

n. 1, 2020-2021



inerba
Primi passi nei testi

inerba primi passi nei testi

Periodico annuale

Inerba è un progetto creato da alcuni docenti del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa che si propongono, con il sostegno e la collaborazione dei colleghi, di dare maggiore visibilità e valore alla didattica multidisciplinare del dipartimento, pubblicando estratti delle migliori tesi di laurea (triennale e magistrale) degli studenti. Il progetto intende, al tempo stesso, gratificare questi "primi passi nei testi" per incoraggiare gli studenti all'analisi, alla riflessione critica e alla produzione scritta (saggistica o traduttiva) e farsi espressione di quella sinergia tra docenti e studenti, tra ricerca e didattica che è alla base dell'Università.

Ulteriori informazioni sulla rivista sono disponibili sul sito: inerba.fileli.unipi.it. Questo e i seguenti numeri possono essere trovati all'indirizzo: inerba.fileli.unipi.it/rivista/numeri/.

La Redazione desidera ringraziare Francesca Zuccaro (Corso di laurea magistrale in Lingue, letterature e filologie euroamericane) e Alice Baccarella (Corso di laurea in Lingue e letterature straniere) per il contributo alla realizzazione di questo numero.

Per informazioni o proposte di pubblicazione: inerba@fileli.unipi.it

Inerba n. 1, 2020-2021 (marzo 2021).

ISSN 2785-0862

Università di Pisa
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica
Piazza Evangelista Torricelli, 2
56126 Pisa PI

Premessa di Roberta Ferrari

È con grande piacere che, come Direttrice del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa, saluto la nascita della rivista *Inerba – primi passi nei testi*, ideata da un gruppo di docenti afferenti a diverse aree disciplinari nell'ambito degli studi linguistici e letterari e realizzata, nella sua veste digitale e grafica, in collaborazione con il personale del Polo informatico 4 di Ateneo.

Nel solco delle *undergraduate reviews* che, non solo in ambito anglosassone, promuovono la ricerca e la creatività degli studenti universitari, *Inerba* intende offrire ai giovani che frequentano i nostri corsi di studio triennali e magistrali uno spazio multidisciplinare, duttile e dinamico, in cui coltivare e condividere la passione per i testi, la loro analisi e la loro traduzione. Oltre ad accogliere i prodotti delle diverse attività formative – estratti da ricerche curriculari, da elaborati finali e tesi di laurea, saggi, traduzioni e recensioni – la rivista online ospiterà esempi di scrittura creativa quali poesie e racconti, come pure rubriche e interventi gestiti direttamente dagli studenti del Dipartimento.

Incoraggiando i primi passi dei suoi collaboratori nella scrittura, *Inerba* ambisce a diventare punto di riferimento per giovani studiosi e appassionati, luogo di confronto e di scambio in cui non solo interrogarsi sui testi e la loro affascinante complessità, ma anche aprire l'orizzonte a più ampie riflessioni sul ruolo che le discipline umanistiche possono e devono rivestire nel nostro presente, capaci come sono di fornire e affinare strumenti e metodi per la decodifica di una realtà in costante trasformazione.

Attraverso le sue attività, inoltre, la rivista si propone di rendere sempre più feconda l'interazione tra didattica e ricerca, valorizzando i risultati dell'una e dell'altra e rendendoli facilmente fruibili non soltanto alla comunità accademica, ma anche e soprattutto all'esterno.

Questo primo numero testimonia la varietà degli ambiti disciplinari e degli approcci, con interventi che spaziano dalla letteratura latina al romanzo postcoloniale, dalla filologia alla comparatistica. Il giusto inizio, dunque, di un'avventura che si preannuncia particolarmente coinvolgente.

A handwritten signature in black ink that reads "Roberta Ferrari". The signature is written in a cursive, flowing style with a horizontal line above the name.

Direttrice del Dipartimento di Filologia,
Letteratura e Linguistica dell'Università
di Pisa

Redazione



Francesco Attruia

LINGUA E TRADUZIONE - LINGUA FRANCESE

I suoi interessi scientifici vertono sull'analisi del discorso, la semantica lessicale e le varietà del francese, in particolare del Canada.



Ida Campeggiani

LETTERATURA ITALIANA

I suoi interessi di ricerca riguardano la letteratura del Cinquecento e del Novecento, la poesia e la metrica.



Nicoletta Caputo

LETTERATURA INGLESE

I suoi principali interessi sono il teatro del Cinquecento, l'afterlife dei drammi shakespeariani, il romanzo del primo Ottocento e la narrativa post-moderna.



Laura Giovannelli

LETTERATURA INGLESE

I suoi ambiti di ricerca si focalizzano principalmente sulla narrativa dell'Ottocento e l'Estetismo, la letteratura modernista, postmoderna e postcoloniale e l'Ecocritica.



Valeria Tocco

LETTERATURA PORTOGHESE E BRASILIANA

Oltre a lavori di ambito linguistico, si occupa di temi dal Rinascimento al Novecento dedicandosi anche alla traduzione e agli studi traduttivi.



Daniela Pierucci

LETTERATURA SPAGNOLA

Suo principale ambito di ricerca è la letteratura ottocentesca, in particolare la narrativa della seconda metà del secolo, che studia e traduce.



Marianne Hepp

LINGUA E TRADUZIONE - LINGUA TEDESCA

I suoi interessi scientifici sono principalmente rivolti alla linguistica testuale e questioni di classificazione del testo, al plurilinguismo e alla politica linguistica di Lutero.



Anna Zago

LINGUA E LETTERATURA LATINA

I suoi principali interessi sono la filologia dei testi grammaticali, la storia del pensiero linguistico nel mondo antico e le opere 'di servizio' come commenti e glossari.

Numero 1, 2020-2021

Marzo 2021

- «A Deo sed per populum»: la duplice elezione di Goffredo nella *Gerusalemme liberata*
Antonio Borrelli p. 7
- «Leve cum levibus meschientur vanaque vanis». Aspetti del racconto nel *Baldus* di Teofilo Folengo
Giuseppe Guarracino p. 16
- Lo scrittoio di un commentatore tardoantico: gli *scholia pseudoasconiana* a Cicerone Verr. II, 1
Valentina Preterossi p. 26
- Voci di migranti tra narratività e oralità: un'esperienza sensibile nel romanzo *Patricia* di Geneviève Damas
Adriana Bongiorno p. 40
- Identikit di un dittatore atipico e della sua dittatura
Ilaria Agonigi p. 50
- Adamastor, fra Mozambico e Sudafrica: due rivisitazioni del mito secondo Luís Carlos Patraquim e Roy Campbell
Giada Alberti p. 59
- La tematica del naufragio in Luís Vaz de Camões
Matteo Barbieri p. 69
- “Que mi nombre no se borre de la historia.” Mujeres y Franquismo
Giulia Gori p. 79
- Dall'esilio a *Sombras de sueño*: significato e rappresentazione dell'isola in Miguel de Unamuno
Sofia Menichetti p. 89

«A Deo sed per populum»: la duplice elezione di Goffredo nella *Gerusalemme liberata*

Antonio Borrelli

borrelliantonio365@gmail.com

ABSTRACT This article analyzes the peculiar dynamics of Goffredo di Buglione's double election as captain of the Christian army in Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata*: the first election is made by God, while the second is carried out by his fellow commanders of the army. The aim of the article is to show the connections between Goffredo's double election and the important political theory summed up in the expression «a Deo sed per populum», which is ascribed to Saint Thomas of Aquin and is relevant to all political philosophy.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Maria Cristina Cabani, docente di Letteratura italiana.

PAROLE-CHIAVE: Gerusalemme liberata; Goffredo di Buglione; duplice elezione; potestas regia; Seconda Scolastica

Compagni e ministri

La vicenda narrativa della *Gerusalemme liberata* si apre con l'elezione divina di Goffredo a capitano dell'armata crociata: è questa a determinare il nucleo della nuova struttura gerarchica voluta da Tasso per l'esercito e a delinearne il profilo. Proprio alle parole d'investitura occorre prestare primariamente attenzione: «Io qui l'eleggo; e l' faran gli altri in terra, / già suoi compagni, or suoi ministri in guerra» (Tasso 2006 I, 12, 7-8). La nuova gerarchia si delinea a partire dalla mutata condizione che Dio stabilisce per il comando cristiano: all'elevazione di Goffredo a capo supremo della spedizione («ei capitan fia d'essa») corrisponde il passaggio degli altri duci da uno *status* di «compagni» del capitano a quello di suoi «ministri». Si assiste, pertanto, al mutamento da una condizione paritetica ad una di sudditanza, mutamento scandito dall'opposizione tra gli avverbi temporali («già» / «or») e da quella tra i sostantivi. In riferimento a questi ultimi, non è superfluo osservare, da una parte, come «compagni» sia, anche politicamente, lemma della parità di grado: esemplari risultano le occorrenze di tale forma nei *Discorsi* di Machiavelli, dove «compagni» sono, ad esempio, i nove che con Appio Claudio completarono il decemvirato di Roma (cfr. Machiavelli 2016, I, 40), ovvero le città e gli stati alleati e non, invece, «sudditi» o «servi»¹. Dall'altra, come «ministri» si riferisca a figure rappresentanti una fondamentale forma di subalternità: nella latinità, *minister* poteva valere semplicemente per *servitore* o indicare, più specificamente, i funzionari imperiali e di altre cariche di governo², mentre, per identificare la figura del *ministro* tra XV e XVI secolo, riscontro utile offre ancora l'opera del segretario fiorentino, ad esempio al capitolo VI dell'*Arte della guerra* in cui si tratta di come «ordinare uno alloggiamento», nel quale, agli ordini del capitano,

¹ Cfr. anche *Discorsi* II, 4; II, 13. Ma si veda pure *Discorsi* II, 16, dove si osserva «come nelle repubbliche è questo disordine, di fare poca stima de' valenti uomini, ne' tempi quieti. La quale cosa gli fa indegnare in due modi: l'uno per vedersi mancare del grado loro; l'altro, per vedersi fare compagni e superiori uomini indegni e di manco sofficienza di loro».

² Cfr. la voce *Minister* in *Glossarium Totius Latinitatis*: «absolute, est homo liber, aut servus, qui alteri inservit, famulus, administer. [...] De eo, qui alteri quomodocumque inservit. [...] Qui res domini regit et curat. [...] Judices sub dominis suis jus dicentes [...] Minores officiales. Ministri regii. [...] Comites, judices, villici regii, et alii hujusmodi, administratores Reipublicae.

devono essere «i ministri pronti a disegnarlo e i soldati presti a conoscere i luoghi loro». O anche nel *Principe*: si pensi al capitolo in cui sono distinte le tipologie di principato, a seconda che questo sia retto «per uno principe e tutti li altri servi, e' quali come ministri, per grazia e concessione sua, aiutano governare quello regno; o per uno principe e per baroni e' quali non per grazia del signore, ma per antichità di sangue, tengono quel grado» (Machiavelli 2006, IV), o a quello in cui si spiega che «non è di poca importanza a uno principe la elezione de' ministri» (Machiavelli 2006, XXII) e come è bene che questi siano scelti. I ministri sono insomma figure strettamente legate alla sfera semantica governativa e all'organizzazione politica degli stati.

