemos decir del ser es que es» (Paz 2000: 925).

14 «We are / Whores, Fräulein: poets, Fräulein, are persons of / Known vocation following troops.»

Marià Manent ha estat el més destacat valedor i traductor en llengua catalana del poeta nord-americà; va publicar-ne, tardanament, una antologia: *Poemes d'Archibald MacLeish* (1981), acompañada d'un notable pròleg. Però, de fet, la referència a l'obra i a la persona de MacLeish es troben al llarg de nombrosos escrits de Manent. Un dels autors, doncs, més distingits de la literatura catalana postsimbolista va ser l'introductor del poeta americà. Com ja va assenyalar Enric Bou (1987), cal tothora considerar, en la segona dècada del segle xx, la centralitat que ocupa la poesia en el debat sobre les arts i també en la política, el *public speech* que suara hem esmentat. Una centralitat que menava a les relacions sempre conflictives entre poesia i esdeveniment, un debat tenallat entre l'experiència de la Gran Guerra i les seves seqüeles, i el clima prebèl·lic i l'auge dels totalitarismes d'abans de la Guerra Civil espanyola i la Segona Guerra Mundial.

Si resseguíssim l'obra de Manent, escriptor sovint suspecte d'un blindat esteticisme, comprovaríem com la guerra hi ocupa un espai notori. Va ser també el traductor de «l'ombra apol·línia de Rupert Brooke» (Manent 199: 52), tot un símbol del poeta jove sacrificat per uns temps convulsos. En un escrit a propòsit de Jules Romain i la guerra, fa una consideració que bé valdria per a un poema com *The Silent Slain*: «Molta part de la producció lírica inspirada en motius bèl·lics sincers ha copsat al vol dels crits i les emocions les engrunes literàries i els llocs comuns que arrossega la lírica militar de totes les èpoques. I, sobretot, les ardències de l'odi han donat al cant, ara i adés, una irritació no sempre humana ni sublim» (Manent 1999: 45). Val la pena remarcar, doncs, aquesta paradoxa en què la sinceritat es diposita en allò sedimentat literàriament, en aquest cas, en les *engrunes* – ¿tal vegada record de les *relicues* romàntiques angleses? – de l'antigor que han perfilat crits i emocions.

Triar és opinar. En la selecció de poemes que va publicar el 1981 Manent de MacLeish o en d'altres antologies, tant en català com en castellà, en què va incloure el poeta nord-americà, no hi trobem *Ars Poetica*, ni *Invocation to the Social Muse*, ni tampoc *Memorial Rain*.¹⁵ En la introducció al recull,

15 De *Memorial Rain* hi ha una versió en català que mereix ser esmentada: *Pluja de Commemoració*, atribuïda a Agustí Bartra però que, de fet, com ell mateix va reconèixer, va ser realitzada amb la col·laboració de Pere Vives Claver quan tots dos estaven recllosos en el camp de concentració d'Adge en acabar la Guerra Civil espanyola. El fet que Pere Vives fos assassinat poc temps després al camp d'extermini de Maut-

Manent assenyala d'antuvi que un dels temes més persistents en la poesia de MacLeish és el del «passat heroic» (1981: 5), en què trobaríem *Els morts silenciosos* i un dels poemes més ambiciosos de MacLeish que tradueix parcialment: *Conquistador*, basat en la crònica de la conquesta de Mèxic de Bernal Díaz del Castillo. La versió de *The Silent Slain* que encapçala el recull és aquesta:

Els morts silenciosos

També, també nosaltres, en baixar de bell nou
pels turons de la terra que és nostra, hem escoltat
ben lluny – Ah, que ce cor a longue haleine –
aqueell corn de Roland al passadís d'Espanya:
el primer, el segon toc i el tercer, ja esllanguit,
i hem reculat oint el tercer, i de bell nou
hem pujat pel camí aspre, mentre sentíem
un so llunyà d'espases i cavalls, desastrosa
la guerra, i travessàvem a la fi el coll obscur
i a Roncesvalls trobàvem, a la plana enfosquida,
els morts damunt els morts, sobre la terra
muda els morts sense veu...

Sense entrar a fons en l'anàlisi traductològica, advertiríem que algunes de les opcions de Manent s'encaminen cap a una metaforització que d'una manera o altra rebaixa la concreció original del poema. «The steep road southward» passa, per exemple, a «hem pujat pel camí aspre»; no només es perd la direcció, cap al sud, d'aquell espai de ruptura, sinó que el “costerut” es dissipa en un metafòric “aspre”. Potser el concepte més delicat que Manent fa més ambigu i que concerneix al mateix títol del poema el trobem al final: en què «silent ground / The silent slain» són traduïts per «sobre la terra / muda els morts sense veu». El silenci i el mutisme no són equivalents, sobretot en un context en què sembla que MacLeish vulgui dotar de significació precisament allò que és silenciós i no pas incapaç d'expressar-se.

Archibald MacLeish apareix al *Vel de Maia*, dietari de paisatge i de guerra. I no per un apunt literari, sinó perquè el poeta nord-americà va enviar paquets de queviures a la família Manent, refugiada al Montseny. És un dels escriptors, l'activista, que tothora va tenir presents els companys de lletres que patien la guerra, l'internacionalisme es feia efectiu en una solidaritat *palpable* com un (bon) poema.

hausen atorga a aquesta versió una colpidora lectura en què el *biographical approach* dels traductors sembla indispensable (Azpeita-Ortiz 2019: 187).

Abans de la Guerra Civil, Marià Manent havia dedicat a Archibald MacLeish dos articles en què donava a conèixer els trets més distintius de la seva poètica. En destacava «la força primària dels mots» en què «les angoixes del present s'entrellacen amb els nobles ecos del passat i amb la imatge trèmula d'un món nou, d'una aspra conquista humana», i és que, tal com concloïa: «La poesia [...] pot ser d'emmirallament o d'evasió, pot prendre indistintament la seva substància del món de la realitat efectiva i del món de la possibilitat o del somni» (Manent 1934: 217). Manent sap captar perfectament les aportacions de MacLeish i, sens dubte, valora la força primària d'un americanisme, pont entre el món antic i el futur, sempre incert, «trèmul», i gens esperançador; «aspra conquista» com *aspre* va acabar sent el camí dels soldats cap al futur lúgubre de Roncesvalls. Però segurament el distanciava precisament l'aspror i la força primària, una materialitat, que no compartia a l'hora de construir el vers. Manent era lluny d'aquella tendència fenomenològica, un sensacionisme extrem, de les tautologies de què parlava Octavio Paz o d'un recurs com el de la parataxi. S'estima més la imatge més espiritualitzada, totalitzadora, que la síntesi concreta, a voltes, fracturada de la realitat.¹⁶

Manent i MacLeish, com bona part de la poesia del seu temps, compartien també una altra afinitat: el seu gust per la poesia xinesa. Una poesia on el paisatge es fon amb l'esdeveniment, «la història turbulent i soferta».¹⁷ Manent,

16 Durant la Guerra Civil, com explica a *Vel de Maia*, Manent fa tertúlia amb Josep Calsamiglia, Joan Teixidor i Jaume Bofill i Ferro: «Parlem de Max Scheler, que Calsamiglia admira molt. Diu que és deixeble de Husserl. No creu, com els sensacionistes anglesos (Hume, Stuard Mill), que allò “donat”, la realitat percebuda, sigui una sèrie de sensacions que donin per parts l'objecte, sinó que la percepció és de la *totalitat* de l'objecte, i que la desintegració en sensacions parcials és fruit d'una anàlisi posterior» (Manent 2000: 184).

17 «El poeta xinès no es deslliga de la història turbulent i soferta i és ben sensible al constant veïnatge de la mort. Però el seu realisme no és un realisme parcial, mutilat, que clou voluntàriament els ulls davant la bellesa o la gràcia, La seva vinculació històrica no priva mai la poesia xinesa de la més ardent atenció al prodigi de les coses de la natura i de les que afaiçònà la mà de l'home. Diríem que les coses s'acosten al poeta amb pas vellutat, somrient, *câlines*, deleroses de resplendir en els seus versos. Basta a aquella lírica la realitat més senzilla i familiar: “la casa, el pont, la font, la porta, el gerro, l'arbre fruiter...”, com digué Rilke» (Manent 1967: 15). És significatiu que en la defensa d'aquest realisme de la poesia xinesa antiga, aparegui Rilke i alguna concepció de la seva poètica com el *Dinggedicht*, el poemacosa. Aquest artefacte de paraules que, com una escultura, clos en ell mateix, s'imposa entotsolat i intemporal.

des del Montseny estant, també va sentir el retruny de la guerra com s'estenia per un paisatge que s'estetitzava, per acabar amb un crit: «Mentre llegia, sento cap al Pirineu diverses explosions: fortes, llargues. Sembla impossible que la mort s'escampi en aquesta dolçor de juliol, enllà dels boscos verds i tranquil·ls, sota aquests núvols blancs, d'una opulència barroca. Guerra folla i dura!» (Manent 2000: 217).

....

Hem esmentat tres obres crítiques d'uns autors – Lukács, Staiger i Auerbach –, marcades indefectiblement per la guerra. Són obres que encaren l'èpica des de perspectives que no poden eludir l'esdeveniment, la història en què foren concebudes i redactades. Com va assenyalar Edward Said, des de la perifèria, des d'aquesta condició intrínseca, la de l'exiliat,¹⁸ que marca l'autèntic intel·lectual, a contrapèl dels dictats, Auerbach va fer el seu particular recorregut per la mimesi, la representació de la realitat a la literatura occidental.

En una Europa epigonal, la d'Auerbach o la de Manent, o en una Amèrica on també es compartia un temps crepuscular, d'una història que semblava arribar a la fi, la recuperació de les figures d'un passat medieval que són *presentificades* potser no era allò més previsible. MacLeish, esclar, no vallegir les especulacions d'Auerbach sobre *figura*. Un concepte que, en l'antiguitat, significava originalment "imatge plàstica". Però en què, de seguida, Auerbach hi va veure una evolució que va derivar, a l'antiguitat tardana i a l'edat mitjana, cap a una significació de quelcom "viu", "en moviment", alguna cosa "incompleta": "allò que es manifesta de nou", "el que es transforma". Per acabar atorgant-li un caràcter religiós o profètic, segons el qual la figura és allò igualment verdader i històric que representa i anuncia un altre allò, igualment verdader i històric. Dins un pla diví i en una concepció d'una història orientada, la relació de reciprocitat entre ambdós esdeveniments es deixa reconèixer per la seva coincidència o semblança (Auerbach 1998: 44 i 69).

Potser, a tenor d'aquesta interpretació *figural*, el més esgarrifós de trobar-se a la plana enfosquida de Roncesvalls és reconèixer la consumació d'allò anunciat,

18 Manent es preguntava precisament a propòsit de MacLeish i de la seva relació conflictiva amb Nord-Amèrica: «¿Serà cert [...] que el destí comú dels homes d'esperit, llevat potser dels de França o de la Xina, és de sentir-se forasters en llur pàtria?» (Manent 1933: 14).

el reconeixement que formarem part d'aquest *silent slain*, «guerra folla i dura!». Sense déus, ni transcendències, el so de l'olifant ens ha recordat, a través del temps, el nostre silenci.

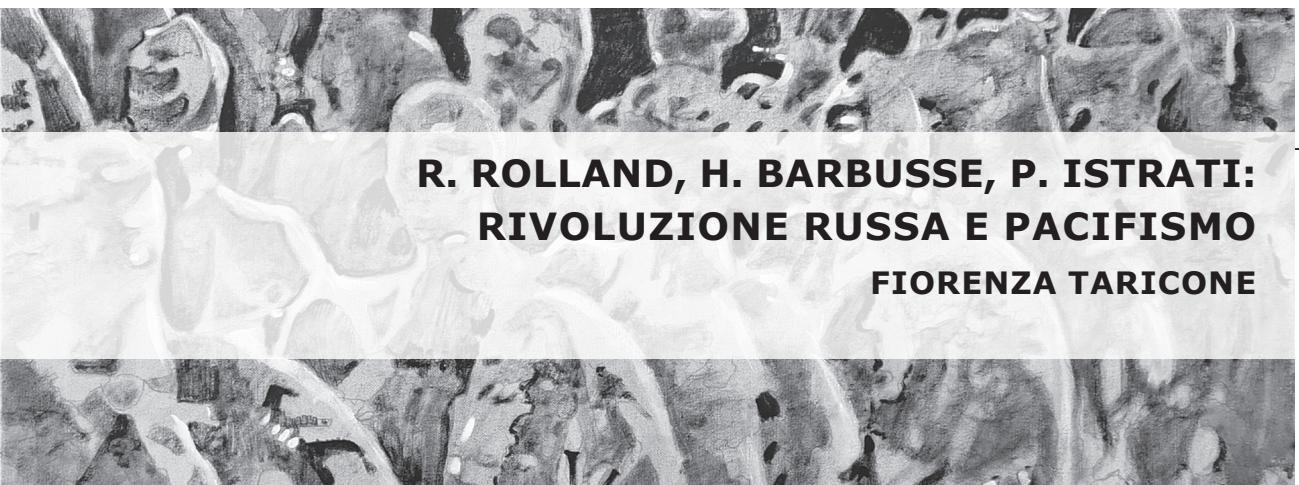
JORDI CERDÀ SUBIRACHS
Universitat Autònoma de Barcelona
(jordi.cerda@uab.cat)

Bibliografia

- Auerbach, E., *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, Mèxic 1975.
- *Figura*, pròleg de José M. Cuesta Abad, Trotta, Madrid 1998.
- Azpeita-Ortiz, L., “Origen d’*Una antología de la lírica nord-americana*, d’Agustí Bartra”, dins *Quaderns. Revista de Traducció*, 26, 2019, p. 179-192.
- Bou, E., “Entre l’alba i el vent”: Marià Manent en la poètica postsímbolista”, dins *Els Marges*, 36, 1987, p. 3-20.
- Cingolani, S.M., “La tradició èpica a l’edat mitjana europea”, dins *Literatura europea dels orígens*, Cerdà, J. (coord.), EdiUOC, Barcelona 2012, p. 65-132.
- Jonas, H., *El principio vida. Hacia una biología filosófica*, Trotta, Madrid 2000.
- Lukács, G., *La teoria de la novel·la*, Edicions 62, Barcelona 1965.
- Manent, M., “MacLeish i Nord-Amèrica”, dins *La Veu de Catalunya*, 14 de juny de 1933, p. 14.
- *Notes sobre literatura estrangera*, Publicacions de La Revista, Barcelona 1934.
- *Com un núvol lleuger. Més interpretacions de lírica xinesa*, Proa, Barcelona 1967.
- *Poemes d’Archibald MacLeish*, Edicions 62, Barcelona 1981.
- *Crítica, personatges, confidències. Articles inèdits i dispersos*, a cura de Miquel Batalla, Columna, Barcelona 1999.
- *Dietaris*, edició de D. Sam Abrams, Edicions 62, Barcelona 2000.
- Paz, O., “Jorge Guillén”, dins *Fundación y disidencia, Obras Completas II*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona 2000.
- Riquer, M. de, *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, El Festín de Esopo, Barcelona 1983.

Smith, G., *Archibald MacLeish*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1971.

Staiger, E., *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid 1966.



R. ROLLAND, H. BARBUSSE, P. ISTRATI: RIVOLUZIONE RUSSA E PACIFISMO

FIORENZA TARICONE

1. Biografie tormentate

Romain Rolland, Henri Barbusse e Panait Istrati hanno abitato politicamente il '900, traversato due guerre mondiali e la Rivoluzione russa, collocandosi a sinistra, nella scomoda posizione di sostenitori della rivoluzione e insieme del pacifismo. In comune hanno avuto la fede nella possibilità della giustizia sociale e del protagonismo dei lavoratori, inviato nella rivoluzione socialista necessariamente violenta in nome del progresso e dell'uguaglianza, mentre la guerra era solo espressione del militarismo capitalista, a danno dei lavoratori; pacifisti dichiarati i primi due, di famiglia colta e non operaia, Rolland e Barbusse, mentre Istrati, autodidatta di famiglia proletaria, si dichiara un vero bolscevico; sono senza dubbio intellettuali 'engagées' sostenitori con modalità diverse della Rivoluzione russa, che per la prima volta nel mondo si presenta come un avvenimento valoriale ed esportabile. Annuncia per tutti e tre un'era diversa e migliore, non parassitaria, una diversa distribuzione del potere, orizzontale e non verticale, una distribuzione delle risorse egualitaria, il riconoscimento della dignità a chi produce.

Anche esposta sommariamente, la biografia di Rolland è difficilmente riassumibile e ne limita la complessità; nasce nel 1866 a Clamecy, figlio di un notaio e di Marie Antoinette Courot. La madre convince il marito a trasferirsi a Parigi perché crede molto nelle capacità del figlio, precoce musicista, convinta che nella Capitale avrà occasioni migliori. Diplomato all'Ecole Normale, Romain pubblica ricerche su opere liriche e fonda una rivista di storia e critica musicale; incontra nel 1892 Clotilde Bréal, colta musicologa di ricca famiglia ebraica, ma il matrimonio fallisce dopo qualche anno perché Rolland non si sente portato alla vita mondana

e alla ricerca del successo come vorrebbe la famiglia della Bréal; vuole sentirsi libero e lascia nel 1912 anche l'insegnamento di Musicologia alla Sorbonne. Dal 1904 al 1912 completa la pubblicazione di *Jean-Christophe*, apparso dal 1904 sui «Cahiers de la Quinzane», in 17 puntate, successivamente pubblicato in volumi da Ollendorff, che gli vale l'assegnazione nel 1914 del Nobel per la letteratura, poi consegnato nel '16; inizia a pubblicare anche biografie di grandi personaggi, il primo è *Vie de Michel-Ange* che gli procura grande notorietà. Con lo scoppio della Prima guerra mondiale chiede di entrare all'Agenzia Internazionale dei prigionieri di guerra a Ginevra, dove ha il compito di mettere in contatto soldati di ogni nazionalità con le proprie famiglie, un'esperienza che segna profondamente le convinzioni pacifiste: prima che una guerra alla guerra va fatta una guerra all'odio. Pubblica il capolavoro pacifista *Au-dessus de la mêlée* raccolta di suoi articoli, tradotto in Italia nel 1916 solo dall'«Avanti!» che gli procura attacchi massicci dalla destra nazionalista francese: diventa un traditore e nemico della patria. Sostenitore dichiarato della Rivoluzione russa, nel 1922 lascia definitivamente Parigi per la Svizzera, ha rapporti con il pacifismo internazionale, anche femminile, intreccia rapporti con Gandhi, cui dedica una biografia, e ha un lungo scambio epistolare con Freud. Ha inizio nel 1931 la conoscenza epistolare con Marie Pavlovna Koudacheva, ambigua personalità franco-russa che per alcuni suoi amici è una spia, ma che Rolland, sordo a tutti gli avvertimenti, sposerà nel 1934. Una figura problematica nella vita di Rolland, al di là del matrimonio segnato da una grande differenza di età, più di trent'anni e dal rapporto non proprio facile con la sorella di Rolland, Madeleine, in grado di influenzare molte sue posizioni. Marie, nata nel 1895 a San Pietroburgo, è figlia della francese Adèle Cuvillier, istitutrice in una famiglia principesca e di un ufficiale russo, che muore in Africa al tempo della guerra dei boeri quando Marie è molto piccola; peraltro, non l'ha riconosciuta ed è battezzata con il nome di Marie Pavlovna, dopo essere stata dichiarata nata da padre sconosciuto. Nel giugno del 1916 sposa il figlio del principe cui la madre fa da istitutrice, 'le prince Koudachev', che dal 1917 al 1920 si batte nel Caucaso nell'esercito bianco. Rimasta vedova, Marie Pavlovna alleva con la madre l'unico figlio Serge, nato nell'anno della rivoluzione, che entrerà in seguito alla facoltà di Matematica. Marie si stabilisce a Mosca nel '21. Poetessa, amica di scrittori e letterati, si avvicina ai bolscevichi, passo necessario dati i suoi legami con l'aristocrazia. Come segretaria

di Guilbeaux¹, membro del Comintern, allora condannato a morte in Francia, lavora al Consolato francese. Nel 1922 incontra il professor Kogan, docente di letteratura francese all'Università e direttore dell'Accademia di Scienze e Arti; diventa una delle sue segretarie e inizia una relazione con lui. Alla fine del 1922 invia una lettera a Rolland, ma non ha risposta; riprova nel '23, facendogli leggere le sue poesie e Rolland rimane colpito dalla sensibilità della 'petit princesse russe'; nella corrispondenza con lo scrittore, Marie esalta il regime del quale è sostenitrice e Rolland benché prudente, scopre con piacere l'anima tumultuosa e appassionata di Marie. Georges Duhamel² sostiene che i Soviets gli hanno inviato due o tre donne per cercare di attirarlo nella causa sovietica. È mai possibile, scrive, arrivare all'età di Rolland e caricarsi un tale peso sulla schiena! Le vicende private di Romain Rolland incrinano anche il rapporto con Panait Istrati, molto critico nei confronti della scelta sentimentale dello scrittore francese. In *Vers l'autre flamme. Après seize mois dans l'URSS*³, a una più attenta lettura, Rolland, forse dietro segnalazione di un amico da Mosca, si accorge che in una pagina si fa riferimento in modo offensivo a una "certaine princesse russe, pas mal installée aux cotes d'un

1 Henri Guilbeaux (Verviers 1884- Paris 1938) scrittore, giornalista e militante socialista, anarchico, poi comunista, è affiliato alla Federazione comunista anarchica. Vicino ai bolscevichi, è accusato nel 1918, "d'intelligence avec l'ennemi", di pangermanismo e di disfattismo è condannato dal Consiglio di guerra francese per alto tradimento alla pena di morte in contumacia, nel 1919. Vive in un primo tempo a Mosca, poi dopo la morte di Lenin, suo solo alleato rispetto a Stalin, espulso dal Partito Comunista francese, si trova privo di risorse, e Romain Rolland forma un Comitato di sostegno per far tornare Guilbeaux in Francia. Dieci anni dopo la sua condanna in contumacia, la sentenza viene cassata ma è moralmente e fisicamente estenuato. Passa gli ultimi anni a mettere in guardia contro lo stalinismo.

2 Georges Duhamel (Parigi, 1884 – Valmondois, 1966) scrittore e medico francese, di modeste condizioni familiari riesce comunque a diplomarsi nel 1902 e proseguire gli studi per laurearsi in medicina, nonostante la grande passione per gli studi letterari. Nel 1906 fonda il "gruppo dell'Abbaye" di Crèteil, un cenacolo di artisti, poeti, scrittori, musicisti e pittori. Allo scoppio della prima guerra mondiale si arruola in qualità di medico chirurgo; un'esperienza particolarmente dolorosa e fonte di ispirazione per le opere *Vie des martyrs* et *Civilisation* che gli verranno il Premio Goncourt del 1918. Tornato alla vita civile, abbandona definitivamente la professione medica per dedicarsi alla scrittura. Nel 1935 viene eletto tra gli 'immortali' dell'Académie française e ne diviene segretario provvisorio dal 1940, dopo l'occupazione tedesca, riuscendo a mantenere la carica fino al 1945, e a opporsi alle pressioni dei collaborazionisti di Vichy.

3 Istrati P., *Vers l'autre flamme. Après seize mois dans l'URSS*, Les Editions Rieder, 18 ed., Paris 1929.

savant communiste", precisando che essere principessa, o poetessa, non vuole dire nulla, anche considerando l'adesione al comunismo da lei sostenuta. È una larva come il suo maestro"⁴. Panait Istrati non si scusa e i contatti, interrotti nel 1930, riprenderanno solo nel 1933. Nel '35 in un viaggio in Russia, Rolland incontra Stalin al Cremlino, con la moglie e soggiorna per un mese nella casa di campagna di Gorki. Nel '37 fa ritorno a Vezelay, che diventa territorio occupato nel 1940. Muore nel 1945, rispettato dai tedeschi che lo lasciano indisturbato⁵.

Henri Barbusse nasce ad Asnière-sur-Seine, secondo figlio di padre francese e di madre inglese; il padre, giornalista, si è trasferito a Parigi dopo la morte della moglie. Nel 1899 accetta per necessità economiche il posto di funzionario di gabinetto al Ministero dell'Agricoltura, che lascia nel 1902 per diventare segretario generale delle edizioni Pierre Lafitte. L'interesse principale di Barbusse rimane comunque sempre la letteratura, accompagnato a un impegno giornalistico di carattere democratico e pacifista. Periodicamente si riposa in campagna nei periodi di acutizzazione della tubercolosi polmonare, per cui deve anche ricoverarsi in sanatorio. Nel 1914, scoppiato il conflitto e malgrado l'età, la salute delicata e il convinto antimilitarismo, Barbusse parte volontario per il fronte, condividendo la decisione dei socialisti di non astenersi dal conflitto per difendere la Francia. Dopo aver trascorso un anno in trincea, passa alle retrovie come barelliere, ma dopo alcuni ricoveri ospedalieri, viene riformato e messo in congedo. L'esperienza della trincea costituisce per Barbusse una rivelazione, imponendogli moralmente la denuncia dell'apocalisse cui ha assistito. Il romanzo intitolato, *Le Feu*, vale a Barbusse il titolo di 'Zola delle trincee', contribuisce a suscitare proteste contro la guerra in tutta la società, e riceve il Premio Goncourt nel 1916, stesso anno in cui Romain Rolland riceve il Nobel per la Letteratura per *Jean-Christophe*. Nel novembre del 1917 Barbusse fonda, insieme a Paul Vaillant-Couturier e Raymond Lefebvre l'A.R.A.C., *Association républicaine des anciens combattants* nel cui ambito scrisse e pronunciò numerosi discorsi, raccolti nel 1920 in *Paroles d'un combattant*. Iscritto al Partito comunista, e convinto stalinista, nel 1927 fa il suo primo viaggio in Russia, scrive un'opera intitolata *Russie* e nel 1935 una biografia, *Staline. Un monde nouveau*

4 Duchatelet B., *Romain Rolland tel qu'en lui-même*, Albin Michel, Paris 2002, pp. 294-5.

5 Per approfondimenti rimando al mio testo *Romain Rolland pacifista libertario e pensatore globale*, Guida, Napoli 2017.

vu à travers un homme. Sempre negli anni Trenta, aderisce all'A.E.A. R (*Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires*), riproponendo la sua idea di un vasto fronte unito degli intellettuali. Il 16 luglio del 1935, recatosi in Unione Sovietica per il VII Congresso dell'Internazionale comunista, si ammala di polmonite e muore poco dopo.

Panait Istrati, scrittore proletario dalla vita avventurosa, si autodefinisce autentico bolscevico tradito negli ideali dalla piega che la Rivoluzione russa ha preso un decennio dopo. E' figlio di una lavandaia, Joita Istrate e di un contrabbandiere greco di Cefalonia Gherasim Valsamis, ucciso dalla guardia costiera mentre Panait Istrati, che non lo incontrerà mai, è ancora un bambino. Cresciuto nel villaggio di Baldovinești, dove ha frequentato la scuola elementare, si è poi guadagnato da vivere come apprendista presso un cabarettista, dove ha imparato a parlare greco, e in una pasticceria albanese; fa i lavori più diversi: venditore ambulante, manovratore, fuochista a bordo di una nave. Lettore e viaggiatore accanito inizia a pubblicare articoli nel 1907. Nel 1916, si ammala di tubercolosi e si rifugia in un sanatorio svizzero dove conosce Josué Jéhouda, che gli presta il libro *Jean-Christophe*; Rolland diventa per lui un maestro, prova a mandargli un suo manoscritto, ma non ottiene risposta, poiché lo scrittore francese nel frattempo si è trasferito. Nel maggio 1920 lascia la Svizzera e arriva a Nizza dove fa il fotografo ambulante alla Promenade. Disperato, senza lavoro, tenta il suicidio nel gennaio del '21 tagliandosi la gola; tre giorni prima scrive una confessione destinata a Rolland, che gli verrà consegnata solo nell'ottobre del '22, in occasione del loro primo incontro. Poco dopo l'uscita dall'ospedale, Istrati riceve la prima lettera da Rolland in risposta a quella scritta nel lontano 1919, in cui lo scrittore, incolpevole, si scusa e lo incoraggia a continuare come farà anche in seguito, migliorando il suo francese e aiutandolo, anche economicamente, a trovare un editore; Istrati pubblica quindi *Kyra Kyralina*, dall'editore Rieder e Rolland scrive la Prefazione. Nel 1927 Istrati, che fa parte del Partito comunista, visita Mosca e Kiev, tornando nuovamente in Unione Sovietica nel 1929. Durante questi soggiorni matura un atteggiamento critico verso la dittatura di Stalin, che lo ispira a scrivere *Vers l'autre flamme, confession pour vaincus*, in tre volumi, di cui si parlerà più avanti, dove viene denunciata, sette anni prima di *Retour d'URSS* di André Gide, l'intransigenza del regime sovietico. Subisce una campagna diffamatoria da parte degli intellettuali del PCF, fra cui Henri Barbusse. Malato e moralmente indebolito,

Istrati torna in Romania, tranne brevi periodi a Nizza per guarire dalla tubercolosi. Negli ultimi anni, benché strettamente controllato dalla Siguranța, polizia segreta romena, pubblica articoli di denuncia contro le ingiustizie sociali; muore in un sanatorio di Bucarest nel 1935⁶.

2. Romain Rolland e Henri Barbusse

Con Henri Barbusse, Rolland condivide numerose iniziative, come la collaborazione alla rivista «*Clarté*» nel 1913, ma ha anche dissapori. Nel gennaio del 1919, contemporaneamente all'emergere sulla scena politica della III Internazionale, Barbusse inizia a aderire al bolscevismo in modo deciso. Il 1^o maggio 1919, sulle pagine della rivista «*Humanité*» appare un articolo di Barbusse intitolato *Le Groupe Clarté*, manifesto fondatore di un movimento di intellettuali di sinistra, presentato come un'associazione di intellettuali internazionalisti in contrapposizione ai nazionalisti, propnendosi come il portavoce della reazione pacifista. Il progetto dà il via alla pubblicazione di un foglio del movimento, intitolato «*Clarté, Bulletin de l'Internationale de la pensée*» che costituisce, dal 1919 al 1921, il prototipo della vera e propria rivista «*Clarté*» dal 1921 al 1928. Rolland al tempo ha già redatto la *Déclaration d'Indépendance de l'Esprit*, che compare ne «*L'Humanité*» del 26 giugno 1919 chiamando i 'lavoratori dello spirito' a una unione fraterna e internazionale contro l'odio. In replica a quest'appello «*Le Figaro*» e «*L'Action Française*» il 20 luglio pubblicano un contro manifesto del *Parti de l'intelligence*; "Le parti de l'intelligence c'est celui que nous prétendons servir pour l'opposer à ce bolchevisme qui, dès l'abord, s'attaque à détruire la société, nation, famille, individu"⁷. In una lettera aperta a Barbusse, Rolland spiega la parziale adesione a «*Clarté*» con la critica dell'infallibilità della geometria sociale rivoluzionaria. La dottrina del comunismo neomarxista gli appare poco conforme al vero progresso umano anche perché la sua applicazione in Russia, ha finito per sacrificare i più alti valori morali: umanità, libertà, verità. Per la maggior parte dei dirigenti rivoluzionari tutto è subordinato alla ragion di stato. E Rolland afferma di non combattere una ragion di stato

6 Su di lui, Taricone F., *Une amitié intellectuelle: Panait Istrati et Romain Rolland*, in *Panait Istrati Littérature et société. Literature and society*, a cura di Radler D.- Bagiag A.- OprescuT. A. S., Editura ASE, Bucarest 2021, pp. 117-131. Sul web, il protagonista del racconto Kyra Kyralina, Stavros, viene considerato come il primo gay proletario della storia letteraria.

7 Winock M., *Le siècle des intellectuels*, Edition du Seuil, Paris 1999, p. 204.

per servirne un'altra. "Il militarismo, il terrore poliziesco, o la forza brutale non sono santificati per me perché sono lo strumento di una dittatura comunista invece di esserlo di una plutocrazia"⁸. Il più grande servizio che Barbusse può rendere alla causa comunista, conclude provvisoriamente Rolland, non è farne l'apologia, ma una critica sincera. "Quindi fintantoché sentirò che lo spirito dei fedeli della rivoluzione resta solo politico, disprezzando come anarchismo o sentimentalismo le rivendicazioni della coscienza, mi terrò a distanza, ma non resterò inattivo"⁹. Barbusse risponde in «Clarté» del 1° febbraio 1922 che occorre avere chiaro l'essenziale: il sostegno alla Russia, non fermandosi alle variazioni che il termine violenza può assumere. Per Rolland, invece, rifiutare il consenso a uno stato criminale resta l'atto più eroico che un uomo possa compiere. Del resto, scrive Rolland, la fede individuale, l'esaltazione delle virtù di devozione e solidarietà sono fra le qualità essenziali che il comunismo chiede ai suoi militanti¹⁰.

Nella comune adesione al trionfo della causa dei cosiddetti oppressi, l'ostacolo maggiore per Rolland è l'assoggettamento degli spiriti alla violenza stessa, rispondendo in ciò anche agli appelli disperati dei rivoluzionari più indipendenti colpiti dalla repressione bolscevica. Rolland afferma di inchinarsi davanti ai titani della Rivoluzione russa, che sostengono contro le forze reazionarie una lotta impari, nessuno avrebbe rimproverato loro errori e violenze; ciò che non si ammette è che da tutto ciò scaturisca un sistema

8 R. Rolland *Textes politiques, sociaux et littéraires*, Introduzione e note Albertini J., Editions Sociales, Paris 1970, p. 203.

9 Ivi, p. 204. Contro l'idea di Rolland, che a una tirannia se ne sostituisca un'altra, Barbusse risponde che il comunismo non è un processo fantasioso, non è stato inventato da nessuno, neanche da Marx; è il prodotto di una lunga e lenta elaborazione modellata 'selon les sursauts et les éclairs de revolte du monde'. Rappresenta l'idea repubblicana spinta all'estremo, nel senso dell'uguaglianza degli uomini e dell'internazionalismo. Rolland risponde con una lettera del febbraio 1922 che la rivoluzione non è proprietà di un partito, ma la casa di tutti quelli che vogliono un'umanità più felice e migliore, dunque anche la sua. Rolland non può però accettare di vivere in un'atmosfera *de coterie*, e dunque 'apre le finestre', *ivi*, pp. 207-9.

10 Nel '34, nello scritto *Panorama*, introduttivo a *Quinze ans de combat*, riconosce che Barbusse ha ragione nel denunciare il disinteresse dell'azione politica nei sedicenti campioni dell'indipendenza dello spirito; occorre costruire un ordine nuovo, non basta denunciare il vecchio. Ma Rolland pensa anche che Barbusse continui ad avere torto nell'affermare l'infallibilità delle leggi della geometria sociale; la rivoluzione maxista-leninista è una grandiosa esperienza, unica chance di salvezza, ma non si poteva ancora sapere se l'esito sarebbe stato positivo, Rolland R., *Quinze ans de combat (1919-1934)*, Les Editions Rieder, Paris 1935.

motivo di orgoglio, e un'apologia provocatoria della politica della violenza. Il problema è invece quello di trovare un accordo fra le necessità economiche e sociali della rivoluzione, e quelle della libertà spirituale, legittime entrambe. Rolland è contrario al fanatismo di alcuni spiriti rivoluzionari contemporanei, dall'orizzonte troppo limitato dal materialismo economico, lo spirito rimane una forza della natura, un mondo a sé con leggi proprie. È dunque nel libero gioco di queste forze associate che bisogna cercare la formula rivoluzionaria dell'avvenire.

Rolland, insieme a Barbusse e Gorki, convocano per giugno 1932, sanguinoso anniversario di Sarajevo, un congresso mondiale contro la guerra, ad Amsterdam. Impedito per motivi di salute a partecipare, viene letta una sua *Déclaration*, alla prima seduta. Nella sua qualità di intellettuale, ritiene essenziale denunciare l'orgoglio stupido della grande borghesia che tende a opporre le élites alle masse, come se potessero esistere senza, come se fossero capaci di fare alcunché senza appoggiarsi sull'esercito dei lavoratori che costituiscono invece la leva di tutto. *"Le peuple est l'action vivante"*¹¹. La crisi è soprattutto morale, una crisi di coscienza del mondo intero, bisogna scegliere fra l'ideale dell'avvenire e quello del passato, uno non ancora maturo, l'altro che inizia a morire, si dibatteva "morente"; l'ideale che sta andando via è la patria nazionale, quello che arriva la patria umana. La parola nuova, l'imperativo categorico, diventa quindi cooperazione, consolidando la volontà di pace e di collaborazione leale. Ognuno deve fare il suo esame di coscienza e rifiutare la storia tradizionale, fatta di vincitori, di nazione, classe, tribù, gruppo che ha vinto a profitto dei suoi interessi e della sua vanità. Tutti gli storici sono stati finora storici di guerra, i vinti o gl'indipendenti sono stati sistematicamente eliminati dalla storia del mondo, mentre la nuova educazione deve essere pan-umanista. Utile sarebbe a questo scopo una collana di brochure da parte degli intellettuali, come contro-educazione encyclopedica, perché il ruolo degli educatori moderni consiste nel distruggere i pregiudizi. In una società armoniosamente sviluppata il termine intellettuale non dovrebbe designare una classe a parte. Il mestiere dell'intellettuale ha come prima legge l'esercizio laborioso e scrupoloso dell'intelligenza, la ricerca fedele della verità, l'espressione libera e sincera del pensiero. Nessuno Stato può arrogarsi la manomissione dell'in-

11 Rolland R., *Par la révolution, la paix*, Paris, Les Editions Sociales, 1935, p. 48.

telligenza per i suoi propri fini, e l'intelligenza che vi consente rinnega sé stessa; purtroppo, gl'intellettuali durante la guerra hanno abdicato. Rolland arriva a dire che è meno *meurtrier* per il pensiero Mussolini, persecutore dei liberi pensatori, piuttosto che il socialista compromesso a sua insaputa: il compromesso uccide il pensiero, la persecuzione fa torto solo agli uomini. Occorre, inoltre, revisionare i trattati e imporre il disarmo ai profittoatori degli eserciti. Rolland ritiene che la *Déclaration* porti a una lotta furiosa fra diritti opposti, se non sia aggiunta una *Déclaration des dévoirs*¹². Ma tutti gli sforzi di Rolland per un'Europa segnata dalla pace e non dalla guerra s'infrangono contro il nazismo, 'la peste brune', che ha oltrepassato persino la 'peste noire' fascista. Il nazismo si sta rivelando agli occhi del mondo, ma ai suoi il pericolo è già evidente da tempo. Nel 1933, Rolland cerca anche attraverso l'appoggio di scienziati e intellettuali di salvare gli antifascisti accusati di aver incendiato il Reichstag, processati a Leipzig.

3. Panait Istrati e *L'autre flamme*

L'autre flamme cui fa riferimento Panait Istrati nel titolo, si riferisce alla fiamma dell'amore per l'umanità, invece della fiamma dell'egoismo che primeggia in Russia. Istrati soggiorna in Russia dal 15 ottobre 1927 a metà febbraio 1929, ha attraversato l'immenso territorio, dormito in ogni tipo di dimora, usato mezzi di trasporto svariati, parlato con persone eterogenee. Un libro che avrebbe potuto costargli la vita, in cui condensa 20000 chilometri percorsi in ferrovia, battello, automobile, cavallo e slitta, durante il quale passa dalla piccola località dei pescatori lapponi, all'ingresso nel Mare del Nord, fino ai piedi dell'Acropoli. Fra le due estremità tocca due volte Mosca e il Caucaso, tre volte l'Ucraina, quattro volte Leningrado, poi la Moldavia, la Crimea, il Volga, vivendo non da turista. Lo sguardo è filtrato dalla purezza dell'ideale comunista e non pochi sono gli esempi

12 Nella composizione politica del Congresso, 830 sono comunisti, cioè il 35% dell'assemblea, 291 socialisti, 24 socialisti indipendenti, 10 comunisti dissidenti, 412 delegati dei sindacati confederati autonomi, 602 delegati dei sindacati unitari rivoluzionari, 58 componenti di organizzazioni femminili; la presenza, a seconda delle nazioni di provenienza, vede 75 partecipanti dalla Germania di cui molti arrivati a piedi, a prezzo di fatiche e pericoli, 585 dalla Francia, 458 dall'Olanda, 318 dalla Gran Bretagna, 55 dalla Cecoslovacchia, 42 dal Belgio, 39 dalla Svizzera, 37 dall'America, 35 dall'Italia, 11 dall'Austria, Norvegia, Danimarca, Turchia, Indonesia, 8 dalla Polonia e Cina, 5 dalla Svezia, 4 dalla Jugoslavia, Romania, Lettonia, Giappone, 3 dalla Grecia, India, 1 dall'Ungheria, Bulgaria, Spagna. Le categorie sociali comprendono 1865 operai, 72 contadini, 249 intellettuali o di professioni liberali.

che si discostano, come la Moldavia per esempio. Per l'Autore, i moldavi non hanno che il nome di comunisti, per usare le sue parole, una farfalla rumena posata sull'elefante sovietico. Nell'Astrakan, contrae la malaria; a Tiflis in Georgia, che considera la più bella città dell'Unione Sovietica, è anche quella dove si fa la coda più lunga per il pane. Il quadro che ne viene fuori è riversato dall'Autore in tre volumi dal tono costantemente polemico; se la rivoluzione si giustifica da sola di fronte a tanta miseria, ingiustizia e disparità sociale, Istrati mette a nudo implacabilmente i nodi della rivoluzione stessa, gli scontri interni, le dinamiche di potere, la buona fede tradita di molti, con un occhio insolito per l'epoca e il costume mentale alle violenze cui molte donne sono soggette senza poter reagire. La rivoluzione si deve difendere dall'opposizione che non sono i comunisti, ma le spie, i cospiratori e il peso del passato, ricorrendo anche al terrore; le rivoluzioni non conoscono infatti altre leggi e la classe operaia al potere si deve difendere con le stesse armi delle altre classi al potere. Una cosa è però qualificare arbitrariamente contro-rivoluzionari i fratelli nemici, al servizio di una stessa causa, altra cosa è reprimere nella classe operaia un'azione riformatrice anche erronea, pericolosa, come si reprimevano i tentativi dei partigiani dell'antico regime. Nel primo caso, si difende la rivoluzione, nel secondo la si indebolisce¹³. L'Autore si dichiara bolscevico, un modello di cui disegna un elogio: non ha vinto solo con le armi, ma perché possiede la forza dell'idea, il sentimento, lo slancio dettato dalla fede nell'avvenire. Il bolscevico ha una prefigurazione della liberazione dell'umanità futura, non sopporta le parate, ma l'Autore mette anche a nudo nel bolscevismo il contrasto fra due anime: uomini che si dichiarano rappresentanti del progresso e della buona fede e le masse che rivendicano un posto al sole, pronte a usare ogni mezzo, fra loro l'accordo non è che apparente. Panait Istrati chiarisce la personalità del rivoluzionario: "ditemi quanto potere la vita ha messo nelle vostre mani e l'uso che ne avete fatto in rapporto ai vostri simili, e vi dirò chi siete, ecco come sono rivoluzionario"¹⁴; afferma di avere la disgrazia di essere un 'bastardo' che unisce la coscienza dell'uomo di fede alla sete di giustizia delle masse cui appartiene e il martirio gli è noto. Una posizione che lo pone di fatto in dissidio con tutti, ma soprattutto con quella specie umana che più o meno consciamente

13 Ivi, p. 143.

14 Ivi, p. 141.

allarga la distanza fra i semplici, dichiarandosi capace di realizzare da sola tutte le aspirazioni della classe operaia, pretendendo di essere superiore alla massa. È il cosiddetto agitatore provvidenziale, un militante che risponde a una necessità sociale come l'impresario di pompe funebri risponde ai bisogni durante un'epidemia di peste, una figura che non ha paura di niente, perché non teme nulla. Istrati considera la sua azione detestabile e la divide in due tipologie: la prima formata dai 'modérés' e la seconda dai 'fanatiques'. I primi sono stati un vero affare per la socialdemocrazia, che non esiste più, mentre i secondi trovano il loro posto nel comunismo, con esiti ben più tragici. La coscienza di classe è un loro monopolio; Istrati detesta inoltre personalmente due recenti tipologie, la nuova borghesia e i funzionari di partito, riservando alla burocrazia accenti molto duri, la definisce 'marmaglia' ed è ignara di anni di lotte socialiste. Dappertutto in Russia s'invita alla lotta contro la burocrazia, formata da uomini raccolti un po' dovunque, messi al servizio dello Stato proletario, gente senza fede, ideali, convinzioni, ma il Partito stesso è un burocrate. L'unione del militante-burocrate è diventato il solo padrone della tribuna e della stampa, può parlare e scrivere, costruire una maggioranza, fabbricare un comitato di redazione e stabilire una censura. Nessuno lo può contraddirre, monopolizza 'la contraddizione' e costruisce i contraddittori. A questo unico scopo sono nati i *samo-kritika*, cioè la critica di sé stessi, il *control-mass*, il controllo delle masse e i *rabcors*, corrispondenti operai, fabbricati in serie; è un mestiere lucrativo accusare un capro espiatorio, scelto per essere dato in pasto e denunciarlo d'ufficio. La Pravda consacra loro una volta a settimana una pagina dal titolo contro-mass¹⁵. Il comunismo ufficiale è dunque una setta e l'*okhrana* zarista una polizia ben organizzata. La libertà di pensiero equivale a dover pensare come il *Politbureau*; la mano feroce del partito possiede le armi migliori: il pane e la casa, un sospetto e il posto in fabbrica viene cancellato; ancora una ribellione e il sindacato ti caccia, nessuno si sarebbe più occupato di te; sei votato alla miseria più nera, alla fame, al suicidio. Gli oppositori possono essere arrestati in massa, dovunque si trovino, anche sotto gli occhi dei bambini che piangono per lo spavento. Se gli arrestati iniziano lo sciopero della fame, la risposta formale consiste nel comunicare la libertà di metterlo in atto, ma le porte vengono chiuse e se si suicidassero nessuno ne saprebbe niente. Se si oppone resistenza

15 Ivi, p. 43 e ss.

all'arresto, il rischio è di essere feriti a morte, offrendo poi come riparazione cento rubli alla sua donna, annunciando la notizia che si è trattato di suicidio e non si sa dove sia il cadavere. Il regime del terrore ha come effetto la vigliaccheria, consentendo al tiranno di usare a piacimento il potere. La setta comunista si appoggia su una minoranza che governa, e su una burocrazia che falsifica le scritture, dilapida le casse, viola le donne di loro gradimento, esige dagli operai un contributo in natura. Istrati descrive anche stupri di gruppo da parte di scrittori e poeti a Mosca; in particolare, uno in cui la vittima la mattina seguente si uccide e i colpevoli, ubriachi e drogati durante le violenze, hanno avuto da 4 a 6 anni di carcere. In una città del Caspio, due comunisti di una certa fama hanno condotto una donna di loro gradimento nella loro casa, violentandola, non sapendo che fosse la moglie di un membro del partito, che ha protestato, ma inutilmente. A Leningrado, il Comitato della gioventù comunista è responsabile di furti, violenze e crimini comuni. L'amministrazione di una prigione della città esige diritti in natura su ogni donna di bell'aspetto che vuole visitare il marito e il processo aggiunge orribili dettagli. Il Presidente della Commissione di controllo, della Guépéou, e del Soviet di Leningrado si sono chiusi per una notte in un locale spendendo fino al mattino 700 rubli. Il quadro contrasta nettamente con i progressi legislativi che riguardano milioni di donne e uomini. Il matrimonio è diventato solo una formalità registrata in fretta, l'unione non registrata ha lo stesso valore legale e conferisce gli stessi diritti. Il divorzio è ancora più semplice, ed è sufficiente la richiesta di uno dei due per la registrazione. La ricerca della paternità è consentita, e i tribunali possono, nei casi dubbi, ripartire fra più persone i carichi della paternità. L'aborto è autorizzato in certe condizioni per il vantaggio della salute pubblica. Nelle grandi città, anche se l'eguaglianza fra i sessi è meno reale nei costumi rispetto alla legislazione, i divorzi sono più numerosi che in altre parti del mondo. Per i teorici del *Komsomol*, la gioventù comunista, l'amore è un pregiudizio borghese, mentre il bisogno sessuale, l'igiene, la riproduzione della specie contano di più; lo Stato passa ai giovani borse di studio di 30-40 rubli a mese e alloggi comuni, prive di comfort, ma non sono le difficoltà economiche a rendere la vita dura ai giovani; è piuttosto la censura di partito che uccide l'intellettualità giovanile, s'insegna loro un marxismo depauperato, monotono e unilaterale, con un effetto ancora peggiore sugli ex borghesi, spesso ostili al regime, che adattano il vocabolario marxista alle necessità politi-

che¹⁶. Tutto il mondo sa cosa sia il Partito Comunista, un'arma di lotta per la presa del potere del proletariato, la cui leva del comando è a Mosca, ma il mondo sa cosa siano i sindacati rossi? si chiede Istrati. Prima della guerra, i sindacati hanno lottato contro i padroni, ma ora contro chi lottano? Nessuno ha speranza di trovare lavoro se non con il sindacato. D'altro canto, la condizione dei lavoratori prima e dopo la rivoluzione è imparagonabile e forse, sembra suggerire Istrati, la realtà precedente è stata talmente dura da far considerare l'attuale, comunque, migliore; il limite di dieci ore lavorative nella Russia prerivoluzionaria era superato nella realtà quotidiana, sciopero e organizzazioni sindacali proibiti, autorizzate solo le associazioni patriottiche e poliziesche. L'operaio sospettato di socialismo poteva essere deportato, mentre nella Russia attuale vengono costruiti gli alloggi operai, si aumentano i salari, la giornata lavorativa è di otto ore reali, esiste un sistema di assicurazioni e pensionistico, si tenta di assicurare 15 giorni almeno o un mese l'anno di congedi, nelle 'maison de repos', e sono previste riduzioni per l'ingresso nei teatri e nei cinema. L'inversione di tendenza e le battute d'arresto ricadono sulla burocrazia che hanno reso i sindacati solo dei centri amministrativi; il pericolo che si corre è nella possibile accentuazione *dell'inégalité des droits* fra i nepman, i tecnici, gli specialisti, i quadri della produzione e dell'amministrazione, e il funzionariato subalterno, che guadagna di più dell'impiegato e del contadino povero; nella classe operaia, in preda all'ignoranza e all'alcolismo, si registra come corollario un antisemitismo diffuso, perfino nel Partito. A Minsk, scrive Istrati, nel mese di luglio, due operai hanno denudato un'operaia, mentre un'altra ha versato un secchio di acqua fredda fra le gambe. È stato realizzato un vero e proprio apparato persecutorio, la classe operaia viene schiacciata, gli arresti praticati in massa significano la deportazione in Siberia o nelle isole Solovki, riservate ai prigionieri politici. A fare da contrappeso alla burocrazia e all'élite del partito non sono sufficienti i *soviet* che si riuniscono raramente e sono troppo numerosi per costituire un'assemblea operosa e deliberativa, gli operai spesso non sanno chi hanno eletto. Infine, non aiuta neanche il cambio generazionale. La prima generazione rivoluzionaria, che ha preso parte ai moti del 1905 e alla guerra, è stata eliminata dal partito e dalla burocrazia per vecchiaia, ma i giovani non sono ugualmente temprati. Il vecchio militante offriva

i suoi servizi per devozione, attualmente i giovani sono motivati solo dallo zelo e dalla docilità rispetto al partito. La cultura marxista è conosciuta in modo rudimentale, con l'effetto di diminuire lo spirito critico e di formare un'aristocrazia operaia di segretari di cellule del partito. Nel *Bureau Politique* figurano solo nove persone, Stalin compreso [nessuna donna ne fa parte n.d.r.].