Con identica accezione, nel dialogo *De la dignità*, Tasso menziona «que' pochi che dal principe son eletti per ministri del governo» e, nel *Discorso intorno alla sedizione nata nel Regno di Francia l'anno 1585*, sottolinea come i principi, rispetto a Dio, siano a loro volta «signori subalterni e ministri inanzi che non di Stati e de' regni». Nella *Risposta di Roma a Plutarco*, il parere di Platone che, nelle *Leggi*, «mette la fortuna con Dio al governo delle cose umane» è accettato solo a patto che «non se gli dia [la fortuna] per compagna, né per eguale», ma «a guisa di serva e di ministra faccia il suo officio», con manifesta contrapposizione tra la parità e la dipendenza significate rispettivamente da «compagna» e «ministra». Questo aspetto, nella *Liberata*, è chiarito ulteriormente una volta avvenuta l'elezione di Goffredo, quando si enunciano i suoi nuovi compiti («...esser sue parti or denno / deliberare e comandar altrui» Tasso 2006 I, 33, 1-2) e quanto invece spetterà agli altri principi, che «già pari, ubidenti al cenno / siano or ministri de gl'imperii sui» (Tasso 2006, I, 16, 5-8): usando le parole di Betül Dilmac, «the former *pari* are degraded to *ministri*, who owe absolute obedience» (Dilmac 2015: 291). Già in precedenza, del resto, la sottomissione dei «pari» era stata annunciata dall'Arcangelo Gabriele nel comunicare a Goffredo il decreto celeste:

Tu i principi a consiglio omai raguna,
tu al fin de l'opra i neghittosi affretta.
Dio per lor duce già t'elegge, ed essi
sopporran volontari a te se stessi. (Tasso 2006 I, 16, 5-8)

La seconda elezione di Goffredo

Il potere sul campo cristiano passa quindi da una gestione oligarchica o, comunque, plurima a una monarchica, nel senso più ampio dell'aggettivo. Ciò avviene, come detto, a partire dalla volontà divina che stabilisce l'investitura, ma si concretizza attraverso un altro fondamentale momento, a cui è fatto riferimento e nelle parole di Dio e nella loro comunicazione per il tramite angelico, che è l'elezione terrena di Goffredo da parte degli altri principi. Se il Dio che sceglie dall'alto l'individuo meritevole di esser posto a capo della comunità a lui cara è coerente con quello presentato dall'Antico Testamento, elemento innovativo è proprio il ruolo accordato all'azione umana, operata, in questo caso, dagli «altri»: a questi spetterà, per esplicita dichiarazione divina, confermare ovvero riprodurre «in terra» il decreto celeste. È poi la voce stessa del narratore, commentando la reazione immediata dei «duci» al discorso di Pietro l'Eremita, a palesare la presenza e l'influsso dello Spirito Santo sulla scena:

...Or quai pensier, quai petti
son chiusi a te, sant'Aura e divo Ardore?
Inspiri tu de l'Eremita i detti,
e tu gl'imprimi a i cavalier nel core (Tasso 2006, I, 32, 1-4)

Gli studi sulla *Liberata* sembrano trascurare la particolarità insita in questa sorta di doppia elezione celeste e terrena, che nel poema rappresenta la dinamica con cui il potere supremo ha origine ed è assegnato e risulta, a ben vedere, di notevole interesse: infatti, l'idea che l'*imperium* derivi da Dio, ma attraverso il tramite dell'elezione

umana, è propria di una delle più fortunate dottrine sulla regalità, che nasce nel Medioevo e attraversa la riflessione politica fino al pieno XVI secolo. Si consideri, ad esempio, la chiosa della *Glossa ordinaria* di Accursio, la più importante raccolta di commenti al *Corpus iuris civilis* e corredo di quasi ogni edizione della grande opera giustiniana fino al XVII secolo, al passo delle *Novellae Institutiones* in cui si afferma, circa l'origine divina dell'impero, che «imperium propterea deus de caelo constituit»³: il commento specifica «immo populus Romanus de terra [...]. Sed Deus constituit permettendo, et populus, Dei dispositione. Vel dic, Deus constituit auctoritate, populus ministerio»⁴.

Il tutto risulta molto simile alle parole conclusive dell'investitura divina di Goffredo: Dio lo elegge «qui», vale a dire in cielo, «gli altri», gli uomini, lo eleggeranno «in terra», mentre al *ministerium* della glossa potrebbe alludere il «ministri» con cui si descrive la nuova condizione degli elettori terreni. Non si dimentichi, inoltre, come la sequenza dell'investitura celeste sia scritta sul calco di quella con cui, nell'*Italia liberata dai Goti*, Dio elegge proprio Giustiniano per la liberazione d'Italia, e ciò istituisce in partenza un'implicita relazione tra Goffredo e l'ultimo restauratore dell'impero romano, tra «Gierusalem soggetta» e la «misera Italia» che «vive suggetta», tra l'esperienza crociata e quella dell'impero.

Prima di approfondire questo aspetto, però, vale ancora la pena soffermarsi sul tema dell'elezione: la teoria presentata attraverso la glossa accursiana, che combina origine divina e popolare del potere imperiale⁵, ha – come detto – ampia e durevole fortuna e numerosi interpreti, di cui offre un ricco quadro per ciò che concerne il Medioevo, Ernst Kantorowicz in *The King's Two Bodies* (Kantorowicz 2012)⁶: tra questi spicca Giovanni da Parigi, autore di un trattato *De potestate regia et papali* in cui si afferma che l'impero è assegnato «populo seu exercitu faciente et deo inspirante»⁷ («the briefest formula for that cooperation of God and people»: Kantorowicz 2012: 296), quindi il rapporto tra ispirazione divina ed elezione umana nel conferimento del potere sovrano. Altre interessanti riprese del motivo nella trattatistica politica medievale sono quelle di Marsilio da Padova, che nel *Defensor pacis* attribuisce la nascita dei *principatus* alla mente e all'arbitrio umani ma attraverso l'azione di Dio come «causa remota» (Marsilio 2001, I, IX [2])⁸, e Guglielmo di Ockham, che tratta il tema nel *Dialogus*, dove si legge che «potestas imperialis et universaliter omnis potestas licita et legitima est a Deo non tamen a solo Deo. Sed quaedam est a Deo per homines et talis est potestas imperialis quae est a Deo sed per homines»⁹ e, ancora, che «Romanum imperium fuit primo institutum a Deo et tamen per homines, scilicet per Romanos»¹⁰. L'idea di fondo comune, sintetizzabile nella massima «omnis potestas a deo sed per populum» falsamente attribuita a Tommaso d'Aquino (cfr. Bruguière 1998), esprime una «notion of legitimacy [...] re-emphasized by later Thomists, in the XVI century by Molina and Suárez particularly» (Schabert 1986: 99): è infatti nel pensiero politico dei giuristi-teologi appartenenti alla cosiddetta scuola di Salamanca che questa raggiunge gli sviluppi più

³ *Corpus iuris civilis*, Nov. LXXIII, pr. 1.

⁴ *Glossa ordinaria a Nov. LXXIII*, pr. 1.

⁵ Cfr. L'elenco, tuttavia, potrebbe ulteriormente ampliarsi con altre importanti personalità: si veda, ad esempio, la presenza del motivo in John Wyclif, per la quale rimando a William Farr, *John Wyclif as legal reformer*, p. 82.

⁶ Cfr. id., *The King's Two Bodies: a study in Mediaeval Political Theology*, p. 296-298 e n. Cfr. anche W. Kölmel, «A Deo sed per homines». Zur Begründung der Staatsgewalt im Ordnungsverständnis des Mittelalters, in «Franziskanische Studien» 48, 1966, p. 308-335.

⁷ Da Parigi, Giovanni, *De auctoritate regia et papali*, XIX. Giovanni rimarca in vari luoghi dell'opera tale idea, cfr. Kantorowicz, *I due corpi...* p. 97-98.

⁸ Per un commento all'analisi di Marsilio sul tema si rimanda a George Garnett, *Marsilius of Padua & "the truth of history"*, p. 55 e 74-75 e a José A. de C. R. de Souza, *Omnis potestas a Deo, sed per homines: Marsílio de Pádua e a causa eficiente ou a origem do poder secular*, in M. L. L. de Oliveira Xavier (ed.), *A Questão de Deus na História da Filosofia* vol. I, Zéfire, Sintra, 2008, p. 697-714.

⁹ Guglielmo di Ockham, *Dialogus* III, 26.

¹⁰ Guglielmo di Ockham, *Dialogus* III, 27.

interessanti¹¹, attraverso una teoria del potere sovrano che «is, and is not, at the same time, a theory of divine right» (Hamilton 1963: 41).

Un rapido quadro delle idee portate avanti dai tomisti spagnoli può partire dalle posizioni di Francisco de Vitoria e Luis de Molina, secondo i quali «God is the immediate, formal, and final cause of any political power, whereas man functions as its material cause that actually enables a prince to govern» (Tellkamp 2014: 151): in particolare, Vitoria (*De potestate civili*, 1528) ritiene la *potestas regia* derivante da Dio, l'*auctoritas* conferita dalla comunità (*De potestate civili* 8, 14-17, mentre Molina (*De iustitia et iure*, 1593) accentua l'origine positiva della *potestas* alla base dei governi, che deriva «immediate a respublica» e «mediate a deo» (Molina 1733, tr. II, disp. XXVI)¹². Su questa linea di pensiero si colloca un altro dei primi esponenti della scuola di Salamanca, Domingo de Soto, che analizza l'origine del potere sovrano nei *De iustitia et iure libri decem* con una formulazione di estremo interesse ai fini della presente relazione:

Congregata vero respublica neutiquam se poterat gubernare, hostesque propulsare, malefactorumque audaciam cohibere, nisi magistratus deligeret, quibus suam tribueret facultatem: nam alias tota congregatio sine ordine et capite, neque unum corpus repraesentaret, neque ea providere posset, quae expedirent, ergo eadem ratione doctae divinitusque instructae respublicae, aliae annales Consules, aliae alias publicarum administrationum formas sibi instituerunt. Atque eodem iure quaelibet potuit ac debuit, ubi expedire cognosset, totam suam potestatem et imperium in unum regem (qui secundum Aristotelem optimus genere suo est principatus) transferre: ut lege saepe citata, quod principi placuit, sancitur: penes quem summa esset rerum. Ecce quemadmodum publica civilis potestas, ordinatio. Dei est: non quod respublica non creaverit principes, sed quod id fecerit divinitus erudita (Soto, IV, quae. IV, art. I).

Ultimo esempio da addurre¹³ è quello relativo al pensiero di Francisco Suárez, secondo il quale «nullus principatus politicus est immediate a deo», in quanto «omnis potestas a Deo per populum libere consentientem» (Suarez 1613 III, 2): secondo il gesuita spagnolo, insomma, «only the church's authority comes immediately from divine law, while all temporal authority proceeded from that law only mediately [...]. The mediator, however, is not the Church but the people constituted as a political community» (Hermann 1995: 504); il «corpus politicum» della comunità, formatosi dall'associazione spontanea degli individui uniti da un fine comune (cfr. *De Legibus III*, 2.4) e depositario della *potestas civilis*, può quindi scegliere liberamente («ex consensu

¹¹ Sul pensiero politico della Scolastica spagnola, cfr. Bernice Hamilton, *Political Thought in Sixteenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press 1963, p. 4-5: «Sixteenth-century Spain [...] saw a great Thomist revival; its scholasticism was humanized by the literary bent of the Renaissance and directed by nominalist influence to apply morality to political problems. The theory taught in the universities [...] was that of a Christian state [...]. The influence of Roman law was felt more in a christianized version of the sovereignty of the people than in any idea of the ruler being above the law [...]. The writers [...] all assume an ordered universe; all adopt the Thomist hierarchy of laws: the eternal law, governing all things; the natural law, written in men's minds, through which they participate in the eternal law and distinguish good from evil; the positive divine or revealed law (Scripture) supplementing the natural; and positive human (civil and canon) law». Si rimanda altresì alla monumentale opera in tre volumi di Carlo Giacon, *La Seconda Scolastica*, Milano, Fratelli Bocca 1946, ristampata in tempi più recenti da Nino Aragno Editore, Torino 2004.

¹² Il passo è commentato da Annabel Bret, *Luis de Molina on law and power*, in Alexander Aichele, Mathias Kaufmann, *A companion...*, p. 155-174: 172.

¹³ Fra i molti possibili in uno scenario di grande ricchezza quale fu quello della Seconda Scolastica e, in particolare, del pensiero politico gesuita: per un'analisi completa di quest'ultimo, si rimanda a Harro Höpfl, *Jesuit Political Thought: The Society of Jesus and the State, c.1540-1630*, Cambridge, Cambridge University Press.

communitatis») di trasferire la *potestas* a un principe ed essergli soggetta, qualora ciò sia utile al conseguimento del bene collettivo, fine ultimo della comunità stessa, attraverso un *pactum* reciproco¹⁴.

La rassegna di teorizzazioni appena proposta sull'origine della *potestas regia* mostra come l'idea di una sua derivazione in parte divina e in parte umana si sia sviluppata progressivamente fino a fiorire in grado maggiore proprio nella riflessione politica contemporanea e immediatamente successiva a Tasso, e autorizza quindi, per la dinamica elettiva della *Liberata*, una proposta di lettura nel solco di questa linea di pensiero così densa di fermenti nel Cinquecento¹⁵, che presenta il concorso di volontà divina e umana nella nascita dei governi e la base filosofico-teologica in grado di sostenere il preciso sviluppo dell'elezione del capo nel poema. L'assoggettamento volontario prefigurato dalle parole dell'angelo («ed essi / sopporran volontari a te se stessi»), considerato all'interno dell'intera sequenza dell'elezione¹⁶, è forse l'elemento più interessante in tal senso, poiché traduce poeticamente un elemento fondamentale del pensiero dei teologi salmantini sull'origine del governo, cioè l'idea della *subiectio voluntaria*. Emblematico è ancora il pensiero di Francisco de Vitoria al riguardo, ben riassunto e spiegato da Mariano Fazio:

Secondo i principi vitoriani appena esaminati, l'autorità è conferita da Dio *direttamente* alla comunità. Tuttavia, tale autorità passa, attraverso l'intervento delle volontà umane, ai governanti. Vitoria riprende così, la teoria della *translatio imperii*, formulandola in maniera precisa. Nell'opera in esame [*De potestate civili*], l'autore afferma che «sebbene il re sia posto a governare dalla repubblica stessa, questa non trasferisce al sovrano la potestà ma la propria autorità e non esistono due potestà, una del re e l'altra della comunità». La natura giuridica di tale atto si caratterizza come una donazione di autorità ai principi da parte della comunità. Si tratta di una facoltà per la quale la comunità si caratterizza sia come soggetto ricettore, avendo ricevuto un bene da Dio, che come soggetto trasmissore nei confronti dei governanti. Questa trasmissione, è effettuata mediante un atto volontario, l'autore, infatti, vi si riferisce usando verbi come donare e concedere. Questa concessione è espressione di un *consensus communis*, che ci mostra il carattere contrattuale di tale atto. I membri della comunità trasferiscono l'autorità ricevuta da Dio ai governanti mediante un accordo comune. Il *consensus communis*, da cui proviene il potere civile, comprende inoltre la *subiectio voluntaria* all'autorità costituita (Fazio 1998: 42).

Attraverso le idee di *subiectio voluntaria* e di *libera electio*, cardini della nuova riflessione politica destinata a evolversi e sfociare nel giusnaturalismo secentesco, si può perfettamente descrivere la dinamica elettiva del poema. Come rileva Franco Tomasi, nel commento a *Gerusalemme liberata* I, 33, 5-6, l'elezione di Goffredo «anche se segretamente promossa da Dio, è un atto volontario dei suoi capitani» (Tasso 2009, n. a I, 33, 5-6):

¹⁴ Si veda anche *Defensio fidei* III, 4.2: «Sequitur ex dictis potestatem civilem, quoties in uno homine vel principe reperitur, legitimo ac ordinario iure a populo et communitate manasse, vel proxime, vel remote, nec posse aliter haberi, ut iusta sit [...] Haec potestas ex natura rei est immediate in communitate. Ergo ut iuste incipiat esse in aliqua persona tamquam in supremo principe, necesse est ut ex consensu communitati illi tribuatur» e Id. *Defensio fidei* III, 2.11-12: «quia nulli hominum dedit Deus immediate talem potestatem, donec per institutionem vel electionem humanam in aliquem transferatur [...] (dicendum) regium principatum, et obedientiam illi debitam, fundamentum habere in pacto societatis humanae, ac subinde non esse ex immediata institutione Dei, nam humanum pactum humana contrahitur voluntat e [...] ergo (lex regia) intelligi debet constituta per modum pacti, quo populus in principem transtulit potestatem sub onere et obligatione gerendi curam reipublicae, et iustitiam administrandi, et princeps tam potestatem quam conditionem accepit; ex quo pacto firma et stabilis permansit lex regia, seu de regali potestate». Sul tema, trattato in molti luoghi dell'opera di Suárez, si rimanda almeno ai contributi di Gómez Robledo I., *El origen del poder político según Francisco Suárez*, JUS, Mexico 1948 e Gemelli A., *La sovranità del popolo nelle dottrine politiche di Francisco Suárez*, «Rivista di Filosofia Neoscolastica», 10 (1918), p. 97-98.

¹⁵ Si noti come argomentazioni riconducibili alla massima pseudo-tommasiana non siano certo rintracciabili nella sola filosofia politica spagnola: si pensi alle posizioni, assai affini (e alle relative dispute con altri teologi contemporanei) di Roberto Bellarmino, per cui si vedano le ampie trattazioni di Stefania Tutino, *Empire of souls: Robert Bellarmine and the Christian Commonwealth*, Oxford University Press (Oxford Studies in Historical Theology) 2010 e Franco Motta, *Bellarmino una teologia della Controriforma*, Brescia, Editrice Morcelliana.

¹⁶ Che può considerarsi racchiusa tra i vv. 7-8 dell'ott. 12 («io qui l'eleggo...») e l'ott. 34 (il Capitano neo-eletto si mostra ai soldati).

un atto volontario che costituisce il fondamento del governo, analogamente a quanto affermato dal pensiero della Seconda scolastica. Si noti, però, che teorie politiche dei primi maestri salmantini, Vitoria su tutti, sono caratterizzate dalla messa in luce dell'elemento volontaristico terreno nell'atto fondativo di un governo che ha comunque la sua fonte autoritaria in Dio e nel piano provvidenziale. Come spiega Oliver O'Donovan, «if later contractarians found the essence of political rule in the capacity of a community to will as one, the constitutionalists found only the occasion. The source of authority for them was the will of God» (Donovan 1999: 237)¹⁷; e, soprattutto, «in appointing itself a head, society entered into a provision for political structure that God had decreed, and began to enjoy a power of political agency that it had not enjoyed while it was still acephalous. Society had no political authority otherwise» (Donovan 1999: 237).

Deriva da Dio la *potestas regia*, come da Dio deriva, *mediante natura*, la possibilità della scelta umana di stabilire un governo e conferire la propria autorità ai governanti, sottomettendosi a questi e permettendo loro di esercitare il potere. Ci si può rifare alle parole dello stesso Vitoria:

Sed his relictis ad id quod dicebam antea reddeamus, scilicet regiam potestatem non esse a republica sed a Deo ipso ut catholici docti sentiunt. Item videtur quod regia potestas sit a Deo, dato quod reges a republica constituentur. Sicut namque summus pontifex ab ecclesia eligitur et creatur, potestas summi pontifex non est ab ecclesia sed a Deo ipso, ita videtur quod regia potestas sit a Deo, quamvis a republica reges creentur. Respublica namque in regem non potestatem sed propriam auctoritatem transfert. Nec sunt due potestates, una regia altera communitatis, atque ideo sicut potestatem reipublicae esse a Deo et iure naturali constitutam asseruimus idem prorsus de potestate regia dicamus necesse est... (Vitoria 2008: 8)

Ecco allora come l'elemento divino dell'elezione di Goffredo, che sembra connotarsi in senso classicamente biblico nell'investitura celeste, risulta invece coerente anch'esso con la teoria politica contemporanea proprio nel verso decisivo «io qui l'eleggo, e l'faran gli altri in terra»: l'intera ottava rappresenta la messa in versi del disegno provvidenziale, della *voluntas Dei*; così, eleggendo il capitano, Dio sta conferendogli il potere, ma, al contempo, «autorizza» l'elezione umana, ovvero la contempla e presuppone nel piano della Grazia (che vuole e deve permettere, in questo caso, il successo cristiano). Questa idea è chiarita ulteriormente dai già citati versi dell'annuncio angelico: l'elezione divina a «lor duce» è il conferimento della *potestas* di capo supremo, il sottomettersi volontario degli «altri», altrettanto necessario, l'atto attraverso cui Goffredo potrà concretamente esercitare tale *potestas*.

Fonti teoriche della duplice elezione

Tasso non omette di far cenno in sede teorica alle componenti divina e umana dell'elezione: nell'*Allegoria* si legge infatti che «egli [Goffredo], per voler d'Iddio e de' principi, è eletto capitano in questa impresa. Però che l'intelletto è da Dio e da la natura costituito signore sopra l'altre virtù dell'anima, e sopra il corpo» (Tasso 1982: 327). L'impianto allegorico relativo ai personaggi del poema è costruito, come già osservato da Corrado Confalonieri, «sulla traccia dell'evidente modello della *Repubblica* di Platone» (Confalonieri 2013: 146) che fa coincidere le tre parti dello stato con le facoltà dell'anima tripartita: al filosofo, colui il quale deve governare nella città ideale,

¹⁷ Cfr. anche infra: «The absence of a natural political form has thrown the weight of the theory back upon an act of collective will. This element of voluntarism, which was, of course, to become much more marked in later political theory, was due to the lack of any other social ground for saying that this, and not that, should be the unit of political society. However, in the constitutionalist stage of the theory, the act of will does not account for the nature of political authority as such».

corrisponde la parte razionale dell'anima, che deve comandare sulle altre. L'*Allegoria del poema* segue da vicino l'argomentazione platonica, ma presenta, nel passo in questione, una significativa aggiunta, in quanto fa coincidere l'elezione duplice del "suo" governante con la derivazione divina e naturale del comando dell'intelletto sulle altre potenze dell'anima. Confalonieri, servendosi della polarizzazione formulata da Perelman (cfr. Perelman 1977), definisce il rapporto istituito tra la *Repubblica* e il poema mediante l'*Allegoria* come un «sistema analogico in cui il primo termine assume la posizione di *foro* e il secondo quello di *tema*, perché proprio l'applicazione del paradigma di riferimento del dialogo platonico pretende di illustrare il funzionamento della *Liberata*» (Confalonieri 2013: 137); e, citando Perelman, osserva che «nel processo che punta a "chiare il tema mediante il foro" accade talvolta "che l'uno o l'altro elemento del foro venga modificato per avvicinarlo al tema e rendere più convincente l'analogia"» (Confalonieri 2013: 138).

Quest'ultimo spunto aiuta a spiegare ciò che si è riscontrato nel luogo dell'*Allegoria* oggetto della nostra analisi: infatti, non vi è traccia nella *Repubblica* di una doppia elezione dei "guardiani" della città, né si riconduce la preminenza della facoltà razionale a una duplice costituzione da parte di Dio e della natura¹⁸. Il meccanismo operante è, insomma, quello di una modificazione del *foro* (la teoria platonica sull'anima tripartita e, più specificamente, sul governo della facoltà razionale) in virtù dell'aderenza al *tema* (in questo caso, l'elezione divina e umana di Goffredo). Si può osservare come a un governo per natura dell'intelletto faccia cenno Aristotele in *Etica Nicomachea* 1177a 12-18, dove afferma che «Sive utique intellectus hoc sive aliud quid, quod utique secundum naturam videtur principari et dominari et intelligenciam habere de bonis et divinis, sive divinum et ipsum sive eorum que in nobis divinissimum, huius operatio secundum propriam virtutem erit utique perfecta felicitas».

Per quanto il passo sia noto e centrale nell'*Etica* e l'*Allegoria* tenga senz'altro presenti tali argomentazioni dell'opera aristotelica, non trova comunque riscontro l'affermazione per cui «l'intelletto è da Dio e da la natura costituito signore». Ciò induce a confermare l'idea che, in questo caso, l'analogia sia costruita adattando il *foro* in funzione della dinamica del poema. E la doppia elezione rimane, pertanto, coerentemente comprensibile soltanto alla luce di una scelta di precisa teoria politica, fatto avvalorato proprio dal binomio Dio - Natura che sarebbe alla base del governo dell'intelletto come il binomio «voler d'Iddio» e «de' principi» è alla base di quello del capitano: se, da una parte, non trova riscontro che il potere dell'intelletto sia istituito da Dio e dalla natura, ciò è precisamente attestato per quanto concerne il potere umano. Vale a dire: se il *leader* è eletto «per voler d'Iddio e de' principi», e ai principi è fatta corrispondere la natura, questo duplice volere da cui Goffredo riceve il governo si traduce nei termini filosofico-politici dello *ius divinum* e dello *ius naturalis*. E che il potere supremo derivi da questo doppio ordine di "leggi" è ancora attestato nell'opera di Vitoria e dei primi maestri salmantini: «Atque ideo nos, praedictorum hominum calumniis reiectis, dicimus cum omnibus sane sapientibus monarchiam sive regiam potestatem non solum iustam esse et legitimam, sed dico autem reges iure naturali et divino potestatem habere, et non ab ipsa republica aut prorsus ab ipsis hominibus» (Vitoria 2008: 8).

Se l'origine della *potestas* è di immediata comprensione per quanto concerne lo *ius divinum*, occorre capire in che termini il potere derivi dallo *ius naturalis*: Vitoria lo spiega poco oltre, affermando come l'elezione di un capo a cui affidare la gestione del governo diventi ben presto una necessità per la comunità, incapace di esercitarlo sotto forma di moltitudine. Si giunge, in tal modo, alla formulazione della ben nota metafora organica del *corpus politicum*, ma in una riproposizione originale: la *respublica* non è in partenza un corpo in cui il *leader* coincide con il capo, ma un'entità acefala, che arriva alla necessità di istituire un capo per potersi governare e conseguire il suo fine, il bene dell'intero corpo.

¹⁸ Nella *Repubblica*, il primato della parte razionale è determinato dalla sapienza che la connota: cfr. Platone, *Repubblica* 439a-441c.