La Russia è certamente il paese meno borghese del mondo, ma aspira ad una condizione borghese, come tutti i paesi che escono da un regime patriarcale, come nel caso dei Balcani. Sono i sentimenti però l'elemento dissonante nella conquista di uno status borghese: il russo, l'ucraino, il georgiano, il tartaro, l'armeno sono uomini con una forte impronta sentimentale, opposti per Istrati all'uomo americano dei grattacieli, modello della borghesia capitalistica, una sorta di bruto meccanizzato, con il cuore vuoto, veri automi del fordismo, per i quali i sentimenti non sono che una malattia borghese. L'URSS appare in definitiva come un mondo in piena trasformazione in lotta fra due tendenze: da una parte la restaurazione capitalista, dall'altra le forze proletarie che intendono creare un ordine nuovo socialista. La lotta non era finita anzi, in pieno svolgimento.

4. Sguardi diversi sulla Russia staliniana

L'assenza di critica di Rolland nei confronti di una Russia stalinista autoritaria si fa progressivamente evidente. Nel 1933, si rifiuta di parlare con Ivan Bounine, uno scrittore russo emigrato, premio *Nobel per la letteratura*, che l'ha accusato di stringere la mano a degli assassini, implorandolo di fare ritorno su posizioni umaniste. Rolland lo considera lo strumento della reazione imperialista europea. Quando Gide, però, altro '*compagnon de route*', torna dalla Russia nel '36 raccontando ciò che ha visto in maniera molto critica, Rolland risponde con toni sarcastici e spregiativi. Lo ricorda nel suo libro-accusa *La fin des Soviets*, Henri Guilbeaux, definendo Rolland come il principale detrattore di Gide: le critiche comuniste a Gide, che parla a sua volta di '*vassalisation*', sanno per Guilbeaux di strumentalizzazione, come nel caso della sua omosessualità, nota in Russia da tempo; sapevano che era '*un inverti*', non avendolo mai nascosto, ma dal momento in cui ha espresso riserve sulla Russia, è iniziata la diffamazione. Guilbeaux è rattristato non solo per le accuse strumentali a Gide, ma per il ruolo acritico assunto da Rolland nel fallimento della rivoluzione sovietica; legato a lui da un trentennio, lo definisce '*mon grand frère*'; Rolland lo ha difeso ma al di sopra di entrambi esiste la verità; non è del resto la prima volta che si trova in disac-

cordo con Rolland, e avrebbe difeso l'amico anche contro lui stesso, per rompere le catene che lo legano al Cremlino. Marie Koudacheva ha nel suo cambiamento un ruolo strategico, è rimasta la sola traduttrice delle opere russe, ma il timore riguarda soprattutto le carte di Rolland; per timore di uno di quei *cambriolages politiques*, furti politici, come nel caso delle carte di Trotsky all'Istituto di Rue Michelet, sono custodite in una cassa depositata alla 'maison d'expédition Natural-Lecoutre', e sarebbero diventate di proprietà di Marie? quale uso ne avrebbe fatto il Cremlino? Guilbeaux è fermamente convinto che Marie sia utilizzata per un matrimonio di stato, necessario per rinsaldare il consenso di Rolland alla rivoluzione sovietica. Consenso che Guilbeaux nel '37 è ormai tramontato: in Russia, come individuo, l'operaio russo non esiste più. Non vive che collettivamente, meccanicamente. Stalin, che ha così ben definito la letteratura come ingegneria delle anime, ha soppresso l'anima e standardizzato l'uomo, creando '*le citoyen robot*'. Definisce quello che è rimasto in Russia una giustapposizione di comunismo asiatico e americanizzazione industriale¹⁷ e l'epilogo è drammatico: "*Les Soviets ce n'est pas la paix, le pain, la liberté, c'est la guerre, la famine, et la servitude*"¹⁸.

5. Voyage à Moscou

Nel '34 Rolland si decide a progettare il viaggio in Russia per il desiderio di incontrare Gorki, Stalin e studiare la situazione da vicino. La prima settimana a Mosca è dedicata alle visite e ceremonie ufficiali, durante le quali riceve omaggi di ogni tipo, in molte occasioni Marie traduce in francese, che quasi nessuno parla.

Ritratti, impressioni, riflessioni, conversazioni sono riversate nel suo *Voyage à Moscou*. Il libro ha due sezioni: le sue note e una sintesi di '*documents et pièces annexes*' al *Journal*. Il 28 giugno del '35 incontra Stalin al Cremlino: il colloquio dura un paio d'ore, in presenza di un'altra persona che non conosce il francese perfettamente come Marie Koudacheva, la quale interviene spesso per modificare le inesattezze. Probabilmente il mito di Stalin ha avuto effetto anche su Rolland che si aspetta un uomo di grossa corporatura; invece annota che è relativamente piccolo, capelli imbiancati precocemente, sguardo dritto e vigoroso, sorriso enigmatico, cordiale, ma impenetrabile, implacabile, insieme divertito e beffar-

17 Guilbeaux H., *La fin des Soviets*, Société français d'éditions littéraires, Paris 1937, pp. 110-1.

18 Ivi, p. 182.

do¹⁹. Nell'insieme, una perfetta padronanza di sé, parla senza alzare la voce, alternando lunghi silenzi, con un timbro nasale e gutturale insieme; si rivela miglior ascoltatore che parlatore e mentre è in silenzio, annota gli argomenti principali dello scrittore con una matita rosso-blu, fra scarabocchi disegnati a caso. Rolland, che si presenta come un '*compagnon de route*' della Russia, dopo averlo ringraziato della disponibilità, esordisce dicendo che la sua persona è vissuta in Occidente come una garanzia di sicurezza, al posto di comando in un mondo nuovo. Come testimone dell'Occidente e dei simpatizzanti, afferma però che la conoscenza dell'URSS e degli avvenimenti è piuttosto confusa; la politica della Russia, secondo il pensiero di Rolland, non si preoccupa abbastanza di fornire agli amici stranieri le ragioni di quanto fatto, il che è un errore, perché i simpatizzanti possono arrivare a condividere interpretazioni falsate. Rolland propone quindi un ufficio apposito per migliorare la comprensione dell'intelletualità franco-sovietica, con un carattere politico. Lo scrittore porta anche alcuni esempi: il contrasto fra il diritto sovrano dell'URSS a emanare sentenze nei processi e la necessità di evitare contraccolpi, come nel caso della recente legge sulla punibilità dei ragazzi sopra i 12 anni, che ha molto colpito l'emotività dell'Occidente e influenza negativamente i deboli e gl'indecisi, cioè la maggioranza. Infine, il malinteso maggiore: la guerra e il comunismo. Ci sarebbe bisogno di analizzare i diversi modelli di guerra, mettendo in evidenza le differenze, distinguendo i mezzi dal vero scopo. Nel caso dell'URSS, la sua causa non può identificarsi con il pacifismo assoluto, ma in Francia non si comprende a questo riguardo l'alleanza della Russia con la democrazia imperialista francese. Stalin risponde a tutte le domande di Rolland, pur non rispettando il loro ordine, operazione che fa Rolland nel trascriverle. Ammette che dopo l'assassinio di Kirov²⁰ l'esecuzione di cento persone è stata precipitosa, non conforme alla legalità e alla morale, dettata dalla passione. I

19 Si veda anche la descrizione che ne dà Barbusse, in *Stalin*, a cura di Francavilla F., Universale Economica, Milano 1949, p. 74 e ss.

20 Sergej Mironovič Kirov rivoluzionario e funzionario sovietico. dirigente del Partito comunista sovietico, strettamente legato a Stalin, nel 1926 è capo del partito a Leningrado; favorevole ai programmi di collettivizzazione e industrializzazione forzata, nella prima metà degli anni Trenta assume un ruolo di crescente influenza all'interno del gruppo dirigente staliniano. Muore assassinato il 1º dicembre 1934 da Leonid Nikolaev, giovane militante comunista legato apparentemente alle correnti dell'opposizione di sinistra antistaliniana; la sua uccisione dà inizio alla repressione dei gruppi di opposizione di Lev Trockij, Lev Borisovič Kamenev e Zinov'ev, sfociata nei processi del 1936.

cento giustiziati sono agenti segreti tedeschi, polacchi, lituani, e non si era voluto fare loro l'onore di un processo pubblico. Per Stalin quando si accetta di essere nella politica, non si agisce più per se stessi, ma per lo Stato, lo Stato esige di essere senza pietà e anzi, all'interno della Russia, viene mosso il rimprovero di essere troppo indulgenti. Per quanto riguarda la punibilità dei giovanissimi, bisogna tener conto che i capitalisti introducono nemici ovunque; le bande dei bambini uccidono i cosiddetti '*oudarniski*', ragazzi che Stalin definisce ben allevati, quindi politicamente giovani comunisti. Prima di riuscire a estirparle, ci sarebbero voluti due o tre anni e la paura è un deterrente insostituibile. Infine, Stalin sostiene che ogni partito deve decidere per se stesso. Lo Stato e il Partito hanno doveri diversi: quello sovietico deve cercare l'alleanza con la Francia repubblicana perché l'avvento del fascismo in Europa ha cambiato le condizioni della lotta, forzando il comunismo ad allearsi momentaneamente con la borghesia imperialista liberale occidentale²¹. Rolland annota che una Commissione richiama quelli che sono stati espulsi con l'ordine di partire immediatamente per le province più lontane, anche se privi di mezzi sufficienti per vivere e senza passaporto. Rolland precisa che gli allontanamenti vengono definiti 'espulsioni amministrative', ma è del parere che sarebbe stato meglio costruire '*camps de concentration*', con le baracche per i sospettati, invece di abbandonarli al vento delle terre asiatiche dove a centinaia muoiono. Alla domanda sul perché non siano chiusi in un campo di concentramento, la risposta è che non si possono imprigionare perché gli espulsi sono in realtà liberi; dopo aver scontato tre anni di pena possono vivere di nuovo in URSS, con il divieto però di stabilirsi a Leinigrado o Mosca. Vengono fornite ampie rassicurazioni sulla censura, ma Rolland annota nei suoi scritti che al confronto la polizia di Joseph Fouché [politico francese, deputato alla Convenzione e successivamente ministro di polizia, considerato il fondatore della moderna polizia politica n.d.r.], operava più finemente. Durante la sua permanenza, passano davanti a Rolland in visita, tanto da rischiare di compromettere lo stato di salute, moltissime delegazioni, di scrittori, poeti, artisti, scultori e anche rappresentanze di giovani donne delle più disparate categorie: giovani paracadutiste, operaie della metropolitana, pioniere armene. In visita arriva anche una delegazione di 150 ragazzi/e da due penitenziari, in gran parte ladri il cui vice direttore è un ex

21 Rolland R., *Voyage à Moscou juin-jullet 1935*, a cura di Duchatelet B., Albin Michel, Paris 1992, pp. 128-133.

sicario, considerati criminali '*régénérés*'. Danno in suo onore un concerto, cantano cori, eseguono danze ucraine e causicasiche, a danno della salute di Rolland che annota: "Ils m'exténuent! Rolland che riceve durante tutto il suo soggiorno festeggiamenti di ogni tipo, alla stazione viene accompagnato dalla guardia d'onore. Nella lettera di congedo a Stalin, Rolland ribadisce la sua convinzione inalterata: il popolo russo a prezzo di duri combattimenti ricostruisce un mondo nuovo. Ne ammira il sano vigore, la gioia di vivere, l'entusiasmo, malgrado le privazioni e le difficoltà, a poco a poco superati. "Parto con la convinzione messa alla prova di ciò che già presentivo arrivando: il solo vero progresso del mondo è legato ai destini della Russia, dimora appassionata dell'Internazionale proletaria, che sarà un giorno l'intero genere umano. Il dovere imperioso in tutti i paesi è difendere contro tutti i nemici questo sforzo. A questo dovere, caro compagno, non ho mai mancato, né mancherò mai fino a che vivrò. Vi stringo la mano e per mezzo vostro quelle del grande popolo cui sono fraternalmente legato"²². In seguito, Rolland giustificherà l'esito del processo a Trotski, Kamenev e Zinoviev come traditori, del resto, anche Danton aveva tradito la rivoluzione. Nella lettera a un destinatario sconosciuto annessa al libro *Voyage à Moscou*, scrive però: "Cher ami, è triste vedere la rivoluzione che come Saturno divora i suoi figli, ma è di tutti i tempi"²³. Riconferma che la rivoluzione sovietica appartiene nella storia a '*les grandes heures*', quelle dove i popoli vivono il loro più alto destino, in cui si apre un'era nuova del mondo. L'avvenire è nelle loro mani e queste mani hanno una testa: il Partito Comunista e il Consiglio dei Commissari. Rolland si sofferma anche sul contrasto fra Stalin e Gorki, che si è gettato anima e corpo nella rivoluzione, ma questo slancio può nascondere una tristezza nascosta, e non solo per la morte recente del figlio; la sua natura è troppo impregnata fin dall'infanzia delle miserie umane, cui ha dato sollievo il vagabondaggio, una fuga perpetua, dal mondo e da sé. Dopo la morte di Lenin è stato riconquistato dalla nuova Russia, Gorki è stato senz'altro omaggiato, celebrato, nominato Commissario straordinario alla Cultura. Ma non m'inganna – scrive Rolland- il suo sorriso mi dice che il vecchio anarchico non è morto, non vuole vedere ciò che c'è d'inumano o penoso nella rivoluzione. Non è più padrone delle sue comunicazioni con l'esterno, si scelgono per lui gl'interlocutori, alla mercé dei traduttori. Rolland è convinto che un

²² Ivi, p. 195. La lettera esce sulla «Pravda» e su «L'Humanité» il 22 luglio 1935.

²³ Ivi, p. 323.

pervasivo controllo solleva Gorki dalle noie, ma a quale prezzo? Povero, vecchio orso, conclude Rolland, colmato di onori e omaggi che gli sono indifferenti. Mi sembra che, se avessimo potuto stare insieme avrebbe potuto stringermi e singhiozzare a lungo senza parlare²⁴.

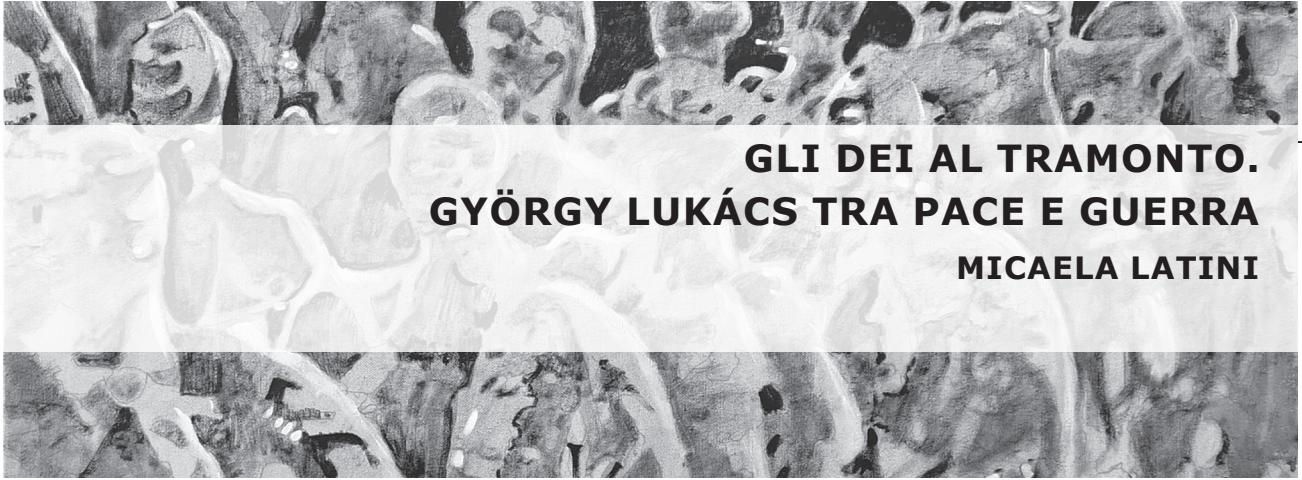
L'URSS continua ancora per Rolland a rappresentare lo sforzo eroico del popolo dei lavoratori per liberarsi dallo sfruttamento, ha subito una controffensiva potente e rimane l'incarnazione vivente dei nostri sogni. Dal '37 ha però una chiara percezione di essere stato fuorviato, il regime staliniano è arbitrario, incontrollato. Nel privato, anziché in pubblico, Rolland esprime il suo dolore per uomini e donne innocenti vittime delle purghe staliniane. Non intende associarsi alle celebrazioni del 60° anniversario della nascita di Gorki e inizia a rimanere in silenzio sulla Russia, denunciando però i crimini del razzismo. La proscrizione degli ebrei tedeschi causa un'emorragia delle migliori intelligenze; esorta tutti gli amici ebrei a non abbandonarsi alla disperazione, al dubbio, il loro posto nella storia è immenso, pagato con una sventura senza eguali, ma questa sventura sarebbe stata la vera gloria. Il popolo ebreo ha visto nel corso del tempo tramontare e crollare gli Imperi, avrebbe visto crollare anche quello dei persecutori attuali²⁵. La firma del patto tedesco-sovietico, dopo il declino del Fronte Popolare, è per Rolland un colpo di grazia, assestato non solo su di lui, ma anche sui democratici. Vede la Russia caduta nella trappola machiavellica che Hitler le ha teso; si dimissiona dall'*Association des Amis de l'URSS*, in modo riservato, per non dare modo ai suoi avversari di servirsene. Dopo l'invasione della Polonia, si convince dell'errore di aver pensato che un nuovo mondo si possa edificare in Russia. Per Rolland si tratta di una vera coltellata alla schiena, anche nei confronti del proletariato europeo che ha riposto tante speranze, ma intende però, nonostante tutto, mantenersi fedele alla rivoluzione; che si provi terrore rispetto a crimini imputati a vecchi rivoluzionari, che hanno una loro grandezza, è concepibile, ma questo non prova nulla sulla effettività o meno dei crimini²⁶. Nel '37, quando si apre il processo contro il *Centre antisoviétique trotskiste*, Rolland scrive a Stalin e Kalinine, capo dell'esecutivo dei Soviet, per risparmiare

24 Ivi, pp. 231-2.

25 Vermorel H-Vermorel M., *Sigmund Freud et Romain Rolland. Correspondance 1923-1936*, Presses Universitaires de France, Paris 1993, p. 435.

26 Rolland R., *Lettre à Mrs Fearn*, 14 ottobre 1936 in Brunelle M., *Le vrai Romain Rolland*, «La Pensée revue du rationalisme moderne», n. 40, 1952.

ai condannati la pena di morte, ma i suoi vecchi compagni, come Guilbeaux, non riconoscono più in Rolland quell'autore di *Au-dessus de la mêlée*. A maggio, Guilbeaux invia a Rolland un esemplare del libro di prossima pubblicazione, *La Fin des Soviets*, con un capitolo intitolato *Le mariage d'Etat de Romain Rolland prisonnier du Kremlin*. Intanto, alla fine del '36, Rolland ha pensato di lasciare la Svizzera per una serie di ragioni, prima quella economica perché la svalutazione progressiva del franco svizzero gli rende la vita più difficile. In Svizzera poi, qualunque produzione letteraria di carattere anticomunista e religioso è invisa; la parte romanza è favorevole a Mussolini e rispettosa di Hitler per semplice paura. Marie preferirebbe rientrare in Francia dove il Fronte Popolare riscuote successo e acquistare anche una casa. Pubblicamente, Rolland continua a tacere su eventuali dissensi, anche perché teme per la sorte di Serge Koudachev, il figlio di Marie. Gli avvenimenti precipitano: la Polonia è invasa dal Reich, la Francia, dove viene decretata la mobilitazione generale, si allea con la Gran Bretagna per dichiarare guerra alla Germania. Nel suo ultimo articolo, letto in sua assenza alla Sorbona, il 9 dicembre 1944, in omaggio agli intellettuali morti sotto l'occupazione tedesca, Rolland mostra la continuità fra la politica antifascista prima della guerra e la Resistenza. Per quello che lo riguarda, ritiene che un idealista non dovrebbe prestarsi alla politica, ne sarebbe stato vittima: ci si serviva di lui come di un alibi per ricoprire la spazzatura.



GLI DEI AL TRAMONTO. GYÖRGY LUKÁCS TRA PACE E GUERRA

MICAELA LATINI

1.

Nel 1912 György Lukács approda ad Heidelberg per preparare l'abilitazione in Estetica e per studiare sotto la guida di Lask, Rickert e Weber. Arriva con un bagaglio molto ricco, caratterizzato da una combinazione di misticismo ebraico e indiano, mutuata dalla frequentazione a Vienna e a Firenze del pensiero di Martin Buber e di Rudolf Kassner. A tale alchimia mistica, tratteggiata già nelle pagine dell'*Anima e le forme* (1910), si aggiunge inoltre uno spiccato interesse per la letteratura russa (soprattutto per Dostoevskij e Tolstoj). Tale fascinazione – testimoniata sin da alcuni passi della *Cultura estetica* (1910)¹ – trova nell'ambiente di Heidelberg un terreno di coltura estremamente fertile e in Max Weber un attento, seppur diffidente, interlocutore².

L'Heidelberg d'inizio secolo significa una sede universitaria che, accogliendo intellettuali di diversa nazionalità (Polonia, Ungheria, Russia, Balcani), si caratterizza come un crocevia di correnti politiche, di movimenti filosofici e di confessioni religiose. Di un volto culturale così composito è impossibile tracciare una fisionomia nitida. Se di una qualche “somiglianza di famiglia” tra i pensatori che vi presero parte si può parlare, tale affinità concerne una domanda di spiritualità, che investe la tradizione mistica.

¹ Cfr. ad es. G. Lukács, *Cultura estetica*, Newton Compton, Roma 1977, p. 30.

² Mi sembra opportuno sottolineare come Weber, che non mancava di riconoscere il valore intellettuale di Lukács e di Bloch, guardava con sospetto i tratti misticheggianti del loro pensiero. Cfr.: M. Weber, *Max Weber. Una biografia*, cit., pp. 546-547. Non molto distante da questa posizione è il parere di Karl Jaspers. Questi ricorda Bloch e Lukács con accenti polemici, come i due «gnostici, che comunicavano nei circoli sociali le loro fantasie teosofiche». K. Jaspers, *Heidelberg Erinnerungen*, cit., p. 5.

Il progetto di rinnovamento culturale, che costituisce un costante punto di riferimento per i giovani pensatori che gravitavano intorno al “Weber Kreis”, presenta senza dubbio una composizione stratificata. Parafrasando una nota di Lukács sul romanzo, ci si può riferire a tale affresco progettuale come a un “peculiare amalgama” di elementi cristiani, ebraici e induisti “in un organismo di continuo messo in discussione”³.

Oltre alla rinascita dell’interesse per l’ebraismo e per il cattolicesimo delle origini, si affermava in Germania e nella Heidelberg d’inizio secolo la ricerca di una prospettiva diversa dall’individualismo europeo e dal neokantismo fino a quel momento imperante (rappresentato da Emil Lask, Heinrich Rickert, Max Weber e Wilhelm Windelband, oltre che da Georg Jellinek ed Wilhelm Troelsch)⁴.

Il Circolo di Max Weber è poi una scuola capace di attirare le menti migliori. Viene ricordato come uno dei centri nevralgici del cosiddetto “romanticismo anticapitalistico”⁵ d’inizio secolo – con tutti i paradossi e le contraddizioni connessi a una tempesta culturale così variegata e stratificata⁶. Basta pensare al fatto che talvolta il motivo romantico del ritorno al passato si andava configurando in termini nazionali (la germanità primigenia), sociali (aristocrazia medievale) e religiosi (cristianità protestante o cattolica) estranei alla componente ebraica appartenente al circolo. Nella maggior parte dei casi la risposta degli intellettuali di origine ebraica (tra gli altri: Ernst Bloch, Hans Ehrenberg, György Lukács e Franz Rosenzweig) consiste in un peculiare connubio tra l’adesione all’utopia romantica-rivoluzionaria e la riscoperta dell’ebraismo primordiale. Il “Weber

3 Cfr. G. Lukács, *Teoria del Romanzo*, Nuove Pratiche editrice, Parma 1994, p. 111. Per una lettura di questo testo alla luce della Prima guerra mondiale si rimanda a U. Dogà, *Oltre il dramma della gioventù. La filosofia della storia del giovane Lukács*, in G. Guerra, M. Latini (a cura di), *Gli intellettuali e la guerra*, Mimesis, Milano 2015, pp. 87-96.

4 Per una ricostruzione del “Weber-Kreis” cfr. anche: P. Honigheim, *Der Max Weber-Kreis in Heidelberg*, in «Kölner Vierteljahrschrift für Soziologie», 1926, n. 5, pp. 270-287; Id., *Zur Hegel-Renaissance in Vorkriegs-Heidelberg Erkenntnissoziologie Beobachtungen* in «Hegel-Studien», 1963, I, pp. 291-301 e K. Jaspers, *Heidelberg Erinnerungen*, «Heidelberger Jahrbücher», 1961, n. 5, pp. 3-10, e Marianne Weber, *Max Weber. Una biografia*, il Mulino, Bologna 1995.

5 Cfr. gli ormai classici studi di: M. Löwy, *Redenzione e utopia. Figure della cultura ebraica mitteleuropea*, Bollati-Boringhieri, Torino 1992, e F. Féher, A. Heller, G. Markus, A. Radnóti, *La scuola di Budapest. Il giovane Lukács*, La Nuova Italia, Firenze 1978.

6 A sottolineare la problematicità di questa categoria, soprattutto per il caso Lukács è Stefano Catucci, nel suo libro *Per una filosofia povera. La Grande guerra, l’esperienza, il senso: a partire da G. Lukács*, Bollati-Boringhieri, Torino 2003, pp. 86-87.

“Kreis” si configura allora come un laboratorio sperimentale, nel quale la religione ebraica ha trovato una sua peculiare riforma, ammorbidente nei suoi tratti e aprendosi anche agli influssi esterni, come quelli neoromantici, cattolici, anarchici. Emblematico è il caso di Bloch e di Lukács, che frequentarono Heidelberg negli anni 1911-1914, e che, seppur con diverse modalità, declinarono il loro ebraismo in una prospettiva di ateismo religioso⁷.

Ma, al di là delle innegabili differenze, un tratto diffuso all'interno del “Weber Kreis” è l'attenzione nei confronti dell'Oriente. Molti tra gli intellettuali di Heidelberg che andavano a bussare alla porta di Weber condividevano con lui, seppur partendo da diverse prospettive ed ascendenze filosofiche, la curiosità per il mondo orientale, e in particolar modo per la Russia⁸. Il sensibile spostamento di orizzonte verso Oriente, era caldeggiato anche dalla nutrita comunità russa presente a Heidelberg⁹. A ricordarlo e a testimoniarlo è la stessa moglie di Weber: «L'atmosfera intellettuale creata da questi uomini alimenta l'interesse già forte di Weber per i russi»¹⁰

Con il fallimento della rivoluzione del 1906, la colonia slava, radicata nella cittadina tedesca sin dal XIX secolo, aveva visto un ingente infittimento della sua componente. Gli intellettuali russi erano inoltre particolarmente attivi: dalla organizzazione di discussioni e incontri, alla fondazione di una biblioteca, e persino di una importante rivista, dal titolo «*Logos*» (edita dal 1910 al 1914). Obiettivo di queste iniziative culturali e redazionali – orchestrate da Nikolai von Bubnov, Sergius Hessen, Fëdor Stepun, Georg Mehlis – era quello di rintracciare una intesa teorica tra neocriticismo tedesco e mistica russa o anche, con le parole di Stepun, di prospettare una mistica dell'intelletto dai tratti

7 M. Löwy, *Redenzione e utopia. Figure della cultura ebraica mitteleuropea*, cit., p. 136.

8 Questi, già nel 1905-1906, aveva abbozzato un'architettura concettuale non eurocentrica, con i due saggi *Sulla condizione della democrazia borghese in Russia* e *Passaggio della Russia al costituzionalismo formale* pubblicati nell'«*Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik*», gettando così le basi per quel complesso lavoro di indagine che confluirà nei capitoli di *Economia e Società* dedicati alla sociologia del potere. Per uno studio analitico sul pensiero di Max Weber in questi anni cfr.: A. Mitzman, *The Iron Cage. An historical interpretation of Max Weber*, A.A. Knopf, New York 1970, soprattutto cap. IX, pp. 256, 272-273 e J. Radkau, *Max Weber. Die Leidenschaften des Denkens*, Carl Hauser Verlag, München-Wien 2005, pp. 380-394.

9 Sul circolo attivo ad Heidelberg sin dal XIX secolo cfr.: W. Birkenmaier, *Das russische Heidelberg. Zur Geschichte der deutsch-russischen Beziehung im 19. Jahrhundert*, Wundelhorn, Heidelberg 1995.

10 Cfr. Marianne Weber, *Max Weber. Una biografia*, cit., p. 547.

apocalittici in cui «Dio e demone si scambiavano continuamente le maschere»¹¹. In questo disegno rientra lo studio *Vom Messias. Kultur-philosophische Essays* (1909), fascicolo speciale della rivista «Logos», volto a diffondere e sostenere una cultura filosofica soprnazionale.

2.

La storia si era però incaricata di frenare quell'euforia intellettuale che nella Heidelberg d'inizio secolo aveva contagiato le menti migliori. Lo scoppio della Prima Guerra Mondiale segna un'irreparabile frattura all'interno del "Weber Kreis", minando alla base l'atmosfera di sodalizio intellettuale e di fecondo dialogo che fino ad allora aveva dominato l'arco intellettuale del circolo. Il serrato confronto circa la partecipazione della Germania al conflitto determina una scissione profonda tra i partecipanti, e la loro conseguente diaspora. Se infatti Lukács, e con lui pochi altri, dichiarò sin dai primissimi giorni dell'agosto 1914 la sua convinzione antibellicista, gran parte dei loro interlocutori si schierarono invece a favore della guerra. Tra coloro che salutarono con entusiasmo lo scoppio del conflitto vanno annoverati anche i nomi di Max Weber e di Georg Simmel¹².

Con la deflagrazione bellica Lukács fu costretto a rientrare a Budapest per prestare servizio nella censura postale. La *Kriegeserlebnis*, così come la rivoluzione russa determinano una svolta decisiva nel cammino di Bloch e di Lukács verso una radicalità rivoluzionaria dai tratti mistici. La delusione per il clima di generale esaltazione per gli eventi bellici e la speranza riposta nelle condizioni prerivoluzionarie in Russia si tradusse per entrambi in un accentuato interesse per quella Nazione, nella ricerca di una dimensione diversa da quella militaristica offerta dalla Germania. All'amarezza per il dispiegarsi traumatico degli eventi bellici, si somma con il passare del tempo anche la delusione per il fallimento

11 Cfr. M. Cometa, *Il demone della redenzione*, Aletheia, Firenze 1999, p. 237. Più in generale per una suggestiva ricostruzione dell'atmosfera di Heidelberg, cfr. pp. 235-239. Si rimanda anche all'interessante volume di "Babel", 4 (2008) a cura di P. Cipolletta che contiene anche la traduzione di due saggi del volume "Logos" (a firma di Richard Kröner e Friedrich Steppuhn), pp. 9-48. Ho contribuito al numero con un saggio sulle affinità tra Bloch e Lukács in questo arco temporale.

12 Sulla *Kriegesdebatte* che ha avuto luogo in Germania allo scoppio della Prima Guerra mondiale si veda: A. Rabinbach, *In the Shadow of catastrophe. German Intellectuals between Enlightenment and Apokalypse*, University of California Press, Berkeley 1997.

dell'onda rivoluzionaria in Occidente, e per il conseguente trionfo della tradizione statalistico-autoritaria. "Come tutto ciò è stato possibile?": è questa la domanda che circola nei loro studi successivi allo scoppio della guerra, questione che, con il drammatico succedersi degli eventi storici, si sposa a un altro interrogativo: "Qual è la prospettiva di rinascita per l'Occidente?". Il paesaggio desolante offerto dalla Germania del primo dopoguerra, con il rinnovato trionfo di un sistema capitalista, svolse il ruolo di cassa di risonanza nell'accentuare l'attenzione di Bloch e di Lukács verso la Russia. È così che, in diverse gradazioni, il motivo dell'*"Ex Oriente lux"* e l'intento di fondare una nuova cultura spirituale, sulla base di una prospettiva umanistica, rappresenta il filo sotterraneo interpretativo e concettuale che attraversa gli scritti giovanili dei due pensatori, e che al contempo li staglia a un comune, seppur sfrangiato, tessuto teoretico. Senza la mediazione dell'universo russo sarebbe impossibile cogliere a pieno le pagine del *Dialogo sulla povertà di spirito* (1912), della *Teoria del romanzo* (1916) e del *Dostoevskij* (1914-16) di Lukács¹³.

3.

Precipitato delle esperienze formative precedenti e della lezione di Heidelberg è il volume *Sulla povertà di spirito*¹⁴: i saggi qui raccolti, in parte pensati e redatti nel periodo di dialogo con Bloch e con Weber, presentano una peculiare lettura dell'aspirazione messianica, del misticismo di Meister Eckart e di quello indiano. In primo luogo circola in queste pagine il rinnovato interesse di Lukács per gli aspetti "romantici" dell'ebraismo e per le correnti messianiche ebraiche "eretiche"¹⁵. Nel motivo della "povertà di spirito" si innestano poi due diverse componenti: da un lato l'attenzione verso una tradizione cristiana di ascendenza francescana, e dall'altro il riferimento al misticismo indiano, che Lukács conosce tramite Rudolf Kassner. Il debito teorico contratto con la lezione kassneriana (soprattutto de *L'idealismo indiano. Uno studio* del 1903) affiora soprattutto

13 A sottolineare la stretta parentela tra questi studi è Cometa, *Il demone della redenzione*, cit., p. 238.

14 G. Lukács, *Sulla povertà di spirito. Scritti 1907-1918*, Cappelli, Bologna 1981.

15 Un esempio paradigmatico è la recensione dal titolo *Misticismo ebraico al volume buberiano Die Legende des Baalschem. Die Geschichte des Rabbi Nachmann*. Cfr. ivi, pp. 121-122.

nella dottrina delle caste, o meglio nel tentativo di "ricostruire le caste su di un fondamento metafisico". Se infatti ogni etica è formale, allora la vita ordinaria si colloca al di qua della forma, a differenza della vera vita che si situa al di là di essa. Di qui la distinzione tra la "casta della vita comune", cioè della vita inessenziale e sempre indefinita, la "casta delle forme" costituita da coloro che tentano di dare forma al caos attraverso la loro opera (artisti e filosofi), e la "casta della vita vivente" che ruota intorno alla categoria non-etica della "bontà" (*die Güte*). Per Lukács, infatti, «la forma è un ponte che ci distanzia», e che quindi deve essere tolto, laddove «la bontà è la grazia per spezzare queste forme»¹⁶. E tale grazia è assoluta, perché prescinde sia dalla dimensione della vita comune sia dalla dimensione della forma. In questi termini si traduce la casta dei buoni, che per un verso gode della prerogativa di trasgredire la norma etica kantiana e di muoversi al di là della gnoseologia tradizionale, ma per l'altro si vede costretta alla rinuncia di ogni garanzia, a una continua esposizione al rischio.

4.

Sono questi per Lukács gli ingredienti essenziali della *Zweite Ethik*, di un'etica della bontà che rivela una indubbia affinità con alcuni snodi del pensiero di Max Weber¹⁷ e che trova nelle figure di Dostoevskij la sua esemplificazione letteraria. E infatti è proprio all'opera dostoevskijana che Lukács dedica i suoi studi heidelberghesi, con l'intento di scrivere un libro di cui la *Teoria del romanzo* (1916)¹⁸ avrebbe dovuto costituire l'introduzione¹⁹.

Ma lo spessore teorico dello studio su Dostoevskij non può essere compreso in tutta la sua pregnanza senza essere

16 G. Lukács, *Sulla povertà di spirito*, cit., p. 103.

17 Il *Saggio sulla povertà di spirito* suscitò un'impressione profonda in Weber, le cui riflessioni sono proprio in questi anni incentrate sul tema della bontà trascendente la norma, come tratto distintivo della *charismatische Herrschaft*.

18 G. Lukács, *Teoria del Romanzo*, Nuova Pratiche editrice, Parma 1994. Del progettato libro su Dostoevskij ci rimangono una serie di appunti, successivamente ordinato e oggi disponibili in traduzione italiana, a cura di Michele Cometa, nel volume: G. Lukács, Dostoevskij, SE. Milano 2000.

19 Sull'attività intellettuale di Lukács nel periodo di Heidelberg, si rimanda ai pionieristici studi di Laura Boella, *Il giovane Lukács. La formazione intellettuale e la filosofia politica*, De Donato, Bari 1977 e di Elio Matassi, *Saggio e sistema. Il giovane Lukács*, Guida, Napoli 1979, soprattutto pp. 117-163.

calato nel suo contesto storico, ossia senza il riferimento a quel “peccato mortale contro lo spirito” che è rappresentato per Lukács dalla Prima guerra mondiale²⁰. La posizione lukácsiana è netta: se con la partecipazione al conflitto la Germania si è resa teatro dello scatenamento dei nazionalismi con il loro volto neobellicista, si fa ora urgente il ritrovamento di una prospettiva umanistica. Una simile visione teorica non può più essere trovata nella spiritualità occidentale di Buber, che contrappone l’Io e il Tu, cadendo nell’individualismo, ma neanche in quella indiana, per la quale Io e Tu sono un’illusione. La risposta lukácsiana a un’Europa occidentale stagnante nello Spirito oggettivo e nell’individuo problematico, è la riscoperta della tradizione mistica russa, per la quale l’altro è mio fratello, e quando trovo me stesso trovo lui e viceversa²¹. Lukács si rivolge alla Russia di Dostoevskij in quanto depositaria della seconda etica, della comunità mistica paraclitica da contrapporre all’ideale egoistico occidentale: «Russia: la propria anima – nella comunità delle altre anime voluta e creata da Dio»²².

In questa comunità utopica si collocano le figure dostoevskiane (ad esempio il principe Mischkin e Aljoscia), che possiedono la grazia della bontà, e che non interpretano l’altro, ma diventano l’altro. Una conferma di questa posizione ci viene dall’importante saggio del 1914 *Sulla povertà di spirito*: «L’uomo buono non spiega l’anima dell’altro, ma vi legge dentro come nella propria, egli è divenuto uno con l’altro. Per questo è miracolo la bontà [...] è la vita vera e autentica [...] La bontà invece è un ritorno alla vita vera, è per l’uomo un vero ritrovarsi in casa»²³. E ancora nel *Dostoevskij*: «Russia: L’altro è mio fratello, quando trovo me stesso, in quanto trovo me stesso trovo l’altro»²⁴

È questo il solco teoretico sul quale Lukács, aderendo a una tendenza diffusa dell’epoca, cala l’ateismo religioso dell’opera letteraria di Dostoevskij²⁵. Di fronte a quel nichi-

20 Su questi temi può rivelarsi interessante il lungo e articolato studio di: F. Fehér, *Al bivio dell’anticapitalismo romantico*, in F. Féher, A. Heller, G. Markus, A. Radnóti, *La scuola di Budapest: il giovane Lukács*, cit., pp. 157-246.

21 Sono queste alcune tra le importanti tesi contenute negli appunti del cosiddetto “Manoscritto-Dostoevskij”. Cfr. G. Lukács, *Dostoevskij*, cit., pp. 80-81.

22 G. Lukács, *Dostoevskij*, cit., p. 64.

23 G. Lukács, *Sulla povertà di spirito*, cit., pp. 104-105.

24 G. Lukács, *Dostoevskij*, cit., p. 81.

25 Cfr. L. Löwenthal, *Die Auffassung. Dostoevskij im VorkriegsDeutschland*, in Id., *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980, vol. I, pp. 188-230. Sul progetto-Dostoevskij di Lukács si segnala: A. Hoeschen,

lismo che è l'esito del primo conflitto, l'eroe dostoevskijano non si appella alla redenzione del finito attraverso la forma, ma rovescia i termini della questione, radicalizzando il finito stesso, e con esso il nichilismo: «Il Messia non può venire prima che gli uomini siano o tutti virtuosi o tutti peccatori»²⁶

5.

Nella prospettiva di Lukács è solo a partire dal vuoto della *Gottverlassene Welt* che può generarsi il “Dio nuovo” di Dostoevskij, il Dio che al contempo riscatta e salva il nostro ateismo. Circola nel suo pensiero la speranza escatologica (diffusa tra molti dei suoi contemporanei di Heidelberg) in un Dio oltremondano, presente e assente, e capace di contrastare il Dio del mondo. In un significativo passo della sua *Ariane auf Naxos* (1916), Lukács tratteggia la condizione esistenziale meta-etica degli atei che sanno di abitare l'interregno tra il vecchio Dio e il nuovo Dio e di combattere per il *kommende Gott*.

Ma se ci fosse un altro Dio? Se solo il vecchio Dio fosse morto, e un altro di razza più giovane, di altra natura e in un rapporto diverso con noi stesse nascendo? Se il buio della nostra mancanza di fini fosse il buio della notte tra il tramonto di un Dio e l'aurora di un altro?²⁷

Il senso dell'attesa apocalittico-messianica segna per Lukács il punto di contatto tra una certa riflessione di ambito mitteleuropeo e la cultura russa dostoevskijana²⁸, come Lukács sottolinea nella sua recensione a *Solovjeff*²⁹. Ciò che accomuna le due prospettive teoriche è quello *Streiben* verso la “nostra anima”, che per Lukács si declina nei termini di una protesta cristico-luciferina contro la “consacrazione metafisica” dell'esistente. È quanto emerge da una lettera a Paul Ernst del 14 aprile 1915:

Das “Dostoevsky-Projekt”. Lukács' neukantianisches Frühwerk in seinem ideengeschichtlichen Kontext, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1999.

26 G. Lukács, *Dostoevskij*, cit., p. 69.

27 G. Lukács, *Arianna a Nasso*, in Id., *Scritti sul Romance*, a cura di M. Cometa, *Aesthetica ed.*, Palermo 1995 (1° ed. 1982), pp. 63-77. Si rimanda anche al volume di Marino Freschi, 1918. *Tramonti tedeschi*, Bonanno, Napoli 2018.

28 Cfr. M. Cacciari, *Metafisica della gioventù. Introduzione a G. Lukács, Diario (1910-1911)*, Adelphi, Milano 1983, pp. 70-134.

29 Cfr. Lukács., *Un'opera di Wladimir Solovjeff*, in Id., *Sulla povertà di spirito*, cit., pp. 160-164.

Il potere delle strutture sembra in crescita più costante rispetto al realmente essente [...] Dobbiamo continuamente rimarcare che l'unica cosa essenziale siamo soltanto noi, la nostra anima, e che le oggettivazioni eternamente apriori di questa sono (secondo una bella immagine di Ernst Bloch) anch'esse soltanto carta-moneta, il cui valore dipende dalla convertibilità in oro. Il potere reale delle strutture non lo si può certamente negare. È però un peccato mortale contro lo spirito quanto ha riempito il pensiero tedesco a partire da Hegel: fornire una consacrazione metafisica al potere³⁰

Il libro lukácsiano su Dostoevskij propone allora di contrastare energicamente contro l'idolatria della dimensione statuale, in nome di una *Gesellschaft* utopica che trova nell'anima il suo unico appiglio³¹.

MICAELEA LATINI
Università degli Studi di Ferrara
micaela.latini@unife.it

30 G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, Editori Riuniti, Roma 1984, p. 357.

31 In questa direzione deve essere intesa la scissione tra Anima e Stato, alla quale Lukács fa riferimento in una lettera a Paul Ernst, datata 4 maggio 1915: «Se lei dice: lo Stato è una parte del sé è giusto. Se Lei dice: è una parte dell'anima, è sbagliato», G. Lukács, *Epistolario, 1902-1917*, cit., p. 359



DA PICASSO A BANKSY: RACCONTARE LA GUERRA PER VIVERE LA PACE

MASSIMO DE GRASSI



«Que croyez-vous que soit un artiste? Un imbécile qui n'a que des yeux s'il est peintre, des oreilles s'il est musicien ou une lyre à tous les étages du cœur s'il est poète ou même, s'il est un boxeur, seulement des muscles? Bien au contraire, il est en même temps un être politique, constamment en éveil devant les déchirants, ardents ou doux événements du monde, se façonnant de toute pièce à leur image. Comment serait-il possible de se désintéresser des autres hommes, et, en vertu de quelle nonchalance ivoirine, de se détacher d'une vie qu'ils vous apportent si copieusement! Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi»¹.

La celebre affermazione di Pablo Picasso, datata 1945 ma ben applicabile a un testo pittorico fondamentale come *Guernica*, è anche una testimonianza del definitivo impegno politico e sociale del pittore, che mai, prima dello scoppio della guerra civile spagnola, si era occupato di politica e mai ne aveva fatto cenno nelle sue opere, sempre animate da una profonda e a tratti tormentata ricerca formale ma anche sempre distaccate da una lettura analitica della contemporaneità. Dopo essere sfuggito alla coscrizione, gli anni della Prima guerra mondiale erano trascorsi per lui tranquillamente, a differenza di molti suoi colleghi, e anche nell'immediato dopoguerra era tornato a concentrarsi sull'elaborazione stilistica, senza apparentemente prestare attenzione alla realtà politica a sociale che lo circondava in un clima di crescente fama e fortuna economica.

1 Simone Téry, "Les lettres françaises", 24 mars 1945.

Non è noto quando Pablo Picasso abbia cominciato a immaginare soluzioni visive sul tema della Pace, o meglio abbia cominciato a immaginarlo graficamente; di certo è stata l'indignazione per il colpo di stato franchista del 1936 a spingerlo a riconsiderare il suo rapporto con la contemporaneità. Dopo decenni passati a occuparsi esclusivamente della propria arte e dei problemi formali che questa sottendeva, in una sorta di sospensione temporale del tutto scollegata dalla situazione politica, il vedere la sua Spagna insanguinata dalla guerra civile, cosa per lui inaccettabile, lo porta per la prima volta a prendere una posizione, *in primis* come uomo, e quindi come artista, rielaborando temi a lui cari, come i simboli della nazione iberica, rivisti nella sua personalissima accezione, come il Toro e il Minotauro, una sorta di incarnazione di sé stesso, e quindi individuando in Francisco Franco l'oggetto principale delle proprie invettive. Picasso, sulle orme di Goya, inizia a leggere il significato della pace attraverso l'analisi della sua negazione, la guerra e le devastazioni da questa prodotte.

Le due acqueforti *Sueño y mentira de Franco*², datate 8 gennaio del 1937 con una delle quali completata qualche settimana più tardi, sono una vera e propria pietra angolare nella costruzione dell'immaginario 'civile' di Picasso, dove innesta tutta la sincera indignazione per quanto la Spagna stava vivendo.

Si trattava di due grandi lastre divise in nove scomparti, ciascuna delle dimensioni di una cartolina. Secondo l'intenzione originaria, ciascun soggetto avrebbe dovuto essere venduto separatamente a beneficio degli spagnoli in difficoltà. A opera completata con le ombreggiature ad aquatinta, il 7 giugno, i fogli erano di così grande effetto nel loro insieme, che fu deciso di venderli interi con l'aggiunta di un altro foglio che era il facsimile del manoscritto di un lungo e violento componimento poetico di Picasso, con lo stesso titolo delle incisioni e scritto su registri surrealisticci³.

2 *Sueño y mentira de Franco*, cfr. *Picasso forty years of his art*, catalogo della mostra del Museum of Modern Art di New York, a cura di Alfred H. Barr, New York, Museum of Modern Art, 1939, pp. 170-171.

3 Fandango de lechuzas escabeche de espadas de pulpos de mal agüero estropajo de pelos de coronillas de pie en medio de la sartén en pelotas puesto sobre el cucurucucho del sorbete de bacalao frito en la sarna de su corazón de cabestro – la boca llena de la jalea de chinches de sus palabras – cascabeles del plato de caracoles trenzando tripas – menique en erección ni uva ni breva – comedia del arte de mal tejer y teñir nubes – productos de belleza del carro de la basura – rapto de la meninas en lágrimas y en lagrimones – al hombro el ataúd relleno de chorizos y de bocas la rabia retorciendo el dibujo de la sombra que le

A questi tre fogli furono aggiunte le traduzioni in francese e in inglese dei versi e una copertina disegnata dallo stesso Picasso. La cartella verrà più tardi pubblicata anche sulla rivista parigina *“Cahiers d’Art”*. Nel poema le parole rabbiose si affastellano l’una sull’altra raggiungendo quasi quel delirio ritenuto un tempo da Paul Eluard come l’espressione della ragione all’apice della sua purezza. La poesia era però rivolta essenzialmente a un pubblico di spagnoli ed era accompagnata da illustrazioni secondo la tradizione spagnola e catalana, ossia da una serie di piccoli quadri, ognuno chiuso in sé ma tutti collegati fra loro come le due acqueforti.

La storia della violenza e della miseria provocate dall’arrogante capo della rivolta militare si legge di disegno in disegno, come in un racconto a fumetti o come nelle popolari *Alleluias* spagnole che Picasso aveva conosciuto da bambino⁴. Si tratta di una potente e diretta invettiva letteraria e visiva, espressa in una forma volutamente dissacrante: stampate da sinistra a destra, le incisioni si leggono da destra a sinistra e nel complesso costituiscono una violenta satira del generale fascista Francisco Franco, rappresentato come una figura folle e mostruosa. Le vignette avevano il preciso compito di ridicolizzare il dittatore spagnolo e di divulgare quella che sul versante repubblicano era considerata la sua follia, trasformandolo graficamente in un fallo gigante in lotta contro sculture classiche e tori, vale a dire contro la Spagna e la sua cultura.

azota los dientes clavados en la arena y el caballo abierto de par en par al sol que lo lee a las moscas que hilvanan a los nudos de la red llena de boquerones el cohete de azucenas farol de piojos donde está en perro nudo de ratas y escondrijo del palacio de trapos viejos – las banderas que fríen en la sartén se retuercen en el negro de la salsa de la tinta derramada en las gotas de sangre que lo fusilan – la calle sube a las nubes atada por los pies al mar de cera que pudre sus entrañas y el velo que la cubre canta y baila loco de pena – el vuelo de cañas de pescar y alhigui alhigui del entierro de primera del carro de mudanza – las alas rotas rodando sobre la tela de araña del pan seco y agua clara de la paella de azúcar y terciopelo que pinta el latigazo en sus mejillas – la luz se tapa los ojos delante del espejo que hace el mono y el trozo de turró de las llamas se muerde los labios de la herida – gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de maderas y de piedras gritos de ladrillos gritos de muebles de camas de sillas de cortinas de cazuelas de gatos y de papeles gritos de olores que se arañan gritos de humo picando en el morrillo de los gritos que cuecen en el caldero y de la lluvia de pájaros que inunda el mar que roe el hueso y se rompe los dientes mordiendo el algodón que el sol rebaña en el plato que el bolsín y la bolsa esconden en la huella que el pie déjà en la roca.

4 Roland Penrose, *Picasso. His Life and Work*, Gollancz, London 1958; ed. ita.: *Picasso. L’uomo e l’artista*, Pgreco Edizioni 2012, pp. 351-354.

Sia per le incisioni che per il testo poetico la sequenza non è chiara, ma non è necessario che lo sia: le une e l'altro esprimono il caos mostruoso, la follia, l'assurda crudeltà della guerra e il rifiuto assoluto da parte di Picasso della guerra e dei valori della destra che l'avevano provocata.

Quelle opere furono la più eloquente enunciazione possibile dell'atteggiamento che Picasso aveva preso in un momento in cui correva voci sul suo scarso appoggio alla causa repubblicana, a favore della quale ora si schierava senza incertezze e senza possibilità di ripensamenti; e dal momento che il 1937 avrebbe dovuto essere l'anno della Esposizione internazionale «*Arts et Techniques dans la Vie moderne*» di Parigi, il governo repubblicano gli chiese di contribuire dipingendo una tela destinata a coprire un'intera parete della sala principale del padiglione spagnolo⁵. Non è noto cosa Picasso avesse pensato in prima battuta riguardo al soggetto, di certo, secondo la ricostruzione ufficiale del percorso creativo, Picasso si mise al lavoro dopo aver letto sul *“Ce Soir”* la notizia del bombardamento della cittadina basca di Guernica, rasa al suolo dagli aerei nazisti il 28 aprile del 1937.