Si può anticipare, a questo punto, come la nomina del capo nella *Liberata* passi proprio attraverso un processo di necessità, chiarito dal celebre discorso di Pietro l'Eremita: è la mancanza di un capo a generare «le discordie e l'onte», dunque una condizione di scontro tra i membri dell'esercito che tanto ricorda lo stato di scontro tra gli individui che la filosofia politica coeva vedeva nelle comunità ancora prive di un governo centrale. Solo la scelta di un capo può portare al compimento del fine comunitario: se, da un lato, le parole di Dio presentano l'origine divina del potere supremo, dall'altro l'elezione terrena nasce dalla presa di coscienza della sua necessità, dunque dalla comprensione umana di ciò che richiede l'ordine naturale, come si rileverà meglio dall'analisi puntuale del discorso dell'Eremita.

Bibliografia

- BRUGUIÈRE Marie-Bernadette (1998)
Le contrat social ou la confusion juridique, in *La frontière des origines à nos jours: actes des journées de la Société internationale d'histoire du droit tenues à Bayonne, les 15, 16, 17 mai 1997*, a cura di Lafourcade M., Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 117-128.
- CONFALONIERI Corrado (2013)
Platone tra maschera e smascheramento. Una rilettura dell'Allegoria del poema di Tasso, in «Campi immaginabili» 48-49, 2013, p. 132-156.
- SOTO Domingo de (1968)
De iustitia et iure libri decem (1553-1554). Madrid, Instituto de estudios políticos.
- DILMAC Betül (2015)
Discourses of Anger in the Early Modern Period, Leiden, Brill.
- FAZIO Mariano (1998)
Due rivoluzionari: Francisco de Vitoria e Jean-Jacques Rousseau, Roma, Armando Editore.
- HAMILTON Bernice (1963)
Political Thought in Sixteenth-Century Spain, Oxford, Clarendon Press.
- MACHIAVELLI Niccolò (2006)
Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio, a cura di Dotti U., Torino, Aragno.
- MACHIAVELLI Niccolò (2006)
Il Principe, a cura di Martelli M., Edizione Nazionale delle opere di Niccolò Machiavelli, Roma, Salerno Editrice.
- MARSILIO DA PADOVA (2001)
Il difensore della pace, introduzione di Fumagalli M., Brocchieri B., traduzione e note di Conetti M., Fiocchi C., Radice S., Stefano S., vol. II, Milano, BUR.
- MOLINA Luis de (1733)
Tractatus de iustitia et iure, vol. 5, Coloniae Allobrogum, Marc Michel & C Bousquet.
- O'DONOVAN Oliver (1999)
The desire of the Nations: Rediscovering the Roots of Political Theology, Cambridge, Cambridge University Press.
- PERELMAN Chaïm (1977),
L'Empire rhétorique. Rhétorique et argumentation, Parigi, Vrin.
- PLATONE (2007),
La Repubblica, a cura di Sartori F., Bari, Laterza.
- SUAREZ Francisco de (1613),
Defensio fidei catholicae et apostolicae adversus anglicanae sectae errores, Lugduni, apud Guillelmum Rovillium.
- TASSO Torquato (2009),
Gerusalemme liberata, a cura di Tomasi F., Milano, BUR.

- TASSO Torquato (2006),
Gerusalemme liberata, a cura di Caretti L., Milano, Mondadori.
- TASSO Torquato (1982),
Allegoria della Gerusalemme liberata, In: Tasso T., *Opere*, vol. II, a cura di Sozzi B., Torino, UTET.
- TELLKAMP Jorg (2014),
Rights and dominium, In: Aichele A., Kaufmann M., *A companion to Luis de Molina*, Leiden – Boston, Brill, p. 125-154.
- VITORIA Francisco de (2008),
Relectio de potestate civili, estudios sobre su filosofia politica, ed. Pando Cordero J., Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas.

«Leve cum levibus meschientur vanaque vanis». Aspetti del racconto nel *Baldus* di Teofilo Folengo

Giuseppe Guarracino

giuseppeguarracino4@gmail.com

ABSTRACT The aim of this paper is to explore the narrative organization of the fourth section of *Baldus* by Teofilo Folengo. The paper deals with the construction of a new diegetic order and its relationship with the different genres imitated by the poet. First of all, a review shows that this narrative organization is strongly related to the new setting of the poem: a forest where the characters disembark after a shipwreck. Secondly, a textual analysis shows that Folengo blends *topoi* of three different genres: chivalric romances, latin epic and hagiography. Finally, these narrative models are discussed in relation to the fifth (and last) section of the poem.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Maria Cristina Cabani, docente di Letteratura italiana.

PAROLE-CHIAVE Baldus, Folengo, Cavalleresco, Agiografia, Virgilio.

Un nuovo inizio: libri XVI-XX

Come le altre sezioni del *Baldus*, anche la quarta e penultima cinquina di libri è inaugurata da un avviamento di muse nel Parnaso macaronico. La musa che il poeta saluta nel proemio del XVI libro, infatti, non è più Lippa Mafelina Lodola, ispiratrice della precedente cinquina di libri. È, invece, Togna, «caput mundi et lampada Cipadae» (XVI 1), la stessa musa che, invocata nel proemio della *Moscheide* (Folengo 1997), canterà la terribile guerra di Siccaborone, il re delle mosche, contro le formiche. Questa parte del poema si apre, dunque, con la presentazione di una musa di armi e battaglie, una musa bellica che, prevedibilmente, anche nel *Baldus* si dispone a «cantare stupidasque sonare bataias» (XVI 4)¹. Del resto, il libro precedente si è concluso con l'arrivo di alcune minacciose galee non ancora identificate: esse hanno interrotto la trattazione astrologica di Cingar e spinto l'equipaggio della nave a prendere in mano le armi. Ma se è ovvio che, a cinque libri di distanza dalla grande vendetta di Baldo a Cipada, un nuovo scontro si profila nel *récit* del poema; a seguito dell'operazione di rinnovamento delle strutture narrative e dei generi intrapresa nella cinquina precedente, non è concesso al lettore speculare su quale sia il contenuto di questo scontro. Il breve proemio del XVI libro sancisce una particolare indeterminatezza: è il preludio a un nuovo inizio, al punto che persino il poeta si premura di specificare che non sa che cosa la sua nuova musa intenda raccontare. E se è evidente che quando il poeta afferma «Nescio quid referet» (XVI 6) sta fornendo una preliminare dichiarazione di inconsapevolezza, essa è però una dichiarazione che non si limita a introdurre il singolo nuovo argomento, ossia la battaglia che il poeta si appresta a raccontare in questo libro. È una dichiarazione generale, compatibile con quello che è l'assetto narrativo

¹ «Cantare e celebrare stupefacenti battaglie». Le citazioni dal *Baldus* sono tratte dall'edizione a cura di Mario Chiesa (Folengo 2006); di Chiesa sono anche le traduzioni.

dell'opera a questo punto del racconto, in una fase in cui, ormai, tutti i filoni aperti precedentemente nel poema risultano esauriti.

Il XVI libro eredita, infatti, dai precedenti una nave che, scampata alla tempesta e riparata sullo scoglio di Manto, viaggia senza alcuna meta, completamente priva di un itinerario. È la nave che ospita Baldo insieme ai suoi compagni, ma è anche la nave con cui Folengo nell'XI libro allude metaforicamente al suo poema, e che, come in quel caso, condivide con l'opera gli stessi destini. Come la nave non possiede ancora una direzione, così anche l'assetto narrativo del *Baldus* appare avviluppato in una sorta di grado zero, un'indeterminatezza potenziale che replica, nonostante siano ormai passati migliaia di versi dall'inizio dell'opera, l'indeterminatezza del cominciamento. Tale virtualità assoluta, in cui tutto è ancora possibile, è generata dal fatto che alcuni elementi necessari allo sviluppo del racconto sono al momento assenti. All'inizio del XVI libro, infatti, manca al poema soprattutto un indirizzo teleologico, un elemento imprescindibile per lo sviluppo completo di un segmento narrativo. Esso verrà assegnato lentamente proprio nel corso di questa cinquina di libri, una cinquina dall'andamento circolare, che si chiude con un episodio simile a quello che la apre: uno scontro tra pirati. Si potrà, pertanto, confrontando i due momenti, dimostrare come il completamento della costruzione narrativa differenzi il primo episodio, in cui i personaggi agiscono ancora senza avere in mente uno scopo, dal secondo, in cui i personaggi agiscono sapendo di dover completare una missione ben precisa. Questo, però, soltanto alla fine. Per il momento, sarà meglio procedere con ordine e provare a individuare la nuova direzione del poema.

Un immaginario letterario: la foresta

Nonostante la misteriosa affermazione del narratore, il primo scontro cantato dalla musa Togna è un prevedibile scontro navale: il vascello su cui viaggiano Baldo, Cingar, Leonardo, Gilberto e Boccalo viene attaccata da una ciurma di pirati, guidata dal corsaro Lirone. È un combattimento confuso e incerto che si conclude con un pareggio e, significativamente, con un cambio di nave. Nella foga, infatti, saliti su una delle galee dei nemici per attaccare direttamente i pirati, Cingar Leonardo e Baldo non si avvedono che questi hanno occupato la loro nave, né Lirone si accorge di aver lasciato una galea in mano ai nemici. Lo scontro è, dunque, soltanto rinviato, perché sia Baldo sia Lirone promettono, allontanandosi, di rincontrarsi. Ma la nave-poema è ormai un'altra: su questa nuova imbarcazione i tre eroi accolgono Gilberto e Boccalo, scampati miracolosamente all'assedio, e qui incontrano due personaggi, assenti entrambi dalla narrazione a partire dalla loro presentazione nel IV libro, e adesso ritrovati: Moschino e Falchetto. È un momento chiave per interpretare l'opera, e non solo perché il ritrovamento di Moschino e Falchetto conferma un nuovo *trend* narrativo, che prevede la lenta composizione di un gruppo con a capo Baldo, ma anche perché Folengo si serve dell'incontro per elaborare una sorta di elogio dell'amicizia, prima attraverso un discorso di Cingar (XVI 230-290), poi raccontando i festeggiamenti per il ritorno di Falchetto (XVI 390-420). L'amicizia, infatti, rappresenta il principale valore morale attivo nel poema, soprattutto per come, secondo Folengo, si contrappone al sentimento amoroso, all'amore passionale, che proprio alla fine del XVI libro viene chiamato in causa in una lunghissima invettiva misogina (XVI 485-620). In essa, le donne vengono accusate di corrompere a più livelli i giovani, di ingannarli con trucchi e stratagemmi e, soprattutto, di adescarli insistendo sulla presunta necessità della passione – una presunta necessità che intacca, soprattutto, l'onore –, tanto da arrivare a praticare la stregoneria. Al di là del contenuto misogino², si tratta di un'invettiva importante perché svolge una precisa funzione narrativa: una duplice azione prolettica che, in un primo

² Per un'analisi della misoginia folenghiana cfr. Bologna 2011: 136-242.

momento, anticipa una parte del contenuto del libro seguente; e che, complessivamente, lascia presagire uno dei principali temi della seconda macrosezione del *Baldus*: la lotta alle streghe. Leggiamone un piccolo estratto:

Cingar abit magno spacio lontanus ab illo;
nescit heu, nescit miserum seguitare Lonardum:
nam bene dicendus miser est, cui cruda paratur
mors, iuveni schietto, puro, similique rubinis.
Et quae causa necis fuit huius? Foemina. Mirum,
si quid monstrum aliud quam foemina rumpere possit
mentem tam sanctam castamque Deoque placentem. (XVI 483-490)³

Il narratore, dunque, non soltanto anticipa la morte di Leonardo a causa delle *avances* della strega Pandraga, ma fa di questa anticipazione la causa scatenante dell'invettiva. E il commento misogino rivela, in questo modo, un'informazione fondamentale per il prosieguo del racconto. C'è, però, anche dell'altro. L'invettiva si presenta, infatti, come la cesura che mette definitivamente fine alla sezione marina del poema, perché sospende la narrazione proprio quando Baldo e compagni finalmente interrompono la loro navigazione e tornano a porre piede sulla terra ferma, su quella che, all'apparenza, sembra un'isola.

A differenza dello scoglio di Manto del XIII libro, l'isola su cui giungono i *soci Baldi* non pare affatto disabitata: li accoglie una fitta vegetazione, una vera e propria selva che presenta evidenti analogie con altre selve della tradizione letteraria, e un preciso nucleo di significati metanarrativi. Siamo, dunque, davanti a un luogo letterariamente non neutro, che proietta con la sua apparizione una serie di implicazioni narrative che il *Baldus* a suo modo accoglie in profondità. La foresta è, infatti, per usare le parole di Le Goff, «il centro dell'avventura cavalleresca, o piuttosto questa vi trova il suo luogo di elezione» (Le Goff 2007: 39). Nella foresta, i cavalieri del romanzo cortese prima, quelli del romanzo cavalleresco poi, hanno la possibilità di mettersi alla prova. Ma la foresta, come la stessa lettura di Le Goff chiarisce, è anche il deserto dell'immaginario medievale, luogo per eremiti ed emarginati, nonché selva oscura, anticamera, come nella *Commedia* e nell'*Eneide*, dell'aldilà. E se è difficile, insomma, ritrovare un luogo più stratificato nella tradizione letteraria cinquecentesca, il fatto più interessante è che il *Baldus* si serve, a diversi livelli di imitazione, di tutte queste stratificazioni.

L'immaginario della foresta impone, prima di tutto, che vi sia al suo ingresso solitudine e individualità, e infatti il gruppo di cavalieri da poco riformatosi è subito destinato a sciogliersi. Appena sbarcati sull'isola, è Falchetto il primo personaggio ad avviarsi nella foresta: la sua sparizione costringe i compagni a separarsi per cercarlo; e uno dopo l'altro, tutti si inoltrano al suo interno. «Septem igitur socii, quo tempore stare dunatos / [...] ecce squadernantur, sic sorte menante tapinos» (XVII 113-114)⁴. L'aver separato il gruppo, però, è una circostanza che determina importanti conseguenze narrative per lo sviluppo del racconto, perché impone a Folengo di adottare nella prima parte del XVII libro un differente metodo di costruzione dell'*intrigo*, basato su una diversa tecnica narrativa. Fino a questo momento, infatti, la narrazione del *Baldus* è sostanzialmente un blocco unico. Folengo ha seguito Baldo, prima ancora della sua nascita, diremmo, dal suo concepimento, e significativamente, quando ha avuto necessità di allontanare Baldo dalla narrazione, ha sospeso il filone-Baldo lasciando per diversi libri il personaggio nella prigione di Cipada. E se è vero che nel XII libro e all'inizio del XIII Folengo ha interrotto per pochi versi il racconto principale per inserire, in entrambi i casi, un piccolo inserto mitologico; è evidente che in quel caso, più che una sospensione, si è trattato semmai di un commento alla narrazione, che si è conservata

³ «Cingar cammina, lontano da lui un gran tratto, non sa, ah!, non sa che l'infelice Leonardo lo segue: perché si deve ben dire infelice uno cui si prepara una morte crudele, un giovane schietto, puro e simile ai rubini. E quale fu la causa di questa morte? Una femmina. Sarebbe una meraviglia, se un qualche altro mostro che una femmina potesse spezzare una vita tanto santa, casta, gradita a dio».

⁴ «Così i sette compagni, proprio nel momento in cui sarebbe stato necessario insieme e non allontanarsi dal gruppo, ecco che si sparpagliano: così la sorte guida i miseri».

inalterata e ancora distinguibile come un'unità. Adesso, ad inizio XVII libro, invece, all'ingresso di questa selva non è più possibile continuare a raccontare in un blocco unico: Folengo è costretto a sgretolare, momentaneamente, la diegesi. Ed è notevole e significativo che, nel farlo, egli adotti un sistema basato su una serie di trapassi narrativi che ricorda, su una scala sensibilmente più piccola, il romanzo cavalleresco. Non si tratta, ovviamente, di servirsi all'improvviso dell'*entrelacement*, cosa che, del resto, in uno spazio ridotto come poco più di metà libro, sarebbe impossibile. Ma la tendenza a voler scimmiettare quel tipo di racconto è ben presente sia nel bagaglio poetico che nell'intenzione di Merlino. Per comprendere meglio il fenomeno, leggiamo alcuni tra i più significativi stacchi narrativi:

Cingar at interea Falchettum cercat et illum
saepe vocat: cifolat, blastemat, giurat, avampat. (XVII 105-106)⁵

Haec ea dum tali rerum vertigine passat,
scilicet ut vivus soteratur Falco, Leonardus
mortuus a nullis sit humatus fraude puellae,
hunc repetamus ovemque ursis buttemus edendam. (XVII 209-212)⁶

Cingar at interea sylvas pregraveart omnes,
Falchettumque suum iam rauca voce cridabat. (XVII 289-290)⁷

Mentre il primo e l'ultimo mostrano in tutta evidenza l'elementarità del meccanismo narrativo, entrambi attuati, come anche gli intermezzi mitici che abbiamo visto nella sezione precedente, attraverso l'avverbio *interea*; il secondo stacco appare piuttosto interessante. Mostra, quantomeno, una volontà ludica che può essere comparata con alcuni passaggi del *Furioso*, come il celebre «Ma mi parria, Signor, far troppo fallo, / se, per voler di costor dir, lasciassi/ tanto Ruggier nel mar, che v'affogassi» (Ariosto 2015: 1305). Certo, Folengo persegue un intento ludico, e questa momentanea e piccola variazione dalla tecnica utilizzata non ha nulla a che vedere con la complessa costruzione della macchina narrativa ariostesca. Eppure, è un segnale che proietta prepotentemente l'ombra del romanzo cavalleresco lungo tutto questo libro. Del resto, l'iniziale descrizione del *locus amoenus* (XVII 1-22) in cui Leonardo si addormenta, come Angelica nel I canto del *Furioso*; e l'incontro di Cingar con un eremita in una spelonca (XVII 292-334); e ancora la «strani persona gigantis» che attacca lo stesso Cingar (XVII 397-440); sono in tutta evidenza momenti fortemente connotati in senso romanzesco. Se ad essi si aggiunge, poi, il fatto che, prendendo commiato dal libro precedente, Folengo ha già utilizzato una metafora ben presente nella tradizione cavalleresca, quando, interrompendo l'invettiva contro le donne, ha scritto: «sed plures alias brevitatis causa fusaras / praetermittit, habens altros ad texere filis» (XVI 620-621)⁸; il prepotente ritorno delle dinamiche della tradizione romanzesca nel poema appare innegabile. Tuttavia, sarebbe un grave errore ritenere il romanzo cavalleresco l'unico genere che agisce nel modellare questo libro, e ancor più grave intendere la sua influenza come una sorta di acquisizione passiva del poema. Come si è accennato, Folengo si serve di gran parte delle stratificazioni letterarie implicite nell'immaginario della selva, e lo fa in modo sempre attivo. La costante contaminazione caratteristica di questa sezione del poema risulta, del resto, particolarmente evidente in due episodi centrali del XVII libro: la morte di Leonardo e l'incontro di Cingar con un eremita.

⁵ «Frattanto Cingar cerca Falchetto e lo chiama ripetutamente: fischia, bestemmia, urla, avvampa d'impazienza».

⁶ «Mentre, per la frode di una fanciulla accadono questi fatti, con tale capovolgimenti di cose, che cioè Falchetto vivo sta sotterrato, mentre Leonardo morto non è inumato da nessuno, ritorniamo da costui e buttiamo agli orsi l'agnello da sbranare».

⁷ «Cingar intanto aveva perlustrato tutte le selve e chiamava il suo Falchetto con la voce ormai roca».

⁸ «Ma l'esigenza della brevità mi fa tralasciare molte altre sciocchezze, avendo altri fili da tessere».

La morte di Leonardo, Guido e il sogno di Baldo

Preannunciata, come abbiamo visto, già nel XVI libro, la morte di Leonardo è l'asse portante dei libri centrali di questa sezione, sia a livello ideologico-simbolico sia a livello diegetico. Leonardo, infatti, muore affrontando in combattimento due orsi evocati dalla strega Pandraga, muore cioè per ragioni ideologiche, perché rifiuta l'amore e le *avances* di quest'ultima. E se il racconto della sua morte, in un certo senso, realizza quanto il narratore ha anticipato nella invettiva precedente; esso permette anche l'apparizione nella logica della narrazione di un nemico, di un elemento diegetico negativo che i personaggi devono adesso affrontare. A ben vedere, però, l'episodio della morte di Leonardo solleva questioni interessanti fin dall'inizio del passo, ancor prima della sua definitiva uscita di scena. Mi riferisco soprattutto al fatto che, valutando con attenzione i diversi momenti in cui egli è presente in questa parte dell'opera – come ha notato Mario Chiesa nel commento alla sua edizione al *Baldus* (Folengo 2006: 684)⁹ – emerge un aspetto, a prima vista, piuttosto sorprendente: la prima fase del martirio di Leonardo, in cui si racconta dell'assalto di Pandraga al giovane che dorme, ricorda uno degli *exempla* citato da Girolamo nella *Vita sancti Pauli*, in cui, come nel poema folenghiano, leggiamo di un giovane aggredito sessualmente in un *locus amoenus*, e che paga con la vita il tentativo di evitare l'atto lussurioso. Sebbene il legame tra i due testi sia, in realtà, piuttosto fragile – a dirla tutta l'episodio folenghiano appare più affine, per contesto, all'assalto dell'eremita ad Angelica in *Orlando Furioso* VIII 48-49 (Ariosto 2015: 286) – riconoscere in questo passo l'influenza dell'agiografia permette di rendere conto di una differenza importante tra l'esperienza di Leonardo e le altre avventure presenti in questi libri romanzeschi, ossia il fatto che quella di Leonardo più che una prova cavalleresca si presenta a tutti gli effetti come un atto di resistenza a una tentazione diabolica. Leggiamo, a proposito, un estratto dall'episodio:

Ergo viam scampat, veluti scamparet ab igne,
per quem mille brusant Troiae semperque brusabunt.
Dumque fugit, secum loquitur: – Brevis illa voluptas
subrit aeternum coeli decus; o Pater, o Rex,
quem trepidant victi manes, cui coelica paret
militia, unum oro: da invictum pectus et arma,
daque trimphat meme hostibus altius ire. (XVII 72-78)¹⁰

L'atto eroico di Leonardo consiste in un'azione che secondo l'*ethos* cavalleresco non è affatto eroica: la fuga; e per di più, il personaggio pronuncia una sorta di preghiera in cui implora a tutti gli effetti il martirio. Ma se in questo caso l'applicazione del modello agiografico viene confermata anche dalle modalità della morte – perché lo scontro eroico del santo contro animali mostruosi è notoriamente elemento tipico dell'agiografia (Alexander 2008); la tecnica narrativa utilizzata in questa sezione del poema rende più ingarbugliata la contaminazione. Folengo, infatti, separa il momento della tentazione dallo scontro eroico, sospendendo il racconto del martirio di Leonardo per passare a un episodio costruito su un tono decisamente diverso, più squisitamente romanzesco: la trappola con cui Pandraga e il suo vecchio amante, Beltrazzo, imprigionano Falchetto.

È un episodio che non commenterò: esso sarà risolto dal solito Cingar che, con l'aiuto del centauro Virmazzo, catturerà la strega e il vecchio, dopo essere sfuggito all'attacco del gigante pulciano Molocco e del fratello Furabosco. Tuttavia, prima di liquidare, come spesso gli capita, da *deus ex machina*, il pericolo Pandraga, Cingar

⁹ Cfr. anche Chiesa 1988: 26-27.

¹⁰ «Perciò fuggi via, come fuggirebbe dal fuoco, dal quale sono bruciate e saranno bruciate in futuro mille Troie. E mentre fuggi, dice tra sé e sé: – Quel breve piacere porta via la gloria eterna del cielo; o Padre, o Re, che gli spiriti infernali sconfitti temono, al quale ubbidisce la milizia celeste, una cosa sola chiedo: dammi un cuore e un'armatura invincibili e dammi di salire in alto dopo aver trionfato sui nemici».

compie anche un incontro cruciale per le sorti del racconto, che merita di essere approfondito. Egli si imbatte in un eremita che, da un lato, lo riconosce e lo avverte dei pericoli a cui va incontro all'interno della foresta; ma che, dall'altro, si rifiuta di rivelare la sua identità senza la presenza di Baldo. Si tratta, evidentemente, di un altro momento molto stratificato a livello intertestuale, in cui ancora una volta il modello agiografico si intreccia con il motivo romanzesco, perché il vecchio eremita, sebbene Cingar non lo sappia ancora, non è altri che Guido, il padre di Baldo. Ma se quello di Guido è chiaramente un ritorno, perché ricompare all'interno del racconto dopo esserne sparito nel lontano II libro; la funzione narrativa svolta dal personaggio in questa sezione del poema è, invece, completamente proiettata verso il futuro. È Guido, infatti, colui che nel libro XVIII chiarisce la direzione che il poema intende percorrere nel corso di questa seconda macrosezione, facendo i nomi dei nuovi nemici dei protagonisti e, quindi, fornendo un primo elemento teleologico alla narrazione. Leggiamo le rivelazioni di Guido.