All'indomani del bombardamento, sebbene nazisti, fascisti (la stampa italiana attribuì la strage alle truppe repubblicane) e franchisti tentassero di negare tutto (e alcuni commentatori tentino di farlo ancora oggi), lo scandalo scoppiò a livello internazionale. I giornalisti del *“Times”*, del *“Daily Telegraph”*, di *“Ce Soir”* e della *“Reuter”* pubblicarono fotografie e reportage che impressionarono l'opinione pubblica di tutto il mondo. Picasso rimase profondamente turbato e decise di dedicare allo sconvolgente evento il dipinto che gli era stato commissionato intitolandolo semplicemente *Guernica*. Nel mese di maggio, mentre lavorava alla grande tela, portò a termine anche la seconda lastra di *Sueño y Mentira de Franco*, utilizzando gli stessi disegni preparatori creati per il dipinto, associando così le composizioni:

«Le ultime quattro scene incise dall'artista sono molto diverse da quelle eseguite in gennaio: la caricatura e la parodia, per quanto feroci, sono ormai inadeguate alla drammaticità degli eventi e lasciano il posto a immagini tragiche che esprimono dolore e disperazione. Le morbidezze dell'acquatinta scompaiono completamente e vengono sostituite da intensi segni neri»⁶.

5 Cfr. Juan Larrea, *Guernica: Pablo Picasso*, New York, Curt Valentin Publisher, 1947

6 *Picasso illustratore*. A cura di Elena Pontiggia, Milano, Skira, 2007, p. 72.

Sarà proprio la notizia di quei bombardamenti a modificare in modo permanente l'approccio del pittore malagueño alle tematiche del suo tempo. Come diceva lo stesso autore:

«the Spanish War is the battle of reaction against the people, against freedom. My whole life has been a continuous struggle against reaction and the death of art. In the panel on which I am working and which I shall call '*Guernica*', and in all my recent works of art, I clearly express my abhorrence of the military caste which has sunk Spain in an ocean of pain and death»⁷.

Per la prima volta il pittore si cimentava con un dipinto di soggetto storico, per di più calato nella più immediata contemporaneità e su di un tema quantomai tragico, che lo toccava nel profondo.

I simboli che il pittore fino a quel momento aveva volutamente utilizzato in modo disorganico, diventano improvvisamente strumenti di elaborazione comunicativa. Per quanto Picasso non abbia mai dato una spiegazione diretta e circostanziata dei significati dei soggetti usati, appare evidente lo spirito di denuncia sotteso dalla composizione: il grido disperato di un artista contro la barbarie della guerra in una tela destinata a diventare una delle immagini più potenti mai prodotte contro la guerra stessa, un simbolo che è anche un anelito alla pace, alla speranza, e soprattutto un sugello alla nuova vocazione 'impegnata' di un pittore ormai consapevole delle potenzialità politiche dei propri mezzi espressivi; enormi visto il ruolo pubblico che stava via via assumendo grazie alla sua crescente notorietà.

Il grande quadro è concepito come un gigantesco manifesto, testimonianza dell'orrore che la guerra civile spagnola stava provocando e preannuncio di ciò che sarebbe accaduto nella Seconda guerra mondiale. I colori attenuati e irrigiditi in una sorta di monocromo, l'intensità di ogni singolo elemento iconografico e il modo in cui i brani sono articolati sono essenziali per esaltare l'estrema tragicità della scena, che diventerà l'emblema di tutte le devastanti tragedie della società moderna.

⁷ *Picasso Gives Support to Loyalists in Spain*, "Daily Worker", 6 July 1937, p. 7; Elizabeth McCausland, *Art in Spain During Fascist Rebellion*, "The Springfield Republican", 18 July 1937, p. 6 E; un testo ripubblicato con modifiche in *eadem: Picasso*, New York 1944, pp. 20-21, e più volte ristampato; si veda: Ellen C. Oppler: *Picasso's Guernica*, New York and London, W W Norton & Co Inc, 1988, p. 224, 1. Il testo originale di Picasso non è stato rintracciato.

Guernica ha suscitato interpretazioni controverse: analizzando la struttura iconografica del dipinto⁸, Anthony Blunt ha diviso i protagonisti della composizione piramidale in due gruppi, il primo dei quali è costituito da tre animali: il toro, il cavallo ferito e l'uccello alato che si intravede appena sullo sfondo a sinistra, mentre il secondo gruppo è costituito da esseri umani, un soldato morto e alcune donne: quella in alto a destra, che regge una lampada e si sporge da una finestra, la madre a sinistra, che piange tenendo in braccio il figlio morto, quella che accorre da destra e infine la figura che grida al cielo, con le braccia alzate, mentre alle sue spalle la casa brucia.

Tutti gli elementi compositivi di *Guernica* trasudano dolore per l'inutile distruzione. Uno dei frammenti di maggior impatto riguarda la donna che urla al cielo tenendo tra le braccia il corpo straziato del figlio: un'autentica *Pietà* civile e contemporanea.

Picasso non ha mai voluto fornire una descrizione puntuale della sua opera, anche in relazione a figure pressoché scontate come quella del toro, che la tradizione dovrebbe interpretare come la raffigurazione del fascismo, nel suo agire contro la lampada, vale a dire la cultura della libertà. In una intervista concessa a Jerome Seckler⁹, aveva affermato che «“here is no deliberate sense of propaganda in my painting”. “Except in the Guernica,” I Suggested. “Yes,” he replied, “except in the Guernica. In that there is a deliberate appeal to people, a deliberate sense of propaganda”»¹⁰.

Picasso continuava dicendo che:

«I explained my interpretation of two of his paintings at the exhibition, one of a bull, a lamp, palette and book. The bull, I said, must represent fascism, the lamp, by its powerful glow, the palette and book all represented culture and freedom — the things we're fighting for — the painting showing the fierce struggle going on between the two. “No”, said Picasso, “the bull is not fascism, but it is brutality and darkness.” he replied. I mentioned that now we look forward to a perhaps changed and more simple and clearly understood symbolism within his very personal idiom»¹¹.

⁸ Anthony Blunt, *Picasso's Guernica*, Oxford, Oxford University Press, 1966, pp. 56-58.

⁹ Jerome Seckler, *Picasso Explains*, “New Masses” New York, 54, 11, 13 marzo 1945, p. 6.

¹⁰ *Ivi*, p. 7.

¹¹ *Ivi*, p. 5.

L'esperienza di *Guernica*, nata in un clima di rivendicazione identitaria e politica da parte di larga parte degli intellettuali spagnoli ben descritta da Antonio Di Grado¹², e le conseguenze di quella guerra lo porteranno nel 1939 ad aderire al Partito comunista francese e quindi ad avviare la collaborazione con l'Internazionale socialista, portata avanti per molti anni non senza difficoltà e fraintendimenti con dirigenti e militanti.

Dopo aver composto l'opera simbolo nel 1937, il 2 ottobre 1944 sottopone a Pol Gaillard dell'"Humanité" il testo di un cablogramma che racconta dei motivi della sua adesione al Partito comunista francese. Un testo poi riportato, con traduzione, su "New Masses" del 24 ottobre di quello stesso anno:

«My joining the Communist Party is a logical step in my life, my work and gives them their meaning. Through design and color, I have tried to penetrate deeper into a knowledge of the world and of men so that this knowledge might free us. In my own way I have always said what I considered most true, most just and best and, therefore, most beautiful. But during the oppression and the insurrection I felt that that was not enough, that I had to fight not only with painting but with my whole being. Previously, out of a sort of "innocence." I had not understood this. I have become a Communist because our party strives more than any other to know and to build the world, to make men clearer thinkers, more free and more happy. I have become a Communist because the Communists are the bravest in France, in the Soviet Union, as they are in my own country, Spain. I have never felt more free, more complete than since I joined. While I wait for the time when Spain can take me back again, the French Communist Party is a fatherland for me. In it I find again all my friends-the great scientists Paul Langevin and Frederick Joliot-Curie, the great writers Louis Aragon and Paul Eluard, and so many of the beautiful faces of the insurgents of Paris. I am again among my brothers»¹³.

Inaspettatamente, forse anche per sé stesso, Picasso era così diventato un simbolo della lotta di intellettuali e artisti contro ogni forma di fascismo e in favore di una distensione globale. Da questo contesto nasceranno anche alcune delle sue immagini più celebri, quelle colombe della Pace che

12 Antonio Di Grado, *La brigata delle ombre. Scrittori e artisti nella guerra di Spagna*, Milano, La nave di Teseo, 2023.

13 Pablo Picasso, *Why I Become a Communist*, "New Masses", 24 october 1944, p. 11.

nelle loro varie versioni, ora naturalistiche ora fortemente stilizzate, scalate tra la fine degli anni cinquanta e quella del decennio successivo, caratterizzeranno la dimensione pubblica e politica della produzione picassiana. Un contesto dove si innesterà anche un progetto più ampio, destinato a mettere insieme la dimensione politico-ideologica con quella monumentale-decorativa, che dopo vari tentativi e intoppi burocratici troverà spazio nella cappella del castello di Vallauris.

Dalla Guerra alla Pace: la prima colomba disegnata da Picasso

La storia di questi simboli autenticamente picassiani inizia nel 1949, quando l'artista firma una litografia raffigurante una colomba che porta nel becco un ramoscello d'ulivo, inserita nel manifesto del primo Congresso di Parigi del Movimento dei Partigiani della Pace, nato nell'aprile di quello stesso anno con una denominazione che discendeva dall'esperienza della Resistenza europea e asiatica per raccogliere il messaggio della politica antimperialista e della cultura antifascista; il congresso aveva conosciuto una partecipazione straordinaria che si era intrecciata con le manifestazioni contrarie al Patto Atlantico¹⁴.

Oltre a quello sociale, l'immagine della colomba aveva un significato profondamente personale per Picasso: il padre José Ruiz y Blasco, anch'egli pittore, era un appassionato amante di questi uccelli e insegnò al piccolo Pablo a disegnarli: quest'ultimo continuerà a farlo anche lungo i primissimi anni del Novecento, come ad esempio nel caso della *Bambina che Stringe al Petto una Colomba*, dipinta nel 1901 in pieno Periodo Blu. Inoltre, a certificare l'interesse di Picasso per il tema, alla figlia dell'artista e di Francoise Gilot, nata proprio il giorno prima della apertura del convegno del 1949, era stato dato il nome di Paloma.

La colomba usata nel manifesto, vista di profilo, con le penne un poco arruffate e il corpo scosso da un fremito, era la punta di diamante di una ricerca sul tema destinata a una raccolta di litografie stampate in album e commissionata dalla gallerista ed editrice artistica parigina Louise Leiris, una raccolta che comprendeva anche fogli eseguiti da altri artisti, con le loro prove esecutive e 50 copie firma-

14 Sull'argomento: Sondra Cerrai, *I partigiani della pace in Italia. Tra utopia e sogno egemonico*, Libreriauniversitaria edizioni, Limena, 2011.

te e numerate¹⁵. Lavori che arrivavano alla conclusione di un processo creativo che aveva visto Picasso impegnato in una serie di riproduzioni di volatili nate come opere indipendenti.

Il risultato di queste elaborazioni era stato un prodotto di grande raffinatezza, venato da una nota realistica molto insolita tra le opere licenziate da Picasso in quegli anni e destinato a fare epoca¹⁶. L'anno successivo, per il secondo congresso dell'associazione a Sheffield, l'artista spagnolo concepì un'altra colomba, questa volta in volo planante con lo sfondo di un paesaggio montano e appena più stilizzata, preludio ad alcune particolarissime opere del dicembre di quell'anno che ritraggono il volto di una giovane donna i cui lineamenti rimandano all'allora compagna Francoise Gilot, indissolubilmente congiunto con il corpo e le ali di una colomba: un'immagine che assumerà anche un ruolo chiave in un grande progetto maturato in quel momento di intenso impegno politico. Poco distante da Antibes c'era Vallauris, il paese dei vasai, dove Picasso si era recato per dedicarsi alla lavorazione della ceramica nel laboratorio Madoura di Suzanne e Georges Ramié; un luogo che aveva apprezzato tanto da stabilirvisi fin dal 1948 e dove rimarrà stabilmente fino al 1955. Nel 1951, durante un banchetto offerto dai vasai di Vallauris in onore del suo settantesimo compleanno, nella piccola cappella del castello, Picasso chiese di poterne decorare le volte con l'intento di trasformare l'antico santuario abbandonato in quello che lui immaginava come una sorta di «Tempio della Pace»¹⁷.

Il pittore spagnolo installò un'opera monumentale di quasi 100 metri quadrati che ricopre le pareti e il soffitto, creando un *continuum* spaziale sfruttando la curvatura della volta, a sua volta trattata come un firmamento pittorico su cui regna un sole-diamante. Sulle pareti si trovano grandi allegorie la cui direzione di lettura – data dal movimento dei personaggi – va da destra a sinistra, accompagnando il movimento del visitatore mentre si muove nello spazio.

Sulla parete sinistra è dipinta *La Guerra*: la Morte, con in mano un coltello insanguinato e sulle spalle un sacco pieno

15 Fernand Mourlot, *Picasso lithografie*, II, Montecarlo, André Sauret, 1950, p. 23.

16 *Picasso et la Guerre*, catalogo della mostra di Parigi, Musée de l'Armée et le Musée national Picasso-Paris, Paris, Gallimard, 2019

17 Sull'argomento: Claude Roy, *La Guerre et la Paix*, Paris, éditions Cercle d'Art, 1954; Sylvie Forestier, *La Guerre et la Paix, Picasso*, éditions RMN, Paris, 1995; Vallauris, *La Guerre et la Paix, Picasso*, éditions RMN, 1998 Catalogue d'exposition: Musée national Picasso *La Guerre et la Paix*; Musée Magnelli, Musée de la Céramique, Vallauris.

di teschi, cavalca un carro nero dal quale fuoriescono scarafaggi, millepiedi e altri insetti. Il carro è trainato da cavalli che calpestano un libro infuocato, che nelle intenzioni simboleggia la cultura osteggiata dai regimi che impediscono libertà di parola e di pensiero. Sullo sfondo incombono delle ombre nere: sono soldati, ognuno dei quali porta un'arma diversa, a rappresentare la paura di Picasso per le nuove tecnologie belliche, armi batteriologiche, chimiche, nucleari. La Giustizia, sulla sinistra, tiene in mano una bilancia ed uno scudo, al cui interno è raffigurata una colomba. Osservandola da più punti di vista si scopre un volto di donna, quello di Francoise Gilot, la compagna di Picasso in quegli anni. I colori sono cupi, freddi, acidi e contribuiscono a creare un'atmosfera inquietante dove la vita pare assente¹⁸.

Sulla parete destra invece Picasso ha dipinto *La Pace* e la scena è illuminata dai colori sgargianti e si anima di persone e di vita. Un sole enorme, con le spighe al posto dei raggi, splende nella volta e una mamma allatta il suo bambino all'ombra di un albero colmo di frutta; poco distante un uomo legge, un altro scrive. Un ragazzo ara la terra con un cavallo alato, mentre intorno a lui si danza e si suona. Un bambino gioca con una struttura che avvolge una boccia per i pesci piena di uccelli e una gabbia di uccelli piena di pesci. Sulla parete di fondo, quattro sagome umane di colore diverso, abbracciate intorno a una sorta di *imago clipeata* che reca al centro una colomba con nel becco un ramoscello d'ulivo: immagini che rimandano a quella pace e a quell'armonia tra i popoli cui Picasso e milioni di altri militanti anelavano. L'opera fu inaugurata nel 1959 non senza polemiche e difficoltà, visto l'orientamento del governo francese in carica¹⁹.

«Può darsi che, in questo gioco surreale, ci sia anche il ricordo delle filastrocche e delle scenette che Picasso inventava per i suoi bambini, Claude e Paloma: l'universo innocente dell'infanzia rimane, infatti, quello del racconto e della meraviglia, quello di Alice che esplora lo specchio. *La Pace* infatti esalta l'effimera sovranità dell'infanzia che il pittore rappresenta incoronando con la civetta, simbolo

18 Ma forse Picasso nella indicazione in francese *Face de Paix* riguardo il «Difensore della Pace» che si oppone col suo scudo pacifista agli «Aggressori della Guerra» non intendeva attestare una effettiva Faccia della Pace, bensì solamente presentare un più ridotto, ed umano, Volto di Pace (come da letterale traduzione delle parole francesi da lui impiegate): Corrado Gavinelli, *Luoghi della Pace*, Milano, Jaca Book, 2010.

19 Sull'argomento: <https://www.larivistaintelligente.it/la-guerra-e-la-pace-picasso-a-vallauris/duccio-trombadori/>

di saggezza e di chiaroveggenza, il capo del giovane equilibrista per opera del quale *tutto si sostiene e si raccorda*»²⁰.

Una concordanza di aspetti che dimostra l'atteggiamento del pittore riguardo la fragilità e mutevolezza della felicità umana: l'attributo della Guerra non può essere che la sua mostruosità. La Pace è invece immaginata come una nuova età dell'oro fertile e civile. Da una parte l'immagine della diffusa collera contro la guerra, dall'altra una risposta all'ansia di pace presente in Europa e nel mondo. Una riaffermazione positiva della personale convinzione picassiana della funzione curativa dell'arte per ristabilire l'armonia tra i popoli. L'immagine della pace nasce dopo una guerra sanguinosa come momento di costruzione del futuro e nasce a fatica dalle macerie, da queste macerie si insinua il tempio di Vallauris, il cui significato è costruito su una dicotomia reale, sublimata però attraverso l'arte, o meglio, la creazione artistica, che trasforma il ciclo in un racconto mitico delle origini e delle potenzialità del mondo.

Picasso aveva preso coscienza di essere al mondo come entità politica quando aveva visto la propria terra calpestata: *Guernica* era stata una migrazione di simboli, trasfigurati dall'orrore ma era anche un punto di partenza, un modo per imparare a disegnare la pace attraverso gli strumenti della guerra, recuperando così i significati più profondi di entrambi i termini.

Dopo la conclusione dei dipinti per *La Guerra e la Pace* a Vallauris e dopo la separazione dalla moglie avvenuta proprio nel 1953, Picasso non riprenderà più la raffigurazione combinata di volto umano e colomba; se non molto più tardi, nel 1961, per celebrare l'impresa dell'astronauta sovietico Juri Gagarin, che in quell'anno era diventato il primo uomo a volare nello spazio compiendo una intera orbita intorno alla Terra, e viene immortalato dall'artista per essere stato, a suo avviso, anche un portatore di pace al di fuori dei confini del mondo²¹.

A partire da quel momento, l'artista spagnolo darà vita a diverse composizioni con colombe simboleggianti la pace, fra cui quella celeberrima dal profilo blu datata 1961, utilizzata l'anno dopo per il Manifesto del Congresso Nazionale del Movimento per la Pace tenuto in Francia a Issy-Les-Moulineaux. Tutte rappresentano, nella loro estrema stilizzazione, un

20 Carlo Sini, *Picasso. Della Pace e della Guerra*, Milano, Jaca Book, 2018, p. 23.

21 <https://www.frontiere.eu/la-colomba-della-pace-di-pablo-picasso/>, consultato il 12 agosto 2024.

vero e proprio inno, una manifestazione del pensiero di un artista che, prima di tutto da uomo, mostra la sua contrarietà alla guerra, il suo fermo rifiuto dell'odio e della violenza.

Non mancheranno poi arricchimenti sullo stesso tema, come la cosiddetta *Colomba dei fiori* dal significato:

«analogo nel segno ma del tutto diverso nel contesto, che al posto del caratteristico rametto di olivo (che è stato in questa occasione trasferito alle zampe) porta nel becco, e impigliata nelle ali, una abbondante serie di fiori multicolori: una sorta di arcobaleno sgretolato nei suoi elementi coloristici, e diffusivamente ricomposto in numerosi petali cromatizzati, altrettanto inneggiante alla Pace; ma, differentemente, in una composizione rivolta non più alla ansiosa distensione per il timore post-bellico, bensì riferita ad un augurio in divenire, gioioso e libero, piena di speranza per le generazioni future viventi nella armonia del creato»²².

Quasi un'anticipazione di temi trattati dai movimenti pacifisti legati al Sessantotto, come i cosiddetti *Figli dei Fiori* impiegheranno abbondantemente gli elementi floreali quali emblemi usuali di loro riconoscimento comportamentale, e pacifista.

Semplici e lineari, le colombe della pace di Picasso, nelle loro varie declinazioni si componevano di pochi elementi: il contorno nero o blu stilizzato sul fondo bianco rendeva quelle grafiche prossime alle semplificazioni del disegno infantile.

Dopo Picasso

La colomba picassiana, per molti anni simbolo declinato in forme molteplici ma univoche nella composizione iconografica ha trovato nel nuovo millennio una formula più complessa nel celebre murale *Armored Dove*, di Banksy, uno dei pochi artisti capaci di interpretare al meglio il nostro tempo, realizzato nel 2005 a Betlemme nelle immediate vicinanze del muro di separazione tra i territori palestinesi e Israele. Si tratta, com'è noto, di una versione ironica e provocatoria della colomba della pace, raffigurata in modo naturalistico con il tradizionale rametto d'ulivo ma con addosso un giubbotto antiproiettile e il segno di un mirino a infrarossi puntato sul cuore: in quello stesso anno Israele si era ritirato dalla Striscia di Gaza consegnando l'intero terri-

torio all'Autorità Nazionale Palestinese dopo un durissimo intervento militare, un tema quest'ultimo tristemente tornato d'attualità in questi ultimi mesi.

Banksy riprende il problema della rappresentazione della Pace e lo riporta nella più stretta contemporaneità usando l'arma dell'ironia come strumento di riflessione sulla violenza del quotidiano: la colomba con il giubbotto anti-proiettile e il mirino sono per lui, e per noi, la rappresentazione drammatica della realtà offerta dagli effetti distorti della diplomazia internazionale e dalle sue contraddizioni. Sul piano strettamente artistico è probabilmente un passo indietro rispetto alla 'purezza' delle immagini proposte da Picasso, ma è un segnale quantomai eloquente della diversa temperatura culturale, dell'accentuarsi dei conflitti e soprattutto dell'incapacità di risolverli.

Più volte replicato e imitato in tutto il mondo, ma nato per raccontare la questione palestinese a Betlemme, *Armed Dove* è un soggetto che, almeno per impatto visivo e per circolazione planetaria e conseguente aumento dell'attenzione su quelle tematiche, può in qualche modo essere assimilato al ruolo a suo tempo avuto da *Guernica* nel raccontare la Guerra civile spagnola e più in generale la dicotomia Guerra-Pace, stavolta però privilegiando l'aspetto della minaccia alla stessa idea di una pace possibile in una terra tormentata come la Palestina, che la conosce da almeno ottant'anni.

Si tratta poi di territorio particolarmente caro al writer inglese che, oltre 10 anni dopo, nel 2017, è tornato a Betlemme per realizzare una nuova opera dal forte impatto mediatico: la decorazione del Walled Off Hotel, condotta insieme a Sami Musa e Dominique Petrin. Un albergo che vanta, come è stato scritto²³, la peggiore vista del mondo perché affacciato direttamente sul muro di separazione tra Israele e i territori occupati. Nato come allestimento di una mostra temporanea, l'edificio si è trasformato in un hotel che²⁴, oltre a intrattenere gli ospiti con le immagini e gli oggetti che propone al suo interno, intende aprire una riflessione, amara e sarcastica, sul destino politico e culturale dei luoghi che lo ospitano.

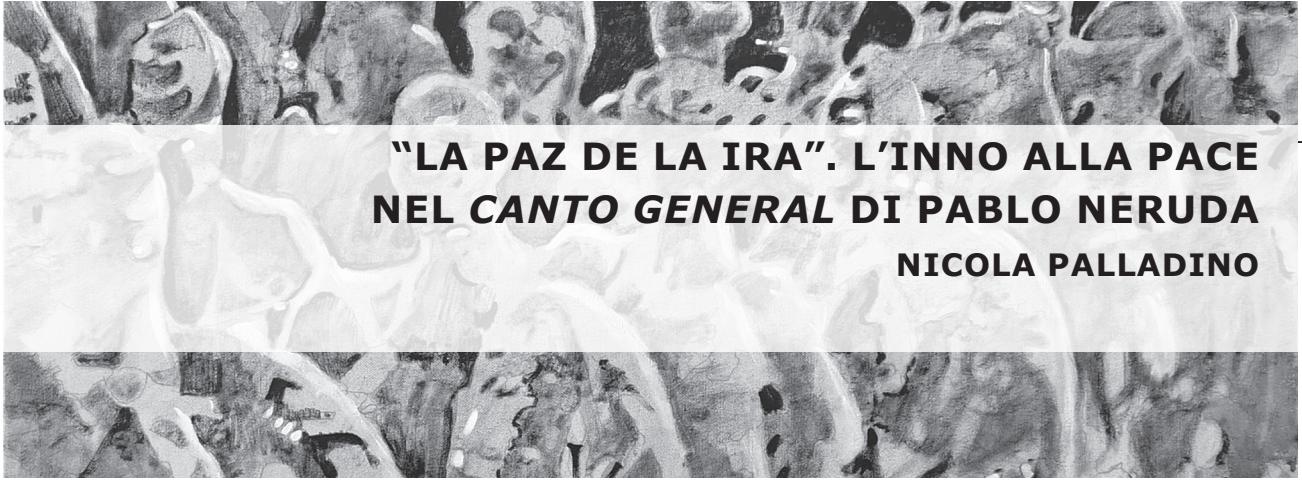
Il percorso di consapevolezza tracciato da Picasso a partire da *Guernica* sembra così trovare una ideale continuazio-

23 Johnathan Cook, *Inside Banksy's The Walled Off Hotel in Bethlehem*, in *The National*, 22 December 2018. URL consultato il 20 maggio 2024.

24 <https://walledoffhotel.com>, il complesso è chiuso dal 12 ottobre 2023 a causa della situazione geopolitica.

ne in un'artista come Banksy, capace di cogliere gli aspetti salienti delle proposte picassiane e di tradurle con un'efficacia comunicativa mai raggiunta in precedenza.

MASSIMO DE GRASSI
Università degli Studi di Trieste
(mdegrassi@units.it)



“LA PAZ DE LA IRA”. L’INNO ALLA PACE NEL CANTO GENERAL DI PABLO NERUDA

NICOLA PALLADINO

Il rapporto tra poesia, arte e pace è un connubio inscindibile, un “fatto” della vita come scrive Pablo Neruda a proposito di Rafael Alberti nel suo *Confieso que he vivido* (1974)¹: «La poesía es siempre un acto de paz. El poeta nace de la paz como el pan nace de la harina. Los incendiarios, los guerreros, los lobos buscan al poeta para quemarlo, para matarlo, para morderlo.» Come nel mito orfico e, successivamente, nel momento eucaristico cristiano “consumare” il Vate è l’atto misterico, catartico, che ri-unisce l’uomo con l’essenza delle cose di cui è portatore. Tutta la vita artistica e privata di Neruda si è articolata intorno due precise, sostanziali coordinate: l’amore e la pace. Un amore fisico, sensoriale, afflato totale con il *Cosmos*; una pace condiscendente, senza forzature, atto umano che acquieta, armonica unione tra l’uomo e il creato e tra gli uomini tutti. L’uomo, il poeta Neruda è testimone, cronista vivo della pace primordiale quella pace della *natura naturans*, (im)perfetto equilibrio del tutto e consonanza tra le creature, come scrive ne “La lámpara en la tierra”, la prima delle quindici parti in cui si divide il suo *Canto General*:

Yo estoy aquí para contar la historia
Desde la paz del búfalo
hasta las azotadas arenas
de la tierra final, en las espumas
acumuladas de la luz antártica, (Neruda 1982: 9-10)

¹ Ricordo che il libro di “Memorie” del poeta è pubblicato postumo, a causa della morte del poeta cileno, come viene sottolineato nell’introduzione al volume: “La redacción de estas memorias de Pablo Neruda quedó interrumpida por su muerte. Matilde Neruda y Miguel Otero Silva han cuidado de la ordenación definitiva del original.” (Neruda 1974: 3)

Amore e poesia si fondono nella composizione primordiale di un Mito – di creazione prima e di fondazione poi – che non vive nel nome “attribuito” alla madrepatria, quella *Heimat* che è costretto a peregrinare da esule e che comprende il Continente tutto: «Tierra mía sin nombre, sin América» (Neruda 1982: 10). L'uomo, il “nativo” americano, anche nella crudeltà votiva, era parte sonora, ctonia ed etera, di quella natura dei primordi:

Como la copa de la arcilla era
la raza mineral, el hombre
hecho de piedras y de atmósfera,
limpio como los cántaros, sonoro. (Neruda 1982: 22)

La pace si rompe quando «los carniceros desolaron las islas» (Neruda 1982: 47) e i fragili figli di quella pacifica e dura natura divennero i disorientati martiri dei rapaci conquistatori:

Los hijos de la arcilla vieron rota
su sonrisa, golpeada
su frágil estatura de venados,
y aún en la muerte no entendían. (Neruda 1982: 47)

Sarà la fine dell'equilibrio naturale, l'inizio della disumana guerra di conquista con la sua plurisecolare catena di sopraffazioni, tradimenti e punizioni, a cancellare la pace dalla terra americana² e, secoli dopo, a far nascere in

2 Per alcuni versi il canto nerudiano per la perduta pace americana ricorda nei toni di denuncia e nello spirito quello, europeo del 1517, della *Querela pacis*, *Il lamento della pace* di Erasmo da Rotterdam (1990): «Finalmente nel 1517 esce il *Lamento della Pace*, il punto più alto e il sigillo ideale di questa martellante campagna contro la guerra. (...). Nel frattempo la diplomazia europea si dava da fare per definire subito quello che sarebbe stato il patto di Cambrai dell'11 marzo 1517 un accordo di Francia, Inghilterra, Spagna e Impero per assicurare la pace in Europa in realtà una spartizione fra grandi potenze ivi compreso un accordo segreto per la divisione dell'Italia fra Francia e Asburgo il trattato è noto, naufragò subito ed Erasmo ne ignorava i retroscena. Accettò comunque di presentarlo come un trionfo della Pace personificata che dopo avere invano cercato un asilo, ed essere stata respinta da tutti sulla terra, si apriva alla speranza di un accordo duraturo fra sovrani. (...). La Pace racconta la sua vana ricerca di un rifugio di un luogo da cui non la scaccino. Così il suo viaggio dalle corti ai conventi si trasfigura nella rappresentazione efficacissima di un mondo corrotto e diviso, senza più alcuna luce di valori. Erasmo, ed è importante, oppone i potenti ai popoli i sovrani alle città libere, mentre la guerra è lo strumento di cui i principi, alleati al clero, si servono per depredare le popolazioni, e saziare le loro cupidigie scellerate» (Garin, 1988).

alcuni artisti latinoamericani, della seconda metà dell’ottocento e della prima metà del novecento³, l’esigenza di una poesia civile o, se si preferisce, sociale⁴, con tutto ciò che tali definizioni implicano. Un’esigenza che per Neruda, per il Neruda esiliato, il poeta *engagé* della guerra di Spagna, si trasforma in autentico, sincero, *Canto* panamericano, distante da qualsiasi sofisticazione e ingannevole illusione. Non si può non ricordare che una delle tappe che segnò profondamente la vita di Neruda uomo e poeta è quella che si potrebbe definire l’epoca spagnola: il periodo, dapprima felice del suo soggiorno peninsulare – dove con Lorca⁵ e Alberti «aprì gli occhi a una vita più intensa, a un senso più cordiale del mondo umano» (Puccini 1970:

3 Il nutrito gruppo di poeti, scrittori – che vanno da Andrés Bello a Gabriela Mistral passando per Rubén Darío, Leopoldo Lugones e José Santos Chocano – viene segnalato da Dario Puccini (1970: viii) nella sua “Introduzione” dell’edizione italiana del *Canto Generale* di Neruda.

4 Un tema quello della poesia sociale e dei poeti sociali alla ribalta del dibattito etico globale, in particolar modo nei paesi del terzo mondo; vanno citati i molteplici, pluridecennali, interventi di Papa Bergoglio in merito allo stretto legame tra espressione pace, giustizia sociale e movimenti popolari. Già nell’ottobre del 2014, un mese dopo la sua elevazione al Soglio di Pietro, il papa argentino – che aveva, fin da subito suscitato speranze e grandi aspettative da parte degli stessi americani – «pronuncia un discorso che si potrebbe definire “programmatico”, indicando nelle tre T (*tierra, techo y trabajo* – terra, casa e lavoro) il punto focale dell’azione di tali gruppi che operano in nome della dignità umana, della giustizia sociale, dello sviluppo dei più poveri e degli scartati. Le tre T, afferma il Papa, rappresentano “un anelito che dovrebbe essere alla portata di tutti”, “diritti sacri” richiamati anche dalla Dottrina sociale della Chiesa.» (Piro 2024). Un concetto, quello della giustizia-pace sociale che già presentato nell’enciclica *Fratelli tutti* (Bergoglio 2020) nella quale afferma: «Occorre pensare alla partecipazione sociale, politica ed economica in modalità tali che includano i movimenti popolari e animino le strutture di governo locali, nazionali e internazionali con quel torrente di energia morale che nasce dal coinvolgimento degli esclusi nella costruzione del destino comune»; al tempo stesso, è bene far sì «che questi movimenti, queste esperienze di solidarietà che crescono dal basso, dal sottosuolo del pianeta, confluiscono, siano più coordinati, s’incontrino». Questo, però, senza tradire il loro stile caratteristico, perché essi sono «seminatori di cambiamento, promotori di un processo in cui convergono milioni di piccole e grandi azioni concatenate in modo creativo, come in una poesia». In questo senso sono “poeti sociali”, che a modo loro lavorano, propongono, promuovono e liberano.» (Bergoglio 2020: 46) Per il tema della pace e delle “circostanze” musicali nell’enciclica di Papa Bergoglio si veda Hadjadj 2020.

5 Per ovvi motivi di spazio non posso approfondire il forte legame concettuale e “politico” e le felici circostanze del verso che legano Neruda e García Lorca: in particolare la comune invocazione a Walt Whitman il vate americano che ambedue i poeti chiamano a giudicare i soprusi e le angherie dell’avidità e corrotta società statunitense; temi, questi, che potranno essere oggetto di uno studio futuro.

xii) – ma che, successivamente, con lo scoppio della guerra civile e l'assassinio di Federico, si trasformò in angustiosa inquietudine; eventi, questi, che trovarono grande spazio lirico nel suo *España en el corazón: himno a las glorias del pueblo en la guerra* (1937) nel quinto capitolo del suo libro di memorie (Neruda 1974: 76) e che confluiscono poeticamente già nella seconda sezione del *Canto*: "Alturas de Macchu Picchu"⁶.

Un'opera "ambiziosa" – l'aggettivo è di Puccini (1970) – e complessa il *Canto* nerudiano che, non senza "difficoltà" «abbraccia tematicamente tutta la storia dell'America latina, dalle origini precolombiane a oggi⁷, e non solo dell'America latina, ma anche di quella, per così dire, anglosassone.» (Puccini 1970: xv)

La voce, le voci narrative, documentaristiche, sono, come afferma Luis Rosales (1978: 86-87) «una crónica periodística, eficacísima y temblada, si se da a esta expresión: crónica periodística, su más alto nivel»; la Parola, soprattutto quella della quotidianità vissuta per Neruda è il tutto poetico, «Todo está en la palabra» (Neruda 1974: 39) afferma nel suo libro di memorie e Rosales ne segnala il sensibile, drammatico, vigore:

Descansa sobre los sustantivos más andrajosos de la lengua, retestinados, percididos, enfermos. El poeta no quiere hacerlos brillar, quiere que huelan a sudor; no pretende tampoco sanearlos, quiere que duelan al leerlos y que nos puedan contagiar su gangrena (...). Los elementos narrativos y los elementos líricos se funden y armonizan en la expresión. (Rosales 1978: 88)

La parola, come il "corpo" del poeta con il quale forma un *unicum* vitale, subisce lo stesso processo fisico-sensoriale di avida assunzione e felice espulsione. La *poiesis* epica nerudiana si popola di creature fantastiche, tangibili ed eteree, marine e terrestri che il *Dichter* caccia, cattura e libera in un gioco goloso e gioioso, tra l'umano e il divino:

Todo lo que usted quiera, sí señor, pero son las palabras las que cantan, las que suben y bajan... Me prosterno ante ellas... Las amo, las adhiero, las persigo, las muerdo, las derrito... Amo tanto las palabras... Las inesperadas... Las que glotonamente se esperan, se acechan, hasta que de

⁶ Cfr. per questo Sáinz de Medrano (2013).

⁷ La traduzione di Puccini è del 1970, ma, nonostante tutto l'avverbio, come del resto lo spirito compositivo del Libro di Neruda, resta ancora drammaticamente vivo.

pronto caen... Vocablos amados... Brillan como piedras de colores, saltan como platinados peces, son espuma, hilo, metal, rocío... Persigo algunas palabras... Son tan hermosas que las quiero poner todas en mi poema... Las agarro al vuelo, cuando van zumbando, y las atrapo, las limpio, las pelo, me preparo frente al plato, las siento cristalinas, vibrantes, ebúrneas, vegetales, aceitosas, como frutas, como algas, como ágatas, como aceitunas... Y entonces las revuelvo, las agito, me las bebo, me las zampo, las trituro, las emperejilo, las liberto... Las dejo como stalactitas en mi poema, como pedacitos de madera bruñida, como carbón, como restos de naufragio, regalos de la ola...» (Neruda 1974: 39)

La poesia del *Canto General* abbandona il corpo sensuale per svolgere il corpo vessato e il sangue versato. Il corpo dell'America tutta, del luogo d'origine, e quello dei suoi abitanti: gli "ultimi", emarginati e schiavi.

Así nació mi poesía, apenas
Rescatada de ortigas, empuñada
sobre la soledad como un castigo,
o apartó en el jardín de la impudicia
su más secreta flor hasta enterrarla.
Aislado así como el agua sombría
que vive en sus profundos corredores,
corrí de mano en mano, al aislamiento
de cada ser, al odio cotidiano. (Neruda 1982: 356-357)

Il *Canto General* non è partitico (nel senso riduttivo del termine) è politico, di questo non v'è alcun dubbio, politico nel senso greco classico della sua accezione. Il continente americano è un'unica entità politica dalla quale giustizia (*Δίκη*) e Pace (*Eἰρήνη*) sono state bandite. È a questo punto, complice la persecuzione e l'esilio forzato dell'uomo e del poeta, che la voce di Neruda si alza e si fa indignazione, resistenza e "racconta" i guasti e le miserie, di ciò che accade ai figli poveri della Terra americana quando gli interessi di parte prevaricano quelli dei popoli dei tanti *Juan*⁸ di cui si popola il Continente, che sono il Continente. Ancora una volta la mente va all'appassionato discorso di Erasmo sulla Pace "scacciata e respinta da tutte le nazioni" e delle dolorose sventure che affliggono popoli incolpevoli; ed è, nel discorso erasmiano, la Pace stessa a consigliare:

⁸ Il riferimento è all'ottava sezione del poema: "La tierra se llama Juan" (Neruda 1982: 283-301)

Se siete sinceramente stanchi di guerre, vi darò un consiglio capace di preservare la concordia. Una pace solida non si fonda sulle parentele, sui patti umani, da cui spesso vediamo insorgere guerre. Occorre purgare le fonti stesse da cui scaturisce questa calamità; le bieche bramosie generano questi scontri, e mentre ciascuno serve le proprie passioni, la comunità intanto soffre, senza che poi nessuno raggiunga gli obiettivi a cui tende con i suoi malefici. Siano saggi i governanti e lo siano per il popolo, non per se stessi, e lo siano autenticamente, commisurando il proprio prestigio, prosperità, ricchezza, gloria alle cose che rendono davvero grandi e sublimi. Il loro sentimento verso lo Stato sia quello di un padre verso la propria famiglia. (Erasmo 1990: 59)

I toni epocali, aspri, sembrano attenuarsi – pur conservando intatto il vigore lirico della denuncia e del monito – nella nona sezione dell'*Opera*, «il centro ideologico e politico del *Canto Generale*» (Puccini 1970: II, 404): “Que despierte el leñador”⁹. Qui si percepisce un cambio lirico: il verso si fa invocazione, appello alla Pace nel mondo, un mondo nel quale impera la guerra “fredda”. Neruda invoca lo spirito di pace e di umanità di Abraham Lincoln, il presidente taglialegna e abolizionista, affinché si ponga fine ai propositi di odio, si disarmino gli eserciti, si dismettano le armi devastatrici e si fermi il passo ostile dei soldati sul suolo sacro delle oramai pacifiche nazioni.

Que nada de esto pase.
 Que despierte el Leñador.
 Que venga Abraham con su hacha
 y con su plato de madera
 a comer con los campesinos.
 [...]

Que despierte el Leñador.
 Que venga Abraham, que hinche
 su vieja levadura la tierra
 dorada y verde de Illinois,
 y levante el hacha en su pueblo
 contra los nuevos esclavistas,
 contra el látigo del esclavo,
 contra el veneno de la imprenta,
 contra la mercadería

⁹ Ricordo le quindici sezioni di cui si compone il *Canto*: I “La lámpara en la tierra”, II “Alturas de Macchu Picchu”, III “Los conquistadores”, IV “Los libertadores”, V “La arena traicionada”, VI “América, no invoco tu nombre en vano”, VII “Canto general de Chile”, VIII “La tierra se llama Juan”, IX “Que despierte el leñador”, X “El fugitivo”, XI “Las flores de Punitaqui”, XII “Los ríos del canto”, XIII “Coral de Año Nuevo para la patria en tinieblas”, XIV “El gran océano”, XV “Yo soy”.

sangrienta que quieren vender.
 Que marchen cantando y sonriendo
 el joven blanco, el joven negro,
 contra las paredes de oro,
 contra el fabricante de odio,
 contra el mercader de su sangre,
 cantando, sonriendo y venciendo.
 Que despierte el Leñador. (Neruda 1982: 321-322)

Il sesto poema della sezione è quello di chiusura, forse il più conosciuto e tradotto di tutto il *Canto*¹⁰. Il suo *incipit* offre pausa all'agitata sinfonia lirica, un desiderio di speranza e rasserenamento emana dallo spirito del fuggitivo e investe in distesa *recolección*, riepilogo, di cose minute l'intero universo, presente e futuro:

Paz para los crepúsculos que vienen,
 paz para el puente, paz para el vino,
 paz para las letras que me buscan
 y que en mi sangre suben enredando
 el viejo canto con tierra y amores, (Neruda 1982: 322)

Con questo breve canto d'amore e di speranza¹¹ l'esule, l'uomo, il poeta si accomiata:

Yo aquí me despido, vuelvo
 a mi casa, en mis sueños,
 vuelvo a la Patagonia en donde
 el viento golpea los establos
 y salpica hielo el Océano.
 Soy nada más que un poeta: os amo a todos,
 ando errante por el mundo que amo:
 [...]
 Que nadie piense en mí
 Pensemos en toda tierra,
 golpeando con amor en la mesa. (Neruda 1982: 323)

La nona sezione sembra essere solo un "intermezzo" lirico, il Canto, così come la fuga dell'esule, riprende con la sezione successiva: "Il Fuggitivo" composto, così come il poema precedente nel 1948. Proprio il 6 gennaio di quell'anno Neruda pronuncia, al senato, il suo discorso contro la po-

10 A proposito di questa sezione del *Canto*, ricordo la sua prima traduzione italiana (Neruda 1951) curata da Dario Puccini e Mario Socrate e con le pregevoli illustrazioni di Guttuso.

11 Il riferimento, con variante, è al famoso *Cantos de vida y esperanza* di Rubén Darío, opera che molti critici hanno considerato fonte ispirativa di questa sezione del *Canto*. Cfr. per questo Puccini 1970: ii, 404.

litica oppressiva di Gabriel González Videla – discorso che sarà pubblicato il 6 febbraio con il titolo *Yo acuso* – e che la Corte Suprema sanzionò con la sua destituzione dalla carica di senatore della Repubblica e un ordine di detenzione: «E ora Neruda, ricercato e fuggitivo nel suo stesso paese, scrive i suoi *Tristia*. In questo canto, infatti, il poeta racconta – come da un forzato esilio in patria – la storia del suo successivo rifugiarsi presso varie case di ignoti amici e della sua fuga dal Cile.» (Puccini 1970, 407) Tutto ciò che accade dopo la sua fuga dal Cile è decisivo per definire e comprendere il rinnovato impegno del Poeta per la Poesia e la Pace che lo porterà, nel 1950, anno di pubblicazione del *Canto General*, a Varsavia per partecipare al secondo Congresso Mondiale dei Partigiani della Pace dove sarà insignito del Premio internazionale della Pace proprio per il poema "Que despierте el Lenador". Ma andiamo per ordine: il 25 aprile del 1949 Neruda arriva, a sorpresa, a Parigi¹² per partecipare, tra la grande sorpresa dei presenti che non avendo da tempo sue notizia lo credevano vittima dei suoi persecutori¹³, al *Primo Congresso dei Partigiani della Pace*, dove pronuncia un breve discorso in francese alla fine del quale afferma che «pondrá toda su experiencia y la fuerza de su poesía al servicio de la paz» e «dio lectura a su poema *Un canto para Bolívar*». (Sarueza 1971: 198) Alla fine dei lavori congressuali, Neruda fu nominato, insieme ad altri scrittori e artisti, membro del *Consiglio Mondiale della Pace* e «su actividad, desde ese momento, se orientará a divulgar y a poner en práctica los acuerdos adoptados por el Congreso.» (Sarueza 1971: 198)

Dopo un viaggio a Mosca per la celebrazione del centocinquantesimo anniversario della nascita di Aleksandr Puškin, nell'agosto dello stesso anno Neruda viaggia, insieme alla moglie Delia del Carril e al poeta Paul Eluard, alla volta di Città del Messico dove presenzia al *Congreso Continental Americano por la Paz*¹⁴:

El lunes 29 [de agosto], Neruda dio una conferencia de prensa a los periodistas mexicanos y extranjeros en la

12 Il Congresso fu inaugurato il 20 aprile 1949 nella Sala Pleyel. Si veda per questo Sarueza 1971.

13 Cfr. Sarueza 1971.

14 Il Congresso si inaugurò a Città del Messico dal 5 al 10 settembre del 1949. «El discurso se publicó en Chile en 1949 en una edición mimeografiada de 7 hojas.» (Sarueza 1971: 198) Un esemplare, del discorso – composto da una copertina e 7 pagine, ciclostilate, suddivise in otto paragrafi e arricchito da suggestive illustrazioni – si trova nella Biblioteca Central de la Universidad de Chile, Colección Neruda e *on line*: <https://libros.uchile.cl/475>.

oficina del Comité del Congreso de la Paz, para exponer los propósitos perseguidos por el torneo: La única guerra que tiene verdaderos partidarios – explicó – es la guerra contra la miseria, contra la esclavitud, contra la enfermedad, contra la ignorancia, contra los harapos. Esta guerra sí que movilizará a todos los habitantes, aunque se opongan los que lucran con los dolores colectivos. Tal es el sentido de nuestro movimiento: extirpar la raíz las causas de la guerra. (Sarueza 1971: 204)

Durante i lavori congressuali Neruda pronuncia un discorso, “politico”, dal titolo *Y ha llegado el momento en que debemos elegir*, nel quale il poeta ribadisce lo stato di miseria e sottomissione nel quale versa il suo paese a causa del governo Videla e dei forti interessi economico-politici statunitensi che in quegli anni si mescolano alle fosche tinte della guerra fredda nella quale il Cile, a causa della sua posizione strategica continentale, sta per essere trascinato: «[...] hace de Presidente de mi país un simple mayordomo sosteniendo allí por los intereses mineros norte americanos, y este mayordomo servil no tiene porque preocuparse demasiado por la salud de los hijos de Chile.» (Neruda 1950: 2) L’arte, afferma Neruda, è una risorsa preziosa nel cammino verso la presa di coscienza del bene comune, ma gli artisti osano poco e il popolo già conosce il problema e la sua soluzione:

Las artes, y en especial la Pintura y la literatura, han llegado a una preocupación suprema sirigida (sic) a la vida y a las grandes condiciones de nuestros pueblos. La pintura y sobre todo la grandiosa pintura muralista mejicana, ha cumplido victoriósamente los mandatos de la verdad y del la historia. La literatura, en especial la novela, también se ha aproximado a nuestros pueblos pero sin pasar más allá de un realismo pesimista, de una aguda exhibición de nuestras miserias. Pocas veces como en los casos de Jorge Amado, José Mancisidor o Rómulo Gallegos, esta literatura, enraizada a la profundidad de nuestros pueblos, ha logrado mostrar el camino de la liberación. Hemos llegado a producir una literatura ensimismada en los dolores, una larga cantidad de relatos parecen destinados a no mostrar sino muros infranqueables en el camino de los pueblos. Y grandes escritores profundamente nuestros y estimados como Graelliano Ramos, del Brasil, como Jorge Icaza, del Ecuador; como Miguel Angel Asturias, de Guatemala; como Nicomedes Guzmán o Reinaldo Lomboy, de Chile, o José Revueltas, de Méjico(sic), y otros muchos insisten en destacar la tenebrosa selva de nuestra América negra, sin mostrar la salida ni la luz que, sin embargo, nuestros pueblos conocen. (Neruda 1950: 6-7)

La Pace cresce tra la sofferenza e le vessazioni è una pace che paradossalmente nasce dalla rabbia, una pace imposta, guerreggiata:

Vemos junto a los baluartes de los mercaderes de Guerra, junto al veneno calumnioso de una prensa mercenaria, como se reúnen en la tierra sagrada de Cuahutémoc, de Horelos, de Zapata y de Cárdenas, *miles de hombres congregados para defender e imponer la paz*¹⁵. Y esto merece la acción de nuestros creadores. Yo no soy un crítico, no soy un ensayista, soy simplemente un poeta a quien le cuesta mucho esfuerzo decir otras palabras que las de su canto. (Neruda 1950: 7)

Il concetto che la concordia, la pace, nasce dall'ira il Poeta lo riafferma nell'ultima sezione del Canto General, "Yo soy": «*Io sono* risulta una felice sintesi biografico-poetica di Neruda [...]. Guardando alla sua vita, dal giorno della sua nascita nel sud piovoso fino al momento della composizione del *Canto generale*.» Il poema epico termina con il testamento spirituale del poeta e con il suo sigillo intimo:

Este libro termina aquí. Ha nacido
de la ira como una brasa, como los territorios
de bosques incendiados, y deseo
que continúe como un árbol rojo
propagando su clara quemadura.
Pero no sólo cólera en sus ramas
encontraste: no sólo sus raíces
buscaron el dolor, sino al fuerza,
y fuerza soy de piedra pensativa,
alegría de manos congregadas.
Por fin, soy libre adentro de los seres.
[...]
Así termina este libro, aquí dejo
mi "Canto general" escrito
en al persecución, cantando bajo
las alas clandestinas de mi patria.
Hoy 5 de febrero, en este año
de 1949, en Chile, en "Godomar
de Chena", algunos meses antes
de los cuarenta y cinco años de mi edad. (Neruda 1982:
479-480)

La fine del *Canto* non coincide con la fine della parola poetica che sarà sempre pura testimonianza e speranza di "rinascita":

15 Il corsivo è mio.

Y nacerá de nuevo esta palabra,
 tal vez en otro tiempo sin dolores,
 sin las impuras hebras que adhirieron
 negras vegetaciones en mi canto,
 y otra vez en la altura estará ardiendo
 mi corazón quemante y estrellado. (Neruda 1982: 479-480)

NICOLA PALLADINO
 Università degli Studi di Trieste
 (nicola.palladino@units.it)

Bibliografia

- Bergoglio, Jorge Mario (Francesco I), *Fratelli tutti. Sulla fraternità e l'amicizia sociale* (3 ottobre 2020), https://www.vatican.va/content/francesco/it/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.html#_ftnref57 (25/09/24).
- Erasmo da Rotterdam, Desiderio, *Querela Pacis undique gentium eiectae profligataeque / Il lamento della Pace scacciata e respinta da ogni dove*, Carlo Carena (ed.), Giulio Einaudi editore, Torino 1990.
- Garin, Eugenio, "Erasmo, elogio della pace", in *l'Unità*, 23, 19 aprile 1988. https://archivio.unita.news/assets/main/1988/04/19/page_023.pdf (26/09/24).
- Hadjadj, Fabrice, "Una chiave interpretativa 'musicale' per capire il testo. Introduzione alla poesia sociale", in *L'Osservatore Romano*, 30 ottobre 2020 <https://www.osservatoreromano.va/it/news/2020-10/quo-251/introduzione-all-a-poesia-sociale.html> (25/09/24).
- Neruda, Pablo, *Y ha llegado el momento en que debemos elegir*, Santiago, Chile, 1950, <https://libros.uchile.cl/475> (29/09/24).
- Neruda, Pablo, *Si desti il taglialegna*, Rinascita, Roma 1951.
- Neruda, Pablo, *Canto Generale*, 2 voll., Dario Puccini (ed.), Accademia-Sansoni Editori, Milano 1970.
- Neruda, Pablo, *Canto Generale*, Dario Puccini (ed.), Accademia-Sansoni Editori, Milano 1970.
- Neruda, Pablo, *Confieso que he vivido*, Seix Barral, Barcelona 1974.
- Neruda, Pablo, *Canto General*, Seix Barral, Barcelona 1982
- Piro, Isabella, "Dieci anni di 'poesia sociale'", in *L'Osservatore Romano*, 20/09/2024 <https://www.osservatoreromano.va/it/news/2024-09/quo-213/dieci-anni-di-poesia-sociale.html> (25/09/24)

- Puccini, Dario, "Introduzione" a Pablo Neruda, *Canto Generale*, Dario Puccini (ed), Accademia-Sansoni Editori, Milano 1970.
- Rosales, Luis, *La poesía de Neruda*, Editora Nacional, Madrid 1978.
- Sáinz Medrano, Luis, de, *Prefiguración de «Macchu Picchu» en «España en el corazón»*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2013, in https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prefiguracion-de-machu-picchu-en-espana-en-el-corazon/html/3e7afe64-9191-4bad-9233-9d9bb975a913_3.html#I_0_ (30/09/24)
- Sanhueza, Jorge, "Neruda 1949", in *Anales De La Universidad De Chile*, 129, 157-160, 1971, 197-207.