Tre modo sunt pestes, quibus aër, pontus et omnis
Mundus amorbatur, tres saghae tresque dabrae;
haec Pandagra una est, Smiralda secunda, sed altra
Gelfora, cunctarum pessima, fezza styarum.
[...]
Mortuus est Orlandus, Ajax, Tristanus et altri,
quos supra dixi cavaleros esse doveri.
Sic ego nunc ligni meme vestibo giuponem
sub terramque ibo, mundi andamenta relinquens.
Et quoniam guerrerus eram barroque Seraphi,
haec impresa manet Baldum: te, Balde, ribaldas
desertare magas liceat, namque una soletta est
[...]
Qui melius brando guastabis regna styarum
quam inquisitorum sex millia, quamque magistri
sacri Palazzi cum centum mille casottis.
Eya age! Ne timeas caput obiectare periclis,
perque ignem perque arma rue, virtutis amore. (XVIII 307-349)¹¹

È una vera e propria investitura con cui Baldo e i suoi compagni vengono informati di quella che è la loro missione, e che automaticamente è anche la missione che il poema dovrà, da questo momento in poi, raccontare. Finisce, dunque, in questo modo quella virtualità totale di cui la narrazione era ancora in possesso all'inizio della cinquina e che si è vista nella prima parte di questo intervento. Ma come si inserisce la netta svolta rappresentata dal discorso di Guido nella commistione di modelli narrativi presente in questa sezione del poema?

Per rispondere a questa domanda, devono essere chiariti innanzitutto alcuni importanti aspetti. In primo luogo, bisogna ricordare che il lungo intervento di Guido è in parte modellato su un'altra celebre investitura, il discorso di Anchise ad Enea nel VI libro dell'*Eneide*. Ma se è vero che il momento, preannunciando la vittoriosa guerra di Baldo contro le streghe e con il riferimento agli eroi Aiace e Orlando, si prefigura profondamente epico; è anche vero che pochi versi prima, nello stesso discorso, Guido ha, coerentemente con il suo ruolo ascetico, invitato a non dare peso alle cose mondane, cioè a non dare peso né al denaro né all'onore¹². Il suo essere contemporanea-

¹¹ «Tre sono le pesti dalle quali l'aria, il mare e il mondo intero sono appestati, tre le streghe, tre le diavolesse: questa Pandraga è la prima, Smiralda la seconda, l'altra è Gelfora, la peggiore di tutte, la feccia delle streghe. [...] Morti sono Orlando, Aiace, Tristano e tanti altri che poco fa ho detto esser cavalieri del dovere. E così ora io mi rivestirò di un mantello di legno e andrò sottoterra abbandonando le vicende del mondo. E siccome ero un guerriero e un cavaliere di Serafo, questa missione tocca a Baldo possa tu Baldo distruggere le maghe maligne, perché Manto e l'unica autentica Sibilla [...] E tu con la spada porterai la rovina nelle regioni delle streghe più di sei mila inquisitori, più dei maestri del Sacro Palazzo con cento mila roghi. Su coraggio! Non temere di presentare il capo ai pericoli e di lanciarti in mezzo alle armi per amore della virtù!»

¹² Ad esempio, cfr. XVII 275-280.

mente asceta ed eroe è, insomma, una contraddizione tanto insolubile che si ripercuote non solo sul suo discorso, ma integralmente su tutta questa parte del racconto, in cui alcune delle diverse anime del poema si sono fatte improvvisamente più palpabili e concrete. Del resto, è necessario notare che questa investitura epico-cavalleresca è, in realtà, resa narrativamente possibile da due momenti che provengono anch'essi da tradizioni diverse ma che appaiono, anche in questo caso, fortemente stratificati e tra loro connessi: da un lato, la morte di Leonardo, che abbiamo già commentato; e dall'altro, un particolare sogno che Baldo compie dopo essere svenuto a causa del dolore provocato proprio dalla perdita dell'amico, e in cui lo stesso Leonardo lo invita a mettersi alla ricerca del padre.

La morte di Leonardo e il sogno di Baldo appaiono molto importanti per il discorso di Guido, perché sono i due eventi che scandiscono le tappe del processo di ristrutturazione dell'architettura narrativa del poema, una ristrutturazione fondamentale affinché Guido compia il suo discorso davanti a tutti i personaggi e possa, così, incaricarli di affrontare le streghe. Si tratta, propriamente, di una nuova metamorfosi della tecnica diegetica utilizzata per costruire l'*intrigo*, attiva proprio dalla metà del XVII libro, a partire cioè dalla morte di Leonardo. Da quel momento, infatti, in tutta evidenza la narrazione smette di essere organizzata attraverso i piccoli trapassi narrativi analizzati in precedenza, per proseguire nuovamente come un blocco narrativo unico. Questa ricongiunzione avviene perché tutti i personaggi convergono, a un certo punto, intorno al cadavere insepolto di Leonardo. Ma è principalmente il ritorno in scena di Baldo ciò che accelera il processo di ricomposizione narrativa, tanto è vero che la definitiva ricomposizione della diegesi coincide proprio con il risveglio di quest'ultimo e con lui che racconta ai suoi amici il sogno che ha compiuto. Quando Baldo si risveglia, infatti, tutti i suoi soci sono di nuovo al suo fianco, ed egli può, dunque, rivolgersi a tutti, come farà poco dopo suo padre. Del resto, proprio come il discorso del padre, bisogna riconoscere che anche questo sogno è costruito attraverso la netta stratificazione di diversi modelli letterari. Sebbene venga raccontato in modo indiretto e non occupi quantitativamente tanti versi, in esso si riconoscono, da un lato, i tratti tipici del sogno virgiliano e più in generale della tradizione epica, e dall'altro alcuni tratti non riducibili a questa tradizione. Come in *Eneide* II 268-302, si legge dell'apparizione di un cavaliere defunto che preannuncia ad un altro cavaliere veridicamente¹³ il futuro, ma a differenza di Ettore nel passo virgiliano, nel sogno folenghiano Leonardo non piange e, anzi, consola Baldo, mostrandogli le gioie della vita eterna: «cosas, quas dicere possem, / si centum linguas vocemque azzalis haberem» (XVIII 172-173)¹⁴.

È, dunque, questo sogno folenghiano, un passaggio pressappoco definitivo per comprendere quella commistione di elementi letterari che abbiamo visto in opera sul sostrato romanzesco della foresta di questa sezione del *Baldus*. In esso, come nei precedenti episodi, altri modelli contribuiscono alla costruzione del racconto, sia fornendo *topoi*, sia fornendo meccanismi narrativi che, nel grande calderone del macaronico, vengono poi manipolati. Così, chiaramente in bilico tra eroismo, asceti e romanzesco – ossia anche tra agiografia, epica e romanzo – la morte di Leonardo, il sogno folenghiano e il discorso di Guido paiono episodi evocati dalla foresta in cui è ambientato il racconto, una foresta che sembra non solo la rappresentazione di un immaginario, ma propriamente l'esibizione di un grande bagaglio letterario.

¹³ Come il narratore specifica al verso 134 del XVIII «Baldus adhuc mentem per vera sogna volutat» («Baldo vola ancora con la mente tra sogni veritieri»).

¹⁴ «Cose che potrei raccontare se avessi cento lingue e una voce d'acciaio». Chiesa, nel commento (Folengo 2006: 737), rinvia a *Eneide* VI 625-626: «Non, mihi si linguae centum sint oraque centum, / ferrea vox», «Se avessi cento lingue e cento bocche, ferrea voce».

Prefigurazioni: il completamento della fondazione del racconto

L'invocazione con cui Guido annuncia ai personaggi del poema il senso del loro cercare e la meta a cui dovrà tendere il racconto non è, in realtà, l'unica investitura eroica presente in questa sezione del poema. E forse proprio a causa del carattere fondativo che la sezione presenta nella logica complessiva dell'opera, un'altra investitura chiude il libro XVIII, a poche centinaia di versi di distanza dal discorso di Guido. È il racconto di una sorta di rituale, una strana cerimonia, in cui Baldo viene improvvisamente coinvolto, subito dopo la morte del padre. Introdotto in una stanza quadrata, alla presenza dei simulacri di trenta personaggi storici e letterari – tra cui il padre appena morto – egli viene eletto 'cavaliere di Serafo', il misterioso ideatore, nella conclusione dell'VIII libro, dell'epigrafe della vacca Chiarina. Come il narratore ci informa, il cavaliere succede a suo padre come *primus inter pares* di questo gruppo di eroi, e davanti ad essi tiene un discorso in cui professa la sua indegnità. Ma a questo punto, misteriosamente, il protagonista del poema si sdoppia: diventa anch'egli, come gli altri simulacri, un'immagine, senza però smettere di possedere un corpo. Così, mentre tutti i *simulacra* degli eroi vanno in fumo, anche l'immagine di Baldo sparisce con loro; solo la sua immagine però, perché l'altro Baldo, il Baldo non simulacro, ritorna dai compagni. La rarefazione di queste immagini di eroi che vanno in fumo si presta piuttosto bene a chiudere un libro che si è aperto con l'immagine della mente di Baldo persa nelle regioni astratte dei sogni, dove viene mostrato all'eroe «in rebus quidquam sperare caducis» (XVIII 7), quanto sia vano sperare qualcosa nelle cose caduche.

Comunque sia, a questa misteriosa investitura segue nel XIX libro una nuova prefigurazione narrativa, anch'essa utile a raffinare l'elemento teleologico presentato nel XVII libro e, da quel momento, attivo in questa nuova macrosezione dell'opera. Questa nuova prefigurazione è, infatti, per certi versi, una precisazione. Se nei libri precedenti Folengo ha dato grande risalto alle streghe, raccontando delle avventure di Baldo e dei suoi compagni contro Pandraga, nel XIX libro l'autore ricalca i contorni infernali di questo scontro, costruendo in questo modo le prime fondamenta per la catabasi che vedrà impegnati gli eroi nell'ultima sezione del poema. Pertanto, il contenuto narrativo di questo libro è una battaglia infernale, una lotta contro i diavoli, uno scontro epocale che vede impegnati una trentina di demoni, tutti evocati, grazie ad un libro magico, dal demonio Rabicano.

La prima battaglia infernale del *Baldus*, però, pane per i denti della musa bellica Togna, presenta una caratteristica peculiare, perfettamente riconoscibile anche nella sezione successiva, e che appare decisamente interessante. Mi riferisco al fatto che, fin dalla apparizione del primo demone, l'epifania diabolica narrata in questo libro viene contaminata da elementi che tendono vistosamente verso il comico. Chiamati dal centauro Virmazzo e da Moschino, che hanno assistito per primi all'evocazione di Rabicano, tutti gli eroi del poema non solo sono attratti dalla prospettiva di poter osservare un diavolo – per scoprire «si sit bruttus quam pingere vulgus avezzat» (XIX 117-118)¹⁵; ma nel vedere quest'ultimo che danza tutto allegro mentre sfoglia il libro magico di Pandraga, non possono fare a meno di ridere. Scrive Folengo:

Quapropter saltis balzat mattazzus alegris,
scambiettosque facit varios fingitque morescam.
Compagni rident inviti labraque chiudunt
saepe sibi stessis, propter retinere cachinnos,
unde fadigabat mandare silentia Baldus. (XIX 132-136)¹⁶

¹⁵ «Se sia tanto brutto come lo dipinge il volgo». Un'affermazione che riprende un commento simile di Baldo al verso 405 del IV libro: «non est tam sozzus, velut est pictur, diavol» («Il diavolo non è tanto zozzo come viene dipinto»).

¹⁶ «Perciò fa dei balzi d'allegria, da pazzereellone, esegue una serie di saltelli e intesse una moresca. I compagni ridono senza volerlo e si chiudono le labbra con le mani per trattenere le risate, così che Baldo fatica ad imporre il silenzio».

L'incremento della componente sovranaturale del poema, dunque, non produce una diminuzione delle istanze comiche presenti all'interno dell'opera. Durante le fasi finali della battaglia, infatti, gli eroi si ritrovano pacificamente a osservare i diavoli che, animati da divisioni personali, cominciano ad attaccarsi gli uni con gli altri, in una zuffa confusa e ridicola che termina solo con l'arrivo di Lucifero. E a mettere fine al combattimento, non è Baldo con un'azione eroica, ma il buffone Boccato che, involontariamente, per difendersi dall'attacco dei diavoli, impugna la prima cosa che trova al suo fianco: un crocifisso con cui costringe tutti i diavoli a una confusa ritirata. Così, però, l'elemento comico non contribuisce solo a fornire una diversa connotazione agli episodi del poema; esso assume in parte un valore nuovo, per di più potenzialmente perturbante, perché esso deriva essenzialmente dalla reazione scaturita dall'accostamento del trascendente col ridicolo.