LA GUERRA INDICIBILE

PIERRE DALLA VIGNA

«L'unico scopo di una battaglia, Jane, è che finisce a tuo favore.

Uccidi l'altro tizio o lui ucciderà te».

(Da un dialogo nel film *Jane got a gun*, regia di Gavin O'Connor, 2016).

«L'umanità geme al nascere di un conquistatore, e non ha per conforto se non la speranza di sorridere su la sua bara». (Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, L.4)

1. La guerra e i suoi eufemismi

C'è una sorta di pudore politico, assai diffuso dal secondo dopoguerra ad oggi, in Occidente ma non solo, che si manifesta come ideologia della pace e della bontà, attribuendo agli avversari, sempre "altri", l'attitudine malvagia alla guerra e alla violenza. Scopo delle pagine che seguono è fare un po' di chiarezza su tale attitudine a volersi sentire sempre dalla parte del bene, anche e soprattutto quando si è partecipi di uno dei tanti massacri che la storia umana ha sempre conosciuto, e che dovrebbero essere considerati modalità immanenti, per una specie come la nostra, in quanto si ripetono dalla più remota preistoria.

La consapevolezza di tale condizione umana in rapporto alla violenza è stata ben presente alla filosofia fin dal *Polemos* eracliteo, e si è tradotta come è noto nell'assioma dell'*homo omni lupus* che riassume l'intera produzione della filosofia politica di Thomas Hobbes. Ma l'anelito a una vita pacifica, al superamento dell'orrore della guerra, che in Hobbes e del resto in molti altri autori, come Jean-Jacques Rousseau, diventa un fondamento del loro pensiero, verte sull'utopia

di un mondo privo di guerre. Gli scritti di Rousseau sul *Giudizio sul progetto di pace perpetua* (*Jugement sur le Projet de paix perpétuelle*, 1758) e l'*Estratto dal progetto di pace perpetua del signor abate di Saint Pierre* (*Extrait du Projet de paix perpétuelle de M. l'abbé de Saint Pierre*, 1761), sono frutto di un secolo di ottimistiche utopie capaci di lanciare il cuore oltre l'ostacolo, pur nella consapevolezza dell'enorme difficoltà di una simile impresa¹. Non casualmente, l'*incipit* del trattato kantiano sulla pace perpetua (*Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*)² ricorda che tale slogan fosse presente nell'insegna di una certa locanda olandese, che però rappresentava al contempo l'immagine di un cimitero. L'intera proiezione del saggio kantiano in questione, a partire di una piena consapevolezza dell'ineliminabilità concettuale del problema della violenza, cerca di costituire i prolegomeni di un progetto pacifista in divenire, come parte di una costituzione statale repubblicana atta a sostituire la guerra con la mediazione dei conflitti. La pace perpetua, nata dalla consapevolezza della tragedia della guerra, è un obiettivo etico necessario, che non può realizzarsi appieno nell'immediato, ma che allarga il proprio orizzonte mano a mano. Si tratta di un progetto di pace tra stati diviso in sei articoli preliminari, in tre articoli definitivi, più due supplementi e due appendici, che suggeriscono una necessità di fondo del trovare pratiche sempre più radicali volte a limitare i conflitti, fino alla loro auspicabile eliminazione. Per Kant, tale progettualità era necessitata su basi etiche e storiche, in qualche modo legata a una propensione della natura stessa a favorire l'umanità. Come l'illuminismo aveva posto sempre più limiti all'oscurantismo e all'ignoranza, così il progresso della ragione avrebbe posto fine alle tragedie della guerra, ai suoi massacri e alle sue distruzioni.

Kant, con una visione tutto sommato ottimistica della storia e del suo divenire, aveva come orizzonte le sorti progressive di un'età che si era aperta con la rivoluzione americana del 1776, e con la rivoluzione francese del 1789, eventi che facevano ben sperare un'evoluzione democratica, repubblicana e cosmopolita del mondo. Eppure, la sua, come pure l'intera riflessione filosofico-politica, dall'antichità fino al secolo scorso, non aveva remore a chiamare le cose col loro nome. La natura anti-etica e barbarica della guerra era radicata nella consapevolezza dell'umanità,

1 A. Costa, *L'analisi di Rousseau sul progetto di pace perpetua di Saint-Pierre: Guerra e pace tra gli Stati moderni*, La Sapienza, Roma 2024.

2 I. Kant (1975), *Per la pace perpetua*, a cura di L. Tundo Ferente, Rizzoli, Milano 1968.

anche per coloro che la consideravano come una triste necessità. Ma, per lo meno a partire dalle guerre mondiali, la progressiva capacità di distruzione insita nei progressi tecnologici ha reso gli imperativi kantiani imprescindibili, pena la stessa sopravvivenza della specie umana. Tale consapevolezza storica, si è però scontrata con la molteplicità di interessi, politici, economici e militari, che non hanno mai smesso di disegnare nuovi scenari di conflitti armati. Nell'impossibilità di eliminare le guerre, si è proceduto a una riforma della comunicazione. La realtà sembra essersi mascherata tramite parole innocenti, che tradiscono i loro significati. Dietro un problema nominalista, si cela il tema della verità della guerra, nel senso che l'oblio del nome è volto a depotenziare il concetto, ad allontanare lo spettro di una catastrofe il cui ricordo era impresso sulla pelle e nella memoria di poche generazioni fa, anche nell'opulenta Europa.

Il termine "guerra" è dunque diventato indicibile. Un tabù che riguarda soprattutto coloro che la guerra la provocano e non coloro che la subiscono, e che hanno più agio a chiamare le cose col loro vero nome. Gli artefici dei conflitti sono costretti a giustificare le loro azioni davanti alle loro stesse opinioni pubbliche, se non al "tribunale della storia", le cui sentenze presumono di poter scrivere loro. Al posto del termine "guerra", il vocabolario politico delle cancellerie delle principali superpotenze mondiali ha così elaborato eufemismi di ogni sorta, che spesso utilizzano la parola "pace".

Eccone alcune: Operazioni di mantenimento della pace; Azioni di sicurezza internazionale; Azioni di contrasto al terrorismo; Interventi umanitari; Missioni di assistenza; Operazioni di stabilizzazione; Supporto alla difesa internazionale; Azioni di contenimento; Operazioni di salvaguardia della democrazia; Missioni di pace, Libertà duratura (*Enduring freedom*), ecc.

Lo stesso conflitto che da oltre un anno insanguina l'Ucraina è stato chiamato dalla Russia "Operazione militare speciale", mentre le azioni militari del governo ucraino negli otto anni precedenti, contro le repubbliche separatiste dei due oblast (regioni amministrative) del Luhansk e del Donetsk, erano state definite dall'Ucraina stessa come "operazioni anti-terrorismo". Per la verità, tali eufemismi non sono un'invenzione così recente: i genocidi di ebrei compiuti dai nazisti nei territori occupati dell'Est Europa, ancor prima della soluzione finale e di Auschwitz, furono chiamati dai suoi autori "operazioni di pulizia", "operazio-

ni speciali", o creazione di "zone libere da ebrei". In quel caso, però, si trattava di una guerra del tutto particolare, condotta contro civili inermi, purtuttavia segnati come vittime sacrificiali³.

Anche i ministeri preposti alla preparazione permanente dello stato di guerra, secondo l'assunto universalmente riconosciuto ma altrettanto sottaciuto del "*Si vis pacem para bellum*", che fino alla Seconda guerra mondiale erano denominati forse più correttamente "ministeri della guerra", ora assumono il nome più politicamente corretto di "Ministeri della difesa". Denominazioni certo più coerenti con il dettato di una costituzione come quella italiana, che all'Art. 11 recita notoriamente:

L'Italia ripudia la guerra come strumento di offesa alla libertà degli altri popoli e come mezzo di risoluzione delle controversie internazionali; consente, in condizioni di parità con gli altri Stati, alle limitazioni di sovranità necessarie ad un ordinamento che assicuri la pace e la giustizia fra le Nazioni; promuove e favorisce le organizzazioni internazionali rivolte a tale scopo.

Un dettato costituzionale che, per lo meno dagli anni novanta del Novecento (partecipazione italiana alla Guerra del golfo nel 1991, all'attacco alla Serbia nel 1998, alla "coalizione dei volenterosi" contro l'Iraq nel 2003 ecc.) è stato tranquillamente ignorato, proprio in virtù dell'eliminazione del termine guerra nel vocabolario ufficiale.

2. Il concetto e la maschera

Il rifiuto di utilizzare il concetto appropriato non è certo corrispondente al declino del suo utilizzo reale, posto che il mondo intero vive da sempre in uno stato di guerra permanente, che anche oggi vede attivi oltre quaranta conflitti, latenti o conclamati⁴. Ma il passaggio dall'utilizzo specifico all'eufemismo non è solo una questione formale. Inerisce il rapporto con un concetto di cui è utile tracciare la genealogia, proprio nel momento in cui la sua messa in atto reale contrasta con una virtualità di segno opposto. È René Girard a ricordarci che «Noi siamo dunque in guerra più

3 Cfr. H. Mommsen, *La soluzione finale*, Il Mulino, Bologna 2003, pp. 128-129.

4 Si vedano in proposito i rapporti della Caritas, di Emergency e Save the Children, che ogni anno aggiornano elenchi già tragici.

che mai, nel momento in cui la guerra non esiste più [come istituzione]»⁵.

Basti ricordare il caso italiano. Ufficialmente, la nostra nazione non è più in stato di guerra dal 10 maggio 1945, quindi – nel momento in cui scrivo – abbiamo appena festeggiato 78 anni di apparente pace perpetua. Ma vediamola in un altro modo. Come alleata – qualcuno dice “satellite”⁶ – dei vincitori della Seconda guerra mondiale gli Usa, dal 1949 l’Italia è membro della Nato e ha rinunciato ufficialmente a una politica militare autonoma, partecipando attivamente in vario modo, ospitando basi americane, armi nucleari, servizi d’intelligence ecc., alla cosiddetta “Guerra fredda” che, in realtà, come ben sanno politologi e storici, è stata significativamente calda⁷. Le vittime del terrorismo e delle “stragi di stato”, da Piazza Fontana alla Stazione di Bologna sono significativamente inscrivibili in quel contesto.

Proprio la fine della Guerra fredda ha visto poi, nel 1990-’91, la diretta partecipazione italiana a una guerra “calda”, definita anch’essa “operazione di polizia internazionale”, che solo successivamente è passata alla storia come la Prima guerra del Golfo. Il filosofo Mario Perniola, in un saggio scritto in presa diretta con quegli eventi, definì l’intervento di una coalizione internazionale a guida Statunitense contro l’Iraq presieduto Saddam Hussein, che aveva occupato militarmente il vicino Kuwait, come un «colpo di mondo»⁸. In quell’occasione, una sorta di non-guerra o di non-pace venne avviata ufficialmente da tutto il mondo contro una sola nazione. L’Italia in quel frangente non ebbe vittime, anche se due aviatori, tali Bellini e Coccilone, furono fatti prigionieri, rendendo esplicita anche all’opinione pubblica del nostro Paese la partecipazione italiana al conflitto. (D’altronde, l’intera coalizione mondiale ebbe 294 caduti, per gran parte oltretutto dovuti al cosiddetto “fuoco amico”, contro forse 100.000 irakeni, in maggioranza civili). Da allora, le “missioni di pace” italiane si sono moltiplicate, obbedendo agli interessi di quella che sembrava esser diventata l’unica superpotenza unipolare⁹. Come riassumeva pochi anni fa il sociologo Alessandro Dal Lago:

5 R. Girard (2007), *Portando Clausewitz all'estremo*, Adelphi, Milano 2008, cit. p. 31.

6 F. Green (1968), *Il nemico. L'imperialismo*, Einaudi Torino 1973.

7 J. Smith, *La guerra fredda 1945-1991*, Il Mulino, Bologna 2000.

8 M. Perniola, *Una guerra sensologica*, in P. Dalla Vigna, T. Villani, *Guerra virtuale e guerra reale. Il conflitto del Golfo*, Mimesis, Milano 1991, pp. 15-25.

9 D. Zolo, *Terrorismo umanitario. Dalla Guerra del Golfo alla strage di Gaza*, Diabasis, Reggio Emilia 2009.

L'enfasi [...] sulla democrazia, l'autodeterminazione dei popoli ecc., lungi dall'avere un significato escatologico, millenarista o banalmente propagandistico, è semplicemente un messaggio imperiale: non c'è compagine statale al mondo che non possa essere sovertita se gli Usa ritengono di essere minacciati, non c'è tirannia o democrazia che non possa essere eliminata, anche se oggi alleata o in pace con gli Usa, se non si allinea sempre alle direttive americane¹⁰.

Paradossalmente, nel 1991, dopo l'implosione dell'Unione Sovietica, l'apparente trionfo americano, incensato da libri di segno opposto come quello di Francis Fukuyama, *La fine della storia*¹¹ o *Impero* di Michael Hardt e Toni Negri¹², ha conosciuto negli ultimi decenni una serie di battute d'arresto proprio per l'impossibilità Usa di sussumere ogni altra potenza, vale a dire di essere realmente unipolare. Le guerre asimmetriche prodotte dall'Occidente a egemonia statunitense, lungi dal produrre le prospettive di espansione economica sul modello della "american way of life", hanno portato alla dissoluzione di molti stati sovrani, sostituendovi il caos, dalla Somalia all'Afghanistan, dall'Iraq alla Libia. In questa eterogenesi dei fini, altre guerre asimmetriche hanno finito col minare l'egemonia americana, che nel 1992 pareva essere invincibile. Gli interventi militari americani nel mondo da quella data fatidica, pur causando milioni di vittime, sono stati in definitiva un fallimento, mentre si sono affermate forme di conflittualità non convenzionali, terrorismo informatico, pirateria finanziaria, organizzazioni militari non governative... tutti potenziali prodromi di conflitti che tolgoni agli apparati statali il monopolio della violenza. Non casualmente, una delle più radicali esposizioni delle nuove modalità di conflitto contemporanee, perviene da due teorici militari dell'esercito cinese, Qiang Liang e Wang Xiangsui. Lo studio di forme nuove di guerra asimmetrica risulta essenziale per una nazione costretta a confrontarsi con un avversario militare enormemente più potente, come gli Usa. I due autori sottolineano come i conflitti contemporanei possano prescindere dai tradizionali confronti tra apparati statuali e tecnologie militari spinte all'estremo, mentre altre modalità belliche possono cagionare effetti ben più devastanti.

10 A. Dal Lago, *Polizia globale. Guerra e conflitti dopo l'11 settembre*, Ombre Corte, Verona 2003, cit. p. 25.

11 Francis Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Utet, Torino 1992.

12 M. Hardt, T. Negri, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, Milano 2003.

[...] esistono fondate ragioni per sostenere che l'attacco finanziario di George Soros all'Asia Orientale, l'attacco terroristico di Osama Bin Laden all'ambasciata militare in Sudan, l'attentato chimico alla metropolitana di Tokyo da parte dei discepoli di Aum Shiri Kyo e i disastri perpetrati ai danni della rete da personaggi come Morris Jr., il cui livello di distruzione non è certo secondario a quello di una guerra, rappresentano una "semi-guerra", una "quasi-guerra" e una "sotto-guerra", vale a dire la forma embrionale di un altro genere di guerra¹³.

L'analisi di tale passaggio alla guerra asimmetrica era già stato argomento di un piccolo libello di Carl Schmitt, *Teoria del partigiano*¹⁴, che a sua volta aveva analizzato forme di conflitto irregolari e vincenti, dalla guerriglia spagnola antinapoleonica del 1803-'13, fino alle dottrine leniniste, e ancora dalla Rivoluzione bolscevica del 1917 alle guerre rivoluzionarie nel terzo mondo, dalla Cina maoista alla Cuba di Fidel Castro. Tali forme di conflitto irregolari, già oltre un secolo prima, erano state prese in considerazione nell'*opus* di Carl von Clausewitz, il massimo ideologo ottocentesco della guerra in Occidente, e inerivano ancora l'immagine di uno scontro tra due entità comparabili, il cui scopo reciproco era sottomettere l'avversario, con un uso della violenza potenzialmente illimitato, pur con mezzi limitati. Per Clausewitz, la guerra, pur essendo anche manifestazione di violenza primordiale e cieco istinto, e coinvolgendo manifestazioni ideologiche (senso dell'onore, patriottismo ecc.), non esula mai da una condotta razionale. Entrambi i contendenti sono costretti a confrontarsi secondo i parametri di un duello, seppure di complessità enormemente superiore: «La guerra non è che un duello su vasta scala»¹⁵. E lo scopo di un duello, come della guerra, è «un atto di forza che ha per scopo di costringere l'avversario a sottomettersi alla nostra volontà. [...] Per raggiungere con sicurezza tale scopo occorre che il nemico sia posto nell'impossibilità di difendersi; e questo è, per definizione, il vero obbiettivo dell'atto di guerra»¹⁶.

Tale tensione alla razionalità della strategia militare, di cui peraltro lo stesso Clausewitz sembra peraltro consci

13 Q. Liang, W. Xiangsui (1999-2018), *Guerra senza limiti. L'arte della guerra*, Leg, Gorizia 2020³, cit. p. 46.

14 C. Schmitt (1963), *Teoria del partigiano. Integrazione del concetto di politico*, Adelphi, Milano 2005.

15 K. von Clausewitz (1832-'37), *Della guerra*, 2 voll., Mondadori, Milano 2017, I,2.

16 *Ibidem*.

dei limiti, viene messa in sordina nel momento in cui l'avversario viene disconosciuto in quanto tale, ridotto al rango di criminale, di terrorista o di male assoluto.

In questo senso, la *polemologia* del sociologo Gaston Bouthoul sembra cogliere meglio l'essenza dei conflitti, assumendo l'idea della guerra come evento cataclismatico, del tutto interno a processi sociali di varia complessità, che possono derivare da problematiche contraddittorie o addirittura opposte: guerre d'abbondanza, guerre di scarsità, guerre ideologiche o economiche, legate a turbolenze di ogni tipo ecc.¹⁷.

Bouthoul, tra l'altro, fu forse il primo studioso occidentale a sottolineare come la civiltà cinese abbia cercato una prospettiva teorica volta ad evitare i conflitti piuttosto che a evocarli. Sun Tzu, antico precursore dell'arte cinese della guerra, sottolinea che lo scopo del conflitto dev'essere quello di sconfiggere il nemico, non il combattere fine a se stesso, che peraltro è meglio sempre limitare.

Dal punto di vista di una tradizione militare così anomala rispetto a quella invalsa in Occidente, la già citata opera di Liang e Xiangsui fornisce un'interessante interpretazione dei limiti della potenza militare unilaterale e della sua applicazione americana:

[...] sebbene gli americani siano bravi nello sviluppare armi di nuova concezione essi non sono particolarmente bravi nello sviluppare nuovi concetti-arma, per impiegare le armi in maniera veramente originale. Questo richiede una capacità di pensiero filosofica e sistemica che non è un punto di forza degli americani, che sono un popolo pratico bravo nello sviluppare nuove tecnologie¹⁸.

Lo strapotere tecnologico americano, che vanta una spesa militare pari al 50% della spesa totale in armamenti dell'intero pianeta, mostra la corda proprio nella sproporzione tra fini e mezzi. L'uso di strumenti soverchianti e costosissimi per ottenere effetti limitati contro nemici infinitamente più deboli, ha ridotto sicuramente le perdite Usa in modo decisivo, spesso azzerandole (ma aumentando in modo esponenziale le perdite avversarie, con una predominanza decisiva delle vittime civili, calcolate spesso in centinaia di migliaia, a volte in milioni. I risultati politici nel lungo periodo finora sono stati modesti, e l'unilateralismo americano sembra ormai esercitarsi quasi solo esclusiva-

17 G. Bouthoul, *Sociologia delle guerre. Trattato di polemologia*, PGreco, Milano 2011.

18 Q. Liang, W. Xiangsui, *op. cit.*, p. 25.

mente nell'alleanza con le nazioni anglosassoni del Commonwealth britannico e nella satellizzazione dell'Europa comunitaria, rivelatasi finora incapace di produrre istanze di politica autonoma¹⁹.

3. Roma conquistò l'Impero per "legittima difesa"?

Il mondo antico non aveva ancora bisogno di giustificare la propria voracità. Tutti conoscono il memorabile frammento eracliteo, che è all'origine della dialettica nel pensiero occidentale: il *pólemos*, padre di tutte e cose, non ha bisogno di motivazioni, poiché è insita nella natura stessa, non solo dell'uomo, ed è misura del vivente.

Il pensiero greco affermava letterariamente tale concetto nei suoi testi più antichi, che non a caso descrivono una guerra decennale e un dopoguerra altrettanto accidentato. Se la guerra di Troia ha origine da una complessa serie di eventi mitici, le sue fasi più spietate non hanno bisogno di giustificazioni.

Nell'*Odissea*, l'epopea del ritorno in patria di Ulisse, l'unico episodio che ha per scenario una terra reale è un atto di aggressione del tutto gratuito. Odisseo, pur già carico di bottino del saccheggio di Troia, navigando con le sue dodici navi lungo le coste della Tracia, decide di saccheggiare Ismara, una città dei Ciconi, alleati dei Troiani. Senza bisogno di dichiarazioni di guerra, i marinai di Ulisse saccheggeranno la città mietendo molte vittime e catturando molte donne. L'imprudenza dei greci, attardatisi a gozzovigliare, permetterà un contrattacco dei Ciconi, con gravi perdite achee. In entrambi i casi, Odisseo non si lamenta. La guerra è sempre la guerra, e la vittoria arride al più astuto e al più forte.

Ma l'idea della naturalità della guerra appartiene al mondo greco anche all'apogeo della sua civiltà. L'Atene di Pericle, archetipo della democrazia, ma solo per i cittadini maschi, adulti e liberi, quando volle fondare il proprio impero marittimo, non agì in modo differente da quello dello scaltro Ulisse con i Ciconi. Basti ricordare il dialogo tuciditeo tra Ateniesi e Melii, di cui Luciano Canfora ha fornito una mirabile esegesi (Cfr. *Tucidide e l'impero. La presa di Melo*, Laterza, Roma-Bari 1992). In sintesi: L'isola di Melo nel Mar Egeo, antica colonia dorica, avrebbe voluto man-

19 A. Dal Lago, in *Polizia globale*, op. cit., p. 29, paragonava il ruolo delle Nazioni dell'Europa occidentale a quello degli stati orientali sottomessi da Roma intorno al II Secolo a.C., come il regno di Pergamo o quello di Bitinia.

tenersi neutrale nel conflitto tra Sparta e Atene. La talassocrazia ateniese non poteva tollerare l'indipendenza di una piccola isola molto vicina all'Attica. Di fronte alle proteste dei melii, che ribadivano di non aver fatto nessun torto ad Atene, gli ambasciatori di quest'ultima invocarono semplicemente il diritto del più forte:

Noi crediamo infatti che per legge di natura chi è più forte comandi: che questo lo faccia la divinità lo crediamo per convinzione, che lo facciano gli uomini, lo crediamo perché è evidente. E ci serviamo di questa legge senza averla istituita noi per primi, ma perché l'abbiamo ricevuta già esistente e la lasceremo valida per tutta l'eternità, certi che voi e altri vi sareste comportati nello stesso modo se vi foste trovati padroni della nostra stessa potenza²⁰.

Per essersi opposti a un destino di oppressione, nel 416 a. C. i melii furono sconfitti poi dopo un pesante assedio, e alla fine gli uomini furono sterminati, mentre donne e bambini furono posti in schiavitù.

Fra parentesi, una simile verità dei rapporti di potenza sembra in età contemporanea del tutto impossibile proprio per l'egemonia di un immaginario imperiale positivo. Un intervento americano, del 1983, volto a impedire che la piccola isola di Grenada diventasse un Paese comunista di tipo cubano, e del tutto simile all'aggressione ateniese a Melo, fu propagandato dalla comunicazione Usa come un "esportazione della democrazia". Per reagire alla condanna quasi unanime dell'Onu, Gli Usa investirono nell'isola oltre 48 milioni di dollari nell'anno successivo²¹.

Paradossalmente, sono gli storici e i teorici dell'ascesa di Roma antica, con la creazione del suo impero mediterraneo, ad aver bisogno di giustificazioni per giustificare l'avvio di un conflitto. Famose sono le pagine che Cicerone dedica allo *iustum bellum*²², la guerra giusta. Lo stesso Tito Livio sembra sottolineare ogni volta l'origine delle guerre che coinvolgono Roma come una reazione a provocazioni nemiche. Come ricordava Michel Alain, a leggere Livio sembrava che i Romani avessero conquistato il mondo per legittima difesa. Una volta trovata una giustificazione appropriata, le guerre di Roma procedevano speditamente verso ogni tipo di massacro di nemici. Tradotti a Roma, i capi dei popoli

20 Tucidite, V, 89 e sg.

21 Cfr. G. Brizan, *Grenada, Island of Conflict*, Macmillan Education Ltd., London-New York 1998.

22 Cicerone, *De Legibus*, III, 3,9.

vinti erano soppressi senza pietà dopo le sfilate trionfali, mentre la schiavitù attendeva gli altri. È un altro storico latino, Pubblio Cornelio Tacito, con rara consapevolezza, a ricordare la verità delle conquiste imperiali romane: «*Ubi solitudinem faciunt, pacem appellant* ("dove fanno il deserto, lo chiamano pace")»²³.

Enduring freedom

L'idea di esorcizzare la guerra, di renderla meno spietata se non più gentile, è stato un progetto – fallimentare – del Cristianesimo. D'altronde, dopo la conciliazione tra Stato e Chiesa dopo l'Editto di Costantino, si era posta la necessità di conciliare una religione che ha un'indiscutibile impronta pacifista, con la parola di Cristo che esalta in primo luogo l'amore universale tra gli uomini, e le necessità militari dell'Impero romano insieme alle dispute della stessa Chiesa contro le eresie. Agostino di Ippona, in proposito, già alla fine del IV secolo d.C., aveva chiesto al braccio secolare dello Stato di usare la violenza per impedire la propaganda di Manichei, Donatisti, Circoncissioni e Pelagiani. Al contempo, aveva prospettato in varie occasioni i parametri per definire una guerra giusta, pur ipotizzando delle regole per limitarne la violenza.

A partire da Agostino, fino alla codificazione tomista dello *iustum bellum*, i tentativi di conciliare il pacifismo del messaggio cristiano e l'uso statale della violenza nel *Pólemos* sono argomento di concili ed encicliche. Ma, dall'Alto Medioevo all'Età moderna, l'utopia di poter limitare le conseguenze più nefaste della violenza organizzata da nazioni e imperi, attribuendovi precisi limiti giuridici e temporali, si è solo raramente concretizzata nelle guerre reali, anche tra stati cristiani. Inoltre, anche questo intento di mitigare la violenza dei conflitti lasciava invariata la ferocia nei confronti di ciò che era percepito come esterno rispetto al Cristianesimo. Anzi, la lotta contro le eresie e il paganesimo aumentava il tasso di ferocia, dal momento che il nemico non era più concepito semplicemente come avversario da sconfiggere, ma interpretato in quanto manifestazione del male e del peccato. Ben note agli storici sono le campagne militari di Carlo Magno contro i Sassoni, con le conversioni forzate e lo sterminio di migliaia di prigionieri pagani

23 M. Alain (1966), *Tacito e il destino dell'impero*, pref. di P. Grimal, trad. it. di A. Salsano, Einaudi, Torino 1973.

irriducibili. Anche le Crociate, oltre allo scopo proclamato di liberare Gerusalemme e i "luoghi santi" della Palestina dalla dominazione musulmana, provocarono un'onda-ta di massacri di ebrei lungo i loro percorsi. Non solo in Terrasanta, ma anche in Europa, ne furono indette di vario genere: contro gli eretici Catari e gli Albigesi nel sud della Francia; quelle guidate dall'Ordine Teutonico contro i popoli pagani del Baltico. Tali crociate, garantendo il perdono preventivo dei peccati e la distribuzione di terre e ricchezze ai partecipanti, rilasciavano un lasciapassare *de facto* per ogni sorta di nefandezze.

Il Cristianesimo confessato da tutti gli attori politici del Medioevo era attivo in vari livelli di stratificazioni. Se per molti era un tutt'uno con la propria esperienza di vita, per altri si proponeva come un abito mentale, un'ideologia in cui riconoscersi, praticandone le forme esteriori, senza coglierne il messaggio profondo.

Il grave torto di un autore come Niccolò Machiavelli, agli occhi dei suoi detrattori contemporanei e successivi, non fu quello di avere falsificato la realtà della politica, ma di averla descritta coerentemente, senza indorarla:

Ma essendo l'intento mio scrivere cosa utile a chi l'intende, mi è parso più conveniente andare dietro alla verità effettuale della cosa, che all'immaginazione di essa: e molti si sono immaginate Repubbliche e Principati, che non si sono mai visti né cognosciuti essere in vero; perché egli è tanto discosto da come si vive, a come si doveria vivere, che colui che lascia quello che si fa per quello che si doveria fare, impara piuttosto la rovina, che la preservazione sua; perché un uomo che voglia fare in tutte le parti professione di buono, conviene che rovini fra tanti che non sono buoni. Onde è necessario ad un Principe, volendosi mantenere, imparare a potere essere non buono, ed usarlo e non usarlo secondo la necessità²⁴.

Non casualmente, la pubblicistica di filosofia politica dei secoli successivi diede luogo a un gran numero di trattati "Antimachiavelli" sia di parte cattolica che di ambito protestante²⁵. Dall'accusa di "paganismo" rivolta all'ambasciatore fiorentino (Girolamo Osorio), a quella di satanismo e ateismo (card. Reginaldo Polo), il pensiero di Machiavelli viene interpretato come la teoria di una prassi politica se-

24 N. Machiavelli, *Il Principe*, XV.

25 AA. VV., *Machiavellismo e antimachiavellici nel Cinquecento*, Atti del convegno di Perugia, 30 settembre-1 ottobre 1969, in «Il Pensiero Politico», 1969, anno II, v. 3.

gnata dall'empietà e dall'inganno. Jean Bodin, ad esempio, uno dei padri delle moderne dottrine dello stato²⁶, rifiutava la riduzione della politica a una mera arte del governo, nel nome di una restaurazione dei valori universali del cristianesimo. Ma Bodin è al contempo il precursore delle dottrine dell'assolutismo sovrano, che potevano agevolmente trovare fondamento nelle dottrine esposte dallo stesso Machiavelli. Nonostante tutti i tentativi di distinguere il carattere etico dell'assolutismo da forme di governo arbitrarie e dispotiche, ancorando il ruolo del sovrano al riconoscimento del diritto naturale dei sudditi e alla superiore legge divina, l'opera di Bodin fu messa all'indice da Paolo IV, il Papa della Controriforma, alla stessa stregua dei libri di Machiavelli.

Innocent Gentillet, ugonotto, nel suo trattato contro Machiavelli del 1576, fu tra i primi a postulare una critica a un'attività di governo priva di scrupoli morali²⁷. Lo sforzo dei critici di Machiavelli, di riconnettere un legame di dipendenza tra la politica intesa come *Kratos*, forza, monopolio della violenza, e l'*Ethos*, inteso come l'etica dello stato cristiano, finisce spesso per introiettare il machiavellismo nel nome di un ideale superiore. Giovanni Botero, pensatore gesuita, alla fine Cinquecento propose una "Ragion di Stato", giustificante persino l'iniquità del potere rispetto ai sudditi, purché tale potere fosse rivolto all'applicazione dell'etica cattolica.

Nel clima della Controriforma, furono composti vari trattati, spesso legati all'Ordine dei Gesuiti, in cui si teorizzava che la Chiesa, per proteggere i propri valori, fosse legittimata a usare non solo l'arma dell'inquisizione contro gli eretici, ma persino il regicidio, purché rivolto contro un sovrano che non rispettasse le leggi divine e il volere del popolo. Anche l'uccisione del re di Francia, Enrico IV, opera di un fanatico cattolico, è ascrivibile alla propaganda dei gesuiti spagnoli, o di anonimi libelli da essi ispirati. Basti qui citare Juan de Mariana e Francisco Suárez, che propugnavano il diritto alla difesa dell'ortodossia cattolica contro il prevalere di confessioni ritenute eretiche o ostili²⁸. L'anti-machiavellismo, così universalmente diffuso e conclamato,

26 J. Bodin, *Les six livres de la République* (1576)

27 I. Gentillet, *Discours sur les moyens de bien gouverner et maintenir eb bonne paix un royaume ou autre principauté, divisez en trois parties: asavoir, du conseil, de la religion et police que doit tenir un prince. Contre Nicolas Machiavel Florentin* (1576).

28 J. de Mariana, *De rege et regis institutione* (1598); F. Suárez, *Tractatus de Legibus ac de Deo legislatore* (1612).

finirà presto con diventare un'arma a doppio taglio. L'arte della dissimulazione, che peraltro è considerata un'importante arma della politica non solo da Machiavelli, ma da tutta la pubblicistica legata all'educazione dei cortigiani e degli stessi governanti, era condannata tradizionalmente, nei Secoli XVI e XVII, se applicata alla religione. Gli ebrei che simulavano una conversione al Cristianesimo, così come gli eretici che si fingevano osservanti dell'ortodossia, conservando nel loro animo una fede diversa, erano considerati passibili delle condanne più severe nei processi inquisitorii.

Tuttavia furono proprio degli autori di matrice gesuitica a giustificare ogni forma d'inganno e simulazione per perseguire i propri programmi di evangelizzazione universale. La necessità di operare presso popoli con altre fedi implica gradi diversi di assimilazione delle culture con cui avveniva il confronto. Un gesuita come Francesco Saverio poteva portarsi in India come un Sanyasi, seminudo o con tuniche arancioni, mentre in Cina Padre Matteo Ricci si addobava con gli abiti di seta tipici dei sapienti locali. In Congo e in Angola i monaci di Ignazio non avevano scrupoli nel partecipare alla tratta di schiavi verso il Brasile e il Perù, per arricchire la Compagnia ed entrare nelle grazie dei sovrani africani, mentre per difendere le loro riduzioni nel Paraguay, dove avevano convertito e aggregato gli indios Guarani, nel XVII Secolo non esitarono a muovere guerra ai coloni spagnoli e portoghesi che avrebbero voluto schiavizzare gli indigeni neo-convertiti²⁹.

Il gesuitismo, per cui il fine, la difesa del primato della religione cattolica, giustificava nei fatti i mezzi, anche attraverso la dissimulazione, la frode e l'inganno, sarà aspramente criticato da molti autori protestanti britannici proprio come una forma di machiavellismo³⁰. Contemporaneamente, Lo stesso Machiavelli sarà rappresentato in ambito cattolico con sembianze ebraiche, proprio per associare la sua figura ai feroci pregiudizi antisemiti del tempo³¹.

Anche il concetto stesso di guerra viene a essere rielaborato, nell'ambito della pubblicistica antimachiavellica, con parametri atti a depotenziarne il significato. Ne *Il Principe* era la guerra l'ovvio corollario della politica stessa, e come tale era il principale problema di gestione a cui i detentori

29 S. Pavone, *I Gesuiti dalle origini alla soppressione: 1540-1773*, Laterza, Roma-Bari 2021; A. Prosperi, *Missionari. Dalle Indie remote alle Indie interne*, Laterza Roma-Bari 2024.

30 M. Praz, *Machiavelli in Inghilterra*, Tumminelli, Roma 1942.

31 M. Firpo, *E l'empio Machiavelli fu ritratto come ebreo dagli editori antisemiti*, in «Il Piccolo», 13/02/2016.

del potere supremo di uno stato dovessero dedicarsi. Nello stato cristiano, che in quanto tale doveva essere etico, la guerra doveva essere “giusta”, ossia trascendere il fine della conservazione e dell'accrescimento dello stato, per assumere lo scopo di difendere il carattere cristiano della società dalle tentazioni eretiche e propagandare anche l'attività missionaria nelle nazioni pagane. Giusta era dunque ogni guerra difensiva, in modo particolare contro nazioni eretiche o pagane. Ma carattere di giustizia poteva assumere anche una guerra preventiva, per anticipare attacchi nemici, il che rende problematico distinguere una guerra etica da qualunque altra forma di aggressione.

I numerosi trattati sulla guerra giusta composti tra XVI e XVII Secolo, soprattutto in ambito cattolico, sono sostanzialmente approfondimenti e rielaborazioni della codificazione proposta da Tommaso d'Aquino, il quale, basandosi sull'autorità di Agostino d'Ippona, aveva fissato tre parametri su cui fondare la categoria del *bellum iustum*. Il primo era che la guerra fosse proclamata da un principe cristiano. Il secondo che derivasse da una giusta causa. Il terzo che l'intenzione di chi combatteva fosse retta³². Inoltre, Agostino stesso, nel 419 d.C., aveva affermato che, anche in una guerra giusta, il suo artefice avrebbe dovuto cautelarsi che il danno prodotto non fosse superiore a quello provocato dall'altrui ingiustizia. La guerra era da lui considerata giusta come legittima difesa dall'altrui forza militare. Essa era giustificata solo se sottomessa a rigorose condizioni di legittimità morale, ovvero che il danno causato dall'aggressore alla nazione o alla comunità fosse durevole, grave e certo; che tutti gli altri mezzi per porvi fine si fossero rivelati impraticabili o inefficaci; che ci fossero fondate condizioni di successo; che il ricorso alle armi non provocasse mali e disordini più gravi del male da eliminare³³.

Che tali postulati fossero soltanto una copertura ideologica, e non incidessero sui conflitti nel loro dispiegarsi nel mondo reale, è dimostrato dalle azioni concrete proprio di alcuni tra i più ferventi detrattori delle teorie di Machiavelli. Nel Settecento abbiamo persino un'opera di Federico II di Prussia, l'*Anti-Machiavel*, scritto nel 1739. Quest'ultimo, per tutto il suo regno non fece che conformarsi nei fatti alle modalità di governo descritte nel *Principe*. Pochi mesi dopo esser salito al trono, nel 1740, diede inizio a quindici anni

32 Tommaso d'Aquino, *Summa theologica* 16, *quaest.* 40. Tr. it. *La Somma Teologica*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2014, p. 329. Cfr. L. Bonanate, *La guerra*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 95 sgg.

33 Agostino, *Quaestiones in Heptateuchum* (4,44; 6,10)

di campagne militari di guerra spesso preventiva e senza dichiarazioni formali, con tattiche di guerra bruciata, coscrizione obbligatoria e cambi repentina di alleanze, con totale disinteresse nei confronti dell'etica cristiana. Il suo governo fu una perfetta rappresentazione dell'assolutismo sovrano del XVIII Secolo e, ciò nonostante, egli continuò a professarsi primo servitore della propria nazione e dei popoli a lui sottoposti³⁴.

Un ambito in cui i teorici della guerra giusta furono costretti a confrontarsi e dibatterono a lungo fu in Spagna il problema di come interpretare le conquiste coloniali in America, con la distruzione delle civiltà Azteca, Maya e Inca e la riduzione in servitù dei popoli precolombiani. Il domenicano Bartolomé de Las Casas, che a Cuba e in Messico aveva avuto modo di assistere direttamente alle violenze dei conquistadores, sostenne la completa iniquità di quelle conquiste, denunciando nelle sue opere il carattere disumano e anticristiano delle imprese militari spagnole nel Nuovo mondo. Al contrario, altri prelati, come Juan Ginés de Sepúlveda, sostennero la piena legittimità delle conquiste, sempre da un punto di vista cristiano, riprendendo anche l'autorità di Aristotele, che del tomismo era anch'esso imprescindibile riferimento. Le due posizioni antagoniste ebbero un momento culminante nella disputa di Valladolid, del 1550-51, alla presenza dell'Imperatore Carlo V e dei principali teologi della Spagna cinquecentesca³⁵. La disputa si concluse con l'apparente trionfo di Las Casas. Negli anni seguenti Carlo V promulgò leggi atte a migliorare la condizione degli Indios e decretò la sospensione delle guerre di conquista. Dietro l'apparente – e, con ogni probabilità, soggettivamente sincera – adesione del sovrano alla visione più cristiana professata da Las Casas, vi era la stringente necessità da parte del governo spagnolo di imbrigliare e tenere a bada la ferocia distruttiva dei conquistadores, che con lo sfruttamento indiscriminato degli indios stavano favorendo e provocando un vero e proprio genocidio dei popoli precolombiani. D'altro canto, con la loro ambizione sfrenata, i capi dei conquistadores, l'un

34 Federico II (1739), *L'Anti-Machiavelli*, a cura di N. Carli, Studio Tesi, Pordenone 1995.

35 Sul dibattito di Valladolid, tra Las Casas e Sepúlveda, cfr. *Guerra giusta e schiavitù naturale. Juan Ginés de Sepúlveda e il dibattito sulla Conquista*, a cura di M. Geuna, Biblioteca francescana, Milano 2015. Sepúlveda espose le sue tesi in modo più esteso nel suo *Democrats alter, seu de justis belli causis apud Indios* (1544). Tr. it. a cura di D. Taranto, *Democrats secondo, ovvero sulle giuste cause della guerra*, Quodlibet, Macerata-Roma, 2008.

contro l'altro armati, avevano dato luogo a oltre trent'anni di guerra civile sulla cordigliera andina, facendo regredire nel caos l'avanzata organizzazione sociale degli Incas, e per di più alcuni di loro manifestavano volontà autonomiste o, addirittura, come Lope de Aguirre³⁶, sognavano di costruirsi degli imperi indipendenti dalla madre-patria. La vittoria delle tesi di Las Casas sulle tesi aristoteliche e razziali di Sepulveda non determinò dunque una condanna effettuale del feroce colonialismo spagnolo, i cui autori continuarono ad imperversare per tutto il Centro e Sud America nei secoli seguenti. Piuttosto, i continui conflitti con i nativi ancora indipendenti furono ridefiniti come operazioni di polizia, volte a proteggere le colonie spagnole da coloro che non volevano sottomettersi all'autorità dei sovrani iberici, come gli Auracani del Cile o i Chichimechi nel nord del Messico³⁷.

La guerra indicibile ha dunque radici lontane, e sembra ormai necessario che per combatterne una si debbano demonizzare gli avversari, disumanizzarli, semplificando la realtà con dichiarazioni nette sulle responsabilità tra "noi" e "loro". Se la prima vittima della guerra è la verità, i secondi sono i civili, che ormai muoiono e sono feriti anche dieci volte di più dei militari, oppure diventano profughi od ostaggi, soprattutto nelle guerre asimmetriche o nelle non-guerre³⁸.

Di fronte alla mistificazione delle guerre mascherate con modalità "giustificabili", soprattutto dalle opinioni pubbliche occidentali, operazioni di verità, anche recentemente, sono state espresse da molti autori in vario modo, ad esempio, sia da letterati come Ernst Jünger³⁹, sia da filosofi come Günter Anders⁴⁰. Ma la questione più drammaticamente urgente, in questo caso, non consiste nel rivendicare una sorta di ritorno virgionale a un passato privo di false coscenze. La vera sfida epocale contemporanea consiste nel trovare soluzioni che evitino l'inverarsi di quel campo santo che Kant aveva ironicamente introdotto nel suo scritto sulla pace perpetua, e che, nell'era delle bombe atomiche, rischia di produrre una quiete universale.

36 Cfr. W.H. Prescott (1847), *La conquista del Perù*, Ghibli, Milano 2020.

37 Cfr. J.H. Elliott (1972), *La Spagna imperiale. 1469-1716*, tr. it. di A. Ca' Rossa, Il Mulino, Bologna 1982.

38 Cfr. S. Vaccaro (a cura di), *La censura infinita. Informazione in guerra, guerra all'informazione*, Mimesis, Milano 2002.

39 Cfr. E. Junger (1936), *Nelle tempeste d'acciaio*, tr. it. di G. Zampaglione, Guanda, Milano 2007.

40 Cfr. G. Anders (1961), *L'ultima vittima di Hiroshima. Il carteggio con Claude Eatherly, il pilota della bomba atomica*, a cura di M. Latini, tr. it. di R. Solmi, Mimesis, Milano-Udine 2016.

Testi



UNA SUGGESTIONE DI LETTURA PROPOSTACI DA BRUNO MAZZONI

Matei Vișniec¹ (Răduți, 1956-) si era riproposto di scrivere un libro sull'Occidente dopo gli attentati di Parigi del 2015 e del 2016. In quegli anni, nella Città dei Lumi si poteva morire crivellati dalle pallottole nella redazione di una rivista, ai tavoli di un caffè o in una sala da concerto. Il terrorismo era diventato l'argomento principale dei media e l'islamismo radicale era stato indicato come il nemico numero uno dell'Occidente.

Che cosa sta succedendo all'Occidente? È forse entrato nella fase finale del suo declino? Muore la civiltà occidentale? L'Europa verrà islamizzata, africanizzata, occupata da milioni di migranti provenienti dall'Africa e dall'Asia? Stiamo assistendo alla scomparsa dell'uomo bianco? Si produrrà in Europa una gigantesca operazione di sostituzione della popolazione bianca, di tradizione cristiana, con un'altra popolazione, africana e arabo-musulmana, di tradizione islamica? Siamo testimoni nel continente europeo di una catastrofe paragonabile alla caduta dell'Impero romano? Si realizza sotto i nostri occhi l'estinzione dei valori occidentali, il soffocamento della voce morale dell'Occidente e la sua uscita dalla storia? L'Occidente ha forse deciso di suicidarsi culturalmente nel momento attuale, dopo che ha tentato per due volte, nel secolo scorso, di farlo fisicamente (scatenando il Primo e il Secondo conflitto mondiale)?

Decine di domande di questo tipo inondano quotidianamente la stampa e i social network. Come giornalista Vișniec si è confrontato con queste domande ogni giorno a *Radio France Internationale*, dove ha lavorato per tre decenni. Come scrittore, si è però in qualche modo proposto di affrontarle diversamente, attraverso il prisma di alcune fa-

¹ Per quanti fossero interessati a conoscerne la biografia o approfondire le tematiche della sua opera di poeta, drammaturgo e romanziere, si rinvia al blog bilingue (francese e inglese) da lui stesso creato: visniec.com

vole filosofiche e di alcuni racconti dal carattere dilemmatico, ma anche attraverso alcune confessioni e non da ultimo mediante *pièces* accattivanti.

La morte dell'Occidente è stata annunciata molte volte anche da vari scrittori, saggisti e filosofi. All'indomani della Prima Guerra Mondiale, Oswald Spengler pubblicava *Il tramonto dell'Occidente*. Nel 1943, a un anno dal suo suicidio, veniva pubblicato *Il mondo di ieri*, l'ultimo cupo libro, quasi un testamento, di Stefan Zweig. Più di recente, nel 2017, il filosofo francese Michel Onfray ha pubblicato *Decadenza*, ampia analisi "della crescita e della decrescita" della civiltà cristiano-giudaica. Tutti libri, questi, che, come molti altri dedicati ai dilemmi e alle contraddizioni dell'Occidente, lo hanno impressionato e turbato...

Allo stesso tempo, però, non è possibile per lui non osservare che l'Occidente "muore" in maniera estremamente lenta. In qualche modo come Venezia... S'inabissa un po' alla volta ogni giorno e pur tuttavia mai del tutto, mentre la potenza del suo fascino rimane intatta, se addirittura non si amplifica in questa lenta "agonia". Intanto, quelli che hanno continuato ad aspettare, e forse auspicare, l'inabissamento definitivo dell'Occidente si sono occidentalizzati (integralmente o parzialmente). Anche così, come appare ad alcuni, con un piede nella fossa, l'Occidente resta un affascinante laboratorio umano in cui si intersecano tutte le etnie, le lingue e le culture e da dove uscirà forse una nuova sintesi, la civiltà di domani.

La verità è che non sappiamo bene cosa stia accadendo ora all'Occidente, e a noi tutti, come metamorfosi sociale, culturale, comportamentale, tecnologica, umana...

Non possiamo essere allo stesso tempo in due punti distinti, dentro una navetta spaziale che accelera e nel luogo in cui ci si aspetta che atterri.

In ogni caso, non siamo noi a vivere oggi gli ultimi giorni dell'Occidente, è comunque opportuno riflettere sul timore che quest'asserzione provoca in noi.

Il tema della "frontiera" che il lettore incontrerà nella *pièce* che segue si pone così a pieno diritto nella problematica su cui riflette e scrive da tempo un intellettuale qual è Matei Vișniec, romeno per nascita ma europeo per vocazione, oltre che per vissuto personale e familiare. *Le brouillard* è un testo inedito che verrà rappresentato nel 2025 all'interno delle manifestazioni per celebrare Gorizia e Nova Gorica quali città capitali europee della cultura.

BRUNO MAZZONI
Università di Pisa



LA FÊTE DE LA FRONTIÈRE. AVANT PROPOS

MATÉI VIŞNIEC

Naissance du projet¹

La ville italienne de Gorizia et la ville slovène de Nova Gorica seront ensemble capitale européenne de la culture en 2025. Elles forment une agglomération urbaine très particulière. La frontière entre les deux villes a disparu depuis longtemps devenant par endroits une piste cyclable. Entre les deux villes, il y avait une circulation des personnes, des biens et des services même à l'époque de la Fédération yougoslave (et donc du communisme). Les Italiens de Gorizia pouvaient voyager, sur la base d'une autorisation spéciale, à Nova Gorica et les Slovènes de Nova Gorica, de même, avec l'aide d'un document célèbre (*prepustnica*) pouvaient aller respirer l'air occidental dans la ville de Gorizia.

Après la chute du communisme, les échanges entre les deux villes se sont intensifiés et diversifiés... A Nova Gorica, de nombreux casinos apparaissent, un type d'établissement infiniment plus rare et plus contrôlé en Italie. Les Italiens vont acheter de l'essence et des cigarettes à Nova Gorica car ces produits y sont moins chers. En revanche, les Slovènes se rendent à Gorizia pour acheter des produits de luxe ou des jeans. Certaines familles de Gorizia envoient leurs enfants dans les jardins d'enfants de Nova Gorica – il semblerait que les prix y soient plus acceptables et, en plus, les enfants italiens apprennent le slovène...