Ad ogni modo, avendo cacciato i demoni e sepolto insieme Guido e Leonardo, il gruppo può eliminare finalmente Pandraga, la prima delle tre streghe che Guido ha indicato come principali responsabili del male nel mondo. Alla morte di Pandraga, però, l'isola-foresta sul cui immaginario, come abbiamo visto, è costruita tutta la sezione rivela di essere, in realtà, qualcos'altro: una balena. Ma se l'isola-balena è già un luogo ben presente nella tradizione romanzesca e cavalleresca – e pertanto un riferimento già palese – il poema si fa poco dopo ancor più esplicito nel mostrare i suoi modelli perché, non appena la balena comincia a muoversi, i personaggi intravedono in vicinanza un gigante che col suo corpo fa da vela ad una enorme imbarcazione pericolante. Quel gigante è Fracasso, un altro personaggio presentato nel IV libro e da quel momento allontanato dalla narrazione; egli è il nipote di Morgante, e proprio come Morgante nel XX cantare del libro di Pulci (2002: 693), sta reggendo la vela di una nave. Tuttavia, a differenza dell'antenato, che salta su una balena per salvare la nave di cui regge la vela, e quindi per far sì che essa arrivi in porto, Fracasso abbandona la sua imbarcazione per raggiungere i compagni e per trasformare la stessa balena in uno strumento di navigazione. Folengo contamina due momenti diversi del poema di Pulci – il salvataggio della nave e l'uccisione della balena –, poiché incarica Fracasso di governare la balena e di fornirle un corso preciso, che contrasti la direzione casuale che essa avrebbe preso. Riprendendo la metafora nautica con cui Folengo allude spesso al suo racconto, si può dire che Fracasso, in un certo senso, impedisce che il poema si disperda nuovamente, riuscendo con un tremendo sforzo a imporsi sulla balena e, dunque, fuori di metafora, sulla narrazione. Non a caso, mentre Baldo e i suoi compagni sono tutti intenti ad affrontare la balena per far sì che non si riappropri del comando della navigazione, come si è accennato all'inizio di questo paragrafo, gli eroi incontrano nuovamente i pirati con cui si erano scontrati nel XVI libro. E anche poiché il poema adesso sta faticosamente tentando di proseguire nella direzione stabilita, a differenza del XVI libro, questo scontro può finalmente avvenire. Togna canta, allora, di una tremenda battaglia navale che vede protagonisti, sulla schiena della balena, soprattutto Baldo e il pirata Lirone. Ma è uno scontro dal finale imprevisto. Mentre la balena affonda, lasciando sprofondare con sé tutto il suo carico, Baldo e Lirone non mettono fine al combattimento, e pare condividano lo stesso destino dell'animale. Invece, poco dopo, i due riemergono sani e salvi, per di più – «oh gran bontà dei cavalieri antiqui» (Ariosto 2015: 102) – contemporaneamente in sella allo stesso cavallo. Nemici all'inizio della sezione, sono adesso diventati soci, al punto che anche il pirata, insieme al fratello, sceglie di ingrossare le fila del gruppo di Baldo.

Questo improvviso colpo di scena chiude il XX libro. Ma se, evidentemente, esso sta a significare che qualcosa di fondamentale è ormai mutato dal XVI libro; a mio avviso, questo mutamento non può consistere in altro se non nel fatto che il poema di Folengo ha finalmente di nuovo uno scopo. Mentre nel primo scontro coi pirati il poema appariva ancora in balia di una navigazione troppo spontanea e inconcludente, esso può, a questo punto, procedere lungo la traccia che si è dato nel corso di questa sezione, e restare, così, fedele a sé stesso. Deve raccontare la vendetta di Baldo nelle remote terre infernali e la sconfitta delle streghe e dei diavoli. Lo stesso Lirone, del resto, il capo dei pirati, ha scelto di condividere questo progetto e lo ha fatto suo. Così, chiudendo circolarmente il racconto della sezione con lo stesso evento con cui lo ha aperto, Folengo suggella la differenza che intercorre tra lo stato di virtualità totale del XVI libro e la consapevolezza teleologica dei libri successivi. Insomma, ci informa che, adesso che la balena-poema è approdata alle rive infernali, nient'altro le interessa.

Bibliografia

- ALEXANDER Dominic (2008),
Saints and Animals in the Middle Age, Woodbridge, Boyd & Brewer.
- ARIOSTO Ludovico (2015),
Orlando Furioso, E. Bigi (a cura di), Milano, BUR.
- BOLOGNA Mirco (2011),
Figure e aspetti del sistema sociale folenghiano. Villani, donne e stranieri nel Baldus, Pisa, Tesi di dottorato.
- CHIESA Mario (1988),
Teofilo Folengo tra la cella e la piazza, Alessandria, Edizione dell'Orso.
- FOLENGO Teofilo (1997),
Macaronee minori. Zanitonella, Moscheide, Epigrammi, M. Zaggia (a cura di), Torino, Einaudi.
- ID. (2006),
Baldus, M. Chiesa (a cura di), Torino, UTET.
- LE GOFF Jacques (2007),
Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale, Roma-Bari, Laterza.
- PULCI Luigi (2002),
Morgante, G. Deگو (a cura di), Milano, Fabbri.

Lo scrittoio di un commentatore tardoantico: gli *scholia pseudoasconiana* a Cicerone Verr. II, 1

Valentina Preterossi

valentinapreterossi@gmail.com

ABSTRACT In 1416 the humanist Poggio Bracciolini brought to light a series of glosses to Cicero's *Verrinae* attributed to the 1st century author Asconius Pedianus. During the 19th century modern scholars proved that these rhetorical and grammatical annotations were written by an anonymous late-antique commentator, probably a 5th century *grammaticus* who worked from an interpolated and textually flawed copy of Cicero's works. This fact is demonstrated by a series of textual critical annotations where the commentator seems to mention variant readings of the transmitted text.

PAROLE-CHIAVE: Commentatori tardoantichi, Cicerone, *Verrinae*, *scholia*.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della dott.ssa Anna Zago, docente di *Lingua e letteratura latina*.

La venuta alla luce del Commento alle *Verrinae* di Cicerone si pone nell'era della grande scoperta dei testi classici. Nel 1416, durante il Concilio di Costanza, l'allora segretario apostolico Poggio Bracciolini, in compagnia di tre amici umanisti (Bartolomeo da Montepulciano, Cencio Rustici e Sozomeno da Pistoia) fece visita al monastero di San Gallo: a questa visita si deve la scoperta di un Quintiliano completo (mentre fino a quel momento si aveva a che fare con esemplari mutili) e di un codice in pessimo stato di conservazione, contenente quattro libri delle *Argonautiche* di Valerio Flacco seguiti da una lunga serie di annotazioni alle orazioni ciceroniane *in Pisonem*, *pro Scauro*, *pro Milone*, *pro Cornelio*, *in toga candida*, *divinatio in Quintum Caecilium*, *actio prima in Gaium Verrem*, *actio secunda in Gaium Verrem liber primus*, *actio secunda in Gaium Verrem liber secundus* (quest'ultima solo fino al paragrafo 35)

Queste note di commento vennero fin da allora attribuite ad Asconio Pediano, illustre figura di studioso del secolo I d.C.¹, il cui nome Poggio aveva letto all'inizio e alla fine del commento all'orazione *in Pisonem* e all'inizio di quello alla *pro Cornelio*, cosa che portò l'umanista a ricondurre proprio ad Asconio l'intera silloge.

Questo codice *Sangallensis*, forse databile al secolo IX, andò presto perduto: la tradizione del testo, giunta a noi in circa 30 esemplari del secolo XV, si basa pertanto sulle tre copie che Poggio e Bartolomeo prima e frettolosamente² e, un anno dopo Sozomeno più accuratamente, approntarono. L'unico esemplare dei tre che sopravvive ancora oggi è proprio quello di Sozomeno, il Forteguerriano A. 37 siglato S nelle edizioni critiche, conservato

¹ La datazione relativa a questa figura di studioso si basa sull'interpretazione di un passo di Girolamo in cui per l'anno di Abramo 2092 (76 d. C.) si parla di uno *scriptor historicus*: «Q. Asconius Pedianus scriptor historicus clarus habetur. Qui LXXIII aetatis suae anno captus luminibus duodecim postea annis in summo omnium honore consenescit». Tralasciando in questa sede le argomentazioni che hanno portato a preferire i 73 anni d'età, citati nel passo, come data d'inizio della sua cecità e non della sua morte (Benario 1973), oggi, seguendo il Madvig (1828), si propende per una cronologia che pone il 3 d.C. come data di nascita di Asconio e l'88 d.C. come anno della sua morte.

² In una lettera mandata da Poggio a Guarino Veronese si trova scritto: «Haec mea manu transcripsi, et quidem velociter, ut ea mitterem ad Leonardum Aretinum et Nicolaum Florentinum» (edita in *Epistolari*, vol. IV, ep. 5 a cura di H. Harth, Olschki, Firenze 1984-87).

presso la Biblioteca Forteguerriana di Pistoia: ad esso spetta il primo posto fra gli apografi del *Sangallensis*, come sostennero inizialmente A. Kiessling e F. Shöll che lo trascrissero e ne curarono un'edizione critica nel 1875, e poi altri studiosi.

Sozomeno era forse un paleografo meglio dotato di Poggio e di Bartolomeo, ma la sua copia è da preferirsi specialmente perché egli si accontentò di trascrivere con estrema diligenza il manoscritto di San Gallo, non arrischiò congetture o emendamenti e neppure volle correggere gli errori più evidenti. La sua cautela giunse fino al punto di saltare le parole di lettura incerta o difficile, lasciando una lacuna di lunghezza corrispondente, cosa che accadeva non di rado a causa del pessimo stato di conservazione del *Sangallensis*.

Per quanto riguarda l'apografo di Bartolomeo da Montepulciano, malgrado questo sia andato perduto, è tutt'ora esistente una sua copia diretta conservata a Firenze, il Laurenziano 54. 5 (M)³, il cui scriba è definito *indoctus* dalla maggior parte degli studiosi. Lo stesso Thomas Stangl, la cui edizione del 1912 è tuttora il testo di riferimento, tende a soffermarsi su quegli errori trascurabili e per lo più meccanici peculiari del codice M, che lo studioso ritiene essere indizio di un copista alquanto inesperto, il quale avrebbe trascritto il testo dall'esemplare che Bartolomeo da Montepulciano aveva creato sulla base dell'archetipo di San Gallo, ma lo avrebbe spesso corredato delle correzioni presenti nell'apografo dello stesso Poggio. Queste caratteristiche contribuirono nella storia degli studi a designare M come il testimone meno affidabile della tradizione e a far sì che esso non fosse considerato almeno fino al 1875, quando fu utilizzato per la prima volta insieme al codice S nell'edizione critica Kiessling-Schöll (1875).

Rimane da menzionare una delle questioni più spinose relative alla storia della tradizione manoscritta del nostro testo, ovvero la sorte dell'apografo di Poggio Bracciolini. Della sua copia, che sappiamo essere giunta nelle mani del Niccoli, si persero presto le tracce e spesso i dotti hanno creduto di riconoscerla ora in un codice, ora in un altro: esiste in compenso una serie numerosa di manoscritti, di vario valore dal punto di vista testuale e tutti trascritti nel secolo XV, che, sulla base di *subscriptions* o di lezioni condivise, sembrano derivare in maniera piuttosto certa dall'apografo Poggiano, e grazie ai quali è possibile determinare le lezioni e l'importanza del modello.

Nella biblioteca nazionale di Madrid, con la segnatura X 81, si conserva un manoscritto di Asconio Pediano (P). Questo codice del secolo XV contiene il *Chronicon* del monaco Sigisberto di Gembloux⁴ (fol. 1-17), cui seguono 9 fogli in bianco che precedono i commenti di Asconio in 17 fogli e altri commenti a Cicerone di dubbia paternità (questo autore fu poi definito ps.Asconio per distinguerlo da quello autentico) in fogli 21 (fol. 27-64) e le *Argonautiche* di Valerio Flacco fino al libro IV 317 (fol. 65-94). È evidente che le tre opere non fossero dall'inizio riunite in un unico volume: mentre i libri di Asconio e di Valerio Flacco, entrambi vergati da una stessa mano, si mostrano connessi da sempre tra loro, il *Chronicon* di Sigisberto è stato sicuramente aggiunto in un secondo momento. Mentre infatti tutti i 26 fogli che contengono l'opera del gemblacense formano un unico fascicolo, a partire da Asconio le pagine sono unite 32 alla volta a formare 8 quaternioni. Inoltre, i fogli della cronaca presentano una filigrana diversa rispetto a quella ricorrente nelle pagine di Asconio e Valerio Flacco: quest'ultima è infatti caratterizzata da un serpente attorcigliato su di un arco.

³ L'*explicit* del codice recita: «Finis argumentorum quorundam Orationum Ciceronis, eorum, quae invenimus in Monasterio Sancti Galli, quae licet imperfecta et in compluribus locis corrupta esse videantur, non mediocrem tamen bene studentibus poterunt utilitatem afferre. Die XXV. Julii MCCCCXVI. B. de Montipoliciano».