1 Presentiamo qui la prima parte della pièce del noto scrittore rumeno, nella versione in francese voluta dall'autore., che dal 1987 è la sua seconda casa. I suoi libri maggiori in italiano sono presentati dalla editrice Voland. La premessa spiega la nascita e anche il senso dell'intera opera, ma qui nel contesto del fascicolo 11 di *Dialogoi* assume in particolare il senso grottesco della definizione di confine/frontiera, in cui il confronto tra guerra e pace è sempre in bilico di manifestare tutta la sua assurdità.

Les deux villes cohabitent à proximité l'une de l'autre, étroitement liées. Dans certains endroits, il suffit de traverser la rue et vous êtes pratiquement passé de l'Italie à la Slovénie et vice versa. Il y a même, dans un parc proche d'un ancien poste de contrôle douanier, un banc public sur lequel on peut s'asseoir comme on veut : du côté slovène ou du côté italien. Je trouve ce banc très intéressant, scénographiquement parlant, pour ce qu'est l'Europe d'aujourd'hui. J'ai d'ailleurs utilisé le symbole dans la pièce que j'ai eu le plaisir d'écrire à la demande d'une compagnie de théâtre italienne, le Teatro dei Borgia.

En septembre 2024, au Teatro Comunale de la ville de Cormons (agglomération de Gorizia), j'ai assisté aux premières répétitions... La mise en scène est signée par Elena Cotugno et Gianpiero Borgia. Les comédiens impliqués dans la créations sont : Raffaele Braia, Elena Cotugno, Serena Di Gregorio, Sabino Rociola, Valerio Tambone. Le spectacle sera présenté l'année prochaine à Nova Gorica et à Gorizia.

Après mon séjour de plusieurs jours à Cormons, j'ai été conduit à l'aéroport par un chauffeur de taxi du côté slovène, de Nova Gorica. Pour les distances plus longues, les Italiens de Gorizia préfèrent, semble-t-il, utiliser les compagnies de taxi de Nova Gorica. En roulant, pendant une heure et demie, le chauffeur de taxi, un jeune homme d'environ 35 ans, m'a parlé sans arrêt des deux villes, avec des centaines de détails savoureux sur les meilleures choses à acheter et à faire d'un côté ou l'autre, à Gorizia et à Nova Gorica. Il ne le sait pas, mais il est devenu la source d'inspiration pour un nouveau personnage de ma pièce.

Un moment tout à fait atypique a été, à Cormons, l'organisation d'une conférence sur les frontières dans l'une des rues piétonnes de la ville de Gorizia... Les passants qui avaient le temps pour s'arrêter ont eu l'occasion d'apprendre des choses intéressantes sur les frontières racontées par cinq comédiens, deux sociologues, un metteur en scène et un auteur franco-roumain. Certains piétons sont intervenus dans les discussions. Au moins l'un d'entre eux s'est plaint que les migrants arrivant en Slovénie soient systématiquement orientés vers l'Italie...

Le spectacle pour lequel j'ai écrit les textes s'appellera FESTA DI CONFINE.

J'ai encore une fois adopté la « stratégie » des modules théâtraux à composer. Le metteur en scène décide combien de modules il va utiliser dans le spectacle et dans quel ordre. Le texte intitulé *Le Brouillard* (sectionné en cinq par-

ties) pourrait être le fil rouge du spectacle. Sinon, le metteur en scène peut inventer son propre fil rouge.

Lorsqu'on écrit sur les frontières on se rend compte qu'il s'agit d'une histoire sans fin. Une histoire évidemment douloreuse, mais parfois grotesque et absurde, voire comique. Ce que je propose dans ce recueil c'est une matière pour un spectacle. Il y a, dans cette matière, des souvenirs personnels, des situations dramatiques inspirées par des faits réels et des modules qui tiennent de la pure fiction. C'est le metteur en scène qui doit trouver le bon dosage pour son spectacle.

Le brouillard

Personnages :

La femme qui n'a pas peur de brouillard

Le petit frère de la femme (un étui de guitare sur le dos)

L'homme qui joue de la flûte

La femme qui chante une berceuse

L'homme qui n'a pas de corps

RONDE 1

Un cercle dessiné par terre. Migrant 2 (La femme qui n'a pas peur de brouillard) et Migrant 1 (Le petit frère de la femme qui n'a pas peur de brouillard) marchent en rond en suivant la ligne du cercle.

MIGRANT 1 – Bizarre...

MIGRANT 2 – Quoi ?

MIGRANT 1 – Ce brouillard... Ce n'est pas normal...

MIGRANT 2 – Mais si...

MIGRANT 1 – Non, ce n'est pas normal...

MIGRANT 2 – Écoute, le brouillard, c'est un cadeau du ciel. Ce sera encore plus facile pour nous de traverser de l'autre côté.

Pause. Ils continuent à marcher en rond.

MIGRANT 1 – Je ne suis plus sûr qu'on aille dans la bonne direction.

MIGRANT 2 – Mais si.

MIGRANT 1 – Comment tu le sais ?

MIGRANT 2 – On va toujours vers le nord, donc on va dans la bonne direction.

MIGRANT 1 – L'aiguille de ma boussole tourne comme une girouette. Je ne sais plus où est le nord.

MIGRANT 2 – Suis-moi, j'ai une boussole dans ma tête.

Pause. Ils continuent à marcher en rond.

MIGRANT 1 – Arrête un peu...

MIGRANT 2 – Pourquoi ?

MIGRANT 1 – Tu ne vois pas que le brouillard devient de plus en plus épais ?

MIGRANT 2 – Et alors ? Ça arrive souvent dans une forêt... Le brouillard fait partie du paysage...

MIGRANT 1 – Moi je pense que depuis un petit moment on tourne en rond...

MIGRANT 2 – On ne tourne pas en rond, on a suivi la bonne direction, tout droit...

MIGRANT 1 – On aurait dû arriver déjà à la frontière.

MIGRANT 2 – On y arrivera.

MIGRANT 1 – On aurait dû voir déjà la frontière.

MIGRANT 2 – On va la voir dès qu'on sort de la forêt.

Pause. Ils continuent à marcher en rond.

MIGRANT 1 – Merde, arrête un peu !

MIGRANT 2 – Pourquoi ?

MIGRANT 1 – Te n'entends pas ?

MIGRANT 2 – Quoi ?

MIGRANT 1 – Quelqu'un joue à la flûte.

MIGRANT 2 – Et alors ?

MIGRANT 1 – Bah, c'est que nous ne marchons pas dans la bonne direction.

MIGRANT 2 – Pourquoi tu dis ça ?

MIGRANT 1 – Bah, tu crois que quelqu'un nous attend à la frontière en jouant de la flûte ?

MIGRANT 2 – Possible...

MIGRANT 1 – Vraiment, tu m'agaces avec ton optimisme.

MIGRANT 2 – C'est peut-être pour ça qu'il joue, pour signaler à d'autres que la frontière est proche...

MIGRANT 1 – Moi, je pense plutôt que c'est quelqu'un qui s'est totalement égaré...

Ils continuent de tourner en rond.

RONDE 2

MIGRANT 1 – Bizarre...
 MIGRANT 2 – Quoi ?
 MIGRANT 1 – Ce brouillard... Ce n'est pas normal...
 MIGRANT 2 – Mais oui...
 MIGRANT 1 – Non, ce n'est pas normal...
 MIGRANT 2 – Écoute, le brouillard, c'est un cadeau du ciel. Ce sera encore plus facile pour nous de traverser de l'autre côté.

Pause. Ils continuent à marcher en rond.

MIGRANT 1 – Je ne suis pas sûr qu'on aille dans la bonne direction.

MIGRANT 2 – C'est la seule direction possible, tu le sais.
 MIGRANT 1 – On aurait dû réfléchir mieux.

MIGRANT 2 – Réfléchir à quoi ? Quand tu dois choisir entre la vie et la mort, tu n'as pas besoin de réfléchir beaucoup.

MIGRANT 1 – Attends... Réfléchissons quand même... Ça fait trois jours qu'on entend cette flûte... Elle nous attire peut-être dans une mauvaise direction...

L'homme à la flûte apparaît. Il est assis au centre du cercle sur son sac à dos. Il joue de la flûte.

MIGRANT 1 – Hé ! Toi ! Qu'est-ce que tu fais ici ? Pourquoi tu joues de la flûte ? Ça résonne dans toute la forêt.

L'HOMME À LA FLÛTE – Je joue pour mon frère...

MIGRANT 2 – Mais il est où, ton frère ?

L'HOMME À LA FLÛTE – Je l'ai enterré il y a trois jours.

MIGRANT 1 – Tu l'as enterré où ?

L'HOMME À LA FLÛTE – Ici... Je suis assis sur sa tombe.

MIGRANT 2 – Tu es fou, ou quoi ? Tu n'as pas bougé d'ici depuis trois jours ?

L'HOMME À LA FLÛTE – Non... Ça n'a plus de sens...

MIGRANT 2 – Qu'est-ce que tu veux dire ?

L'HOMME À LA FLÛTE – Cette forêt est maudite. Le brouillard ne se lève plus.

MIGRANT 1 (vers MIGRANT 2) – Je t'avais dit que ce brouillard n'est pas normal...

MIGRANT 2 (vers MIGRANT 1) – Arrête avec tes connexions... (Vers L'HOMME À FLÛTE.) Tu as vu des gens passer par ici ?

L'HOMME À LA FLÛTE – Oui... plein...

MIGRANT 1 – Et ils sont où ?

L'HOMME À LA FLÛTE – Ils tournent en rond...

MIGRANT 2 – Comment tu le sais ?

L'HOMME À LAFLÛTE – Je les vois repasser de temps en temps par ici.

MIGRANT 2 – Écoute, mon pote... Je suis désolé pour ton frère... Mais maintenant il faut te secouer. Viens avec nous. La frontière n'est pas loin. Viens, on va passer de l'autre côté... C'est pour ça que vous êtes venus, toi et ton frère, n'est-ce pas ? Maintenant, tout ce que tu peux encore faire pour lui c'est d'aller tout seul jusqu'au bout.

L'HOMME À LA FLÛTE – Non... Pas moi... Allez-y, vous, et bonne chance !

MIGRANT 1 – Mais non, mais non... On ne peut pas te laisser ici.

L'HOMME À LA FLÛTE – Ce brouillard est maudit, sachez-le.

Les deux migrants reprennent la marche en rond. L'homme à la flûte traîne derrière eux.

RONDE 3

Les trois personnages tournent toujours en rond.

MIGRANT 1 – Bizarre...

MIGRANT 2 – Quoi ?

MIGRANT 1 – Ce brouillard... Ce n'est pas normal...

MIGRANT 2 – C'est comme ça en ce moment de l'année...

MIGRANT 1 – Non, ce n'est pas normal...

MIGRANT 2 – Écoute, moi je te dis que c'est comme ça en ce moment de l'année.

Le brouillard, c'est un cadeau du ciel. Ce sera encore plus facile pour nous de traverser de l'autre côté.

MIGRANT 1 – Arrête de répéter bêtement ce qui disait le passeur.

MIGRANT 2 – Moi, je lui fais confiance.

MIGRANT 1 – Et moi, je ne lui fais pas confiance. T'as vu comme il s'est évaporé dans la nature ? Et tu lui fais toujours confiance. C'est fou, ça.

MIGRANT 2 – Tais-toi et marche.

Les trois personnages tournent en rond. La troisième joue toujours de la flûte.

MIGRANT 1 – Attends, grande sœur... Tu marches trop vite.

MIGRANT 2 – Il faut absolument qu'on sort de cette forêt avant la tombée de la nuit.

MIGRANT 1 – Dis-moi, si je m'écroule en ce moment et si je meurs, tu t'arrêtes pour m'enterrer ou tu continues tout droit ?

MIGRANT 2 – Je continue tout droit.

MIGRANT 1 – Et tu me laisses pourrir dans la forêt ?

MIGRANT 2 – Non... Je te porte sur mon dos et je t'en-terre de l'autre côté, en terre libre...

MIGRANT 1 – Ça devient insupportable, le fait que tu as toujours des réponses à tout. Ça me plaisait autrefois... Mais en même temps ça m'a toujours effrayé chez toi.

MIGRANT 2 – Tais-toi et marche. Tu parles trop et tu gaspilles tes forces...

Ils continuent à marcher en rond. On entend, de plus en plus fort, la voix d'une femme qui chante.

MIGRANT 1 – Aïe ! T'entends ça ?

MIGRANT 2 – Tais-toi et marche.

MIGRANT 1 – C'est la forêt des fous... On aurait dû passer plutôt par les marécages que par la forêt.

MIGRANT 2 – Tais-toi, couvre tes oreilles, et marche.

Une silhouette de femme se dessine dans le brouillard. Elle chante une berceuse, au milieu du cercle. MIGRANT 1, MIGRANT 2 et MIGRANT 3 s'approchent de la femme.

MIGRANT 1 – Hé... Qu'est-ce que tu fais là ?

LA FEMME QUI CHANTE – Je chante une berceuse pour mon enfant.

MIGRANT 2 – Et il est où ton enfant ?

LA FEMME QUI CHANTE – Il est mort il y a trois jours et je l'ai enterré ici.

MIGRANT 1 – Ici où ?

LA FEMME QUI CHANTE – Ici... Je suis assise sur sa tombe.

MIGRANT 2 – Je suis désolé pour ton enfant... Mais maintenant il faut se ressaisir...

L'HOMME À LA FLÛTE – Viens avec nous, la frontière n'est pas loin.

LA FEMME QUI CHANTE – On est déjà à la frontière, mes frères... La frontière, c'est ce brouillard.

MIGRANT 2 (vers MIGRANT 1) – Elle est folle... Partons...

MIGRANT 1 (vers MIGRANT 2) – Attends, attends... C'est peut-être nous qui sommes fous... (Vers LA FEMME QUI CHANTE.) Qu'est-ce que tu balbuties là ? C'est le brouillard qui te fait peur ? Tu ne veux plus marcher ? Tu viens d'où ?

LA FEMME QUI CHANTE – Dans cette forêt, les rêves se transforment en brouillard. On m'a dit de ne pas passer par ici, mais c'était le chemin le plus court vers la frontière... Mais ne perdez pas votre temps, partez... Partez, continuez à rêver, on ne sait jamais... Un rêve sur un million se réalise, on le sait bien... Vous faites partie peut-être des gagnants... Pour moi, c'est fini. Mon rêve c'était mon enfant. Allez-y, et bonne chance !

L'HOMME À LA FLÛTE – Mais non, mais non, on ne va pas te laisser ici...

LA FEMME QUI CHANTE – Ce brouillard est maudit, sachez-le... Il s'attaque aux rêves. Il faut marcher la tête vide. Il faut marcher sans penser. Dès que tu penses à quelque chose, le brouillard efface ton espoir.

RONDE 4

Les quatre personnages tournent en rond. LA FEMME murmure sa chanson et L'HOMME À LA FLÛTE joue doucement.

MIGRANT 1 – Bizarre...

MIGRANT 2 – Quoi ?

MIGRANT 1 – Ce brouillard... Ce n'est pas normal...

MIGRANT 2 – Mais si...

MIGRANT 1 – Non, ce n'est pas normal...

MIGRANT 2 – Écoute, le brouillard...

MIGRANT 1 – ...c'est un cadeau du ciel... je sais... Mais ça ne nous aide pas de traverser de l'autre côté.

MIGRANT 2 – Tu me ralentis, frelot. J'aurais dû partir toute seule. Tu as toujours eu peur de ce voyage. Moi, je ne t'ai jamais dit qu'il sera facile. Et ce n'est pas vrai que c'est seulement un rêve sur un million qui se réalise. Ce n'est pas vrai que les rêves se transforment en brouillard. Je ne suis pas venu ici pour laisser mon rêve se transformer en brouillard. Écoute, mon frère, nos rêves sont tellement beaux qu'ils ne peuvent tout simplement pas devenir brouillard. Un grand rêve à qui on donne tout, ne peut pas devenir de la simple fumée.

MIGRANT 1 – Moi, tu sais, je n'ai pas un grand rêve. Mon rêve est tout petit... J'aimerais, par exemple, avoir un

juke-box... Et écouter tous les jours les chansons d'Elvis...

MIGRANT 2 – Grand ou petit, pense à ton rêve et marche.

MIGRANT 1 – Mon rêve, tu vois, est plutôt minuscule...
Gratter en paix ma guitare...

MIGRANT 2 – Pense alors à ton rêve minuscule et marche...

LA FEMME QUI CHANTE – On m'a dit de ne pas passer par ici... Mais c'était le chemin le plus court vers la vie. Et voilà que ça m'a apporté la mort. Mon rêve s'est évaporé dans le brouillard. C'est un brouillard qui avale l'avenir de gens. Il t'attire au début, tu crois pouvoir te cacher dans le brouillard, voyager plus vite, mais il n'y a pas de voie de sortie...

L'HOMME À LA FLÛTE – Tout à l'heure j'ai cru me trouver dans une forêt... Je suivais un sentier... Il y avait même des flèches qui indiquaient la direction... Je percevais parfaitement les silhouettes des arbres... Je voyais des formes... J'ai vu des fougères géantes... J'ai croisé même un cerf... Mais maintenant on ne voit plus rien à travers ce brouillard... On ne voit que le brouillard... Même les pas de ceux qui sont passés devant nous, on ne les voit plus...

Ils croisent L'HOMME QUI N'A PLUS DE CORPS.

L'HOMME QUI N'A PLUS DE CORPS – Excusez-moi, vous êtes des migrants ?

MIGRANT 2 – Non, nous sommes des gens...

L'HOMME QUI N'A PLUS DE CORPS – Et vous venez de loin?

MIGRANT 1 – Oui... Et nous allons vers la frontière. Toi aussi?

L'HOMME QUI N'A PLUS DE CORPS – Non, parce que je n'ai plus de corps...

MIGRANT 2 – C'est vrai que dans ce brouillard les corps deviennent invisibles...

L'HOMME QUI N'A PLUS DE CORPS – Vous n'avez pas compris ce que j'ai dit... Je n'ai pas de corps de tout. Je l'ai éparpillé derrière moi...

LA FEMME QUI CHANTE – Je comprends... Votre histoire est peut-être la mienne. Moi, j'ai laissé derrière moi un enfant.

L'HOMME À LA FLÛTE – Et moi, un frère... Allez, racontez-nous comment vous avez éparpillé votre corps...

L'HOMME QUI N'A PLUS DE CORPS – C'est qu'après une journée de marche j'ai été saisi par une peur terrible. Je me suis dit... et si je dois rebrousser chemin, comment je vais faire ?

Comment reconnaître le chemin de retour dans le brouillard ? Et alors, instinctivement, trois des doigts de ma main gauche se sont détachés et sont tombés dans la poussière.

Trois doigts laissés dans la poussière sont comme trois petites bornes kilométriques. Impossible de ne pas les retrouver au retour. On sait qu'un doigt tombé dans la poussière sur un long chemin ne peut être ramassé par personne d'autre que celui qui l'a abandonné.

J'ai continué à marcher en me disant qu'on peut vivre toute une vie sans trois doigts.

Mais comme je m'enfonçais de plus en plus dans la forêt, mon corps est devenu encore plus inquiet. Et alors tout mon avant-bras gauche est tombé dans la poussière.

En tout cas, on sait que l'homme peut vivre sans un bras... C'est ce que je me suis encore dit. L'important était de reconnaître le chemin du retour.

Mais comme la route que je suivais paraissait sans fin, mon corps a dû laisser derrière lui d'autres indices.

Plouf, j'ai entendu les mollets de ma jambe gauche tomber dans la poussière.

Plouf, un jour après, une rotule.

Plouf, deux jours après, le reste de la jambe, lors d'un virage à 180 degrés...

Bien décidé à ne pas oublier le chemin du retour, je n'ai pas prêté trop d'attention à ces petits bruits.

Plaf, une omoplate.

Plaf, le tibia et le péroné de la jambe droite.

Plaf, le rein gauche.

Mon corps avait inventé la méthode la plus efficace pour préserver la mémoire de la route.

Comme le chemin était interminable et le brouillard de plus en plus épais, mon corps a instinctivement dosé judicieusement ses réserves de signes.

Mon œil gauche est resté collé au sommet d'une colline, à un de ces endroits que les géographes appellent le point d'équilibre des eaux.

A un croisement, c'est un poumon qui m'a quitté. Et au passage d'une rivière, c'est l'une de mes oreilles qui s'est détachée comme si la musique de l'eau qui coule avait besoin d'être écoutée éternellement.

Voilà, c'est comme ça que tu te disperces si tu penses trop au chemin de retour. Mon corps faisait ça sans consulter mon cerveau. Difficile donc à comprendre pourquoi ma mâchoire supérieure est tombée sur la pente ascendante d'une montagne, et la mâchoire inférieure sur la route qui menait vers la vallée... Pourquoi

mon cœur m'a quitté au bord d'un précipice, alors que ma peau avait commencé à se décoller dans une forêt de bouleaux.

Les organes internes, les os, les glandes et les cartilages, les larmes et le sang, en désordre mais peut-être guidés par un ordre cosmique de la peur, m'ont quitté les uns après les autres pour devenir bornes et repères... Voilà, en ce moment je suis vidé.

C'est pour ça que je me suis arrêté et j'attends d'autres gens... Je suis tellement heureux de vous voir, même si je n'ai plus de corps...

Mon cerveau peut vous poser une question ?

MIGRANT 2 – Oui...

L'HOMME QUI N'A PLUS DE CORPS – Je ne sais pas pourquoi, mais pendant tout ce temps j'ai eu l'impression de marcher sur d'autres doigts, sur d'autres bras, sur d'autres os, sur d'autres yeux, sur d'autres cœurs, sur d'autres morceaux de chair et de cartilage... Vous avez, vous aussi, l'impression que notre route est pavée avec les fragments des corps de ceux qui sont passés avant nous ?

Musique. Brouillard et des scintillements dans le brouillard.

RONDE 5

Tous les cinq personnages tournent en rond.

MIGRANT 1 – Bizarre...

MIGRANT 2 – Quoi ?

MIGRANT 1 – Ce brouillard qui scintille... Ce n'est pas normal...

MIGRANT 2 – Arrête !

MIGRANT 1 – Non, ce n'est pas normal...

MIGRANT 2 – Écoute, le brouillard, c'est un cadeau de...

MIGRANT 1 – Arrête !

L'HOMME QUI N'A PLUS DE CORPS – Ah, si on pourrait s'élever dans les airs, comme les oiseaux...

LA FEMME QUI CHANTE – Pourquoi faire ?

L'HOMME QUI N'A PLUS DE CORPS – Pour voir la route d'en haut...

L'HOMME À LA FLÛTE – À quoi bon ?

L'HOMME QUI N'A PLUS DE CORPS – On risque de découvrir que la route est, en réalité, un cercle... Et que tous ceux qui marchent devant nous reviennent, sans s'en rendre compte, au point de départ.

MIGRANT 2 – C'est mieux de ne pas découvrir ça.

L'HOMME QUI N'A PLUS DE CORPS – Vous savez, il y a de millions de gens qui marchent devant nous, mais à cause de brouillard on ne les voit pas.

MIGRANT 1 – Arrête de parler. Tu n'as pas de corps.

L'HOMME QUI N'A PLUS DE CORPS – Et il y a aussi d'autres millions de gens derrière nous, mais à cause de brouillard on ne les voit pas.

Le petit frère s'arrête.

MIGRANT 1 – Stop ! Oh, comme c'est beau ! J'entends encore de la musique.

MIGRANT 2 – Je ne veux plus m'arrêter chaque fois qu'un fou se met à chanter sur notre chemin. Ça suffit.

MIGRANT 1 écoute attentivement.

MIGRANT 1 – Ça alors ! T'entends ?

MIGRANT 2 – Ça sort d'où, cette musique ?

Ils reprennent la marche en rond. On distingue, dans le brouillard, la silhouette d'une sorte d'objet mécanique qui scintille. Peu à peu se dessine un jukebox des années 50, merveilleux objet qui fait rêver.

MIGRANT 1 – Mais... c'est un jukebox !

On entend Elvis Presley chanter « Love me tender ».

MIGRANT 2 – Alors tu vois... On a réussi... Il doit y avoir une station d'essence ou un bar quelque part... On a traversé la frontière sans s'en rendre compte.

MIGRANT 1 – Mais non, mais non... Il est là pour moi, il est venu à ma rencontre au milieu de la forêt...

MIGRANT 2 – Ça n'existe pas, ça, des jukebox en pleine forêt...

MIGRANT 1 – C'est mon rêve, ce jukebox. J'ai toujours rêvé d'ouvrir un café et d'avoir aussi un jukebox. Et voilà que je tombe sur mon rêve. Adieu, ma sœur, je reste ici avec mon rêve. Aux revoir, vous tous ! Je ne bouge plus d'ici. Partez, continuez sans moi...

MIGRANT 2 – Mais... ce n'est que le jukebox... Le café je ne le vois nulle part...

MIGRANT 1 – Peu importe... Je suis content maintenant... Ne perds pas ton temps, ma sœur, cours... Et vous aussi...

Il sort la guitare de l'étui et commence à chanter.

MIGRANT 2 (furieux) – Ce brouillard rend fou... Il n'est pas normal, ce brouillard... Ça doit être une nouvelle invention... Ils dispersent du brouillard tout au long de la frontière pour nous obliger de marcher en rond...

MIGRANT 2 s'éloigne suivi par les autres, à l'exception de MIGRANT 1.

MIGRANT 1 – Ma sœur !

MIGRANT 2 – Oui ?

MIGRANT 1 – Laisse-moi s'il te plaît une pièce de monnaie... Au cas où la musique s'arrête...

L'HOMME QUI N'A PLUS DE CORPS – Tiens, petit... Prends celle-ci aussi... Et sois heureux...

L'HOMME À LA FLÛTE – Tiens, une autre... Et ne regarde jamais ta route d'en haut...

LA FEMME QUI CHANTE (lui donne aussi une pièce de monnaie) – Oui, les rêves il faut les regarder en face...

Face à face

Personnages :

LE SERGENT
LE SOLDAT

Le Sergent et le Soldat se cachent dans une poste d'observation au bord du Danube, côté roumain. Ils scrutent l'autre rive à travers des jumelles.

Note explicative : nous sommes en plein guerre froide, dans les années 50. Le Danube est la frontière naturelle entre la Roumanie et la Serbie.

LE SOLDAT – Et pourtant je ne les vois pas...

LE SERGENT – Mais tu vois le grand panneau avec le portrait de Tito ?

LE SOLDAT – Oui...

LE SERGENT – Et maintenant regarde vers la gauche... Tu vois un petit monticule ?

LE SOLDAT – Oui...

LE SERGENT – C'est là leur poste... En effet, ils sont juste en face de nous.

LE SOLDAT – Ils sont combien ?

LE SERGENT – Pas très nombreux... deux ou trois ou quatre...

LE SOLDAT – J'ai compris. On dirait qu'ils sont bien cachés... Je ne vois là aucun mouvement.

LE SERGENT – Bon, alors on va les réveiller.

Le Sergent, muni d'un porte-voix, se met à crier des slogans hostiles en direction des gardes-frontières serbes qui se trouvent en face, de l'autre côté du fleuve.

LE SERGENT – A bas Tito, le boucher des Balkans !

L'écho prolonge d'une manière assez macabre les mots qui viennent d'être prononcés.

LE SOLDAT – Waouh ! Ça ne va pas leur plaire.

LE SERGENT – On s'en fout...

Pause. Tous les deux sont visiblement dans l'attente de la réponse qui ne tarde pas à venir.

LA VOIX DE L'AUTRE CÔTÉ – A bas les Roumains, les valets de Staline !

Pause.

LE SOLDAT – Ça alors ! Ils nous traitent de valets de Staline...

LE SERGENT – Attends, je vais les remettre à leur place... (En criant à travers le porte-voix.) À bas les Serbes, les traîtres de l'Internationale proléttaire !

LE SOLDAT – Bravo, vous êtes très fort, camarade sergent.

LE SERGENT – Bah, oui... Je ne vais pas me laisser faire.

Quelques moments de silence, ensuite la réponse arrive.

LA VOIX DE L'AUTRE CÔTÉ – Mort aux chiens enragés de Moscou !

L'écho prolonge le slogan.

LE SOLDAT – Qu'est-ce qu'il a dit ? Il nous traite de chiens ?

LE SERGENT – T'en fais pas... J'en ai, moi aussi, d'autres

assez forts dans le stock... (Criant dans le porte-voix.) Libérons la Yougoslavie, camp d'extermination des idéaux socialistes !

LE SOLDAT – Ah, oui chef, ah oui... Ça c'était un vrai tonnerre...

LE SERGENT – Oui, ça les rend toujours fous...

LE SOLDAT – Ah, là, ils ont perdu la voix...

Long silence. La réplique arrive.

LA VOIX DE L'AUTRE CÔTÉ – Libérons la Roumanie du fascisme rouge !

Pause.

LE SOLDAT – Alors, ça... Ça me fait un peu peur...

LE SERGENT (emballé, en criant dans le porte-voix) – Frères communistes Serbes, réveillez-vous et fusillez la bande de Tito, le bourreau sanguinaire des peuples yougoslaves !

LE SOLDAT – Bonne ! Excellente !

La réplique arrive tout de suite.

LA VOIX DE L'AUTRE CÔTÉ – Frères Roumains, sortez de la torpeur et ne laissez pas Staline étendre chez vous son Goulag !

LE SOLDAT – Bon, rien à dire, ils se débrouillent, eux aussi...

LE SERGENT (dans le porte-voix) – Vous allez payer cher pour votre révisionnisme, espèce d'ordures !

LA VOIX DE L'AUTRE CÔTÉ – Ta gueule, espèce de servillère contre-révolutionnaire !

LE SERGENT – Va te faire foutre, espèce de pourriture serbe !

LA VOIX DE L'AUTRE CÔTÉ – Va au diable, espèce de crétin roumain !

LE SERGENT tire un coup de fusil dans la direction de « l'ennemi ». Celui-ci répond lui aussi avec un coup de fusil.

LE SERGENT – Bon, je pense que maintenant on peut se calmer... Je vais piquer un roupillon. (Il tend au soldat un bout de papier.) Tiens la liste, si jamais ils recommencent, ne te laisse pas faire.

LE SOLDAT – Oui, camarade sergent !

LE SERGENT – Si je comprends bien, c'est la première fois qu'on t'envoie dans un poste avancé comme celui-ci ?

LE SOLDAT – Oui, camarade sergeant.

LE SERGENT – Bon, alors fais attention. Cette nuit c'est la pleine lune. On voit tout, ils peuvent te loger une balle dans la tête à tout moment si tu fais un faux pas. Même pour pisser, il faut sortir la tête baissée et bien te mettre à l'abri. Il y a un mois, un gros con a voulu faire l'intéressant, il est sorti sur la palissade et s'est mis à pisser dans le Danube en criant « je pissois sur vous, espèce de morveux ». Eh bien, je ne te dis pas ce qui s'est passé ensuite...

LE SOLDAT – On lui a tiré dessus ?

LE SERGENT – Bah, oui, et encore comment ! Il a mis ensuite trois jours pour mourir.

LE SOLDAT – Merci de me prévenir, camarade sergeant.

LE SERGENT – Donc, tu restes vigilant. Si jamais ils se mettent à tirer, tu tires toi aussi. Si jamais ils se mettent à chanter, tu chantes, toi aussi.

LE SOLDAT – Je chante quoi ?

LE SERGENT – Tu chantes « Gloire à notre camarade Staline ». Et s'ils commencent à déballer encore leurs slogans de merde, tu leur cloues le bec avec notre liste de slogans. Compris ?

LE SOLDAT – Oui, mon sergeant.

LE SERGENT – Bon, tu me réveilles à minuit et je vais te remplacer.

LE SOLDAT – Oui...

LE SERGENT – Tu t'appelles comment ?

LE SOLDAT – Je m'appelle Mircea.

LE SERGENT – Fais gaffe si tu fumes. Par les nuits claires, une cigarette allumée on peut très bien l'apercevoir d'une rive à l'autre. Et alors t'es cuit.

LE SOLDAT – Je ne fume pas, chef.

LE SERGENT – Bon... Et n'hésite pas à tirer sur tout ce qui bouge sur le Danube. T'as le droit à une trentaine de cartouches par nuit.

LE SOLDAT – Tu crois, chef, qu'ils sont capables de traverser pendant la nuit ? Pour venir chez nous ?

LE SERGENT – Non, mais il y a parfois des traîtres de chez nous qui passent chez eux. Donc, les traîtres, tu tires sans sommation, d'accord ? Si tu vois homme, animal, radeau, barque, chaloupe ou je ne sais pas quoi qui traverse le Danube, tu tires... Et tu me réveilles aussi. T'as bien compris, soldat ?

LE SOLDAT – Oui ! A vos ordres !

LE SERGENT se met le dos contre les parois de l'abri et s'endort tout de suite.

LE SOLDAT scrute le Danube et fredonne une chanson d'amour.

On entend, dans le lointain, d'autres échanges de « slogans ».

VOIX CÔTÉ ROUMAIN – À bas les espions de l'impérialisme américain !

VOIX CÔTÉ YOUGOSLAVE – Honte aux lèche-bottes des soviétiques !

Pause.

VOIX CÔTÉ YOUGOSLAVE – Vive la patrie libre et prospère des travailleurs yougoslaves !

VOIX CÔTÉ ROUMAIN – Vive l'unité des pays socialistes autour de notre grand timonier Iossif Vissarionovitch Staline !

Pause, quelques coups de fusils.

VOIX CÔTÉ YOUGOSLAVE – Tito, à la vie, à la mort !

VOIX CÔTÉ ROUMAIN – Pour Staline et l'internationale communiste, jusqu'au bout !

Pause. On entend deux chants patriotiques qui surgissent en même temps de deux rives du Danube, un en roumain et l'autre en serbe.

VOIX CÔTÉ YOUGOSLAVE – Vive le fédéralisme yougoslave, communiste et unitariste ! Vive le mouvement non-aligné international !

VOIX CÔTÉ ROUMAIN – Vive l'Union Soviétique, le vainqueur du fascisme et de l'impérialisme occidental !

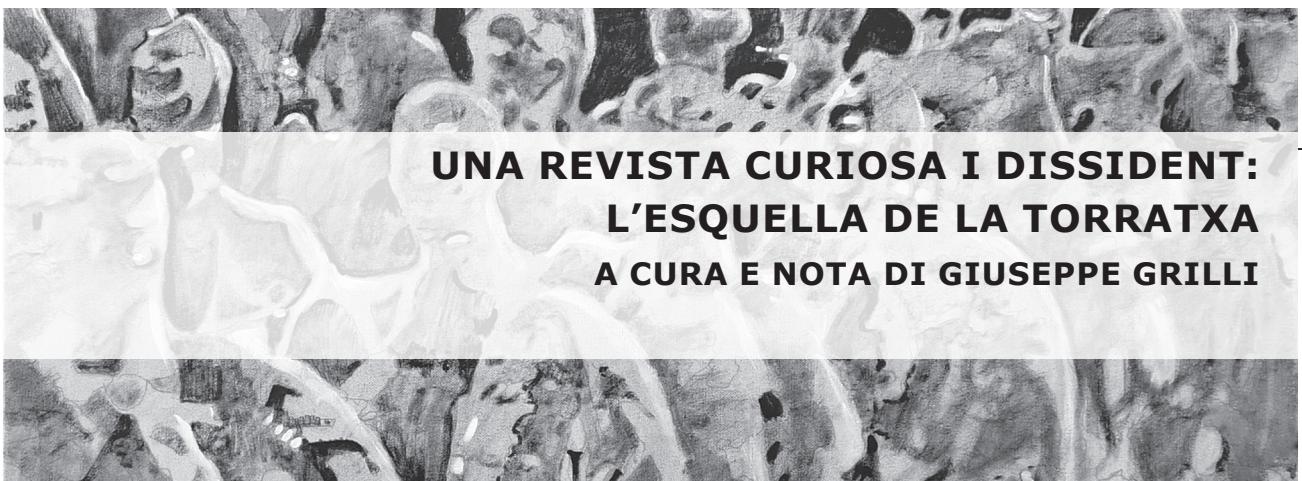
D'autres coups tirés en l'air.

Silence.

On entend deux soldats jouer à l'harmonica, un du côté roumain, l'autre du côté serbe.

LE SOLDAT (il se signe) – Oh, bon Dieu, ils sont tous fous... Aide-moi, bon Dieu, à m'en sortir de ce merdier...

Silence. On entend des cris d'oiseaux, des branches qui craquent, les flots de Danube.



UNA REVISTA CURIOSA I DISSIDENT: L'ESQUELLA DE LA TORRATXA A CURA E NOTA DI GIUSEPPE GRILLI

L'acte realitzat pels catalanistes entregant un Missatge d'encoratjament al Cònsol general de Grècia a Barcelona, ha tingut lo privilegi de traure de llir casetes a alguns periòdics de Madrid. L'Imparcial, La Època y algun altre branzen a sometent contra *los fellones i malandrines* que, avui que la nació espanyola esta compromesa en dues guerres mortíferes i devoradores, s'entretenen a escriure conceptes del tenor següent:

Avant i fora que la causa es justa! aquests estats que vos entrebanquen y vos amenacen sobre llur consciència lo pes d'un vici d'origen; son presons de pobles: tenen cadaescú a dins de casa la seva Creta, que bombardegen a les víctimes en lloc de castigar els botxins que les turmenten, que podria d'un moment al altre desvetllar-se y demanar-li comptes de la seva llibertat calcigada.

L'última paraula cristiana de deuen haver-la llegida els de Madrid com si digues *castellans...* Y d'aquí ve els seu enfado. Y de aquí ve que el favor mes gran que estan tocats del bolet, per a no dir-los que son una càfila de malvats.

A nosaltres, francament, no ens ha sorprès gens ni mica l'exageració del esmentat concepte catalanista, ni l'afecte d'exageració que ha causat en los periòdics de Madrid. Un i altre resultat acaben de persuadir-nos de que hi ha aquí a Espanya encara molta mes sang semita de lo que mots se figuren, lo mateix ençà que enllà del Ebro. Per tot arreu, quan ve l'ocasió s'en veuen moros: moros amb cabanyes y moros amb barretina.

1 Solà i Dachs, Lluís, *L'Esquella de la Torratxa (1872-1939)*, Editorial Bruguera, S.A., juny 1970, pp. 223, Barcelona, 1970, pp. 22.



L'afany d'equiparar a Catalunya amb Irlanda, amb Creta i en general amb tots los pobles oprimits i vexats, no es més que una hipèrbole filla de la fantasia de alguns somniadors, obsessionats per una idea errònia i anacrònica. Encara viuen en temps de Felip V, i tot lo que ha fet Catalunya des de l'any '14 del passat segle fins avui, per a refer-se i reconstituir-se, alcançant en alguns importants elements de civilització e de prosperitat la supremacia dintre d'ela unitat espanyola, per ella no significa res, ni deu sumar-se.

Ni el desvetllament de d'intel·ligència que es tradueix per la florida de les arts i de les lletres catalanes, ni el desenrotllament portentós de la industria que es nodreix del consum de totes les terres espanyoles, ni la potència mercantil de Catalunya que deixa enrere totes les demés comarques, de la nació, ni aquest general benestar que es respira, principalment a Barcelona, molt superior al que es desfruita a la resta d'Espanya, cap de aquesta avantatges positives i palpables les tenen en compte alguns catalanistes, des de l'moment que sols saben imaginar-se res més que una Catalunya tiranitzada com Creta, vexada i oprimida com Irlanda: una Catalunya que com la de l'any 1714, després del últim i formidables combat i abans de renàixer de les seves cendres.

Riproduciamo parte del numero della nota e prolifica rivista barcellonese che si inserì nel dibattito, anche iberico, sui piccoli nazionalismi che rinascevano a fine ottocento nella crisi dei grandi imperi, ottomano, asburgico, e anche dei due avversari contrapposti in età moderna: quello spagnolo e poi anche con la secessione irlandese, del vincitore della contesa, cioè di quello inglese.

GIUSEPPE GRILLI
Università degli Studi Roma Tre

Varia comparata



DUE ROMANZI E UN FILM NEGLI ANNI TRENTA: IRRIDUCIBILI

GIUSEPPE GRILLI

Cominciamo dal film. *L'orizzonte perduto* di Frank Capra è la storia di un aereo, anzi, più concretamente, di un volo. In questo mi ricorda fortemente, quasi fosse una sorta di sequel, *Dragon Rapide* girato diretto e prodotto Jaime Camino. Si tratta a proposito di quest'ultimo, di un film drammatico con un soffondo storico, ma anche assai emotivo, del 1986 diretto, scritto e prodotto da Jaime Camino e interpretato da Juan Diego, che lo fa, con un'identificazione che potrebbe ricordare l'affanno che fu di Gianmaria Volonté di identificarsi con il personaggio che di volta in volta rappresentava.¹ Il film evoca il volo che Francisco Franco compì su di uno aereo privato britannico che lo riportò nel Marocco, dove poteva contare su truppe fedeli, e da dove infatti mosse l'invasione della Spagna a partire dai territori meridionali, andalusi, dando l'abbrivio all'insurrezione militare, che dopo una guerra cruentissima, porterà la Spagna a un passo all'adesione all'Asse tra Mussolini e Hitler. In realtà il ritratto filmico recepisce anche tonalità ironiche e persino sarcastiche gradite a un pubblico cui non pareva ancora vero di essersi potuto liberare del Dittatore e della sua violenta e lunghissima permanenza nel potere. E che era rimasto saldamente al potere oltre ogni limite e circostanza. La connessione con il volo dell'aereo che compare nel film di Capra, il primo dei grandi film del regista, che ne decretò, dopo un inizio non troppo felice, il grande successo di critica e di pubblico, è labile eppure credo significativa. Perché quel lontano precedente for-

¹ Volonté è il protagonista del film che celebra l'ambigua caduta del regime franchista, *Ogro*. Il regista fu Gillo Pontecorvo che però non rimase del tutto fedele al soggetto del libro che lo aveva motivato. Un pamphlet basato nelle interviste agli autori dell'attentato e assassinio di Carrero Blanco, successore designato di Franco, soprattutto perché non voleva, forse non voleva, che sorgessero parallelismi con il caso Moro.

se non dovette essere ignoto a Jaime Camino e magari ispirò l'idea di un elemento moderno, militarmente assai moderno, nel determinare profonde svolte negli sviluppi delle guerre e delle paci, o oasi di pace, come vedremo².

La connessione tra il grande romanzo di James Hilton, *Lost Horizon*, e il capolavoro cinematografico di Frank Capra, che fu diffuso con lo stesso identico titolo qualche anno dopo, è innegabile. Tuttavia questa verità lapalissiana merita una riflessione per rintrecciarsi con le vite dei rispettivi autori. L'enorme successo del cinema di Capra indusse il giornalista e scrittore britannico a trasferirsi sulla costa del Pacifico, per istallarsi ad Hollywood, ormai mecca della decima arte, sin da subito in ibrida convivenza con un'industria fiorente e impegnativa, per capitali e impegno diciamo culturale, una cultura di ampio consumo, anche se attenta alla moda e agli eventi.

Il film del settembre 1937, in realtà, risente della ormai chiara affermazione dei fascismi in Europa il cui trionfo fu sancito dalla Conferenza di Monaco in cui Mussolini, ormai asservito alle strategie internazionali e al progetto egemonico hitleriano, concluse un accordo del tutto sbilanciato, appena l'anno dopo, nel 1938, in cui oltre alla prima pietra dell'espansione a Est dello spazio vitale germanico, si dette per fatta la disfatta della Repubblica spagnola. La debolezza intrinseca della Francia, in bilico tra il desiderio di *retour à l'ordre* della destra e la retorica del Fronte popolare di Blum in aperta contraddizione con la difesa estrema dell'Impero coloniale in avanzato stato di decadimento; d'altronde questa incertezza francese, che presto Drieu La Rochelle avrebbe definito *Décadence* nel suo romanzo fiume *Gilles*, faceva buon gioco, inconsapevole che l'*appeasement* dei britannici era foriero di grandi disastri³.

A questo proposito vorrei citare la prima pagina del capitolo decisivo che offre una autoconfessione della risolutezza, paradigmatica della volontà, forse della pretesa, ambiguità del libro. La sua movenza di collocarsi in bilico permanente tra intenzionalità ideologica, dunque saggistica, in senso po-

2 La novità del cinema nel far traseolare i pilastri della letteratura, cosiddetta realistica o lineare, si può controllare e confermare grazie a una riduzione per immagini di un capolavoro di stile letterario. E ciò avviene quando Flaubert cita l'arte della seduzione di Emma per mezzo delle sue straordinarie *caresses* ai danni del suo infelice marito, medico di provincia. In immagini Madame Bovary, svelata da Isabel Huppert con la complicità di Chabrol, solleva le lenzuola e pratica una traduzione, a mezzo *fellatio*, di quelle carezze flaubertiane del testo poetico originario.

3 Pierre Drieu La Rochelle, *Gilles*, trad. L. Biancardi, collana letteratura, Giometti & Antonello editore, pp. 572, Macerata 2016.

litico o politologico, e narrativa, cioè letteraria⁴. Si legga:

Gilles Gambier inoltrò le dimissioni al Ministero degli Af-fari Esteri. Lo fece da un momento all'altro, senza nessuna esitazione: si era sempre considerato di passaggio in quel luogo. Mai, neppure per un istante, gli era riuscito di definirsi col termine «funzionario». Il concetto di pensione gli sembrava insipido quanto quello di Legion d'Onore. Aveva costantemente provato lo stesso brivido di spavento e di collera a osservare i modi dei suoi colleghi, quei modi consumati da diplomatici che, anche quando sono ricchi, hanno l'aria dei parenti poveri. Essi recano in terra, ogni giorno mandato da Dio, il rimpianto, ogni giorno rinnegato, di un assai vago *ancien régime*. Chi è più il tragicamente buffo in questo personale da pompe funebri? Forse il nobile di antico ceppo che lecca zelantemente i piedi alla plebaglia di professori e mozzaorecchi che gli passano sotto il naso due o tre volte all'anno nelle vesti di ministri o sottosegretari di Stato, oppure il borghese benestante, che si è buttato nella carriera con la magra illusione del lustro che ne riceverà e che, passabilmente cattolico, orleanista tipo 1880, non sa fare altro che imitare servilmente la nobiltà di antico ceppo? No, il più tragicamente buffo è un terzo: povero, normalista, massone, è anche più contento dei primi due di essere ammesso a leccare i piedi alle duchesse. Al di sopra di questo livellamento, ministri e sottosegretari di Stato mutano e si assomigliano sempre di più... nella mediocrità. Le generazioni di questi lontani nipoti dei Giacobini sono sempre più fiaccate e grottesche. Sedute nella poltrona fatale, menano sull'Europa uno sguardo sempre più miope, mentre il povero disco che hanno in pancia, mai cambiato dall'invenzione del fonografo, continua a far giurare in mezzo all'annoia-to sogghigno dei popoli il suo ritornello sulla pace e sulla democrazia (pp. 407-408).

Il contesto del libro (1933) presenta uno scenario diverso⁵. Si è già scatenata la guerra aggressiva del Giappone sulla Cina, incerta tra sogni tardo imperiali, modernizzazione forzata

⁴ Il ritardo nella definizione del genere ha indotto la lentezza con cui sono stati capiti e valutati grandi capolavori: è accaduto con il *Gatopardo* o *Cien años de soledad*.

⁵ *Orizzonte perduto*, La Memoria 341, Sellerio Editore, Palermo 1995. L'edizione che seguo è quella di Corbaccio, Milano 2022. Riporto la presentazione editoriale significativa della fama (e posterità) del volume del 1933. «Hugh Conway ha avuto modo di vedere il peggio dell'umanità dalle trincee della Prima guerra mondiale. Adesso, a oltre dieci anni di distanza, è un diplomatico inglese di stanza in Afghanistan e di nuovo si trova in mezzo a una guerra civile, che lo costringe ad abbandonare il paese a bordo di un aereo insieme a un suo sottoposto, a una missionaria e a un uomo d'affari americano. Ma il velivolo viene dirottato e si schianta

repubblicana, e rivolta nelle campagne guidata dall'esercito presto maoista. In questo scenario sorge la fuga, o il tentativo di fuga di un gruppetto di occidentali in un aereo che poi si scoprirà non proprio accidentalmente atterrato in una valle tibetana avvolta nella leggenda e nell'utopia⁶. Il mito sotteso è quell'esotismo dell'Oriente che affonda le sue radici nel desiderio di risorgenza della Cina (e del Giappone) dalla emarginazione in cui l'Occidente coloniale e/o missionario evangelizzatore l'aveva(no) relegata da almeno un paio di secoli⁷.

C'è, però, all'interno del testo, e non solo della sua circostanza esterna, un punto di riflessione (o di intenzione?). In realtà, non credo esso sussista. Il libro in ciò si iscrive nella grande tradizione umoristica (e satirica) inglese. Perché in effetti ad un *côté* serio, che è il cuore della scoperta di quell'orizzonte immaginato, ma introvabile, seppure accidentalmente trovato, quella della Valle felice, del paradiso più che sognato, sognabile, si contrappone la scoperta del suo segreto, a tutti negato e al solo Conway concesso: l'incontro con il fantasma del *locus amoenus*. Esso è nell'incontro con l'immortalità, con

al suolo in mezzo ai picchi himalayani, dove Conway e gli altri vengono trovati da una misteriosa guida che li conduce nella valle sconosciuta di Shangri-La, una sorta di paradiso terrestre dove gli abitanti vivono da secoli in pace e armonia e dove i superstiti vengono accolti con ospitalità e amicizia. Ma quando il capo della comunità si ammala, Conway si troverà di fronte a una scelta difficilissima che rimpiangerà tutta la vita. Proprio grazie a Orizzonte perduto il mito di Shangri-La, inteso come eden immaginario e rivoluzionario, si diffonderà influenzando tanta parte della letteratura, musica e cinema del Novecento (Frank Capra nel 1937 ne trasse un celebre film). E l'avventura epica narrata nel romanzo continuerà a essere la più affascinante e longeva utopia della letteratura, che a oltre ottant'anni dall'uscita ammalia ancora i lettori di tutto il mondo, rendendo questo un libro di culto”.

6 Shangri-La è un luogo immaginario descritto nel romanzo *Orizzonte perduto* di James Hilton del 1933, come si è detto. Shangri-La luogo fittizio. Nome originale, Shangri-La. In effetti l'onomastica, come si evince dal romanzo, è piuttosto un riferimento culturale che storico-geografico. Questa ricostruzione onomastica della trama è confermata dal nome del protagonista-narratore della trama il semi diplomatico viaggiatore e avventuriero Conway.

7 L'esotismo non è forse del tutto estraneo al commento al testo della *ouverture* al *Tannhäuser* di Wagner nella sceneggiatura del ballet realizzata da Salvador Dalì nel 1939 a pochi giorni dallo scoppio della guerra, col titolo *Bacchanale* che si risolve nella versione riproposta da Jaime Vallauri – nel dicembre del 2024 dopo anni di silenzio – coadiuvato dalle straordinarie interpreti Winogradow e Maria Santuzzo, in un capovolgimento “paranoico” di rifiuto della guerra e inno alla pace, di eccezionale attualità nel 1939 e forse ancora oggi. Nell'interpretazione daliniana potrebbe avere posto una reminiscenza di Tiziano – *Amor sacro, amor profano* – con intromissione della nascita di Venere affidata alla Santuzzo, nella versione 2024.

la vecchiezza estrema ed infinita, quella che travalica le grandi vette, realisticamente identificate, o meglio identificabili, nelle cime dell'Himalaya trasfigurate dalla prospettiva dell'antichissimo monastero, decaduto e poi ricostruito da un pastore forse cattolico, forse eretico per il secolare, millenario, isolamento dalla sua matrice occidentale, "civile". Ma il mistero, solo a un eletto svelato, è quello della prospettiva neopagana di una immortalità, esemplificata, nel padre Perrault, sopravvissuto, eterno, permanente – riposta, benché al limite della irrealità, nella speranza di una osservanza politica, pacifista nel fondo: la moderazione, una *mediocritas* opposta a ogni estremismo, quello che si presenta Trionfante proprio nei movimenti presenti degli anni trenta, sin dal loro insorgere.

La comicità, o una vena di ironia e di scetticismo che ben si addice a Conway, il protagonista narratore, e sicuramente meno agli altri ospiti scelti a casaccio dalla sorte o dal pilota dell'aereo poi disperso tra Cina e Tibet, forse per le difficoltà del viaggio, forse per una qualche programmazione occulta fino alla fine del racconto.

Ma c'è un'altra inquietante presenza, quella della piccola ragazzina manciù di cui poi, per vie strane e un po' traverse, si innamora il viaggiatore forse equivoco, dopo o nel corso dei suoi incontri con il Grande Lama. Anche se, allo svelamento del duplice mistero di Shangri-La, Conway abbandona l'eden proibito e trova conferma che la piccola manciù è quasi centenaria, immobile tuttavia nel suo fascino e nella sua bellezza segreta.

Il pensiero, come il racconto, dunque descrivono il tempo non lineare della vita più vera, quella della fantasia e dello spirito.

In ciò il romanzo del 1933, seppur diverso e distante dal libro di Drieu La Rochelle, soggiace allo stesso fascino che lega insieme autore, lettore e ricettori tutti di una vicenda in cui sono davvero labili i confini tra *inventio* e uso di essa. Dobbiamo in effetti credere alla sincerità letteraria (e poi cinematografica dei posteri) delle origini, o dubitare e immaginare un sotterfugio per rendere attualizzabile un fascino oscuro di un'ideologia regressiva o ingenuamente utopistica. E poi: se i ribelli che spinsero i passeggeri di Hilton a salire su quell'aereo improbabile per vivere un'esperienza irrealistica mentre il mondo reale, il mondo civilizzato o occidentale subiva il suo massimo sconquasso.

GIUSEPPE GRILLI
Università degli Studi di Roma Tre
(ggrilli@uniroma3.it)



**«SIN MIEDO DE PERDERTE».
RICORDANDO ANTONIO GARGANO**
FLAVIA GHERARDI

Desidero avviare questo ricordo di Antonio Gargano, precisando che a scrivere idealmente qui con me del Maestro ci sono Assunta, Ida, Gennaro, Daria, Salvatore e Antonietta. Se è vero che per tutti coloro che spendono la loro vita nei luoghi riservati agli studi umanistici le parole hanno un peso maggiore che in qualsiasi altro contesto, accomunati come sono, come siamo, dal desiderio di individuare e studiare le parole su cui si struttura l'umanità nella sua dimensione culturale, ce ne è una che trovo particolarmente apprezzabile per il senso domestico, come dire *Heimlich*, che veicola: è quella di 'filiazione' accademica, intesa sia – e non solo o non proprio metaforicamente – come casa o dimora entro la quale l'identità professionale si fonde e si confonde con quella personale soggettiva, ma anche di 'filiazione' o discendenza, che rinvia inevitabilmente al magistero di cui, come singoli, si è frutto, in virtù della fortunata circostanza di aver incrociato sul proprio cammino un Maestro. Spero e credo di cogliere la cifra comune della nostra esperienza di allievi se dico che aver goduto del magistero di Antonio Gargano significa per noi aver ricevuto in dote, oltre a un rigoroso e riconoscibile metodo di indagine del fenomeno letterario – che ci soccorre anche in obiettiva assenza in noi di un ingegno e una sensibilità pari ai suoi – anche un intero codice di condotta, basato anzitutto sul rispetto profondo della comunità accademica e delle sue norme di relazione, sul culto e l'etica dell'impegno come unica forma di nobilitazione della attività di ricerca e della docenza. Antonio, lo sappiamo, aveva una concezione militaresca, o, alternativamente, monastica dello studio, mosso da lui ad esercizio particolarmente atto a forgiare lo spirito. Una visione e una pratica che talvolta facevano di lui un giudice severo – ma autorevole – nei confronti di chi non viveva l'impegno dello studio con analoga, fideistica e

severa dedizione, ma che gli è valso ad educare senz'altro all'assunzione responsabile e cosciente dell'impegno contratto quanti, direttamente o indirettamente, hanno goduto del suo insegnamento. E anche della sua asciutta, ma sostanziale, benevolenza. Se una prerogativa aveva Antonio era di non avere relazioni superficiali. Con nessuno. Ognuno di noi era – e lo è ora nella dimensione del ricordo – titolare di una relazione esclusiva con lui, in virtù del fatto che Antonio – un uomo certamente di suo non proprio espansivo, nella sua disposizione verso il prossimo refrattario alle manifestazioni prossemiche, ma tremendamente e verticalmente profondo nel dialogo – riempiva lo spazio della relazione, spesso con confessioni intime, con condivisioni di fragilità e curiosità, anche quando non sussisteva un'antichità o una continuità di rapporto; una vicinanza psichica che talvolta sorprendeva l'interlocutore, ma che era scaturigine proprio di quella franchezza, di quella lealtà profonda che ai suoi occhi promuoveva l'interlocutore, persino negli accessi di rabbia, a soggetto elevato del dialogo, quasi un prescelto. La comunicazione con lui era uno spazio 'pieno', nel senso più compiuto del termine. Per questo, ognuno di noi si porta dentro il proprio Antonio, come il bagaglio a mano a cui non si vuole rinunciare anche quando ci viene offerto di liberarcene.

Avvicinandomi alle finalità di questo scritto, desidero ora articolare questa breve ricostruzione del profilo di Antonio su due linee essenziali: da un lato, la sua storia accademica, che in buona misura in tanti tra i lettori di questo numero già conoscono, e, dall'altro, la sua traiettoria scientifica, coronata da una serie di meriti precipui.

Antonio Gargano si era laureato nel 1976 in Lettere moderne presso l'Università di Napoli Federico II, con una tesi in Filologia romanza di cui fu relatore il prof. Alberto Várvaro, al cui magistero deve buona parte dei riuscitosissimi sviluppi successivi della sua ricerca.

Dal 1977 al 1983 ha lavorato come professore incaricato di Lingua e letteratura italiana presso la Facultat de Filologia dell'Universitat de Barcelona, mentre dal 1983 al 1993 ha insegnato Lingua e letteratura spagnola presso la Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università della Basilicata – Potenza in qualità di docente a contratto (1983-1987), Professore Associato (1987-1990) e poi come Professore Ordinario (1990-1993). Presso lo stesso ateneo ha anche coperto per supplenza l'insegnamento di Filologia romanza dal 1987-1989. Dal 1993 è stato quindi Professore Ordinario presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, di Letteratura comparata prima, e, dal 1995, come docente di Letteratura spagnola.

La attenta e rispettosa ‘cura’ nella gestione della vita accademica – questo è il termine che a mio avviso traduce correttamente la postura psicologica e morale di Antonio Gargano al cospetto della istituzione universitaria – si era sin da subito manifestata, con naturale propensione, già negli anni dell’impegno potentino, dove aveva ricoperto l’incarico di Direttore del Dipartimento di Studi Letterari e Filologici dal 1990 al 1993. Tale senso dell’istituzione e delle sue regole formali ha trovato conferma nell’impegno successivamente profuso presso l’Università di Napoli Federico II, dove – tra altri incarichi – è stato Presidente del Corso di laurea in lingue e letterature straniere moderne dal 1993 al 1996 e dal 1999 al 2001, Direttore del Centro Interdipartimentale di Studi Italo-Spagnoli dal 1998 al 2004 e dal 2007 al 2013, Responsabile della Sezione di Filologia Moderna del Dipartimento di Studi Umanistici dal 2012 al 2015 e, infine, Coordinatore del Dottorato, in due tappe, dal 2001 al 2004, e dal 2016 al 2022 (per il neo costituito Dottorato di Ricerca in Filologia). Un momento di particolare travaglio per la vita universitaria, rappresentato dalla trasformazione, nel 2012, delle ex-Facoltà in Dipartimenti, ha visto Antonio Gargano assumersi l’onere – condotto con la acribia e la perizia che contraddistinguevano il suo *modus operandi* – di Presiedere la Commissione per la stesura dello Statuto del Dipartimento di Studi Umanistici.

Tale rigorosa dedizione non si è limitata all’impegno profuso a beneficio del proprio ateneo, ma ha avuto riverberi nel contesto ministeriale nazionale, ricoprendo le funzioni di Presidente della Commissione dell’Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN) per il biennio 2016-2018, per il Settore Concorsuale 10/I1, Lingue, Letterature e Culture Spagnola e Ispano-americane. Parimenti, l’attività di Antonio ha conosciuto anche un terreno di applicazione esterno all’area nazionale, in quanto è stato componente di numerose Commissioni esaminatrici di dottorati stranieri, ed ha svolto lunghi soggiorni all’estero, in qualità di Visiting Professor presso le Università di Paris Sorbonne-Paris III e la Universidad de Salamanca.

Per quanto invece attiene al versante della Ricerca, mi preme ricordare che Antonio Gargano ha partecipato, a vario titolo, a numerosi Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) legati ai bandi 2002, 2005, 2007, 2009 e 2012 e 2017. Di questi ultimi due, nello specifico, è stato Coordinatore Scientifico Nazionale. Parimenti, non occorre menzionare in dettaglio i numerosissimi progetti di ricerca internazionali, collaborando con gruppi tra i più

prestigiosi e accreditati nell'ambito della filologia spagnola, specie di ambito auriscolare.

Gli elevati meriti scientifici acquistati attraverso la sua prolifica – e da tutti riconosciuta come qualitativamente eccellente – attività di ricerca, gli erano valsi, in anni recenti, ben due prestigiosi riconoscimenti: la nomina, nel 2016 a Socio corrispondente della Real Academia Española (RAE), e, nel 2017 a Socio corrispondente della Reial Acadèmia de Bones Lletres. Accanto ad essi, non posso mancare di menzionare gli inviti a tenere conferenze plenarie nei congressi delle più prestigiose associazioni di categoria (AISO, AIH, ProLope, AHLM, SEMYR).

È stato, altresì, membro dei comitati scientifici di numerose riviste e collane scientifiche, di irrinunciabile riferimento per l'ambito di studi in cui opera Antonio, ed è stato Co-direttore della “Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche” della casa editrice ETS, oltre che Co-direttore della Collana “Sestante” della Salerno Editrice.

Per quanto più specificamente attiene alle linee della sua ricerca, mi preme sottolineare che i quasi duecento lavori prodotti da Antonio Gargano nel corso della sua quarantennale attività si addensano attorno a diversi, e tutti centralissimi, nuclei letterari della storiografia spagnola (ma anche comparatistica), coprendo un lunghissimo arco cronologico che va dalla letteratura medievale a quella contemporanea, e che sono caratterizzati da una prospettiva che privilegia i rapporti della letteratura spagnola con le altre letterature europee, specie quella italiana. Sottolineo fortemente questo punto, poiché la prospettiva di Antonio, sovranazionale e costantemente attenta al dialogo “molteplice” (qui il debito teorico con il comparativismo di Guillén è volutamente scoperto) con il contesto letterario europeo ed extraeuropeo, costituisce un *unicum* nel panorama dell’ispanismo nazionale.

Accanto agli studi sull’epica medievale e sulla letteratura dell’epoca dei Re Cattolici, a cui ha dedicato un’opera di carattere generale (*La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*) e, più in particolare, i volumi sul romanzo sentimentale quattrocentesco, con l’edizione critica del *Triunfo de amor* di Juan de Flores, e su *La Celestina* di Fernando de Rojas (di recente apparizione era stata l’importante monografia, *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en “La Celestina” de Fernando de Rojas*), mi corre l’obbligo di ricordare l’incommensurabile contributo di Antonio Gargano alla ricerca sulla letteratura auriscolare. Ha preceduto di pochi mesi la sua scomparsa la pubblicazione del volume sulla poesia lirica di Garcilaso de la Vega, *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas*

ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega, per i tipi di Iberoamericana Vervuert, destinato a diventare lo studio di riferimento ineludibile sull'opera del poeta toledano, la cui rilevanza è pari a quella di Petrarca per la lirica italiana. La poesia di Garcilaso è certamente il segmento privilegiato della ricerca di Antonio, ma ha anche dedicato numerosi studi alla poesia spagnola dal Quattro al Seicento, tra i quali si distinguono i saggi prodotti su Fernando de Herrera, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, parzialmente raccolti nel libro, *Con canto acordado. Estudios sobre la poesía entre Italia y España en los siglos XV-XVII*. Al romanzo picaresco si è applicato oltre che con la pubblicazione di alcuni saggi, con la preparazione dell'edizione dell'anonimo *Lazarillo de Tormes* e del *Buscón* di Francisco de Quevedo. Diversi suoi lavori vertono sull'opera di Miguel de Cervantes, con scritti sul *Quijote*, le *Novelas ejemplares*, il *Persiles* e gli *Entremeses*. Si è occupato anche di letteratura otto-novecentesca, con saggi critici sulla poesia (G. A. Bécquer, A. Machado, F. García Lorca, P. Salinas, R. Alberti) e sulla narrativa (*Torquemada* e *Fortunata y Jacinta* di Galdós, *La Regenta* di Clarín, *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez). Alcuni suoi scritti sono stati raccolti in due volumi: *La sombra de la teoría. Ensayos de literatura hispánica del Cid a Cien años de soledad*; ed un secondo, che ha visto la luce molto di recente: *Del Lazarillo a Alberti. Ensayos de literatura, entre tradición e interpretación*, la cui pubblicazione in tanti tra amici e colleghi hanno avuto la generosità di sottoscrivere, proprio come omaggio ad Antonio in occasione del suo giubileo professionale.

Considerate nel loro complesso, desidero precisare che si tratta di ricerche in cui Antonio ha adottato – ha saputo adottare –, con il suo connaturato rigore, approcci metodologici diversificati: dalla critica testuale pura (in cui il magistero di Alberto Várvaro si ritrova applicato con integrità) alla indagine di tipo formalista e strutturalista, cui però non sono rimasti estranei né l'approccio storicista, né il metodo psicanalitico (è opportuno ricordare qui quanto sia stato sensibile Antonio alla lezione assorbita da Francesco Orlando, durante il breve ma intenso magistero napoletano dell'insigne francesista). Insomma, Antonio è riuscito a consolidare una metodologia composita, speculativamente riconducibile al binomio da lui inaugurato a partire dalle indicazioni di Julia Kristeva: Intertestualità ed Esegesi, assunto come vera e propria egida intellettuale ed operativamente esercitata da Antonio con fideistica passione.

Mi sia consentito tornare per un momento ad Alberto Várvaro. Da Alberto Antonio ha dapprima appreso, e poi

messo in pratica, il convincimento – un postulato, direi – per il quale la filologia, nel fornire i quadri di lettura del mondo, proietta se stessa in una dimensione etica, che nel ricavare dal testo letterario spie, valori e controvalori di interi codici ideologici e sistemi di condotta, indica la strada, al lettore filologo, su come stare al mondo.

E dunque – dichiaravo più su – i numeri parlano certamente da soli, ma è indubbio che la serie di quattro monografie che ha visto la luce tra il 2017 e il 2023, costituiscono il nucleo conclusivo e il più rappresentativo della sua traiettoria di studioso. L'edizione del *Lazarillo de Tormes* (per Marsilio, 2017) con traduzione del testo originale a fronte, è, appunto, un'edizione, come ogni volta rivendicava con puntualità Antonio, poiché al di là della traduzione, già di per sé complicata, di questo complesso seppur breve romanzo cinquecentesco, lui ha offerto una vera e propria nuova edizione del testo, messa a punto combinando il metodo lachmanniano basato sul concetto di errore significativo e applicato alle quattro edizioni a stampa dell'opera del 1554, con quello della bibliografia testuale, “che presta attenzione alla produzione materiale del libro e si basa, pertanto, sulla *ratio typographica*”.

Fa seguito, come ricordavo, nel 2020, lo splendido volume – non a caso dedicato da Antonio ad Alberto Várvaro – incentrato sul capolavoro di fine '400, *La Celestina*, di cui Antonio sottolinea il valore culturalmente in bilico fra due epoche, e due epistemi direi, quella medievale e quella rinascimentale, aspetto che con icastica evidenza si riverbera nel titolo del volume: *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en "La Celestina" de Fernando de Rojas* (Iberoamericana Vervuert) e che nel testo si materializza attraverso una serie di polemiche antiaristocratiche e anticortesi, condotte con il sostegno della parodia, volta a stanare un sistema di valori invecchiato e in via di superamento.

A neanche tre anni dalla fatica celestinesca, ha quindi visto la luce molto di recente *Del Lazarillo a Alberti. Ensayos de literatura, entre tradición e interpretación* (Peter Lang). Restano lì depositati i frutti, prima sparsi poi raccolti, del suo diversificato interesse per le lettere spagnole.

Infine, il libro della vita. Quella di Antonio, che per un fatale compimento di una sua predizione (chi era suo continuo e intimo sa quanto lui fosse convinto di morire subito dopo la realizzazione del progetto su Garcilaso; ci ridevamo su, accusandolo di strumentalizzare il grande poeta toledano come pure atto scaramantico, e invece ha avuto ragione lui): alla 'apprehensio' del canto del poeta del Cinquecento

(*Con aprendido canto*, è il verso che dà titolo alla sua ultima fatica) Antonio ha dedicato le ore più lunghe, le letture più attente e le riflessioni più partecipate del suo tempo intimo. Nella sintesi di tradizione e modernità che contrassegna il linguaggio lirico del soldato poeta, attivo al seguito dell'esercito di Carlo V, anche presso la corte vicereale di don Pedro de Toledo a Napoli, e imbevuto delle novità avanguardistiche della poesia di corte dell'Italia rinascimentale non meno che dei modelli della classicità greco-latina, Antonio trovava le cifre di un sentire al quale aderiva con pieno trasporto, certamente perché – si capiva dal *ductus* delle sue argomentazioni – vi trovava spesso tradotte pulsioni e interrogativi, ai quali trovava sotto la superficie della convenzione del testo poetico, intime soddisfazioni e risposte agli interrogativi a cui era sospesa la sua vita interiore. La perdita, il lutto, il desiderio negato, l'integrità e la severità delle passioni, ma anche la cura, sono i temi su cui si è addensata la sua attenzione per la poesia, mai di superficie, mai di maniera, né mercenaria né solo di mestiere. Davvero non conosco vocazione più autentica della sua all'interrogazione della parola poetica. *Con aprendido canto* è certamente il libro definitivo, perché con ogni evidenza ultimo, di Antonio Gargano, ma lo è anche della linea di studi interpretativi su Garcilaso. E il futuro non ammette smentite.

Già, il futuro. Nel tempo che verrà a noi allievi correrà l'obbligo di prolungare la sua eco diretta, dando seguito, se possibile, ai progetti frustrati dalla «ley severa de la vida»: il volume che Antonio intendeva dedicare all'altro suo secondo più rilevante rovello ermeneutico, Cervantes: aveva già approntato l'indice, riunito saggi e programmato approfondimenti; sarebbe stata la fatica a cui avrebbe atteso nei mesi in cui si pubblica questo ricordo. E poi la ricerca sull'Ombra, il tema che lo aveva impegnato per due interi corsi universitari di comparatistica e a cui, per sua reiterata dichiarazione programmatica, avrebbe desiderato dare forma compiuta di libro. Infine, il progetto nel quale – per ulteriore beffa del destino – aveva coinvolto noi allievi: il tema dell'addio, del congedo definitivo dell'io dai contrassegni (amore, affetti, patria, manifestazioni artistiche...) della propria soggettività. Il libro vedrà certamente la luce, già nel prossimo anno, affidato a un'egida e un appello “*tristamente*” ovidiani: «Vivat et absentem, quoniam sic fata tulerunt, Vivat et auxilio sublevet usque suo».

FLAVIA GHERARDI
Università di Napoli “Federico II”



ANTONIO GARGANO VISTO DA UN ITALIANISTA E DANTISTA

RAFFAELE PINTO

Poco prima della sua morte, improvvisa e prematura, Antonio Gargano vide pubblicati due volumi nei quali era raccolta gran parte della sua attività di critico letterario ed ispanista: *Del Lazarillo a Alberti. Ensayos de literatura, entre tradición e interpretación*, Berlin, Peter Lang, 2023, e *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega*, Madrid, Iberoamericana, 2023. Nel primo lo studioso seleziona e raccoglie una parte importante degli articoli apparsi in riviste e miscellanee durante più di quarant'anni di attività accademica, e che abbraccia, spiegano gli editori (discepoli che oggi sono maturi e rinomati studiosi), "la poesía áurea e la contemporánea, la novela renacentista y la realista del XIX, el gran canon español, valorado en sus cruce con la cultura europea, especialmente la italiana, la escritura autobiográfica, la poesía de exilio, etc." (Daria Castaldo, Flavia Gherardi, Ida Grasso, Antonietta Molinaro, Gennaro Schiano, Assunta Claudia Scotto di Carlo). Nel secondo lo studioso raccoglie ed ordina gli studi dedicati a Garcilaso de la Vega, autore che è stato senz'altro quello più presente nella sua ricerca, della quale il volume rappresenta in certo modo il risultato ultimo e complessivo. Questa rassegna ha per oggetto questo secondo volume.

Le due parti in cui il volume è diviso distinguono nitidamente due prospettive metodologiche, una che definirò sintetica, nella quale la poesia del toledano viene inquadrata nel suo contesto storico-letterario; l'altra analitica, nella quale le singole poesie vengono analizzate nella loro specificità testuale. Della prima prospettiva segnalo i due aspetti maggiormente innovativi: il primo è il rilievo che lo studioso attribuisce alla esperienza italiana di Garcilaso (e particolarmente alla tappa napoletana), per cui il contatto e la frequen-

tazione con i poeti d'Italia (sia quelli contemporanei con i quali egli strinse rapporti personali di amicizia, come Bernardo Tasso, sia quelli delle generazioni precedenti, fra i quali spiccano Sannazaro e Petrarca), funse da filtro e mediazione delle radicali grandi innovazioni introdotte nella lirica spagnola, ossia la svolta classicista con cui veniva modernizzata in senso rinascimentale la poesia dei *cancioneros*. Fondamentale, al riguardo, è l'intervento di Juan Boscán, considerato nel primo e nel secondo capitolo (*Contra la tradición*, "Amigo de cosas nuevas"), di cui Gargano analizza la famosa *Epístola a la duquesa de Soma* proemio al secondo libro del volume che raccoglie le sue liriche e quelle di Garcilaso.

Della seconda prospettiva segnalo, invece, la lettura ideologica della poesia di Garcilaso, svolta nell'ultimo, fondamentale, capitolo: *Modelos ideológico-literarios*, per la quale Gargano sfugge alle forche caudine della intertestualità per affrontare di petto la questione del contenuto di quella poesia. Posta la natura patologica del desiderio poeticamente cantato dai travatori in poi (*l'amor hereos* descritto nei trattati di medicina), e posta la svolta 'redentiva', o 'salutare', rappresentata dai modelli italiani, ossia Dante e soprattutto Petrarca, Garcilaso non solo assimila in profondità i contenuti dell'Umanesimo e del Rinascimento italiani (aiutato, in ciò, dalla intelligenza critica di tali modelli in Boscán, analizzata nel primo capitolo), ma addirittura li supera, eliminando i residui teologico-religiosi di quella svolta e quindi laicizzando la poesia, modernizzandola radicalmente. Relativamente a Boscán, e in riferimento alla *Epístola*, le conclusioni dello studioso sono perentorie (p. 49):

La epístola de Boscán ratifica el tiempo de confín entre el definitivo extinguirse de un mundo político-cultural, que coincidía con el antiguo-feudal basado en los valores esencialmente épico-guerreros, y el lento inicio del mundo moderno, que tenía su cifra sustancial en una "forma de vida" que se supeditaba a los valores de la gracia civilizadora.

Relativamente a Garcilaso, in rapporto ai momenti più intensi della sua lirica, ossia la tematizzazione del lutto per la morte della amata, che ha il suo acme nella terza *Égloga*, "que probablemente fue también la última composición en la que el toledano trabajó antes de su muerte prematura" (p. 128), e nella quale quattro storie di amori infelici vengono narrate su arazzi da quattro ninfe tessitrici, Gargano scrive:

Es precisamente la multiplicidad de las diferentes historias amorosas, que sitúan en un mismo plano el tiempo mítico y el

histórico, junto con la refinada mediación artística con la que el poeta las expone, lo que permite obtener ... aquel distanciamiento entre lo vivido y la escritura que tiene como efecto complementario esa sensación de serenidad que acompaña a la lecura de la égloga, incluso en presencia de unas historias trágicamente marcadas todas y casa una de ellas por la pérdida del objeto amado y el atroz sufrimiento que se deriva para quien sobrevive (*ibid.*).

Un ulteriore acquisizione della lettura 'ideologica' di Garcilaso è la embrionale sistematicità che soggiace al suo canzoniere, che, sebbene non sia organicamente strutturato, come quello di Petrarca, presenta però una leggibilissima linea di sviluppo tematico (p. 130):

El cancionero amoroso de Garcilaso, aunque no tenga nada de un libro estucturado ... no carece sin embargo, de una línea de desarrollo coherente, que se puede reconstruir a través de la articulación de los diversos modelos poético-ideológicos reconocibles en él,

dei quali quello ultimo e definitivo è, come si è indicato, il superamento delle componenti religiose ancora presenti nella idea petrarchesca dell'amore, per cui esso

puede leerse a la luz de un programa humanista que, prosiguiendo las huellas del proprio Petrarca, conjuga rigurosamente laicización y clasicidad (*ibid.*).

Nella seconda parte del volume le tesi generali relative alla poesia di Garcilaso sono verificate attraverso la considerazione di singoli testi, dalla quale emerge con forza ancora maggiore l'acutezza dello studioso, che fondendo perfettamente la scrupolosa ricostruzione delle fonti con l'analisi del tessuto verbale, fornisce interpretazioni spesso fortemente innovative. Un buon esempio di tale perizia esegetica è il primo saggio (*Da Castiglione a Dante*), ossia l'analisi del sonetto VIII. Qui l'intarsio delle fonti sapientemente individuate, coniugato ad una fine lettura delle molecole verbali, genera una interpretazione del sonetto abbastanza differente da quelle in uso, che si limitano a collegare il testo al Neoplatonismo rinascimentale da una parte e allo Stilnovo dall'altra. Gargano, al contrario, mostra come, salva restando la traiula delle fonti italiane, che da Castiglione arriva, all'indietro, fino a Dante e Cavalcanti, ben più significative siano nel sonetto le modalità medico-aristoteliche di rappresentazione della esperienza di eros, e può quindi legittimamente affermare che

El soneto de Garcilaso se inscribe dentro de la tradición aristotélica del eros como sufrimiento físico, que constituye el nivel bajo de la concepción neoplatónica renacentista. Se trata de una experiencia del eros ligada sobre todo a la memoria y la imaginación, y, en este sentido, el soneto recoge el gran descubrimiento medieval de la naturaleza fantasmática del objeto de amor, o sea, del amor como tormento obsesivo, como *immoderata cogitatio...*

La lettura aristotelica e stilnovista di Garcilaso, che attraversa il petrarchismo rinascimentale per attingere alle sue fonti fondative (dantesche e cavalcantiane), percorre come motivo dominante quasi tutti i saggi analitici della seconda parte del volume, e costituisce, credo, la principale e più innovativa proposta degli studi di Gargano. Nel cap. 9, per esempio, dopo una accurata ricostruzione delle fonti stilnoviste del sonetto V, al di là della mediazione più immediatamente visibile di Ausiàs March, la teoria dell'amore del poeta viene inserita nel dibattito di lunga durata sulla natura necessariamente irrazionale del desiderio (Cavalcanti) o sulla possibilità che esso venga sublimato e razionalizzato attraverso il “consiglio della ragione”. La conclusione situa il sonetto garcиласiano nella linea cavalcantina di tale dibattito, fondativo non solo del petrarchismo rinascimentale ma dalla cultura letteraria moderna in blocco:

Cabe poder concluir que el soneto de Garcilaso se sitúa en el ápice de una tradición poética cuya “rappresentazione dell'amore doloroso”, ... que es de estricta filiación cavalcantiana, es la misma que preside también la composición garcиласiana, en la que la experiencia amorosa, al limitarse al alma sensitiva con la patológica implicación de la memoria, excluye la posibilidad de que la razón siga ejerciendo su papel de gobierno y es, por tanto, causa de sufrimiento y de muerte, material y espiritual.

Di particolare rilievo, in rapporto alla principale linea di riflessione di Gargano è il capitolo 10 (“Parlar aspro”) dedicato alla canzone IV. Qui la acutissima ricostruzione della petrosità nella tradizione lirica colloca Garcilaso alla fine di una sperimentazione che ha in Petrarca e soprattutto in Dante i più autorevoli rappresentanti; ed anzi, collegando l'esperimento di Garcilaso alla canzone 70 del *Canzoniere*, che illustra, attraverso la citazione dei relativi *incipit*, la genealogia di cui Petrarca si sente ultimo erede, Gargano termina il suo discorso presentando la canzone come

una realización más moderna y original de la antigua poética de la aspereza, que a su vez tiene en la tradición “petrosa” su lejano origen; una tradición que si en última instancia se remonta al “miglior fabbro del parlar materno”, Arnaut Daniel, tiene, por otro lado, en la producción “petrosa” de Dante y Petrarca el modelo de mayor conciencia crítica, además que de praxis poética, y en Ausiàs March el preceente hispánico más significativo.

Segnalo inoltre, di questo capitolo, il sotterraneo approccio di tipo psicoanalitico al testo (un approccio che, diversamente formalizzato e verbalizzato, accompagna fin dal principio l’attività critica di Gargano, che ebbe in Francesco Orlando il più caro ed apprezzato maestro):

El conflicto aparentemente externo entre un yo entendido como pura racionalidad, y el deseo, considerado como un enemigo que desde fuera amenaza y agrede ... acaba por transformarse en un conflicto interior entre una parte consciente de sí, la razón con la que el sujeto cree coincidir totalmente, y una parte de la que el sujeto no tiene plena conciencia, aunque no la ignore completamente, y que sin embargo está dispuesta a dar un vuelco a las relaciones de fuerza.

Della seconda sezione della seconda parte (*Del error al arrepentimiento*) merita una particolarissima attenzione il cap. XIII (“Amor insano” y “amoroso efecto” –*Égl. II*’), il più ampio e complesso dei XIX capitoli del volume (ben 125 pagine), ed ammirabile da più punti vista. Qui Gargano affronta affronta il testo più problematico del canzoniere di Garcilaso, ossia la *II Egloga*, che narra da una parte la follia di Albanio e dall’altra le gesta dei duchi di Alba e, soprattutto, di don Fernando. Come sempre minuzioso nella ricostruzione delle fonti, classiche e romanzate, Gargano descrive la nascita e lo sviluppo moderno del genere bucolico, mostrando con semplicità e chiarezza gli aspetti fortemente innovatori dell’*Arcadia* di Sannazaro (che gli suggeriscono la linea di ricerca fondamentale del suo volume su Garcilaso, il cui debito nei confronti del napoletano appare, così, col dovuto rilievo):

Con la *Arcadia* de 1504, la égloga resurgía totalmente revolucionada en los temas, la métrica y el estilo. Pero la mayor novedad de la *Arcadia* consistía sin duda alguna, en la invención del libro estructurado que suponía la superación de las églogas sueltas, cuya presencia se justificaba ahora en función de conjunto más orgánico del prosimetro que las contenía.

Di tale tensione 'strutturante', tuttavia, precisa Gargano, sarebbe un errore

sobrevalorar la dimension narrativa... El significado del libro más que una infundada voluntad fabuladora, debe buscarse más bien en el gradual florecimiento de una subjetividad que -a lo largo de la obra- va adquiriendo, poco a poco, cada vez más forma y consistencia y que, por lo demás, forma un todo unitario con el proceso de reducción a lo lírico, con el que Sannazaro renueva la bucólica.

Il sottile e geniale filo ermeneutico che segue Gargano è quello del perseguitamento, in sede poetica, già in Sannazaro e soprattutto in Garcilaso, di un doppio obiettivo di organicità testuale; sul piano strutturale, il libro invece del frammento; sul piano tematico e ideologico, il superamento dell'amore inteso come malattia della mente (*l'amore heroi-co*), con il risultato, su entrambi i piani, di ricostruire l'unità dell'Io, lacerata dalla esperienza estraniante, ma poetamente, fondativa del desiderio:

La curación del mal se encomienda al canto órfico de Severo: para Garcilaso es la poesía más que los ritos mágicos del Enareto sannazariano, la que dispone del poder para liberar el corazón de la pasión amorosa y para restituir "el alma a su naturaleza", rescatándola de las alteraciones que le produce un deseo perverso. Parece perfilarse el gran tema que será central en la *Égloga* III, es decir el valor de la poesía y, más en general, del arte como remedio del mal de la vida.

È, insomma, la grande tradizione dello stilnovismo (da Cavalcanti a Petrarca) che nel Rinascimento si istituzionalizza, nel quadro del neoplatonismo, irradiandosi in tutti i generi letterari e in tutto il continente (quindi, grazie a Garcilaso, anche in Spagna).

Neoplatonica è infatti la fonte filosofica che Gargano mette in evidenza dell'episodio principale della II *Egloga* di Garcilaso, ossia la follia di Albanio (e in particolare la scena della fonte nella quale prima il pastore e poi l'amata Camilla si specchiano). La tradizionale identificazione fra oggetto del desiderio e fantasma malinconico viene declinata dal toledano a partire dalle considerazioni sul mito di Narciso di Plotino (*Eneade* I 6), filtrate dalla versione che di esse egli legge in Marsilio Ficino (p. 375):

en palabras de Marsilio Ficino, "coloro che male usano l'amore, es decir, aquellos 'ne' quali signoreggia l'amore collerico o malinconico, en perseguir "il tentativo di appropriarsi dell'immagine

come se fosse la creatura reale", se comportan de tal forma que "quello che è della contemplazione trasferiscono alla concupiscentia del tacto", tal y como se comporta Albanio, que abandona el goce contemplativo (*placer de miralla*) por un irresistible deseo sensual (*fiero desear*).

Notevolissima è poi l'analisi della seconda parte dell'*Egloga*, il panegirico del duca d'Alba, di cui Gargano ricostruisce, con estremo scrupolo, da una parte le fonti e dall'altra la funzione strutturale nell'insieme dell'*Egloga*, giungendo ad una conclusione che relativizza i giudizi tradizionali sull'assenza di unità del testo, ed a partire dallo studio dei diversi piani temporali del testo, conclude (pp. 437-438):

detrás de la aparente falta de "cohesión estética" o del exterior defecto de "unidad intrínseca", cabe advertir un coherente diseño unitario que, gracias a la concertación de los distintos géneros literarios confluientes en la obra, llega a urdir una trama tejida a partir de una triple dimensión temporal: un tiempo mítico, histórico y profético en los que la obra articula la narración del desarrollo de las vicisitudes humanas.

La terza sezione della seconda parte ("*De diversis amoribus*": *contrapuntos amorosos en tres géneros clásicos*) è dedicata all'analisi di tre composizioni (capp. 14-16). Il cap. XIV (Reflexión e invención, entre amistad y amor) analizza l'*Epistola* a Boscán, chierendo di essa innanzitutto la fonte principale (ossia Ariosto), senza trascurare le altre, non meno significative, ossia Orazio, Aristotele e Castiglione, e poi illustrando sinteticamente la innovatrice operazione ideologico-letteraria che Garcilaso si propone:

Resulta evidente que lo que preside la composición de la epistola de Garcilaso consiste en una operación que aglutina el ejercicio de la libertad, ideal invariablemente reivindicado en las *Satire* de Ariosto, y la ética del descuido (*sprezzatura*), principio establecido por el Cortegiano de Castiglione como regidor de toda economía de producción e intercambio de la prácticas comunicativas, con la convicción de que la liberación en la conversación de todo esquema normativo y módulo convencional solo es posible entre aquello que, unidos por el vínculo de la amistad perfecta, son "pari e poco disuguali" por estatus social y conformidad cultural.

L'analisi delle fonti della *Elegía II* (cap. XV, "*Procul a patria*": *Amor sensual y amor conyugal*), condotta con la consue-

ta acutezza ed esaustività, sia sul versante degli autori e dei testi evocati, sia sul versante della bibliografia relativa, conduce Gargano ad una certa revisione della tradizione critica sulla Elegia di Garcilaso (per la quale l'intarsio apparentemente disorganico dei richiami sembrerebbe indizio di una poetica ancora immatura); a partire da un chiarimento non scontato, ossia l'influenza che sul testo del toledano esercitarono i capitoli amorosi ariosteschi, Gargano conclude che (p. 515)

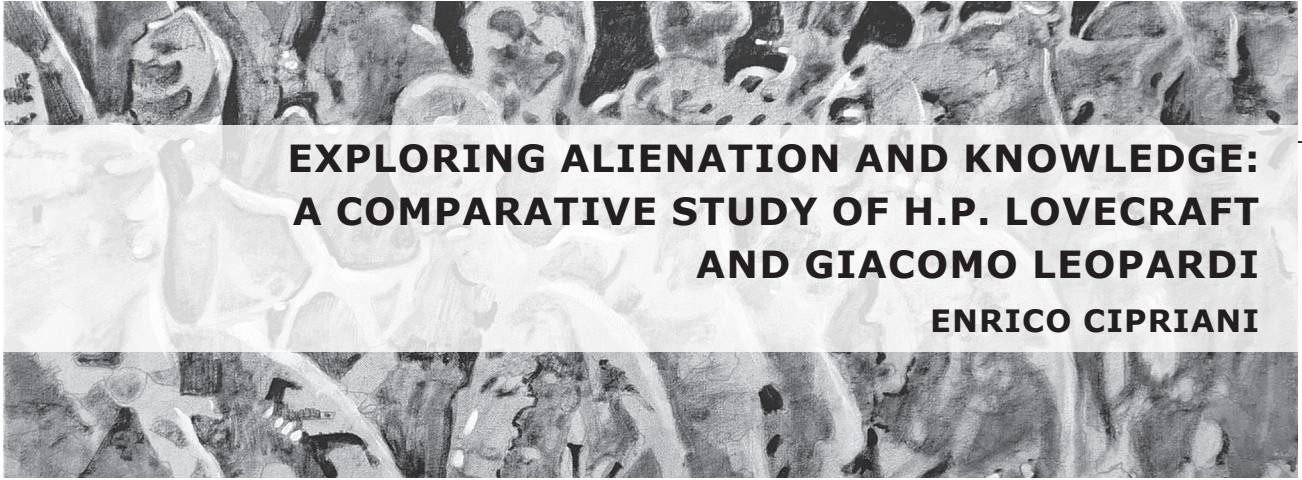
el *capítulo* amoroso ariostesco de tono elegíaco constituyó un modelo para esa “interazione tra differenti codici lirici”, la cualidad distintiva que contribuye a definir de la mejor manera a ambos.

Fedele alla severa linea metodologica che caratterizza l'intero volume, anche nel cap. XVI (“*Exortatio ad amorem*”, *de la inhibición a la correspondencia de amor* –‘*Oda*’), Gargano ricostruisce le fonti latine, soprattutto Orazio, e volgari, soprattutto Tasso, della *Oda* di Garcilaso (mettendo in evidenza il problematico, se non conflittuale, rapporto fra petrarchismo e neoclassicismo della situazione italiana, che culmina nella non perfettamente organica fusione di elementi provenienti da entrambi le tradizioni nelle odi di Bernardo Tasso). Garcilaso, partendo dalla esperienza dell'amico, raggiunge una perfetta fusione di tali elementi:

la oda de Garcilaso se caracteriza por el rigor con que su autor supo seleccionar e integrar en un único diseño las varias partes que componen la oda a la manera horaciana, y, añadiría, por la sabiduría con que supo compaginar el clasicismo del género con el íntimo petrarquismo que, a pesar de las apariencias, puede rastrearse en todo el texto.

E si tratta di un petrarchismo così intimamente posseduto che Garsilaso è in grado di risalire alle fonti volgari dello stesso Petrarca, ossia la lirica dantesca, i cui esercizi più impegnativi, ossia la violenza delle *petrose*, impregnano, con clamorosi echi, la sua *ode*.

RAFFAELE PINTO
Universitat de Barcelona



EXPLORING ALIENATION AND KNOWLEDGE: A COMPARATIVE STUDY OF H.P. LOVECRAFT AND GIACOMO LEOPARDI

ENRICO CIPRIANI

1. Introduction

The existential questions surrounding humanity's place in the universe have long intrigued philosophers, poets, and writers. Among them, H.P. Lovecraft and Giacomo Leopardi stand out as two figures who grappled profoundly with themes of alienation, knowledge, and the human condition. Lovecraft, an American writer known for his contributions to the genre of weird fiction, constructs a universe where cosmic forces render human existence insignificant. In contrast, Leopardi, an Italian poet and philosopher of the early 19th century, navigates the tension between human suffering and the indifferent nature of existence through his poignant poetry and philosophical reflections.

This essay aims to delve into the contrasting yet complementary perspectives of Lovecraft and Leopardi, examining how each author articulates the relationship between knowledge and alienation. Section 2 will explore Lovecraft's philosophy of cosmicism and its implications for human existence, while Section 3 will analyze Leopardi's cosmic pessimism and its reflections on ethical engagement. The final section will compare and contrast their views, highlighting their divergent responses to the existential dilemmas posed by knowledge and alienation.

2. H.P. Lovecraft and the Philosophy of Cosmicism

At the heart of H.P. Lovecraft's philosophy is the concept of cosmic indifference, which underscores the insignificance of humanity within the vast expanse of the universe. Lovecraft articulates this perspective vividly in *The Call of*

Cthulhu (1928), where he reflects on the incomprehensibility of the cosmos. He writes that “the most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents” (Lovecraft, 1928, p. 52). This statement encapsulates Lovecraft’s belief that the truths of the universe are so immense and terrifying that confronting them can lead to psychological turmoil.

Lovecraft’s narratives are populated with ancient, god-like beings whose mere existence challenges the fundamental assumptions of human superiority and agency. In *At the Mountains of Madness* (1936), the discovery of the Elder Things – beings that predate humanity – serves as a stark reminder of humanity’s transient and inconsequential nature. T.E. Simons (2017) argues that Lovecraft’s universe is “peopled by entities indifferent to human fate, underscoring the inherent isolation and helplessness of mankind” (p. 206). This existential isolation is a central theme in Lovecraft’s works, where knowledge does not illuminate but rather darkens the understanding of one’s place in the universe.

Lovecraft’s characters frequently grapple with a psychological breakdown upon confronting the overwhelming truths of the cosmos. In *The Shadow Over Innsmouth* (1936), the protagonist’s discovery of his disturbing lineage leads to profound existential horror. This descent into madness reflects Lovecraft’s theme of alienation, where knowledge serves as a destructive force rather than a source of enlightenment. D. Sederholm (2014) posits that “Lovecraft’s true horror lies not in the monstrosities themselves but in the realization of human fragility when faced with a universe indifferent to existence” (p. 93).

This sense of powerlessness is echoed in Lovecraft’s correspondence, where he expresses his anxieties about the human condition. In a letter to Robert E. Howard, Lovecraft writes that “the most important factor in life is the helplessness of man in the face of the universe” (Howard, 1936). Such sentiments underscore Lovecraft’s belief that knowledge often leads to despair and existential dread, resulting in a profound sense of isolation for his characters.

Moreover, Lovecraft’s skepticism toward human progress and traditional values deepens the alienation experienced by his characters. In *The Dunwich Horror* (1929), he critiques the human tendency to seek understanding through science and rationality, suggesting that these endeavors can lead to catastrophic consequences. This fear of knowledge

as a source of ruin resonates with the broader existential anxieties of the early 20th century, marking Lovecraft's works as reflections of a deeply felt disillusionment with human agency.

Lovecraft's cosmicism invites readers to confront uncomfortable truths about existence. The horrors faced by his protagonists serve as allegories for the human struggle against the unknown. The idea that knowledge can lead to madness reflects a broader philosophical concern: that enlightenment, rather than being a liberating force, can unveil the terrifying reality of human insignificance. Scholar N. Joshi (1996) encapsulates this notion by stating that "Lovecraft's works compel us to question the very foundations of our understanding and the limits of our rationality" (p. 156).

Ultimately, Lovecraft's philosophy embodies a profound sense of alienation, where knowledge becomes a double-edged sword. It is both a pursuit and a source of terror, revealing the futility of human existence in the face of an uncaring cosmos.

3. Giacomo Leopardi and Cosmic Pessimism

In stark contrast to Lovecraft, Giacomo Leopardi's philosophy emerges from a deeply humanistic perspective that grapples with cosmic indifference and existential suffering. Leopardi, a pivotal figure in Italian Romanticism, personifies Nature as a force devoid of compassion for human suffering. In *Dialogo della Natura e di un Islandese* (1832) we read that "Nature is cruel, and man is powerless" (Leopardi, 1832). This poignant assertion encapsulates Leopardi's belief that human existence is characterized by inherent suffering and futility, and that knowledge often reveals rather than alleviates these existential burdens.

Leopardi's poetry frequently delves into the themes of longing and despair, emphasizing the stark contrast between human aspirations and the harsh realities of life. In *L'Infinito* (1819), Leopardi expresses a yearning for transcendence while simultaneously acknowledging the limitations of human understanding. The closing lines of the poem evoke a profound sense of infinite longing, yet underscore the futility of such aspirations. Scholar L. Blasucci (1984) argues that Leopardi's works convey a deep disillusionment with the Enlightenment's promises of progress, positioning knowledge as a source of sorrow rather than liberation (p. 72).

Despite his pervasive pessimism, Leopardi finds a glimmer of hope in the concept of human solidarity. In his poetry *La Ginestra* (1836), he employs the metaphor of the broom plant, which flourishes in barren landscapes, to illustrate resilience in the face of adversity. Leopardi argues that although nature is indifferent and often cruel, humans possess the capacity for empathy and connection. He writes that “the human spirit must unite against Nature’s indifference, finding strength in shared suffering” (Leopardi, 1836).

Leopardi’s reflections on the human condition emphasize the importance of ethical engagement as a response to despair. While knowledge unveils the harsh realities of existence, it also fosters a sense of communal awareness. Scholar L. D’Intino (2001) asserts that “for Leopardi, the awareness of shared suffering cultivates compassion, allowing humanity to confront its cosmic insignificance with dignity and unity” (p. 67). This perspective sharply contrasts with Lovecraft’s vision, where knowledge leads to isolation and despair.

Leopardi’s emphasis on ethical solidarity as a response to the absurdity of existence distinguishes his approach from Lovecraft’s cosmic horror. Rather than succumbing to nihilism, Leopardi encourages readers to find meaning through relationships and shared experiences. His reflections on the human condition resonate with contemporary existential thought, advocating for a recognition of our collective struggles in an indifferent universe.

Leopardi’s philosophy presents a nuanced understanding of the human experience in the face of cosmic indifference. He invites readers to embrace the complexity of existence, acknowledging that while life may be fraught with suffering, it also holds the potential for compassion and connection. This duality allows for a richer understanding of human existence, as Leopardi encourages individuals to seek meaning within the shared experience of suffering.

In contrast to Lovecraft’s portrayal of despair, Leopardi’s emphasis on collective resilience presents an alternative pathway. His poetic works serve as a reminder that even in the face of cosmic cruelty, humanity can find strength in unity. By fostering empathy and solidarity, Leopardi’s vision stands as a testament to the enduring human spirit, urging individuals to confront the harsh realities of existence with courage and compassion.

4. Comparative Analysis: Lovecraft and Leopardi

The philosophical divergences between H.P. Lovecraft and Giacomo Leopardi reveal contrasting approaches to the themes of knowledge and alienation. While both authors acknowledge the indifference of the cosmos, their responses to this reality diverge significantly. Lovecraft's cosmicism presents a bleak vision where knowledge leads to despair and isolation, reflecting a profound existential crisis. In contrast, Leopardi's cosmic pessimism recognizes the cruelty of existence while advocating for ethical engagement and human solidarity.

In Lovecraft's universe, knowledge is depicted as a catalyst for psychological torment. Characters who seek understanding often confront horrific truths, leading to madness and isolation. This perspective emphasizes the futility of human existence and the limits of rationality in the face of an indifferent universe. Conversely, Leopardi frames knowledge as a means of cultivating awareness of shared suffering, fostering compassion and resilience. For Leopardi, while the cosmos may be indifferent, humans have the capacity to forge connections and find meaning through ethical engagement.

Lovecraft's protagonists grapple with existential alienation, highlighting the despair that accompanies knowledge. The horrific revelations faced by his characters serve as a reminder of humanity's fragility and insignificance in the grand scheme of existence. In stark contrast, Leopardi emphasizes the importance of solidarity in confronting the absurdity of life. His reflections on shared suffering serve as a powerful counterpoint to Lovecraft's bleak vision, suggesting that human connection can mitigate the despair associated with cosmic indifference.

Ultimately, the contrasting philosophies of Lovecraft and Leopardi underscore the complexity of the human experience in relation to knowledge and existence. While Lovecraft's cosmicism evokes a sense of dread and isolation, Leopardi's cosmic pessimism offers a pathway to resilience through solidarity and ethical engagement. Their respective works compel readers to confront the profound questions surrounding existence, knowledge, and the human condition, inviting a deeper exploration of the interplay between alienation and connection in an indifferent universe.

5. Conclusion

This comparative analysis reveals the rich philosophical landscapes inhabited by H.P. Lovecraft and Giacomo Leopardi. While both grapple with the themes of alienation and knowledge in the face of cosmic indifference, their divergent responses offer unique insights into the human experience. Lovecraft's cosmic horror highlights the terrifying potential of knowledge to isolate and despair, while Leopardi's cosmic pessimism advocates for solidarity and compassion in confronting the challenges of existence.

In a world marked by uncertainty and existential dread, both authors provide profound reflections on the complexities of knowledge and its implications for human existence.

ENRICO CIPRIANI
Università degli Studi di Torino
ciprianienricoec@gmail.com

References

- Blasucci, L. (1984). *La poesia di Leopardi*. Milano: Garzanti.
- D'Intino, L. (2001). *Solidarity and Suffering: Giacomo Leopardi's Ethical Reflection*. Milano: Franco Angeli.
- Howard, R.E. (1936). *Letters of Robert E. Howard*. Ed. Glenn Lord. New York: Bluejay Books.
- Joshi, S.T. (1996). *H.P. Lovecraft: A Life*. New York: Necronomicon Press.
- Leopardi, G. (1819). *L'Infinito*. In *Canti*. Firenze: Le Monnier.
- Leopardi, G. (1832). *Dialogo della Natura e di un Islandese*. Bologna: Tipografia di G. N. A.
- Leopardi, G. (1836). *La Ginestra*. In *Canti*. Firenze: Le Monnier.
- Lovecraft, H.P. (1928). *The Call of Cthulhu*. In *Weird Tales*.
- Lovecraft, H.P. (1936). *At the Mountains of Madness*. In *Astounding Stories*.
- Sederholm, D. (2014). *The Lovecraftian Visions of H.P. Lovecraft*. New York: Greenwood Press.
- Simons, T.E. (2017). "Cosmic Horror and the Limits of Human Understanding". In *Journal of Horror Studies*, 5(2), 200-215.

Recensioni

CULTURA TEDESCA

Deutsche Kultur

Letteratura al Caffè

a cura di Micaela Latini
Rivista semestrale
67 gennaio-giugno 2024



Micaela Latini (cur.), *Cultura Tedesca*, vol. 67, Letteratura al Caffè, gennaio-giugno 2024.

La storia dei Caffè austroungarici s'intreccia con la Storia grande, che sceglie i suoi luoghi di ritrovo e fa incrociare persone, idee, sogni e visioni. Il Caffè è un luogo a metà tra pubblico e privato, sintesi «dell'interno e dell'esterno, del reale e dell'immaginario, di ciò che è nativo (o autoctono) e di ciò che è migrante (o itinerante), dell'ebreo e del gentile, del maschile e del femminile, della produzione e dello svago, dell'élite e della massa» (De Villa). Nei Caffè si rifugia l'ebraismo errante che, nella periferia nord-orientale dell'Impero asburgico, si fa avamposto della lingua tedesca.

Czernowitz ricorda, in formato minore, la vivacità di Vienna.

E così fa Trieste, situata al confine opposto della grande distesa imperialregia, in cui il Caffè «diviene luogo di una vita insieme culturale e quotidiana» (Magris). Seguendo la ricostruzione accuratissima di Magris, apprendiamo che la vicenda triestina dei Caffè rappresenta l'incontro virtuoso tra commercio e letteratura, tra sviluppo economico e fioritura culturale. Claudio Magris – che, come Joseph Roth, scrive al Caffè – ripercorre le tappe dell'approdo dei chicchi di caffè nella sua Trieste: «nel 1833 esistono a Trieste 38 Caffè, nel 1896 ne esistono 52 e nelle richieste dei proprietari o degli aspiranti proprietari per ottenere la licenza di aprire i Caffè viene sottolineata la funzione di quest'ultimo quale *Salon*, luogo del commercio ovvero dell'intrattenimento sociale». Nel 1892 era nata la «prima "Tostatura triestina di

caffè”, fondata da Herman Hausbrandt, capostipite di una dinastia di imprenditori». Già nel diciannovesimo secolo, dunque, l’importazione del caffè valeva, a Trieste, milioni di fiorini, con un’evoluzione sempre in ascesa, favorita dalla crescente importanza del porto della città.

Il Caffè è per lo studioso ma soprattutto *per lo scrittore* Claudio Magris un luogo che fa da «terza via fra la società, sempre più massificata ed anonima, e l’isolamento individuale». A buon diritto rappresenta una specie di isola rassicurante, capace di garantire «un modo ancora individuale di stare insieme», proteggendo «una dimensione forse sempre più minacciata dallo sviluppo della società moderna».

La vicenda e l’evoluzione dei Caffè sono molto più di una metafora.

Il Caffè viennese, a partire dal «menù», è prolungamento del «mito asburgico» (Castellini, Di Paolo), da intendersi non tanto come presidio del colonialismo culturale interno ai confini dell’Impero, quanto come luogo con un’uniformità di sapore letterario. È interessante, attuale e molto notevole questo aspetto del saggio di Marco Rispoli su Joseph Roth. Il Kaffeehaus si presterebbe a fare le veci di un vessillo imperiale, da una parte, esibendo insegne e scritte che il viaggiatore già conosce e, quindi, riconosce. Dall’altra parte, però, come si diceva, nella lettura del saggio di Rispoli si comprende che questo luogo, così particolare, mal si attaglia a farsi latore di un colonialismo interno. Bisogna leggere la pagina di Joseph Roth in una luce corretta, al di là di posticci paradigmi postcoloniali: il Caffè non è l’avamposto di una stereotipata uniformità imperialregia. Nella sua vivacità multidirezionale esso conserva un «carattere eminentemente letterario».

Nell’Austria di inizio Novecento – come osserva Wolfgang Bunzel – il Caffè fornisce un’occasione di lettura dei quotidiani, altrimenti così difficili da reperire a causa sia del costo degli abbonamenti sia dell’esiguità di licenze rilasciate, fino al 1903, alle edicole.

Nella Germania degli anni Venti, riferisce Kurt Pomplun ben riassunto da Raul Calzoni, il *Café Vaterland* di Berlino era un’isola «in cui era possibile, per i berlinesi e per i turisti che lo frequentavano, sentirsi contemporaneamente a Berlino, nell’intera Germania e a casa propria» (Calzoni).

In termini più generali si può affermare che il Kaffeehaus era (ed è ancora) innanzitutto un luogo; e da questo luogo transita la società che, in forza della Storia, mostra tutta la sua morfologia composita. Chi segue le vicende del *Buchmendel* di Zweig, scopre che tramite il Caffè *Gluck* si accede «al mondo di ieri», molto lontano dal Caffè moderno e

impersonale, in cui i camerieri e la cassiera sono «assorbiti da una gestione meccanica del lavoro» (Ascarelli).

Ciò detto, nel suo acuto saggio sull'osteria intesa come luogo maieutico del dadaismo elvetico, Gabriele Guerra ci invita a porre mente sulla differenza tra Kaffeehaus e Kneipe, poiché quest'ultima, l'osteria, la Kneipe, è il luogo «eminentemente socio-politico», in cui nasce e matura l'esperienza dada del *Cabaret Voltaire* di Zurigo.

In tempi più recenti, segnati dal trionfo della borghesia, il Caffè – ormai riabilitato sin dai tempi di un Thomas Bernhard «benché massimo dispregiatore, pur tuttavia assiduo frequentatore dei caffè vienesi, dal Sacher al Bräunerhof» (Freschi) – diviene momento di self fashioning, ma anche di sodalizio letterario: così Cornelius Mitterer e David Österle descrivono il rapporto di Elfriede Gerstl e di Elfriede Jelinek con questo particolare spazio pubblico, che, per paradosso, ben si adegua alle esigenze di chi si vuole nascondere.

Nel romanzo *Malina* di Ingeborg Bachmann il Caffè cambia segno, divenendo, «il teatro dello spaesamento, del “non sentirsi (più) a casa”, della perdita dei punti di riferimento» (Latini).

Robert Menasse, al contrario dei suoi personaggi in cui ritroviamo una sensazione di sradicamento non lontanissima da suggestioni autobiografiche, vive il Kaffeehaus come luogo privilegiato: Menasse stesso si presenta «nel ruolo di un letterato da caffè» e tesse «le lodi di una concezione della vita da Stammgast» (Schininà).

Il volume di Cultura Tedesca *Letteratura al Caffè* (2024 / 1) ospita inoltre un saggio di Antonio Locuratolo sulla *Bearbeitung* di Heinar Kipphardt del dramma *Die Soldaten* di Jakob Michael Lenz. Locuratolo scandaglia il rinascimento lenziano sia nella DDR sia nella Bundesrepublik, esaltando la dimensione di un Lenz attualissimo che, da realista, ha ancora molto da insegnare al Novecento, a completamento dell'opera stessa degli autori di questo secolo, Kipphardt compreso. La figura di Lenz, contro la cultura dominante del secondo dopoguerra che voleva restaurare un eterno e apollineo classicismo weimariano, attira l'attenzione prima di Bertold Brecht e poi di Kipphardt, i quali, nelle loro rielaborazioni lenziane (rispettivamente dell'*Hofmeister* da parte di Brecht, nel 1950, e dei *Soldaten* da parte di Kipphardt, nel 1968), sfruttano l'opera del tormentato autore stürmeriano in funzione di sempre (più) va critica sociale.

SAMIR THABET
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna



Valeria Tron, Pietra dolce, Adriano Salani Editore, Milano, 2024, pp. 442.

Nel piccolo mondo antico della Val Germanasca, Lisse, Lumière, Frillo e Tedesc sono quattro amici minatori a cui manca tutto, tranne il coraggio di vivere nonostante la miseria della loro vita. Finché una ragazza con la chitarra arrivata dall'Argentina sconvolge le loro vite. Protagonista del romanzo, ma non disdice al suo contenuto complesso e multifacetico anche quello di saggio, come indicatore di genere o etichetta, è infatti una valle, che può identificarsi anche come piccola patria. D'altronde la parlata occitanaica della valle o di una parte di essa, coincide con la lingua di un piccolo stato o di una regione autonoma inclusa in un'altra regione più grande, più forte e rappresentativa, la Catalogna che si dibatte tra richiesta di riconoscimento come stato-nazione e un vago eppure costante e riemergente cantonalismo. Se il catalano è ormai codificato come lingua nazionale e normativizzata, al suo interno accoglie e riconosce, legalmente come lingua autonoma, l'aranés, cioè la parlata, o patois, condiviso con quel dialetto della lontana Val Germanesca che è poi la terra /patria di Valeria Tron.

Ma su questo versante si chiudono i parallelismi. La lingua madre della Tron è radicata in Italia, e il suo habitat è nelle valli alpine, mentre la lingua della Vall d'Aran è pirenaica come il suo contesto, anche geografico e culturale. Il territorio di questo paese inclavato prima nei possedimenti sabaudi, o francesi, poi italiani, che si rivendica occitanico ha poi due caratteristiche a cui l'autrice tiene molto: le altezze delle sue montagne che sfiorano in qualche caso i tremila metri di

altitudine, la fede religiosa valdese sentita fortemente come identitaria, da difendere costi quel che costi, comprese le deportazioni o gli esili anche di lunga durata. E la tradizione di forte radicamento dell'attività mineraria, in particolare del talco, la pietra dolce che riverbera nel titolo.

In queste condizioni possiamo facilmente ammettere e comprendere come l'autrice del romanzo-saggio sia poi anche matrice di un testo fortemente intriso di autobiografismo familiare o di clan. La terra come cavità è dunque una componente anche della costituzione della scrittrice e cantante (o cantautrice) impersonata della Valeria Tron, o in altri dei suoi eteronimi quando si prega in una continuità di funzioni e cioè quando si inventa nel ruolo della scultrice e intagliatrice di figurazioni in legno.

Quanto sinora accennato forse esprime la intrinseca contraddittorietà del romanzo: esso è oggetto che ha molto del trattato come è quasi ovvio, non dico naturale, per il motivo che esporrà a continuazione, ma è anche un atto performativo, in totale coerenza con il legame di fisicità immanente che vi si traferisce sin dall'esordio che non a caso percorre (o attraversa) il libro (abbiamo bisogno di angeli quassù) con esplicita allusione alla natura di montagna che è dell'autrice del racconto, autobiografia. È infatti in questa linea l'incipit che avviene come poniamo nel Ruzzate, in medias res:

Miniera di talco, Val Germanasca, 1° settembre 1967

Dalla bocca della galleria sfiata una vampa spaventosa di polvere. Il boato della mina ha scosso a singhiozzi le coste di montagna. Tre esplosioni fragorose, una dietro l'altra, poi rumore di sassi staccati e sussulti dall'intestino della terra in risalita sotto gli scarponi. Buio, oltre il fumo, buio pesto.

La catastrofe annunciata è perciò anche annuncio di una risoluzione narrativa imminente in cui il racconto non viene sceneggiato e illustrato, ma è raccordo e racconto:

Questa posizione o atteggiamento non si dissolve, cioè non è episodico, ma strutturale, e segue conseguentemente il racconto:

Ha quindi fatto la sua apparizione il fantasma della memoria che agisce, come attestano le datazioni che segnano la contemporaneità delle "azioni", seguendo il modello del canovaccio, dal 1967 al 2016 (c'è tuttavia un antefatto da p. 7 a p. 11 datato 1940).

Dunque lo sperimentalismo è inscritto nella figura dell'autrice, ma anche nel corpo stesso del romanzo.

GIUSEPPE GRILLI
Università degli Studi di Roma Tre

Diego Poli, *Bello, Profili di Parole*, Marciانum Press, Venezia, 2024, pp. 224.

Piccolo grande libro (come lo fu anche nel suo ambito concettuale *Patria* di Francesco Bruni, apparso nella stessa Collana e con lo stesso marchio editoriale, di cui io stesso recensii in *Dialogoi* i tratti salienti della scoperta e demistificazione di un termine che seppe causare lutti inenarrabili e che tuttora provoca disastri incredibili nel pianeta terra e al pianeta terra¹) è un raro capolavoro che sintetizza in poco più di duecento pagine una storia culturale che spazia tra filosofia, scienze etimologiche e storia delle lingue storico-naturali, letteratura e saggistica, che attraversa le concrezioni umani e mentali dell'Occidente e dell'Oriente. È anche un libro che racconta e esamina nodi cruciali della storia dell'umanità.

Per chi non conosce la personalità dell'autore, professore di una università prestigiosa del centro dell'Italia, ma figura poliedrica e curiosa, che non a caso ha insegnato linguistica nelle sue dupliche accezioni di disciplina generale e di introduzione alle scienze storiche dei linguaggi delle origini in tutte le loro testimonianze, lingue di grandi affermazioni culturali in ambiti indoeuropeistici, come delle lingue americane, precolombiane o comunque separate costitutesi nelle concrezioni dell'Oriente nipponico, o cinese o ad esse limitrofe. Poli, non a caso è anche uno studioso dell'umanesimo cattolico che ha prodotto Ignacio de Loyola e la sua straordinaria creatura che fu la Compagnia. E i circoli che anche in forme differenziate, ruotavano attorno a quel faro ispiratore, da Athanasius Kircher a Juan Caramuel. Ma Poli è anche stato un appassionato esploratore del platonismo e del neoplatonismo seguendo con competenza le tracce di Plotino, il maggiore degli interpreti delle seduzioni religiose del monoteismo non dommatico e aggressivo che

1 Mi (dis)piace ricordare che uno dei propugnatori del travestimenti e ritorni ideologici alla Patria fu proclamato da Hugo Chaves, il promotore del socialismo del siglo XXI, il caporale e iniziatore della dittatura nel Venezuela del fallimento della democrazia stretta nella morsa del partitismo AD e Copei.

fu della lezione di Plotino² e del neoplatonismo, fino a Goethe³.

Questo libro che indaga sulla complessa storia della parola *Bello* non a caso si apre con una citazione dalle *Enneadi* (I, 6, 7) che forse è un riassunto di tutta l'argomentazione che in effetti attraversa i tempi storici e gli stessi tempi psicologici di ogni individuo magari seguendo un filigrana junghiana che non so quanto l'autore condividerebbe. Ma merita comunque questo pre-incipit su cui probabilmente si torna nel finale assolutamente compromesso. Ossia impegnato, con una delle radici del poesia contemporanea – se capisco bene Poli per lui la contemporaneità si schiude sugli ultimi fuochi del neoclassicismo destinato a rinnovarsi e stravolgersi con il romanticismo, come vedremo a breve. Cito la citazione:

Non è infelice chi si è imbattuto
In bei colori o in bei corpi,
(...) bensì solo colui che non ha ricevuto questo Bene⁴.

In verità questa illuminazione plotiniana allude a una diffusa disamina della materialità della dispositio cromatica del discorso di Poli che passando per le esperienze dei colori guida, il rosso e l'azzurro della tavolozze fondamentali tra passato remoto e le avanguardie della modernità, approda all'acromatismo della luce, cioè del bianco assoluto, della identificazione plotiniana e poi neo plotiniana (si pensi, ovvero penso alla neve della poesia della montagna esplorata da Antonia Pozzi, anche se non citata da Poli, certo non parco in rivalutazioni, tra cui quella di Carducci cultore, anche con la guida di Barbi di percorsi danteschi, con interferenze delle varianti dei dialetti dolomitici di derivazioni ladine o retoromanze). Il Bello è infatti anche scovato nei recessi di qualche residua dimora preistorica, rivelatore infallibile di tesori della mente e della poesia (che forse per Poli sono quasi sinonimi, anche quando assumono le parvenze della retorica o della didattica. È questo di caso delle lezioni pavesi di Foscolo (cfr. p. 183) che svelano come tra un afflato romantico dei *Sepolcri* e una nostalgia neoclassica delle *Grazie*, si

2 A Plotino è dedicata la parte monografica del numero di *Dialogoi*.

3 La ricerca della “genialità” in Poli si manifesta in un altro riferimento non banale né abusato, come quando riconnette gli *Juvenilia* carducciani non solo ad Orazio (p. 178) ma a una occorrenza assai meno scontata di Ovidio (*Tristia* II, 3, 39).

4 Poli segnala opportunamente, con genio da modernista, la ripresa plotiniana di Emily Dickinson (Estraneo alla Bellezza – / non può essere nessuno – Perché Bellezza è infinità –. Così come il Sommo Bene che è proprio il Dio di Plotino

annida una precoce modernità, quella del ritorno all'Epillio proclamata e imposta da Eliot (Poli non occulta le sue fonti: in questo caso il saggio di Oliver Tearle in cui si cita *The waste land* come origine del *modernist long poem*) quale marca indelebile della poesia anti ungarettiana, quella appunto del poemetto, o poema narrativo lungo, caro agli avamposti della contemporaneità, da Antonio Machado a Cesare Pavese o al rinnovatore della poesia catalana Gabriel Ferrater, a sua volta rivendicatore della lezione di Ausias March che del poemetto quasi neoplatonico fu maestro nel momento giusto, il Quattrocento della prima modernità⁵.



Lourdes Sánchez Rodrigo, La poética de los jardines. Santiago Rusiñol en Granada, Publicaciones de la Delegación Cultura y Educación. Diputación de Granada, Granada, 2024, pp. 325.

El nou i molt bell llibre de Lourdes Sánchez Rodrigo es una nova ampliació temàtica i metodològica que arranca de la seva gran tesi de doctorat *La prosa poética de Santiago Rusiñol en la literatura española* 1990. Aquella tesis, que fou dirigida i, en part, també impulsada pel professor Enric Bou Maqueda, respon a les tres branques del treball científic de Bou: a saber: catalanística, hispanística i alhora la actitud del comparatista. El comparatisme dins del mon intel·lectual ibèric té una seva gracia que li ve de l'escola de Henry Levin i Renato Poggiali que foren en efecte els mestres del Clau-

⁵ Evidente nel suo maggior emulo, Luis de Gongora, adeguatamente indagato da Lore Terracini, "Camas de batallas gongorinas", *Studia Áurea. Actas del III Congreso de la A1SO*, I, Toulouse-Pamplona, 1996, pp. 525-533.

dio Guillén. No cal tanmateix oblidar a Pedro Salinas, amic entranyables de Jorge Guillén a la *east cost* d'Estats Units, a on els dos fugitius de l'Espanya franquista exercitaren el do de la ironia i la invenció lingüística. Res més proper al tarannà cal·ligràfic i modernista del uns del grans protagonistes de la vida barcelonina de començament de segle. Ara tanmateix, cal també tenir molt en compte que parlar de Barcelona i de la seva avantguarda política, intel·lectual, artística i literària no era en absolut concretar cap de de saltacionisme, nacionalisme o pitjor encara de provincialisme, ans, ben al contrari, il·luminar tot l'horitzó peninsular de allò que més mirava cap a Europa, incloent-hi Portugal (Pessoa) o Itàlia (Marinetti i el futurisme), o França amb la seva mirada envers l'Orient Rus i no sols. Santiago Rossinyol fou, amb el precedent di Joaquín Sorolla, el primer en treballar l'exotisme orientalitzant, i amb una originalitat prou marcada. De Fet Rossinyol volgué recupera l'orient hispànic, especialment, l'andalusí.

Aquí m'agrada citar la pròpia Lourdes:

El artista catalán Santiago Rusiñol viajó a Andalucía en varias ocasiones, desde el año 1887 a 1922, y estableció unas intensas relaciones, a la par que fructíferas, con los artistas andaluces de ese período de entre finales de siglo y primeras décadas del siglo XX. Un espacio del tiempo en que el arte, la literatura y la propia sociedad española, andaluza y catalana, iban a evolucionar desde la mirada decimonónica del período de la Restauración a la modernidad definitiva del nuevo siglo que se producirá al término de la Primera Guerra Mundial, verdadero fin de siglo XIX en todos los aspectos. Nuestro artista, viajero impenitente a lo largo de su vida, vivió en primera persona, todos estos cambios que quedaron marcados casi a fuego en su primera obra, pero que no llegó ni siquiera a sentir a partir del cambio de siglo y mucho menos cuando las vanguardias empezaron a tomar el papel protagónico de la cultura del siglo XX a partir de los años veinte.

Cuando Santiago Rusiñol decidió por primera vez viajar a Granada, en 1887, algo en su interior comenzaba a removarse, aunque no de una manera definida. Vivía, aún, una época de adaptación artística a la realidad, más o menos naturalista, como se ve en sus primeras pinturas, pero en la visita a la ciudad andaluza sintió ya «la sensualidad del refinamiento oriental de los monumentos y de los jardines árabes» (Panyella, *Dels jardins*, 136)⁶. No volvió a

6 Vegi's Edició: MNAC/Fundación Cultural Mapfre Vida Autor principal: Autors Diversos (Textos de M. Casacuberta, I. Coll, M. Doña-

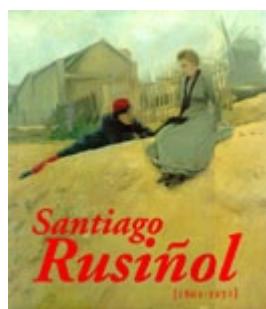
Granada, ni a Andalucía, hasta bastantes años después, en 1895. Rusiñol había cambiado en todos los sentidos, se había casado, había tenido una hija, se había separado, viajaba tanto como podía, porque detestaba todo lo que lo ataba a las convenciones sociales y morales como, también, a las artísticas.

He citat a Sorolla, i ben conscient que pintura i prosa o prosa poètica en el cas de Rossinyol van de bracet. Insisteix molt encertadament Sánchez Rodrigo en aquest punt. Es pot llegir com ho expressa amb vigor:

Caminante errante, sí, pero también, y por encima de todo, artista insatisfecho, esta actitud era lo que caracterizaba a Rusiñol en aquella época. Los viajes de Rusiñol a la búsqueda de nuevos paisajes son, por tanto, las idas y venidas de un alma creadora a la búsqueda de un espacio donde expresar su ideal estético: «Camina sempre, em digueren maleint-me i el caminar és ma vida. Amb la mateixa dolçura amb què es mouen els planetes, jo rellisco per la fosca del misteri. Veniu amb mi, desconsolats de la vida; veniu per la llarga carretera» escribió en *Els caminants de la terra* (Rusiñol, OC, I, 46).

Pero la concreció dels jardins forma part essencial de la ideología alhora nacionalista i modernista de Rossinyol i del seu compromís artístic que es una cosa sola. Perquè el Rossinyol del paisatge como referent es el mateix del seu urbanisme coma a clau de la mitificació del Senyor Esteve. Es tracta de un urbanisme molt peculiar que inclou el barcelonisme radical dels Gegants, de la menestralia pujant, i en el fins de un nacionalisme cordial, a on la reivindicació nacional, culturalista i lliberal componen un conjunt unitari. De fet la paper de *L'Avenç* hi es puntual i es puntal d'un filosofia que es tarannà, i el tarannà es l'eix d'un pensament militant. I crec que

te, J. de C. Laplana, C. Mendoza, V. Panyella i E. Trenc Any de publicació: 1997. ISBN: 978-84-8043-024-9, pp. 320, Format: 29 x 24.5 cm.



tampoc el podríem excloure d'una curiositat i un pensament que uneix el seny i rauxa, i n'és exemple la llarga continuïtat, passant per etapes prou diferenciades, d'una publicació de divulgació i formació de l'opinió pública, com *L'esquella de la Torratxa* i la seva carrega satírica i des mistificadora.

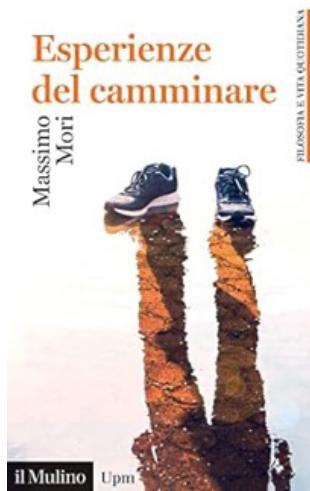
En la quietud de los jardines, de Granada, de Mallorca o de Aranjuez, Rusiñol encontró el consuelo que buscaba para su existencia artística.

Ahora bien, ¿qué le ofreció aquella pequeña ciudad del sur de España, pobre y atrasada?, pero, sobre todo, ¿qué dejó él a un reducidísimo grupo de artistas e intelectuales de provincia de finales del siglo XIX que, sin embargo, poco a poco comenzaba a ejercer cierta influencia con el cambio de siglo no sólo en la ciudad de la Alhambra sino también en el resto de España? Y, aún hoy, me pregunto, ¿qué legado nos dejó a nosotros, individuos de un mundo tan lejano al suyo, que aún nos estremecemos al ver sus pinturas de jardines o al leer sus textos escritos desde una sensibilidad poética alejada de tópicos costumbristas y sentimentalismos románticos con los que, en aquella época, se contemplaba Granada y los jardines de sus monumentos y de sus cármenes? Rusiñol ayudó a transformar, definitivamente, la mirada unidireccional historicista y orientalista que tanto éxito había tenido durante más de un siglo, y, me atrevo a decir, sigue teniendo.

En conclusió el llibre de Sánchez Rodrigo forma una peça definitiva (i definitòria) que podíem resumir amb les seves paraules:

Una obra artística que, a finales del siglo XIX, iba a marcar un hito en la cultura española. Sus *Cartas de Andalucía*, sus *Oracions*, prosas poéticas tan simbolistas como su libreto poemático *El Jardí abandonat*, entre otras, son el correlato literario de su pintura de jardines, que, también, empezó a gestar en aquella Granada de 1895, mientras paseaba su mirada y su pincel por los patios de la Alhambra, los jardines del Generalife, o los rincones abandonados de nuestros paisajes.

GIUSEPPE GRILLI
Università degli Studi di Roma Tre



Massimo Mori, *Esperienze del camminare*, Il Mulino, Bologna 2022, pp. 192, € 15,00, ISBN 978-88-15-29547-7.

“Walking is the human way of getting about” (p. 7); fin dalla citazione di T.A. Clark proposta in apertura al volume, è percepibile quell’eterogeneità di testimonianze e di pratiche collettive che fanno del camminare la nostra principale via di esperienza del mondo. Un atto deambulatorio che tuttavia non vuole essere ripercorso, e in un certo senso semplificato, attraverso esempi specifici e circostanziati, ma vuole essere indagato fenomenologicamente in termini di modalità e di condizioni attuative dal bel volume *Esperienze del camminare* di Massimo Mori, recentemente pubblicato dalla casa editrice Il Mulino.

Nell’interrogarsi sulla possibilità di coesistenza di attività intellettuale e sforzo fisico, l’autore avverte la primaria necessità di rivolgere il proprio sguardo alla dimensione artistica. Se il *Pensatore* rodiniano compare come un tripudio di tensione corporea e concentrazione del pensiero, è perché in esso non si avverte la totale esclusione dell’elaborazione mentale a favore dello sforzo fisico e viceversa. Allargando l’esempio di Rodin alle innumerevoli figure che costellano l’orizzonte filosofico, tale compatibilità sembrerebbe manifestarsi propriamente nel corso della *passeggiata*, purché il movimento corporeo non “ostacoli l’atteggiamento riflessivo” (p. 12), ma sia identificabile piuttosto come un innesco intellettuale, un processo formativo del pensiero.

Camminare o, meglio, passeggiare filosoficamente, è quindi una pratica dalle innumerevoli connotazioni. Una

prima questione attorno a cui verte la trattazione è quella della distinzione tra una passeggiata disinteressata lungo le vie cittadine e un atto deambulatorio in natura. Il binomio città-natura, opposizione che per lungo tempo ha consentito l'instaurarsi di formulazioni teoriche sul concetto di paesaggio nella cultura occidentale, individua anche i due poli dello spettro classificatorio delle esperienze del camminare. Se il moto in città trova ampio riscontro nell'indagine psico-antropologica condotta da Søren Kierkegaard a Copenaghen, tanto da meritarsi l'appellativo di "filosofo di strada" (p. 40), ancora più pregnanti sembrano essere quelle passeggiate riconducibili alla *flânerie* parigina, di cui Walter Benjamin si fa il maggiore promotore. Una pratica che si caratterizza per il suo essere gratuita, senza fini pratici, un vero e proprio 'spettacolo di varietà' (cfr. p. 64) da cui il *flâneur* è sensibilmente 'inebriato' (p. 60). Un fascino, quello della città parigina, che era ben già noto al pensatore simbolista Charles Baudelaire, il cui passeggiare svincolato da ogni causalità gli consentiva di "avere relazione con tutto e con niente" (p. 65), e che troverà poi ampia trattazione nell'imparare a percepire "il rumore di fondo della quotidianità" (p. 73) tanto caro a Georges Perec. All'estremo opposto si collocano quelle figure che intravedono nel camminare nella natura, in particolar modo quella delle Alpi svizzere, una formula di rigenerazione, di riflessione e di conoscenza. È il caso delle "fantasticherie" del filosofo ginevrino Jean-Jacques Rousseau, la cui genesi è ricercabile nel continuo interscambio di stimoli tra la sfera interiore e il mondo naturale (cfr. p. 21), ma anche delle lunghe passeggiate che lo scrittore Robert Walser compiva nel Cantone di Appenzell-Ausserrhoden, luogo di residenza oltre che di grande ispirazione delle sue "fantasmagorie" (p. 37). Una vicenda particolare è quella del filosofo tedesco Friedrich Nietzsche, che, seppur non disdegnessasse l'atto deambulatorio nelle realtà cittadine – è ben nota la sua affezione per il lastricato e per i portici torinesi –, era ancora più amante del camminare in montagna. Dall'Oberland Bernese all'Engadina, lo sforzo fisico necessario per compiere lunghi tratti e per raggiungere le vette era il *medium* preparatorio e al contempo la testimonianza di un'intenzione ancora più trasognata: quella dell'affermazione della "volontà" e della creazione (pp. 24-25).

Il richiamo a questi noti esempi pone le fondamenta per una seconda riflessione, che percorre il volume in maniera più stratificata e che si aggira attorno alla distinzione originaria tra atto individuale e pratica collettiva.

Un curioso riferimento guarda agli scrittori inglesi richiamati dall'autore con l'appellativo di "gruppo dei 'nar-rabondi'" (p. 82), riferendosi così a quegli esponenti che, nel periodo compreso tra il tardo Romanticismo e la Grande Guerra, hanno contribuito maggiormente a definire i vari aspetti dell'"arte del camminare" (p. 81). Quest'ultima è quindi una pratica che si incentra sull'esercizio, inteso come un movimento da cui trarre un piacere prettamente fisico, ma che comprende anche una fase di "ricreazione dello spirito" (p. 84). In tal senso sono chiari i riferimenti al concetto di libertà, l'invito all'esercizio individuale, la dimensione di "semistordimento" (p. 91) che diventa per Robert Louis Stevenson una fonte di piacere puramente fisico, o ancora la fase di "meditazione semicosciente" (p. 90), definizione usata per esprimere la connessione tra le sollecitazioni corporee registrate nel corso dell'esperienza e il ruolo costruttivo della memoria nell'opera di Leslie Stephen.

Ma il più alto grado di individualità sembra essere stato raggiunto dalla figura del *Wanderer*, un *topos* specificatamente appartenente alla cultura romantica tedesca, a cui si associa il significato del termine *Gründlichkeit*, la "profondità dello spirito tedesco" (p. 101) che consente di scorgere nella *Wanderung* romantica un significato esistenziale (*ibidem*) e che pone l'accento ben al di là dello sforzo compiuto, o, ancora, al concetto di *Auslösung*, ovvero di "aspirazione romantica all'identità con la natura" (p. 109). A questo secondo appartengono differenti gradi di assimilazione, da quello più armonico e positivizzante, entro cui il soggetto può conservare una propria individualità, a quello invece più dissolutivo, proprio di figure come l'Empedocle hölderliniano e gli *Inni alla notte* di Novalis (*ibidem*). Una presenza, quella del viandante romantico che, oltre a percorrere le più alte liriche del romanticismo tedesco – fugace e allo stesso tempo essenziale è qui il richiamo a *Il canto del viandante nella tempesta* di Johann Wolfgang Goethe (p. 114) –, influenzera chiaramente anche lo spirito poetico anglosassone, trovando un superbo contraltare nel protagonista del *Preludio* di William Wordsworth (p. 120). Emerge qui una volontà e al contempo una necessità di riconnessione con la Natura che sarà poi il *Leitmotiv* delle esperienze nordamericane, dalle passeggiate immersive a Concord di Henry David Thoreau alle lunghe camminate nel West di John Muir alla scoperta della Sierra, dove tale pratica non ha solo una valenza estetica, ma assume un profondo significato etico, innescando i primi interessi per la tutela delle aree naturali.

Il camminare, per riprendere il pensiero di Balzac, è “una forza cinetica che è alla base di tutte le sue azioni. Dal movimento originario scaturiscono il pensiero, la parola e, appunto, la camminata” (p. 142); in altri termini, potremmo affermare che, nell’osservare il moto compiuto dal soggetto in cammino, se ne può intuire le intenzioni e il pensiero, ancora di più se tale movimento non è compiuto da un singolo ma da una comunità, un gruppo, o ancora, un collettivo. Per essi, l’atto deambulatorio può assumere una valenza rituale, come nel caso dei pellegrinaggi, le cui tre principali mete (Terra Santa, Roma, Santiago de Compostela) simboleggiavano la manifestazione pubblica del messaggio divino, o ancora il caso delle processioni e dei rituali sacri, che ancora oggi, seppur in misura limitata, prevedono una forma di riflessione interiore (cfr. p. 147). Un’espressione sacra, cultuale del camminare, che Bruce Chatwin rintraccia anche nelle culture precristiane, individuando nella presenza della “traccia” (p. 169) una preziosa testimonianza di antichi rituali. Il cammino collettivo, qui richiamato generalmente con il termine “marcia” (p. 158), può assumere anche significati e accezioni di carattere sociale o politico, nella misura in cui riveli una funzionalità etica in risposta a ingiustizie perpetrate o alla necessità di comunicare un pensiero condiviso, fino a ergersi – ed è qui centrale il riferimento a Gandhi attraverso le due accezioni di “messaggero” e “soldato” (p. 163) – a prezioso strumento di mediazione per il raggiungimento della pace.

KATIA BOTTA
Università di Parma

Enzo Caffarelli

L'anima medievale nei nomi contemporanei

Prefazione di PAOLO D'ACHILLE



L'anima medievale nei nomi contemporanei de Enzo Caffarelli. Prólogo de Paolo D'Achille pp. XIV-350. Olischki Editore, 2024, 347 pp. ISBN: 9788822269294

Según se desprende del título de la obra, su contenido está dedicado a la presencia del Medievo en la onomástica contemporánea. Por lo cual, es evidente que surgen diferentes espacios de reflexión destacados.

Seguramente uno de ellos, y el principal, es el derivado de las numerosas observaciones puntuales en referencia a la onomástica (en casi todas sus ramas) que se encuentran dispersas en los ocho capítulos que componen la monografía.

Otro espacio central es el estudio de las analogías entre la época medieval y la contemporánea, con reconstrucciones, recreaciones y referencias explícitas al pasado.

Como pone de manifiesto D'Achille en el prefacio (p. X), hablar de Edad Media implica reconocer cierta incongruencia historiográfica que considera perteneciente a un mismo periodo histórico diez siglos marcados por fenómenos migratorios, guerras, pandemias, transformaciones sociales, económicas y políticas, los cuales, a su vez, generaron cambios lingüísticos, simbólicos, y culturales que se manifiestan en las palabras y en los nombres que hoy en día se siguen usando.

Asimismo, el autor de esta obra rescata el valor del periodo, acusado siempre de oscurantismo y limpio de errores de interpretación, analizando otros modos diferentes de ver La Edad Media. Para ello, trae a colación a Umberto Eco (1985) y a Tommaso di Carpegna Falconiere (2022). Añade,

desde su mirada, la posibilidad de analizar el “Medioevo dei luoghi comuni, dell’immaginazione superficiale se non anche della menzogna” (p. 3) cuyas características negativas pueden ser derribadas evocando “un ripensamento complessivo dell’Età di mezzo” (p. 3). De igual forma lo dirige al ensayo de Brusca (2004): “Progetto di un prontuario degli stereotipi e dei luoghi comuni sul medioevo”.

Afirma que investigar el medievalismo onomástico, implica también preguntarse si el hecho terminológico dispersivo (Medioevo, medievale, medievista, medievalista), puede ser causa de la innombrabilidad del tema tratado: ¿cambiaría el análisis del medievismo/medievalismo onomástico?

Por tanto, cabría la posibilidad de transformar la interpretación de la onomástica, se comprendería mejor la penetración de los nombres germánicos en el mundo del latín, se explicaría la distinción entre las diferentes diócesis de los nombres de bautismo, surgirían dudas entre las motivaciones que están en la base de las revoluciones onomásticas (homonimia, laicización), se podría cuestionar la justa o injusta fama de los nombres de los personajes célebres en la odonimia, etc. Son estos los entresijos que Caffarelli revela en la obra.

A este respecto, el estudioso subraya la importante labor realizada por Muratori a favor del reconocimiento de la historiografía medieval moderna que ha permitido revalorizar un periodo: “l’Età di mezzo”, fundamental para el nacimiento de las instituciones y tradiciones modernas (p. 1).

Es importante añadir que Ludovico Antonio Muratori es el padre de los estudios de onomástica en Italia. La onomástica es una disciplina científica que solo desde hace poco tiempo ha suscitado el interés de filósofos, geógrafos, cartógrafos, sociólogos, juristas, psicólogos, literatos, etc.

Hablar de onomástica conlleva en consecuencia entrar en el mundo no solo de los nombres propios, sino también de nombres de ciudades, pueblos, plazas y calles, de personalidades del arte, de la ciencia, de las guerras y batallas, de la religión, de la política. Implica, de igual manera, hablar de acontecimientos, de marcas comerciales, de medios de transporte, de títulos de obras e incluso de las características de los planetas, satélites y asteroides del sistema solar.

Enzo Caffarelli, estudia la onomástica en su totalidad. Su libro, entre intrigantes reconstrucciones, se propone como una guía para adentrarse en el fascinante mundo de la onomástica, en busca de la esencia, del alma, de los nombres contemporáneos.

Muchas de las páginas de esta obra están dedicadas a la epopeya caballeresca; ya que, especialmente, en el siglo XV tuvo una gran influencia en los nombres propios italianos. Pero en el volumen también aparecen casi todos los apellidos actuales, muchos de los cuales derivan de títulos nobiliarios, o han sido tomados de cargos administrativos o religiosos. Se hace referencia también a la literatura, el cine, la televisión y la música de hoy vinculada de alguna manera al Medievo. Por otro lado, se analizan con el ojo atento del erudito, ciertos nombres que parecen evocar un pasado que quizás nunca existió verdaderamente; sin embargo, nuestro presente, nuestros nombres se encuentran inmersos en ese universo enigmático y policromado llamado, precisamente, Edad Media.

Así lo demuestran los odonimios, o nombres propios asignados a espacios públicos o abiertos al público, como calles, plazas, plazoletas, etc. Como sugiere el autor (capítulo 1, p. 21), ellos representan la percepción que en la época moderna y contemporánea se tiene del Medioevo y de sus protagonistas, de las guerras, de los acontecimientos sociales, de la política, de la vida cotidiana representada por los oficios, la religión. Caffarelli los describe con mucha atención ofreciendo siempre la motivación de su existencia en diacronía y sincronía en muchas ciudades italianas (Boloña, Milán, Palermo, Catania, Verona).

En el capítulo dos (*Toponomástica. La restituzione dei nomi medievali*) se focaliza en los nombres de los municipios y pequeños centros urbanos italianos, casi todos de origen medieval. El hecho queda demostrado por la cantidad de nombres con la presencia de torres (construcciones típicas del Medioevo), como símbolo de la ciudad que en la actualidad representan una gran atracción turística.

Il Medioevo nel sistema solare. Gli astrotoponimi es el título del capítulo tres. Se exponen los nombres de los planetas, satélites, asteroides y todo aquello que caracteriza el sistema solar, en los que predomina el mundo clásico (Mongibello, il vulcano); Dante es el nombre de un cráter lunar. Muchos cráteres reciben el nombre de personajes literarios: Don Juan, Dulcinea, Bovary. Otros antropónimos pertenecen a nombres de personajes reales: Giotto, Petrarca, Donatello, Marcopolo.

En el cuarto capítulo, el experto habla de celebraciones, torneos y festivales o ferias históricas por la importancia me-

dieval que muchos de estos actos cumplen (Palio di Siena, Palio dell'Assunta, Palio di San Rocco, Palio dei Conti Oliva). Hace hincapié también en el "turismo de la memoria" que, con claros matices comerciales, proponen algunos municipios. En ellos se ofrecen una variedad de juegos, música, comida y numerosos objetos representativos que ponen en riesgo el valor histórico y filológico de la celebración misma.

La antroponimia es una rama de la onomástica que estudia los antropónimos, es decir, los nombres propios atribuidos a las personas. Por lo tanto, la antroponimia se ocupa de los prenombres, apellidos, apodos, patronímicos, etnónimos, seudónimos y todas las demás formas de antropónimos. En *Antroponimia e Medievalismo. Tra XX e XXI secolo* (Quinto capítulo) se señalan los nombres que caracterizan la Italia novecentista que el autor del libro define "perlopiù inconsapevolmente e indifferentemente medievale" (p. 139). Es la parte más extensa de la obra. Afloran sobrenombres, muchos de ellos ilustres: "Alfonso I il Battagliero, A. II il Casto, A. III il Cattolico, A. IV il Buono, Guglielmo I il Pio, G. II il Giovane, G III Testa di stoppa, entre otros. Y, se destacan los mecanismos formativos de éstos que pueden ser muy diferentes. Estos no nacían de la *vox populi*, sino que eran fruto de la invención de cronistas, poetas, o componentes de las diferentes cortes que inventaban y atribuían el epíteto con una función exaltante, pero, a menudo, también denigratoria (Carlo il Grosso, Timur lo Zoppo. A través de la lectura se deduce también que estas formas de creación de los sobrenombres son parecidas a las de la actualidad. Hoy en día, muchos de ellos son de creación periodística relacionada con los deportes (Pibe de oro, O rey, Baffo, Spillo, (p. 146); artística (la Trigre di Cremona, la Zanzzara di Torino) (p. 145).

En la obra el autor plantea otras formas de creación de antropónimos como aquellos relacionados con los colores (Rossi, Verdi, Bianchi); con la zoonimia (Leono, Orso, Aquila, Leopardi); con los números (Settefacende, Settepani (p. 156). De gran interés es la descripción detallada de los apellidos (pp. 158-194); entre ellos se mencionan explicativos aquellos que derivan de nombres laicos gratulatorios y laudatorios; de personajes de la literatura caballerescas; de artes y oficios. De igual forma, la especificación descriptiva de los nombres (199-250) es muy extensa. Se citan, entre otros, nombres de origen literario, religioso. La clasificación se realiza proporcionando tablas que ayudan a la comprensión y que siguen un orden temporal y territorial.

Seguidamente se facilitan algunos datos explicativos de los crematónimos medievales, es decir, aquellos nombres que caracterizan una actividad comercial y social (Letreros de tiendas, nombres de restaurantes, teatrónimos (cines, estadios), escuelas, universidades, bibliotecas, etc.

La obra es extensa, única en su estilo, y demuestra el alcance al que han llegado los estudios de onomástica, una disciplina joven que actualmente ha logrado científicamente un alto nivel como lo demuestra el libro que Enzo Caffarelli generosamente nos ofrece.

¿Quién es Enzo Caffarelli? Es alumno de Luca Serianni, un lingüista italiano, alumno de Arrigo Castellani. Fundó la *Rivista Italiana di Onomastica-RION*. Fue profesor en la Universidad de Roma Tor Vergata. Impartió cursos sobre nombres propios. Fue coordinador del LION-Laboratorio Internacional de Onomástica, consultor de onomástica y deonomástica de la Accademia della Crusca, de la Encyclopædia Treccani en línea (“La lingua italiana”). Ha colaborado con el proyecto pannovelesco PatRom (Patronymica Romanica). Se le debe reconocer el haber contribuido significativamente al desarrollo en Italia de la antropónimia (especialmente los apellidos) y la toponimia (odónimos) y a los estudios innovadores sobre la crematónimia (marcas), la transonimia (del nombre propio al nombre propio de diferentes tipos), las modas onomásticas, la deonomástica y la onomástica literaria. Todo ello ha quedado plasmado en esta maravillosa obra que con gran admiración he intentado reseñar.

LUISA A. MESSINA FAJARDO
Università degli Studi di Roma Tre

Autori Vari, *Il nichilismo contemporaneo – Eredità, trasformazioni, problemi aperti, apparso prima in forma tematica – il numero 3/2023 di «Studium ricerca», ora in formato cartaceo.*

Nell'ormai non più vicinissimo 2021, mentre il mondo si confrontava con la pandemia da Covid-19, Costantino Esposito ha dato alle stampe un breve ma denso volumetto intitolato *Il nichilismo del nostro tempo. Una cronaca*. Circa due anni dopo, memore di quella pubblicazione, la Dire-

zione della prestigiosa rivista «*Studium*» gli ha proposto di curare una raccolta di saggi che prendesse le mosse da quelle pagine per svilupparne le implicazioni o, eventualmente, rilevarne i limiti. L'esito è stato un ponderoso volume intitolato *Il nichilismo contemporaneo – Eredità, trasformazioni, problemi aperti*, apparso prima in forma telematica – il numero 3/2023 di «*Studium ricerca*» – e, da pochi mesi a questa parte, in formato cartaceo.

Dopo la *Prefazione* di Esposito, il libro presenta, in evidente posizione proemiale, il saggio in lingua spagnola *Las ambivalencias del nihilismo* di Remedios Ávila Crespo, ordinaria di filosofia presso l'Università di Granada. In esso, il nichilismo viene letto come un fenomeno che attraversa trasversalmente il nostro tempo («(...) el fantasma del nihilismo parece amenazar por todos lados: las humanidades, las ciencias, nuestro presente...»), con un tutto sommato felice carico di «*ambivalencia*». Punto di riferimento essenziale, secondo la Crespo, è, in materia, «el pensamiento de Nietzsche», che però «ni él fue el primero ni tampoco el último que afrontó la tarea de pensarlo a fondo», visto che ebbe un punto di partenza in Schopenhauer e in Heidegger un prosecutore. E, in effetti, è intorno al filosofo di Röcken e al pensatore della Selva Nera che si articola il nucleo essenziale della prima sezione del *Nihilismo contemporaneo*, intitolata «Tra Nietzsche e Heidegger (e oltre)».

Si tratta, come scrive Esposito nella *Prefazione* al libro, di una «riconSIDerazione storico-critica» che punta a comprendere l'origine delle odierne trasformazioni del nichilismo e, al tempo stesso, a «capire realmente la sua eredità». L'autore dello *Zarathustra* e il filosofo della «differenza ontologica», tuttavia, non sono i soli nomi illustri a comparire in questa sezione, dal momento che, accanto a loro, figurano Ernst Jünger (A. Bauckneht, *Sull'interpretazione heideggeriana di Jünger e la sua rilevanza per un attraversamento del nichilismo contemporaneo*), Edmund Husserl (S. Drioli, *Per una fenomenologia del nichilismo contemporaneo: Nietzsche, Husserl e la ricerca ineliminabile*), Günther Anders (S. Gorgone, *Tecnica e nichilismo: da Ernst Jünger a Günther Anders*), Sigmund Freud (M. Parsa, *The "Uncanniest of all Guests". A Symbiotic Exploration of Nietzsche's Nihilism and Freud's Theory of Uncanny*) e Hans-Georg Gadamer (M. Zancanaro, *Entro la linea. Opera d'arte e nichilismo a partire da Ernst Jünger e Hans-Georg Gadamer*). Non mancano, inoltre, in questa sezione – di gran lunga la più corposa del volume –, contributi in cui il nichilismo viene declinato in relazione al tema dello spazio (L. Konderak, *Il significato spaziale del ni-*

chilismo, tra alienazione e unità del mondo) e alla domanda sul senso dell'essere (U. Marcantonio, *Il nichilismo e la domanda sul senso dell'essere*). Infine, oltre al già citato saggio sul padre della psicanalisi, sono presenti, in questa sezione, altri due contributi in lingua, entrambi dedicati ad Heidegger (B. Cassarà, *Heidegger's Nihilism. Solitude, Alterity and the Possibility of Desire*; M. Lobos, *Heidegger: muerte, nihilismo, negatividad* (1927-1946). *La inquietud nihilista en parte de la historia filosófica de nuestro tiempo*), a conferma della vocazione internazionale da cui il volume prende le mosse.

Com'è agevole constatare, la prima sezione del *Nichilismo contemporaneo* può essere in larga misura considerata non solo un viaggio nella «storia «eroica»» (Esposito) del fenomeno preso in esame, ma anche una cognizione delle prospettive da esso dischiuse nei Paesi di lingua tedesca. Non mancano, tuttavia, esplorazioni dei sentieri che il nichilismo ha battuto in Francia («Prospettive del pensiero francese») e in Italia («La via italiana al nichilismo»), coincidenti rispettivamente con la seconda e la quarta sezione del libro. In queste pagine, oltre a contributi incentrati su Emmanuel Falque (P. Gilbert, *L'impatience du nihilisme dogmatique*), Albert Camus (E. Maglione, *Camus, Nietzsche e la questione del "bon nihilisme"*) e Charles Peguy (G. Sarappa, *Charles Peguy e le due fonti del nichilismo del «mondo moderno»*), si troveranno saggi dedicati alla riflessione religiosa di Gianni Vattimo (T. Di Brango, «*Dilige, et quod vis fac*» – *L'agostinismo «debole» di Gianni Vattimo*), al suo confronto col fondazionalismo radicale di Emanuele Severino (N. Tarquini, *Ascesa e declino del nichilismo: Gianni Vattimo ed Emanuele Severino*) e alla spesso tormentosa meditazione filosofico-religiosa di Luigi Pareyson (F. Porchia, *La libertà di Dio e il problema del nichilismo. Pareyson interprete di Schelling*).

Oltre che della storia e della geografia del nichilismo, il volume curato da Esposito si occupa, inoltre, di alcuni dei suoi principali ambiti tematici: «Nichilismo, religione, meditazione» (terza sezione), «Nichilismo, poesia, letteratura» (quinta sezione), «Il problema nichilistico dell'identità personale» (sesta sezione). Nella prima delle sezioni appena citate, emerge il confronto tra Oriente e Occidente (M. Palladino, *Il nichilismo tra Occidente e Oriente. Caracciolo e Nishitani a confronto*), ma anche la figura di Emil Cioran (E. Palma, *La serenità del nulla. Il nichilismo come esercizio esistenziale in Cioran*; M. Valentini, *Emil Cioran e la mistica: una via d'uscita eccezionale dal Nichilismo*); nella seconda si trovano contributi incentrati su Cormac McCarthy (V. Lomuscio, *Metafisica e nichilismo in Cormac McCarthy*) e Giacomo

Leopardi (O. Lovece, *Dall'immobile al caduco: dalla prima via tomista alla struttura essenziale del nichilismo in Leopardi*); nella terza sono presenti saggi che trattano di filosofia della mente (G. Formica, *Il nichilismo, i teoremi di Gödel e l'irriducibilità della mente*; A. Lombardi, *L'origine dell'io. Il "mistero" dell'intelligenza da Darwin al riduzionismo contemporaneo*) e dell'identità personale (A. Lanzieri, *Perché dare la vita a un essere umano? Un confronto tra David Benatar e Hans Jonas*; R. Sacconaghi, *Nihilism and the Impersonal*).

A conclusione di questo lungo viaggio, il volume presenta un *explicit* di Costantino Esposito intitolato *Il problema irriducibile del nichilismo*. Si tratta di un saggio denso, nient'affatto di circostanza e, anzi, profondamente attraversato dal bisogno di capire a quali risultati è approdato il volume che lo ospita. Tra le conclusioni a cui perviene Esposito, la più interessante, a parere di chi scrive, è legata al nuovo rapporto tra verità e libertà che il nichilismo ha insegnato agli uomini: «[perché] anche l'icistica locuzione "la verità vi farà liberi" (*Giov 8, 32*) non significa *soltanto* che la nostra libertà deve fondarsi su valori di verità, ma anche e *soprattutto* che la verità non si attesta mai solo per via dottrinale o dialettica ma nella misura in cui rende liberi. (...) Paradosalmente, se un merito possiamo riconoscerlo al nichilismo è quello di averci aiutato a liberare il problema della verità dal fondamentalismo».

TOMMASO DI BRANCO

Recensione n. 1

Evoluzioni del *memoir*

Anna Chisari, *Il vento dell'Etna. La saga dei Baruneddu di Belpasso*, Garzanti, Milano, 2022.

Gli amici del Warburg Institute ricordavano l'arrivo di Edgar Wind nelle loro stanze ovattate e fra i corridoi silenziosi di quel luogo pieno di un prestigio lievemente compassato: irrompeva come il vento, e come suggeriva il suo nome, quello di uno fra i maggiori storici dell'arte che l'Inghilterra abbia avuto, nel Novecento.

Lo stesso vento è nel titolo del romanzo di Anna Chisari quanto nella sua prosa impetuosa, che conserva il respiro potente dell'epica antica. L'autrice ha uno stile energico netto, come levigato dal turbine dell'aria che si trasforma, qui,

nelle raffiche degli eventi e della storia, nel flusso di immagini che segnano l'avvicendarsi delle generazioni. Ormai si parla sempre meno di stile ma quasi soltanto di trame, descrivendo i romanzi contemporanei; qui troviamo l'uno e le altre, in egual misura originali, e costruiti con sorvegliata maestria, in modo da dar luogo a un'opera singolare, dove si sente un afflato narrativo ben poco imitabile e di sorprendente tonalità.

La storia ha un esordio fiabesco, a dispetto del realismo che la caratterizza: c'è un giovane calzolaio che non fa molti affari, e una baronessa in visita nelle sue terre di Bronte. Lui confezionerà per lei un paio di scarpette speciali, e da lì inizierà la sua leggenda, nella minuscola vita del paese in cui è nato e dove la sua famiglia si amplia progressivamente, dal 1838, data d'avvio del romanzo, fino al momento presente, in cui la saga dei Baruneddu si conclude (almeno per il momento, dato che ci sarà – dicono – un *prequel*).

Il vento del vulcano soffia incessante sulle esistenze di questi personaggi, che emigrano, amano, si perdono, ritornano, in un avvicendarsi di destini segnati profondamente da una maledizione. Il capriccio di un personaggio sinistro diventa per ciascuno di loro una profezia di dolore.

Una narrazione così intrisa di *romanzesco* è, sorprendentemente, anche una storia vera: l'autrice narra le vicende della sua famiglia, inoltrandosi così nei perigliosi territori del *memoir*, oggi così frainteso. Il suo testo però sembra fatto apposta per riscattare questa categoria narrativa dalle miopi accuse attuali di ripetitività e nombrilismo.

Non importa se un autore racconta l'altrui o la propria storia, conta solo come sa raccontarla, se riesce a farlo con oggettività e distacco, precisione e rigore. Se è in grado di avvicinare il lettore, con la sua scelta di distanza, alla verità di vicende private che, se riguardano la propria famiglia, sono ancora più delicate e difficili da narrare, perché l'insidia della tenerezza è in agguato.

Ci sono dipinti che riescono ad ammaliare la vista attraverso i secoli solo rappresentando la moglie dell'artista mentre legge una lettera in cucina, e altri che seducono lo spettatore con immensi scorci di città gremiti di figure, come le *Storie di Sant'Orsola* di Carpaccio: in maniera differente, chi ha concepito queste immagini riesce a raggiungere la perfezione nella resa facendo dimenticare che si tratta solo di finzione scenica, che quanto vediamo è solo un ammasso di materia pittorica su una tela: vediamo unicamente tagli di luce, variazione di colore, tracce di esistenza reale. È il caso del romanzo di Anna Chisari.

Un altro dettaglio: quelli di Saint-Simon sono dichiaratamente dei *mémoires*, ma la *Recherche* non lo è affatto. L'anello cruciale in questa catena di trasformazione è l'*Outre-tombe* di Chateaubriand, a cui Proust notoriamente si ispira, opera ibrida, eccentrica, non perfettamente catalogabile. Il ciclo proustiano, occorre ripeterlo anche se è stato già ampiamente chiarito, è una costruzione romanzesca in cui la memoria interviene profondamente (cosa che però è affermabile, allora, per qualunque opera d'arte).

Nato dai ricordi come dagli archivi comunali e familiari, *Il vento dell'Etna* fa emergere, in piena luce, la visione polifonica di un gruppo sociale e di un'epoca, attraverso i ritratti di personaggi che si avvicendano nel tempo e il cui destino si riflette nelle sorti della loro discendenza, secondo uno schema accurato ed enigmatico di rimandi interni, simmetrie e opposizioni che danno luogo a una struttura narrativa sapiente e sfuggente, sempre sull'orlo di una rivelazione che viene ogni volta elusa. Rimangono, sullo sfondo, i tratti salienti della civiltà mediterranea, sempre sospesa fra tradizione e assedio della modernità, in cui si conservano – sempre più a fatica – principi antichi: l'onore, la dignità (che devono contrastare le convenzioni per ritrovarsi autentici nel tempo) e soprattutto, uno dei più amari e insieme più importanti – la nobiltà della sconfitta.

Recensione n. 2

Bisanzio nei suoi Santi

Cinque Sante bizantine, a cura di Laura Franco, SE, Milano, 2017.

Fra terra e cielo: Vita di Daniele stilita, a cura di Laura Franco, SE, Milano, 2020.

Laura Franco, Al di sopra del mondo: Vite di santi stiliti, Einaudi, Torino, 2023.

Esistono alcuni studiosi che, partendo da questioni anche molto circoscritte, nello spazio e nel tempo, si mostrano in grado di aprire lo sguardo su un intero mondo di avvenimenti e di idee, su civiltà lontane dalla sfera del contemporaneo per mentalità, convinzioni e costumi.

Le vite dei Santi bizantini offrono lo spunto a Laura Franco per descrivere, con ammirabile attenzione, certi dettagli straordinari di una cultura ammantata di fraintendimenti come quella dell'Impero romano d'Oriente e della sua ca-

pitale: un vasto territorio la cui storia fa parte di un ambito di saperi in qualche modo scivolato fuori dalle conoscenze consuete e relegato nel patrimonio di alcuni specialisti, parte di un gruppo sempre più esiguo.

Il canone scolastico, inevitabilmente concentrato sulle vicende europee, parla delle invasioni barbariche, della caduta di Roma, dell'avvento del cristianesimo, e ben poco si cura di quanto accade poco più in là, in quella 'stanza accanto', o dominio parallelo, in cui la città dai tre nomi – Bisanzio, Costantinopoli, Istanbul – prosperava e perpetuava i suoi riti, le sue consuetudini, le sue caratteristiche peculiari. Di una civiltà durata oltre mille anni, nella cultura comune dell'Occidente è rimasto poco più del ricordo della dominazione in alcuni territori italiani e l'aggettivo *bizantino*, sinonimo convenzionale di artificio, di inutile complicazione, di pedantesche cavillosità. È il precipitato pseudostorico di un'epoca che fu ricca e sofisticatissima, di una teologia speculativa con una forte tendenza alla teoria e alla riflessione astratta, di un intero mondo simbolico la cui ricercatezza è paragonabile solo all'*impero dei segni* giapponese.

Per addentrarsi in queste sfere di estrema complessità, Laura Franco, profonda conoscitrice del mondo bizantino, sceglie la strada dello studio di una fervente religiosità e dei suoi eroi: i campioni della fede d'Oriente, i Santi dalle vite così singolari, stravaganti, bizzarre fino e oltre l'incredibile.

A loro ha dedicato tre libri: *Cinque Sante bizantine* (SE, Milano, 2017), *Fra terra e cielo: Vita di Daniele stilita* (SE, Milano, 2020) e il più recente, *Al di sopra del mondo: Vite di santi stiliti* (Einaudi, Torino, 2023).

Il primo ha un sottotitolo intrigante: *Storie di cortigiane, travestite, eremite, imperatrici*. Laura Franco traduce e cura, nel volume, le vite inimitabili di donne dalle personalità non comuni: impavide, appassionate, pronte a sacrificare tutto, compresa la reputazione, per un ideale di ascetismo ai limiti della follia. Raccontando queste vicende, sideralmente distanti dalle concezioni odierne della fede, l'autrice tesse una squisita ragnatela di rimandi, note, chiarimenti, particolari storici, accenni alle tradizioni bizantine che rendono il libro un viatico non solo allo studio dell'agiografia, ma anche della civiltà del Corno d'Oro nel suo complesso.

La stessa cosa accade nel secondo volume citato, in cui l'esistenza leggendaria di San Daniele introduce il lettore al fenomeno dello stilitismo. Il mistico che decide non solo di rendersi romito ma anche di scegliere come malagevole sede la cima di una colonna, su cui passare un'intera vita dedicata alla meditazione e alla preghiera, diventa per il popolo

dei credenti l'emblema di una fiducia estrema nel potere divino e nella salvezza trascendente. Daniele non è l'unico, nell'Oriente cristiano. Alla storia degli stiliti, che prendono il nome appunto dalla colonna (*stylos*) che diventa la loro unica dimora, è dedicato *Al di sopra del mondo*, il testo di Laura Franco che compendia più decenni di studi accurati su questo fenomeno della devozione; anche qui il tema, preciso e circoscritto, oltre a essere meticolosamente approfondito, dà agio all'autrice di ricostruire pazientemente un contesto storico in maniera pluridimensionale: è un trattato sociologico e insieme antropologico, una cronaca di costume e un'analisi narratologica, nonché la disamina di un vasto catalogo di racconti che arrivano fino ai nostri giorni, ricordando capolavori come il film di Buñuel *Simón del desierto* ma anche stupendi esempi di comicità contemporanea come *Il pap'occhio* di Renzo Arbore.

Infine, una notazione che può apparire moralistica. L'opera di Laura Franco assume un'importanza peculiare in relazione ai tempi, perché propone modelli di fulgida inattualità. A idoli e disvalori contemporanei, le vicende dei Santi bizantini contrappongono, con le loro figure, paradigmi di virtù e abnegazione; alla venerazione del lusso e dei beni materiali, contrappongono il culto dell'essenzialità e di un pauperismo sincero; a una concezione unicamente edonistica dell'esistenza, basata sui piaceri fisici, rispondono con il disprezzo per il corpo e la sua sensualità, fino al delirio di autodistruzione del sé materico. Si tratta, certo, di esempi estremi, a cui non sono estranee pulsioni masochistiche. Ma queste icone di austerità dimostrano, in una cultura ottusamente secolarizzata e biecamente materialistica, l'importanza essenziale di un concetto ormai ben poco valutato: la 'distinzione'.

Recensione n. 3

Splendori e miserie delle menti creatrici

Honoré de Balzac, *Pierre Grassou con Gli artisti*, traduzione e cura di Mariolina Bertini, introduzione di Alessandra Ginzburg, Clichy, Firenze, 2024.

C'è una collana della casa editrice fiorentina Clichy che si dimostra intenzionata a seguire l'esempio dei gloriosi "Centopagine" einaudiani, ideati e diretti da Italo Calvino. "Può sembrare irriverente intitolare una collana a un cimitero, ma

il cimitero parigino del Père Lachaise è da sempre molto più di questo: è un luogo di memoria storica, culturale, monumentale, di culto anche pagano, di scoperta delle proprie radici". Così la descrive l'editore, e in "Père Lachaise" trovano posto nomi illustri della letteratura occidentale: da Louis May Alcott a Émile Zola, da Apollinaire a Zweig, da Charlotte Brontë a Dumas, da Kipling a Tolstoj e a Irene Brin, tutti presenti con opere più o meno brevi, inedite o dimenticate.

Nella collana, i tre titoli dedicati a Honoré de Balzac sono affidati alle cure di Mariolina Bertini e Alessandra Ginzburg, uno squisito duetto di voci sapienti e concordi, che appartengono a studiose dall'indiscutibile perizia e dotate di una conoscenza particolarmente profonda dell'opera balzachiana (un tempo si scriveva con due 'c' e a me piaceva molto, ma ora vedo che non si fa più). I primi due titoli erano *Wann-Chlore: Jane la Pallida* (2020) e *I martiri ignorati* (2022). Qui sono raccolti due testi: l'articolo *Des Artistes*, del 1830, e il racconto *Pierre Grassou*, uscito nove anni dopo. Insieme formano un dittico che sonda un doppio mistero: quello della creazione artistica – ma più in generale dell'opera di pensiero, o 'creazione del mentale' come la chiamava Paul Valéry – e l'altro, se non più imperscrutabile almeno ancor più stupefacente, cioè la valutazione, e la conseguente fortuna, dell'opera stessa.

La scelta di pubblicare i due testi insieme è già di per sé encomiabile e significativa, perché l'uno è il controcanto dell'altro ed entrambi svelano la complessità della concezione balzachiana dell'arte, ma anche la consapevolezza dei tranelli in agguato per l'artista in una società dominata dal gusto e dagli ideali borghesi.

Alessandra Ginzburg, nella sua introduzione, analizza preventivamente le concezioni che stabiliranno le basi della *Comédie humaine*: "Da un punto di vista fisiologico, il pensiero è per Balzac un fluido vitale che attraversa l'uomo e si traduce prima di tutto nella volontà da cui discendono le idee, a loro volta origine dei pensieri. Questa visione materialistica, proprio perché implica il passaggio cruciale dalle sensazioni alle emozioni e da queste al pensiero propriamente detto, costituisce anche una raffinata lettura psicologica dell'infinita varietà dei comportamenti umani, in quanto tiene in debito conto l'influsso della mente sul corpo (e viceversa quello del corpo sulla mente) come origine di numerose patologie. Non a caso è ben risaputa la lettura che faceva Charcot dei romanzi balzachiani, certamente colpito dalla loro stupefacente precisione nosografica" (p. 10). Queste precisazioni sono estremamente importanti, perché la *Comédie* si presen-

ta anche in forma di opera *scientifica*, come Balzac sottolinea nell'*Avant-propos* del 1842, e nondimeno contiene riflessioni sull'arte del narrare e i suoi procedimenti, che derivano dalle teorie noetiche formulate dall'autore.

Quindi, Alessandra Ginzburg presenta il dittico dei testi in relazione agli altri luoghi dell'opera di Balzac in cui gli artisti svolgono un ruolo centrale, come in *Pierre Grassou*, limitando opportunamente il campo al novero dei pittori, perché altrimenti sarebbe troppo esteso: come avverte Mariolina Bertini in una nota, "Balzac si propone di dimostrare che si possono definire 'artisti' tutti coloro il cui pensiero si rivela creativo e innovatore" (p. 61, nota 2).

La sorgente dell'idea per l'opera è, nella concezione dell'autore, insieme fatale e casuale, "una visione passeggiata, breve come la vita e la morte" (p. 67), sconcertante per chi la concepisce non meno che per chi ne vedrà il frutto compiuto, dal momento che "un fatto è riconosciuto da tutti: l'artista non è a parte del segreto della sua intelligenza; opera dominato da particolari circostanze, la cui riunione è un mistero. Non si appartiene; è in balia di una forza eminentemente capricciosa" (p. 66). Da una notazione nosologica, che Charcot avrebbe in seguito apprezzato come conferma dell'intuizione del binomio tardopositivista, e già decadentistico, fra genio e malattia, in una sola frase Balzac strappa il discorso per elevarlo a vertici trascendenti: "L'artista può aver conquistato il suo potere esercitando una facoltà comune a tutti gli esseri umani. Può darsi invece che la potenza della quale si avvale derivi da una difformità del cervello, e che il genio sia una malattia umana come la perla è un'infermità dell'ostrica; o ancora che la sua vita serva come sviluppo a un testo, a un pensiero unico impresso in lui da Dio" (ancora da p. 66).

L'intrinseca *verità* sottesa all'opera d'arte, che ha qualcosa di sacrale come suggerisce quest'ultima supposizione, deve corrispondere per necessità a un elemento autentico che fa parte, se non della personalità, sicuramente del pensiero profondo dell'artista; tale idea, alla base del saggio pubblicato in forma di articolo sulla rivista "La Silhouette" nel 1830, troverà il suo totale ribaltamento – fra l'assurdo e il sardonico – nella sconcertante eppure usuale vicenda di *Pierre Grassou*, 'artista' sì, ma in modo parziale e pietoso, personaggio designato già nel nome da una sua patetica comicità.

La *Comédie* vuole descrivere la totalità dell'esperienza umana, dall'infimo al sublime, dal banale all'eccelso, tessendo una critica costante della mediocrità borghese, che soffoca ogni anelito e spesso condanna lo spirito eletto –

come l'artista vero – alla rovina. Balzac sa inoltre tracciare il disegno di destini sconcertanti, qual è la parabola di Pierre Grassou, che si ritrova falsario suo malgrado e acclamato su un podio farsesco, adorno di un trionfo posticcio che però lo appaga: le lande desolate della mediocrità, colte ampiamente nello sguardo acuto di Balzac, troveranno presto un esploratore ancora più minuzioso, risentito e feroce in Flaubert.

MASSIMO SCOTTI
Università di Messina

**Michela Graziani e Salomé Vuelta García, (A cura di),
Figure e racconti leggendari nel teatro italo-iberico di
epoca moderna, Biblioteca dell'«Archivum Romanicum».
Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia, 545, 2024, cm 17 x
24, x-134 pp. ISBN: 9788822269492**

Siguiendo una línea editorial a la cual Leo Olschki con sus esmeradas ediciones nos ha acostumbrado abarcando un horizonte a la vez de estudios comparados y perspectiva europea, con especial atención a tres ámbitos tan importantes con las culturas interconexas de Italia Francia y España⁷ (incluyendo también áreas regionales como Portugal, sea en sus producciones literarias en castellano, o también de expresión directamente lusitanas, llega hoy en la mano del lector otro volumen de sumo interés, que pone en relación además teatro y narración. La composición del libro recoge temas e investigación diversas, reuniendo un

⁷ Entre las publicaciones recientes quiero recordar especialmente el volumen al cuidado de Concetta Cavallini (Curatore) Giovanna Devincenzo (Curatore) Anna Bettoni (Curatore), *La tragédie à l'époque d'Henri IV. Troisième série. Vol. 2: (1591-1595)* *, e Idem, Vol. 2: (1591-1595) **, Olschki, Firenze 2024. En particular el tomo * contiene texto y presentación crítico-filológica del Yippolite de Jean Yeuwain por Concetta Cavallini de muy especial interés que ocupa las pp. 1-126 del volumen. Aclara la Cavallini en un artículo que « L'Hyppolite de Jean Yeuwain est l'une des tragédies de la Renaissance qui peuvent être directement reconduites à leur source latine, Sénèque, comme peu d'autres pièces » (« L'Hippolyte de Jean Yeuwain (1591). Des choeurs "tournés de Sénèque"? Le cas du choeur de l'acte II », *L'Universo Mondo*, Università di Verona, 2023) que L'Hyppolite de Jean Yeuwain est l'une des tragédies de la Renaissance qui peuvent être directamente reconduites à leur source latine, Sénèque, como peu d'autres pièces,), aspecto no secundario para su interés, puesto que la fortuna de Séneca en la Francia de los siglos XVI y XVII es fundante su éxito en toda Europa.

grupo de diversa procedencia, y un prefacio introductorio de Salomé Vueltas García desde hace años afincada y vinculado con la Universidad de Florencia.

El volumen se abre con un estudio de un célebre estudioso del teatro y de la literatura teatral italiana, Franco Vazzoller. El estudio toma su principio del *Orlando* de Ariosto, su acto fundamental y tal vez fundacional, aunque se fija en la *riscrittura* de Italo Calvino del episodio terminal del magno poema, al cual – dicho sea como incidental – tanto debe el arranque del *Quijote* cervantino, que alguien pudo, y puede, leer como una especie de parodia en prosa de la obra cumbre renacentista. Por ello, consecuentemente, el análisis se centra en el caso de Rodomonte personaje clave de *canovacci* que recurren a lo largo del Seiscientos entre los Cómicos del Arte. Pero el libro es, en su conjunto, verdaderamente, bastante alterado y variado. Si el texto que tal vez pueda caracterizar el volumen es el propuesto por Elena Merlini dedicado allá figura histórica y a la vez legendaria de Atila que inspiró el *Atila furioso* de Cristóbal de Virués, pieza que tuvo un éxito importante también en las pesquisas de la crítica sobre el teatro áureo, quisiera señalar atención prestada por María Rosa Álvarez Sellers a los “Mitos y leyendas caballerescas en el teatro de autores portugueses del Siglo de Oro” que vuelve la mirada hacia dos figuras que sería impropio definir menores, como fueron Jacinto Cordeiro y Juan de Matos Fragoso. Se debe a Michaela Graziani la *reprise* o reformulación y permanencia del un tema de tan extendida y persistente duración a lo largo de los complejos y variados siglo medieval, como el difundido en toda Europa volver y revolver en trazar la vida de Sant Alexis con afán de recordad y competir con las primera narraciones de la Leyenda Aurea de Jacopo da Varazze. El estudio hace hincapié especialmente el un sector, el de cierto paralelismo entre éxitos portugueses e italianos, con especial esmero en textos del siglo XVI.

GIUSEPPE GRILLI
Università degli Studi Roma Tre

Abstracts

SEZIONE 1

Domenico Silvestri, *Guerra e pace in Eraclito*

ABSTRACT. Eraclito insegna che nell'infinita circolarità del divenire «giorno e notte sono una cosa sola» (DK 22 B 57) e che sono un'unica manifestazione del «divino», come «guerra e pace» (DK 22 B 67), secondo una circolarità implicita ed evidente in cui tutto trapassa non nel suo contrario, secondo un ragionamento banale ed estremizzante, bensì nel suo contiguo, in base a una continuità in cui essere e divenire sono la stessa cosa. In questa prospettiva solo apparentemente paradossale si svolge questo contributo su “guerra e pace”, da intendere come la stessa cosa (nella guerra ci sono le premesse della pace e viceversa), mentre in via preliminare si possono individuare diverse corrispondenze e sovrapposizioni tematiche nella poesia di John Donne, *A Lecture upon the Shadow*, che nei primi versi dichiara: «....I will read to thee / a Lecture, Love, in loves philosophy», per cui un possibile richiamo a Eraclito non è poi così... peregrino. E, a ben pensare, anche Quasimodo, Montale e Ungaretti sono in qualche modo “eraclitei” nella loro percezione della contiguità/continuità tra vita e morte. Il mio contributo consisterà soprattutto in una riflessione sulle possibili traduzioni e interpretazioni di tre frammenti di Eraclito in cui è protagonista la guerra.

PAROLE CHIAVE. Eraclito, Guerra, Pace

ABSTRACT. Heraclitus teaches that, in the infinite circularity of becoming, “day and night are one” (DK 22 B 57), and that they are a single manifestation of the “divine”, like “war and peace” (DK 22 B 67), according to an implicit and evident circularity in which everything passes not into its opposite according to a banal and extreme reasoning, but rather into its contiguity based on a continuity in which being and becoming are the same thing. This contribution on “war and peace” takes place in this only apparently paradoxical perspective, to be understood as the same thing (in war there are the premises of peace and vice versa), while at the outset we can identify various thematic correspondences and overlaps in the poem by John Donne, *A Lecture upon the Shadow*, which in the first verses declares: «....I will read to thee / a Lecture, Love, in loves philosophy», so a possible ref-

erence to Heraclitus is not so... far-fetched. And, if you think about it, Quasimodo, Montale and Ungaretti are also somehow "Heraclitean" in their perception of the contiguity/continuity between life and death. My contribution will consist above all in a reflection on the possible translations and interpretations of three fragments of Heraclitus in which war is the protagonist.

KEYWORDS. Heraclitus, War, Peace

Onofrio Vox, *Eirene, dea umanissima (da Esiodo, Teogonia 902)*

ABSTRACT. Secondo la narrazione di Esiodo, *Teogonia* 901-903, la «fiorente Eirene», personificazione della Pace, è una delle tre Horai (Stagioni), figlie di Zeus e Themis (Legge), che «proteggono le opere degli uomini mortali»: una dea 'antropocentrica'. Nel solco della dottrina esioidea, Eirene/Pace si presenta come dea che presiede all'etica umana e promuove la vegetazione e l'agricoltura, tanto da essere assimilata sia alla benefica Demetra sia all'esuberante Dionysos.

PAROLE CHIAVE. Narrazione teogonica, Dea antropocentrica, Pensiero ecologico, Intertestualità

ABSTRACT. According to the Hesiodic narration of *Theogony* 901-903, «blooming Eirene», personification of the Peace, is one of the three sisters Horai (Seasons), daughters of Zeus and Themis (Justice/Law), «who care for the works of mortal human beings»: an anthropocentric goddess. On then steps of Hesiodic thought, Eirene/Peace shows herself patronizing human ethics and promoting vegetation and farming, so that she is believed an alias both for the beneficent Demeter and the exuberant Dionysos.

KEYWORDS. Theogonic Narration, Anthropocentric Goddess, Ecologic Thought, Intertextuality

Alessandro Grilli, *Dialettica del pacifismo: la pace degli uomini e la pace delle donne nelle commedie di Aristofane*

ABSTRACT. Questo studio prende in esame il cosiddetto ‘pacifismo’ di Aristofane, un autore che a più riprese si espri-
me con decisione contro l’interminabile guerra tra Atene e Sparta, evidenziando come tale condanna si manife-
sti attraverso approcci differenti in tre delle commedie
conservate: *Acarnesi* (425 a.C.), *Pace* (421 a.C.) e *Lisistrata* (411 a.C.). L’analisi mette in risalto una “dialettica del
pacifismo”, distinguendo tra un modello competitivo
ed esclusivo (*Acarnesi*), un modello inclusivo e corret-
tivo (*Lisistrata*), e un compromesso simbolico tra i due
estremi (*Pace*). Particolare attenzione è data alle diffe-
renze di genere e al concetto di *entitlement*, che condi-
zionano il ruolo dei protagonisti: Diceopoli agisce come
individuo sovrano, che si sostituisce a un’entità statuale
nelle decisioni politiche e si realizza nell’esclusione dei
suoi avversari dai benefici della pace, mentre Lysistrata
guida un’azione collettiva che ambisce a riconciliare le
parti in lotta e a includerle tutte nell’appagamento finale.
Trigeo ha tratti dell’eroismo di Diceopoli, ma condivide
con Lysistrata l’atteggiamento collettivista e inclusivo. Le
tre diverse dinamiche rappresentate offrono un quadro
complesso e sfaccettato del pacifismo, modulato in base
al contesto storico e culturale delle singole opere.

PAROLE CHIAVE. Aristofane, Pacifismo nel mondo antico, Ari-
stofane, *Acarnesi*, Aristofane, *Lisistrata*, Aristofane, *Pace*

ABSTRACT. This study explores Aristophanes’ so-called ‘pacifism’, a hallmark of his works, highlighting the different approaches to condemning war in three of his extant plays: *Acharnians* (425 BCE), *Peace* (421 BCE), and *Lysistrata* (411 BCE). The analysis highlights a “dialectic of pacifism,” contrasting a competitive and exclusive model (*Acharnians*), an inclusive and corrective one (*Lysistrata*), and a symbolic compromise between the two extremes (*Peace*). Special focus is given to gender differences and the concept of ‘entitlement’, shaping the protagonists’ roles: Diceopolis acts as a sovereign individual, substituting himself for a state entity in political decisions and realising himself in the exclusion of his opponents from the benefits of peace, while Lysistrata leads a collective action that aims to reconcile the warring parties and in-

clude them all in a shared festivity. Trigeus has traits of Diceopolis' heroic features but shares with Lysistrata the collectivist and inclusive attitude. The three different dynamics represented offer a complex and multifaceted picture of pacifism, modulated according to the historical and cultural context of the individual plays.

KEYWORDS. Aristophanes, Pacifism in the Ancient World, Aristophanes, *Acharnians*, Aristophanes, *Lysistrata*, Aristophanes, *Peace*

Guido Paduano, *Troilo e Cressida, Omero e Shakespeare, guerra e lussuria*

ABSTRACT. L'articolo analizza la rappresentazione della guerra e della lussuria nel *Troilo e Cressida* di William Shakespeare, mettendo a confronto le sue interpretazioni con quelle presenti nelle opere di Omero, Boccaccio e Chaucer. Shakespeare non solo demistifica i valori tradizionali associati alla guerra, ma esplora anche la relazione ambivalente tra guerra ed eros, entrambi visti come forze distruttive e profondamente intrecciate. La guerra di Troia è qui rappresentata come un'arena di vanità, tradimenti e degrado morale, culminando nella morte di Ettore, simbolo della fine di un sistema di valori epico. L'articolo mette in evidenza l'ironia shakespeariana, la decostruzione della gloria eroica e il ruolo dell'umanità nell'affrontare la violenza e l'inganno.

PAROLE CHIAVE. Guerra, rappresentazioni letterarie, Lussuria, rappresentazioni letterarie, William Shakespeare, Decostruzione epica, Shakespeare, *Troilo e Cressida*

ABSTRACT. The article examines the depiction of war and lust in William Shakespeare's Troilus and Cressida, comparing its interpretations with those found in the works of Homer, Boccaccio, and Chaucer. Shakespeare not only demystifies the traditional values associated with war but also explores the ambivalent relationship between war and eros, both seen as destructive and deeply intertwined forces. The Trojan War is portrayed as an arena of vanity, betrayal, and moral degradation, culminating in Hector's death, symbolizing the end of an epic value system. The article highlights Shakespearean irony, the

deconstruction of heroic glory, and humanity's role in confronting violence and deceit.

KEYWORDS. War in literature, Lust in literature, William Shakespeare, Epic deconstruction, Shakespeare, *Troilus and Cressida*

Diego Poli, *Il “modo soave” della Compagnia di Gesù come inedita comprensione della alterità*

ABSTRACT. Le istanze promosse nei circuiti sovrannazionali della Compagnia di Gesù sono applicate con una inedita percezione dell'alterità che conduce alla ricerca di valori che mediano le molteplici situazioni all'interno di prospettive analoghe a quelle che, soltanto in epoca a noi vicina, si svilupperanno come lo strumento ermeneutico dell'inculturazione. Per i Padri si tratta d'adoperarsi con un "modo soave" o di pervenire all'"accomodamento", apprestando i parametri pragmatici e comunicativi utili a un dialogo fra le specifiche realtà fondata sulla retorica della persuasione (*suadēre*). Il presente lavoro ha come obiettivo l'illustrazione di questa strategia comunicativa, prende in esame alcuni casi di studio appartenenti a varie aree culturali e ha come obiettivo di mostrare come, senza ricorrere alla coercizione, si possa tentare di articolare il messaggio su canali della reciprocità pur nel rispetto delle differenze.

PAROLE CHIAVE. Linguistica missionaria, Linguistica gesuitica, Strategie comunicative, Programmazione linguistica, Metodo inculturativo

ABSTRACT. The instances promoted in the international web of the Society of Jesus are applied with an unprecedented perception of otherness. This leads to the search for values mediating the various situations within perspectives similar to those that will develop as the hermeneutical tool of inculturation. For the Fathers it is a matter of working with a "gentle way" or "accommodation", preparing the pragmatic and communicative parameters based on the rhetoric of persuasion (*suadēre*), aimed at a dialogue between the specific realities. The target of this work is to illustrate the communicative strategy elaborated by the Jesuit Order, to examine some case studies

of unalike cultural areas, in order to show how, without coercion, the message can be articulated on channels of reciprocity while respecting differences.

KEYWORDS. Missionary linguistics, Linguistics of the Society of Jesus, Communicative Strategies, Linguistic Programming, Inculturative Method

Maria Alessandra Giovannini, *La ambigua aceptación de la otredad, de su valor y dignidad, en la comedia de Lope de Vega y Carpio* La pobreza estimada

RESUMEN. Dentro del vastísimo repertorio teatral de Lope de Vega, *La pobreza estimada*, compuesta entre 1597 y 1600, guarda características que impiden colocarla dentro de una única tipología de género de comedia, puesto que comparte aspectos pertenecientes a la comedia urbana, pero también a la morisca y/o de cautivos y a la bizantina. Es cierto que esta naturaleza híbrida de la obra, bien argumentada por la crítica, es también consecuencia de la doble ambientación geográfica dentro de la cual se desarrolla la intriga – Valencia y Argel –, que, consecuentemente, conlleva al enfrentamiento de dos mundos, el español y el musulmán, históricamente en contraste entre ellos, pero constantemente en contacto. Un aspecto muy interesante que me propongo profundizar de la comedia es la actitud de la sociedad española de aquel tiempo – explicitada a través de la caracterización de sus personajes – con respecto a la otredad, en concreto, a los conversos y los musulmanes.

PALABRAS CLAVES. Lope, paz, cristianos y musulmanes, cautiverio, otredad.

ABSTRACT. Within Lope de Vega's vast theatrical repertoire, *La pobreza estimada*, composed between 1597 and 1600, has characteristics that make it impossible to place it within a single type of comedy genre, since it shares aspects belonging to urban comedy, but also to Moorish and/or captive comedy and Byzantine comedy. It is true that this hybrid nature of the play, well argued by critics, is also a consequence of the double geographical setting in which the intrigue takes place – Valencia and Algiers –, which, consequently, leads to the confrontation of two

worlds, the Spanish and the Muslim, historically in contrast with each other, but constantly in contact. A very interesting aspect of the comedy that I intend to explore in depth is the attitude of Spanish society at the time – explained through the characterization of its characters – with respect to otherness, specifically, to converts and Muslims.

KEYWORDS. Lope, Peace, Christians and Muslims, Captivity, Otherness.

Stefano Garzonio, *Scritti di guerra e di pace in Russia. Alle origini del pacifismo russo*

ABSTRACT. Nel presente articolo si prende in esame la storia del pacifismo russo alle sue origini, dalle prime esperienze dei secoli XVII e XVIII fino al trattato di Vasilij Malinovskij *Ragionamento sulla pace e sulla guerra* (1803). Nel corso della trattazione si evidenziano le fonti d'ispirazione occidentali (dall'Abbé de Sainte-Pierre a Rousseau, Bentham e ai pensatori cristiano-riformati) e si analizza il concetto di "pace giusta" elaborato da Malinovskij anche alla luce degli eventi storici del primo Ottocento (*in primis* le guerre napoleoniche). La trattazione, dopo brevi cenni al decembrismo, si concentra su uno scritto poco noto di Aleksandr Puškin dedicato al concetto di "pace perpetua" ispirato dall'interpretazione rousseauiana degli scritti del Saint-Pierre, per poi passare a tracciare alcune linee della genesi del pacifismo tolstiano già nelle sue prime opere, quali *I Racconti di Sebastopoli* e le prose dedicate alla guerra sul Caucaso.

PAROLE CHIAVE. Russia, Pacifismo, V. Malinovskij, Puškin, Tolstoj

ABSTRACT. This article examines the history of Russian pacifism from its origins, from the first experiences of the 17th and 18th centuries up to the treatise of Vasiliy Malinovsky *Reasoning on Peace and War* (1803). The discussion highlights the Western sources of inspiration (from the Abbé de Sainte-Pierre to Rousseau, Bentham and the Christian-Reformed thinkers) and analyses the concept of "just peace" developed by Malinovsky also in light of the historical events of the early nineteenth century (*primarily* the Napoleonic wars). The discussion, after brief references to the Decembrists, focuses on a little-known

work by Alexander Pushkin dedicated to the concept of “perpetual peace” inspired by Rousseau’s interpretation of the writings of Saint-Pierre, and then moves on to trace some lines of the genesis of Tolstoyan pacifism already in his early works, such as *The Tales of Sevastopol* and the prose dedicated to the war in the Caucasus.

KEYWORDS. Russia, Pacifism, V. Malinovsky, Pushkin, Tolstoy

Enric Bou, “I tots fruiríem la pau”: Eugeni Ors i la Guerra Gran

RESUM. A partir del llibre *Tina i la Guerra Gran* d’Eugení Ors, que es va publicar a la sèrie “glosa” de *La Veu de Catalunya* entre el 3 d’agost de 1914 i el 2 de gener 1915 sota el títol de *Letres a Tina*; seguint unes de Reflexions d’Antonio Monegal al seu *El silencio de la guerra* (Acantilado 2024), en aquest article compararé la posició d’Ors sobre la guerra amb la del jove Gazié, que va escriure una sèrie d’articles que descriuen la guerra des d’una perspectiva parisenca, publicat posteriorment com a *París 1914. Diari d’un estudiant* (1964). Tots dos són representatius de diferents tècniques literàries i posicions ideològiques.

PARAULES CLAU. Primera Guerra Mundial, Eugení Ors, Guerra civil, *Gloses sobre Tina*

ABSTRACT. Starting from Eugení Ors’ book *Tina i la Guerra Gran*, which was published in the “glosa” series of *La Veu de Catalunya* between 3 August 1914 and 2 January 1915 under the title *Letres a Tina*, and following some of Antonio Monegal’s reflections in *El silencio de la guerra* (Acantilado 2024), in this article I will compare Ors’ position on the war with that of the young Gazié, who wrote a series of articles describing the war from a Parisian perspective, later published as *París 1914. Diari d’un estudiant* (1964). Both are representative of different literary techniques and ideological positions.

KEYWORDS. World War I, Eugení Ors, Civil war, Glosas about Tina

Jordi Cerdà Subirachs, *Archibald MacLeish, The Silent Slain. A propòsit d'Archibald MacLeish i Marià Manent*

ABSTRACT. A partir de l'anàlisi del poema *The Silent Slain* del nord-americà Archibald MacLeish, l'objectiu del treball és fer una aproximació concreta a l'expressió de la guerra en la poesia occidental del segle XX i a l'ús del passat literari heroic medieval, de la seva presentificació. Es combinen dues perspectives crítiques: els discursos sobre l'èpica i el seu component realístic (György Lukács, Emil Staiger i Erich Auerbach), i l'anàlisi de les sensacions i la fenomenologia que ha buscat la veracitat en l'expressió del real. El treball té present Marià Manent, el traductor més destacat de MacLeish al català, així com les diferents lectures que el poeta català va fer de l'americà, les seves coincidències i les seves divergències en relació a la concreció de la imatge. Finalment, es proposa una lectura figural, tal com va apuntar Auerbach, de *The Silent Slain*, contextualitzada en un temps orientat i marcat per la guerra.

KEYWORDS. Archibald MacLeish, Marià Manent, The Silent Slain, Eric Auerbach, Figura

ABSTRACT. Based on the analysis of the poem *The Silent Slain* by the American Archibald MacLeish, the aim of the paper is to make a concrete approach to the expression of war in 20th century Western poetry and to the use of the heroic medieval literary past, its presentification. Two critical perspectives are combined: the discourses on the epic and its realist component (György Lukács, Emil Staiger and Erich Auerbach), and the analysis of sensations and phenomenology that has sought veracity in the expression of the real. The paper considers Marià Manent, MacLeish's most prominent translator into Catalan, as well as the different readings that the Catalan poet made of the American, their coincidences and their divergences in relation to the concreteness of the image. Finally, a figural reading is proposed, as suggested by Auerbach, of *The Silent Slain*, contextualized in a time oriented and marked by war.

KEYWORDS. Archibald MacLeish, Marià Manent, The Silent Slain, Eric Auerbach, Figure

Micaela Latini, *Gli Dei al tramonto. György Lukács tra pace e guerra*

ABSTRACT. L'articolo si rivolge al clima culturale poliedrico e dinamico della cittadina universitaria di Heidelberg a inizio del Novecento, e in particolare alle riflessioni dell'intellettuale György Lukács, che approda in quella sede da Budapest con un bagaglio ricco di riflessioni incentrate sul pacifismo e su una dimensione spirituale sovranazionale. Le discussioni animate all'interno del circolo di Heidelberg si interrompono bruscamente allo scoppio della Prima guerra mondiale, con il configurarsi di posizioni opposte rispetto al conflitto.

PAROLE CHIAVE. Guerra/pace, Heidelberg, Dostoevskij, Tramonti tedeschi

ABSTRACT. The article addresses the multifaceted and dynamic cultural climate of the university town of Heidelberg at the beginning of the 20th century, focusing in particular on the reflections of György Lukács, who arrived there from Budapest with a rich intellectual background centered on pacifism and a supranational spiritual dimension. The lively discussions within the Heidelberg circle were abruptly interrupted by the outbreak of World War I, as opposing positions regarding the conflict began to emerge.

KEYWORDS. War/Peace, Heidelberg, Lukács, Dostoevskij, German Sunsets

Massimo De Grassi, *Da Picasso a Banksy: raccontare la guerra per vivere la pace*

ABSTRACT. Prima del colpo di stato franchista nel 1936, Picasso si era interessato quasi esclusivamente alla ricerca formale, ma l'indignazione per i tragici eventi che interessavano la sua terra lo spinse a riconsiderare il proprio ruolo di uomo e di artista. Partendo dagli esempi di Goya, Picasso cominciò a esplorare il significato della pace attraverso le lenti della guerra, trasformando la sua visione della realtà contemporanea e stabilendo un legame profondo tra arte e impegno sociale, fino a giungere alla composizione di *Guernica*. La decorazione

del *Tempio della Pace* di Vallauris all'inizio degli anni Cinquanta consolidò ulteriormente il messaggio pacifista dell'artista attraverso l'uso di figure archetipiche come la Colomba, il cui primo esemplare era stato realizzato nel 1949 per la locandina del primo Congresso di Parigi del Movimento dei Partigiani della Pace: un episodio seguito da molti altri, destinati a influenzare la simbologia dei movimenti pacifisti del Sessantotto. Nel nuovo millennio Banksy ha reinterpretato questo simbolo con il murale *Armored Dove*, dove ha affrontato il tema, ammantato da un'amara ironia, attraverso un richiamo alla dicotomia Guerra-Pace che può essere idealmente collegato, per impatto visivo, alle migliori opere picassiane dedicate a questo tema.

PAROLE CHIAVE. Pablo Picasso, Banksy, Colomba della Pace, Movimenti pacifisti

ABSTRACT. Before the Francoist coup in 1936, Picasso had been interested almost exclusively in formal research, but outrage at the tragic events affecting his homeland prompted him to reconsider his role as a man and an artist. Building on the examples of Goya, Picasso began to explore the meaning of peace through the lens of war, transforming his view of contemporary reality and establishing a profound link between art and social engagement, culminating in the composition of *Guernica*. The decoration of the *Temple of Peace* in Vallauris in the early 1950s further consolidated the artist's pacifist message through the use of archetypal figures such as the Dove, the first example of which had been made in 1949 for the poster of the first Paris Congress of the Peace Partisans Movement: an episode followed by many others, destined to influence the symbolism of the pacifist movements of the Sixty-eight. In the new millennium Banksy has reinterpreted this symbol with the mural *Armored Dove*, where he has addressed the theme, cloaked in bitter irony, through a reference to the War-Peace dichotomy that can be ideally linked, in visual impact, to the best Picasso works dedicated to this theme.

KEYWORDS. Pablo Picasso, Banksy, Dove of Peace, Peace Movements

Nicola Palladino, "La Paz de la Ira". L'inno alla pace nel Canto General di Pablo Neruda

ABSTRACT. La Parola poetica nerudiana di pace si spande sull'intero cosmo e le sue fragili, consuete creature. Una Pace figlia del conflitto, dell'esperienza, del disinganno che il poeta – con la minuscola, poiché non è "nada más que un poeta" – riconduce alla sua dimensione mitica: Eirene – sorella di Eunomia, il buon Governo, e di Dike, la Giustizia – che irradia splendore e concordia "politica" universale.

PAROLE CHIAVE. Pablo Neruda, Pace, Poeta, Mito, Politica

ABSTRACT. Pablo Neruda's poetic word spreads throughout the cosmos and its fragile, familiar creatures. A peace child of the poet (written with a small letter because he is "nada más que un poeta") – conflict, experience, disillusionment. Neruda traces the word back to its mythical dimension: Eirene – sister of Eunomia, the good government, and Dike, the justice – who radiates universal splendour and "political" harmony.

KEYWORDS. Pablo Neruda, Peace, Poet, Myth, Politics

Pierre Dalla Vigna, *La guerra indicibile*

ABSTRACT. L'obiettivo di questo lavoro è mostrare come in Occidente la definizione di guerra sia diventata indicibile. Agli arbori della civiltà europea i conflitti erano considerati "naturali" e non dovevano esser giustificati, ma già sotto l'Impero romano s'iniziò a costruire teorie sulla guerra giusta, che il Cristianesimo cercò di normare ulteriormente, mascherando la volontà di potenza e di sopraffazione con precetti morali. L'attuale rappresentazione dei conflitti, raccontati da entrambi i contendenti come lotta del bene contro il male, ignorando le vere poste in gioco, rende ancor più difficile trovare delle soluzioni alle guerre e approfondimento teorico.

PAROLE CHIAVE. Guerra indicibile, Il soggetto è la maschera, Ipocrisie della comunicazione

ABSTRACT. The goal of this paper is to show how in the West the definition of war has become unspeakable. At the

dawn of European civilization, conflicts were considered “natural” and did not have to be justified, but already under the Roman Empire, theories of just war began to be constructed, which Christianity sought to further normalize by masking the will to power and overpower with moral precepts. The current portrayal of conflicts, told by both sides as a struggle of good versus evil, ignoring the real stakes, makes it even more difficult to find solutions to wars.

KEYWORDS. Unspeakable War, the Subject is the Mask, Communication Hypocrisies

Fiorenza Taricone, R. Rolland, H Barbusse, P. Istrati: Rivoluzione Russa e pacifismo

ABSTRACT. L’articolo analizza il rapporto amicale, di collaborazione e approfondimento teorico fra il pacifista libertario Romain Rolland, lo scrittore comunista Henri Barbusse e lo scrittore rivoluzionario Panai Istrati, tutti molto poco indagati in Italia. Lo scenario bellico è quello della Prima guerra mondiale, della rivoluzione bolscevica, e degli anni che intercorrono fra la Prima e la Seconda guerra mondiale.

PAROLE CHIAVE. Pacifismo, Rivoluzione, Bolscevismo, Comunismo, Militanza

ABSTRACT. The article analyzes the friendship, collaboration and theoretical in-depth relationship between the libertarian pacifist Romain Rolland, the communist writer Henri Barbusse and the revolutionary writer Panai Istrati, all very little investigated in Italy. The war scenario is that of the First World War, the Bolshevik revolution, and the years between the First and Second World Wars.

KEYWORDS. Pacifism, Revolution, Bolshevism, Communism, Militancy

SEZIONE TESTI

Una suggestione di lettura propostaci da Bruno Mazzoni: Matéi Višniec, La fête de la frontière. Avant propos

ABSTRACT. Il dibattito dilemmatico, oggi più vivace e più attuale che mai, sull'identità europea e sul futuro destino del nostro continente trova in Matei Višniec un interprete d'eccezione che tematizza drammaturgicamente tale problematica.

PAROLE CHIAVE. Matéi Višniec, identità europea, Gorizia, Nova Gorica, frontiera

ABSTRACT. The dilemmatic debate, today more lively and more topical than ever, on European identity and the future destiny of our continent finds in Matei Višniec an exceptional performer who thematises this issue dramaturgically.

KEYWORDS. Matéi Višniec, European identity, Gorizia, Nova Gorica

Giuseppe Grilli (a cura e nota di), Una revista curiosa i dissident: L'esquella de la Torratxa

ABSTRACT. Curiositat del passat i profecies de futur, podria dir-se del numero que aquí en part reproduïm. El cas que ens ha cridat l'atenció es que es que al mateix numero s'anuncia la sortida de la novel·la de Miguel de Unamuno *Paz en la guerra* dedicada a la segona o tercera guerra carlista a on in el jove escriptor, molt influït per els records de una edat que basculava entre pubertat i adolescència, i que coincideix amb els esdeveniments de l'efímera Estrella, gosa e intenta de oscil·lar entre adhesió al sentiment de pàtria menuda, fins i tot amb reminiscències de llegua basca, i intent de visió de prospectiva. De fet el quasi coincident amb la actitud de la revista que defensa la identitat catalana davant de "Madrit", però no s'adhereix a una possible, però no aplicable o desitjable internacional dels pobles irredemptes, de Irlanda a Creta. Finalment assenyalo que Carmelo Spadola (Università del Salento) prepara una lectura revulsiva de la novel·la unamuniana.

KEYWORDS. Nacionalismos Periféricos, Formaciones Imperiales, Guerra, Guerrillas Locales

ABSTRACT. Curiosity of the past and prophecies of the future, one might say of the issue that we reproduce here in part. The case that has caught our attention is that the same issue announces the release of Miguel de Unamuno's novel *Paz en la guerra* dedicated to the second or third Carlist war in which the young writer, much influenced by the records of an age that oscillated between puberty and adolescence, was born, and which coincides with the events of the ephemeral Estrella, he tries to oscillate between adherence to the sentiment of a small homeland, even with reminiscences of Basque language, and an attempt at a vision of the future. In fact, it almost coincides with the attitude of the magazine that defends the Catalan identity before 'Madrit', but does not adhere to a possible, but not applicable or desirable internationalisation of the unredeemed peoples, from Ireland to Crete. Finally, it is worth mentioning that Carmelo Spadola (University of Salento) is preparing a re-reading of the Unamunian novel.

KEYWORDS. Peripheral Nationalisms, Imperial Formations, War, Local Guerrillas

SEZIONE VARIA COMPARATA

Giuseppe Grilli, *Due romanzi e un film negli anni Trenta: irriducibili*

ABSTRACT. Negli anni Trenta si compie un percorso iniziato sin dal primo decennio del secolo, l'affiancarsi alla narrazione romanzesca di un genere ibrido, anzi del genere ibrido per eccellenza: il racconto filmico. Tra le conseguenze maggiori scaturì una nuova e diversa ibridizzazione: quella di romanzo e saggio, con nuovi capolavori, che a volte riscossero un successo immediato e straordinario, come il libro di James Hilton da cui prende le mosse il breve saggio, sia il nuovo genere del libro infinito, come il capolavoro di La Rochelle, *Gilles*. La trasposizione cinematografica di opere letterarie è servita, serve, in molti casi, a svelare la "verità" profonda di capolavori letterari.

PAROLE CHIAVE. Film, Romanzo, Cultura di consumo, Mistero

ABSTRACT. The 1930s saw the completion of a process that had been underway since the first decade of the century, the

flanking of the novelistic narrative by a hybrid genre, indeed the hybrid genre par excellence: the filmic narrative. One of the major consequences of this was a new and different hybridisation: that of novel and essay, with new masterpieces, which sometimes met with immediate and extraordinary success, such as James Hilton's book from which the short essay is based, or the new genre of the endless book, such as La Rochelle's masterpiece, *Gilles*. The cinematic transposition of literary works has served, in many cases, to reveal the profound 'truth' of literary masterpieces.

KEYWORDS. Film, Novel, Consumer Culture, Mystery

Flavia Gherardi, «*Sin miedo de perderte*». Ricordando Antonio Gargano

ABSTRACT. Il contributo intende offrire un ricordo dell'insigne ispanista Antonio Gargano, venuto a mancare quest'anno, ripercorrendo le linee essenziali della sua attività sia accademica che scientifica, e sottolineando i meriti precipuamente acquisiti dallo studioso sul piano metodologico ed ermeneutico.

PAROLE CHIAVE. Ispanismo, Antonio Gargano, Literatura del Siglo de Oro

ABSTRACT. The contribution intends to offer a memory of the distinguished Hispanist Antonio Gargano, who passed away this year, retracing the essential lines of his academic and scientific activity, and emphasizing the merits mainly acquired by the scholar on a methodological and hermeneutical level.

KEYWORDS. Hispanic Studies, Antonio Gargano, Golden Age Literature

Raffaele Pinto, *Per A. Gargano*

ABSTRACT. Nel volume apparso poco prima della sua morte, *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega*, Madrid, Iberoamericana, 2023, Antonio Gargano raccolse e ordinò i suoi studi dedicati a Garcilaso de la Vega, poeta alla cui opera dedicò un impegno di estremo ri-

lievo e qualità scientifica, alimentato, inoltre, da un rapporto di vitale implicazione. Di esso si fa qui una breve rassegna, che è anche un commosso omaggio all'amico scomparso.

PAROLE CHIAVE. Antonio Gargano, Garcilaso de la Vega, poesia spagnola del Siglo de Oro

ABSTRACT. In the volume published shortly before his death, *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega*, Madrid, Iberoamericana, 2023, Antonio Gargano collected and organized his studies dedicated to Garcilaso de la Vega, a poet to whose work he dedicated an effort of extreme importance and scientific quality, fueled, moreover, by a relationship of vital implication. A brief review of it is made here, which is also a moving tribute to the deceased friend.

KEYWORDS. Antonio Gargano, Garcilaso de la Vega, Spanish poetry of the Siglo de Oro

Enrico Cipriani, *Exploring Alienation and Knowledge: A Comparative Study of H.P. Lovecraft and Giacomo Leopardi*

ABSTRACT. This essay examines the themes of alienation and knowledge in the works of H.P. Lovecraft and Giacomo Leopardi. While both authors grapple with the insignificance of humanity in the face of an indifferent universe, their responses diverge significantly. Lovecraft's cosmicism presents knowledge as a source of existential dread and isolation, culminating in a profound psychological crisis for his characters. Conversely, Leopardi's cosmic pessimism acknowledges the cruelty of existence while advocating for human solidarity and ethical engagement as responses to despair. By presenting the authors' philosophies, this study highlights how Lovecraft and Leopardi articulate the complexities of human existence and the pursuit of knowledge in a vast and indifferent cosmos.

KEYWORDS. Alienation, Knowledge, Lovecraft, Leopardi, Pessimism

Finto di stampare a
dicembre 2024
presso Digital Team - Fano (PU)