⁴ Opera che sappiamo Poggio Bracciolini trovò in Inghilterra tra il 1419 e il 1422.

Il codice è corredato da correzioni e note marginali: mentre quest'ultime non sembrano portare ad alcun elemento significativo, in quanto aggiunte in epoca più tarda e contenenti soltanto il sunto di alcuni passi dei commentari di Asconio e dei versi di Valerio Flacco, le correzioni, invece, visibili all'interno del testo o a margine, contribuiscono a stabilire il rapporto di parentela del Madrileno con i restanti esemplari della tradizione. Differiscono tra loro per il *ductus* e per il colore dell'inchiostro, cosa che fa presupporre che siano state vergate da tre mani diverse⁵. Si riscontra, poi, la presenza di un altro correttore che ha aggiunto qua e là nel margine alcune congetture, con le quali spesso vengono sanate lezioni erronee del testo, e che sono a volte accompagnate da segni quali *c* o dalla parola *credo*. È sulla base di questi elementi che Albert Clark (1899:120), avendo comparato questo testimone con il Laurenziano contenente le epistole ciceroniane ad Attico, nel quale si riscontrano gli stessi segni, sostiene che tali congetture siano opera dello stesso Niccolò Niccoli. Moltissime correzioni infine sono state vergate da una mano con un *ductus* molto simile a quella che ha vergato il testo, tanto da poter supporre che si tratti della medesima.

Ciò che, tuttavia, rende tanto degno di nota questo esemplare è la presenza di una *subscriptio* che riporta la firma di Poggio Bracciolini⁶, fatto che ha spinto gli studiosi a dividersi tra quelli che, confidando nella *subscriptio*, riconoscono nel Madrileno la copia autentica dell'umanista, e coloro che invece credono che questo codice P sia stato trascritto dalla copia di Poggio andata perduta.

Un punto fondamentale per affrontare questo problema è accertare la discendenza dal Madrileno di tutti gli esemplari di stampo Poggiano, quali: 1) l'*editio princeps* a stampa, edita a Venezia nel 1477 (Pw), considerata un'edizione *instar codicis*, che può quindi essere utilizzata per recensire il testo di Asconio in qualità di testimone a tutti gli effetti; 2) il *Neapolitanus V B 20* (Pn), scoperto a Napoli da Thomas Stangl nel 1884 e da lui inizialmente considerato un quarto apografo del *Sangallensis*, indipendente sia dai codici Poggiani sia da quelli di Sozomeno e Bartolomeo⁷, ma poi ricondotto anch'esso nel novero della tradizione Poggiana; 3) il *Gothanus II n 118* (Pc); 4) l'*Ambrosianus H 100* (Pd); 5) il *Laurentianus pl. 50. 4* (Pb); 6) il *Lugdunensis Batav. 222* (Pl); 7) il codice della *soc. Colomb. Florent. B 7* (Pa); 8) il *Ricciardianus* (Pr); 9) il codice *Guelferbytanus n. 88 Gudianus* (Pg).

L'unico argomento che si potrebbe addurre contro la discendenza di tutti costoro dal *Matritensis* è il fatto che nessuno di questi codici riporta l'accostamento di Valerio Flacco con Asconio, che si verifica invece nel codice di Madrid. Tale argomentazione, tuttavia, non sembra implicare nient'altro se non che il codice P sia connesso in maniera molto più stretta degli altri all'apografo di Poggio. Infatti, quando l'umanista nella sua lettera a Guarino Veronese afferma di aver trascritto di suo pugno entrambi gli autori antichi per inviarli a Leonardo Bruni in Italia, nessuno dubita che lo abbia fatto unendoli in un unico volume.

Ciò che ne consegue è evidente: o tutte le copie Poggiane discendono dal *Matritensis*, o questo e quelle traggono la loro origine da uno stesso esemplare ora perduto. Tutti gli studiosi ormai propendono per la prima delle due ipotesi.

Già Knust (1843) aveva creduto di riconoscere nel codice di Madrid l'apografo di Poggio, ma fu avversato poco tempo dopo da A. Kiessling e F. Shöll, i quali, tuttavia, nella loro edizione del 1875 non si curarono neppure di

⁵ Shmiedeberg (1905), sulla base della tinta fortemente nera che caratterizza una di esse, crede che questa sia più recente delle altre due.

⁶ «C. valeri flacci argonauticon. Hoc fragmentū repertū est in monasterio sancti galli prope constantiā XX milibus passum una cū parte Q. asconii pediani. Deus concedat alteri, ut utrumque opus reperiat perfectum. Nos quod potuimus egimus. Poggius florentinus».

⁷ Schmiedeberg (1905), dopo un'attenta collazione dei codici, dimostra come tale conclusione sia assolutamente errata.

esaminare il codice Madrilenò, mettendo maggiormente in risalto S e M. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento A. Clark (1896), sulla base del confronto di alcune lezioni, cercò di dimostrare che i codici migliori della famiglia Poggiana come Pb (il *Laurenzianus* 50, 4), Pa (*soc. Colomb. Fiorent. B* 7), Pl (*Leidensis* n. 222) derivano dal Madrilenò e concluse che questo codice, se anche non è propriamente l'apografo del Poggio, è almeno il rappresentante più antico della famiglia Poggiana e può, quindi, dispensare i futuri editori di Asconio dal tener conto di altri codici della stessa famiglia. Infine Krohn (1899), confrontando il Madrilenò con altri esemplari che risultavano trascritti in maniera evidente da Poggio (in particolare il *Berolinensis Hamiltonensis* 166) e riconoscendone la mano, affermò che si fosse in presenza dell'apografo del noto umanista; né, di fatto, secondo lo studioso, può andar contro a tale ipotesi l'osservazione per cui il *ductus* di alcune lettere presenti in P differisce da quello delle medesime presenti nel testimone di Berlino. Sappiamo infatti che Poggio copiò l'esemplare di Madrid *velociter*, come già esposto in precedenza, mentre nel trascrivere il codice contenente le epistole di Cicerone si adoperò *manu bellissima*. Questa argomentazione non persuase del tutto A. Clark, il quale, considerando che gli esemplari sicuramente poggiani (Laurenziano pl. 48, 22; 50, 31; 67, 15 e il Berlinese Hamilton 166) sono stati trascritti in un momento diverso rispetto a quello in cui fu copiato il Madrilenò, sostenne che la questione non potesse essere sciolta fin quando non venisse alla luce un manoscritto autentico di Poggio, copiato anch'esso rapidamente. P. Schmiedeberg (1905), invece, concorda con F. Krohn nell'identificare il codice di Madrid con l'apografo di Poggio.

Quello che è certo è che il manoscritto di Madrid rimane un codice di grande importanza e che l'ipotesi di A. Clark sembra avere vari argomenti a suo favore, tra i quali il più notevole appare la presenza in molti passi di un fenomeno alquanto curioso: la prima mano del Madrilenò riproduce la lezione del Forteguerriano, poi la stessa o una seconda mano corregge la lezione del Madrilenò e tutti gli altri codici della famiglia Poggiana riproducono solo la lezione corretta. Questa constatazione fa nascere due ipotesi: nella prima ricostruzione il Madrilenò deriva dal Forteguerriano, cosa alquanto improbabile per tutta una serie di motivi e specialmente perché nel Forteguerriano ci sono lacune di parole e di intere linee, che si leggono invece nel Madrilenò; in alternativa entrambi derivano direttamente dallo stesso codice, che non potrebbe che essere il Sangallese. Mentre Sozomeno non volle tentare la correzione degli errori dell'archetipo, il dotto a cui si deve il Madrilenò, che a questo punto non potrebbe essere che Poggio, aggiunse qua e là emendazioni proprie (studiate da Giarratano 1906).

Ammesso, dunque, che il *Matritensis X 81* sia la copia autentica dell'umanista fiorentino, bisogna comunque domandarsi quanta autorevolezza abbia come testimonianza dell'antigrafo per noi perduto. L'edizione berlinese di Keissling-Shöll metteva in primo piano il Forteguerriano, considerando la copia di Sozomeno un'ottima immagine del Sangallese. Non fu dello stesso avviso Stangl, il quale sosteneva che l'esemplare di Poggio conservasse invariato il testo dell'antigrafo, e pensava che lo facesse a tal punto che lo stesso canonico di Pistoia molto spesso avesse corretto la propria copia sulla base di quella dell'amico. Seguendo P. Schmiedeberg (1905) sembra che entrambe le affermazioni vadano mitigate, in quanto non si potrà pensare né che Sozomeno abbia sempre conservato il testo tramandato dal Sangallese⁸, né, d'altro canto, si potrà concordare con Stangl che Poggio non l'abbia mutato affatto, poiché sappiamo con certezza che in almeno tre passi egli corresse quanto trovò scritto nell'antigrafo. Le conclusioni di P. Schmiedeberg sono state successivamente accettate da Stangl stesso (1906; 1913), che vede tuttavia in P non tanto la copia trascritta da Poggio a San Gallo, quanto, in accordo con Clark (1896), una prima "edizione" delle note ad opera dell'umanista.

⁸ Stangl (1884) ha dimostrato come in trenta passi Sozomeno non ha tanto trascritto, quanto semmai emendato il testo tradito, soprattutto per quanto riguarda gli *scholia* alle *Verrinae*. Si tratta di interventi di omissione (145, 5); trasposizione (158, 24; 180, 6; 187, 20; 200, 2; 200, 14; 209, 8); congettura (99, 16; 107, 7; 107, 18; 131, 14; 139, 4; 141, 21; 154, 13; 159, 16; 161, 15; 201, 21); interpolazione (120, 14; 128, 2; 130, 18; 132, 16; 139, 20; 148, 17; 171, 9; 171, 10; 177, 24; 181, 9; 203, 4; 203, 12).

Si è così portata a termine in questa sede la rapida rassegna di quella triade di manoscritti, P, M e S, considerata tuttavia canonica soltanto a partire dagli studi del diciannovesimo e ventesimo secolo, cioè dal momento in cui gli editori riconobbero il valore di questi tre esemplari⁹.

In tutti i manoscritti superstiti e in tutte le edizioni critiche a partire dalla prima (edita a Venezia nel 1477 ad opera dello Squarzafico) fino a quelle del secolo XIX, al commento di Asconio Pediano alle cinque orazioni ciceroniane è allegata l'edizione di un ulteriore commento di stampo per lo più grammaticale e non storico-prosopografico di parte delle *Verrinae*, opera costituita da 7 orazioni, composte per il processo giudiziario incentrato sulle malversazioni del governatore della Sicilia, Gaio Licinio Verre, compiute tra il 73 ed il 71 a.C. e nell'ambito delle quali Cicerone riveste il ruolo di accusatore. Questa sezione fu da sempre attribuita allo stesso Asconio Pediano, fino a che L. Madvig nella sua edizione del 1828 riuscì a dimostrare con convincenti argomentazioni che, in realtà, si trattava dell'opera di un autore anonimo molto più tardo, che egli situò all'incirca nel secolo V, sulla cui personalità non sappiamo nulla, se non quel poco che si riesce ad evincere dalle sue stesse parole.

In precedenza alcuni studiosi, confrontando il commento alle *Verrinae* con le altre cinque orazioni ciceroniane commentate da Asconio Pediano, non si resero conto che molte frasi, l'utilizzo di alcune parole o la narrazione dei fatti non potessero essere proprie del secolo I d.C., età dell'Asconio autentico (Pauly-Wissowa 1896: 1524-1527); altri talvolta rimanevano addirittura stupefatti nell'incappare in espressioni che sembravano essere molto distanti dall'età giulio-claudia propria del vero Asconio. Soltanto pochi andarono più a fondo e riconobbero in molti vocaboli le tracce di un'epoca più tarda: essi però giungevano alla conclusione che si fosse davanti a interpolazioni, e non certo che si trattasse in realtà di un differente autore.

Madvig, d'altro canto, riprendendo un pensiero che era stato già di Niebuhr (1827), capì fin da subito che queste note di commento, che egli chiama *nugae*, "inezie", si allontanavano molto dall'opera a noi nota di Asconio e che per nessun'altra ragione si era creduto fino ad allora che fossero opera di questo autore, se non per il fatto che la trasmissione dei due testi risultava legata dal tempo della loro scoperta da parte del Bracciolini, ammettendo che costui li avesse già trovati uniti in un unico codice.

Cominciando dall'aspetto esteriore di questo commento, balza subito all'occhio come molte note siano caratterizzate da due o tre parole, a volte addirittura da una soltanto, e che nessuna frase del testo di Cicerone venga ripresa in maniera integrale nella sua completezza. Numerose evidenze sono indizio di una forma che rispecchia quella di solito presente negli scolii di età tardoantica. L. Madvig giunge ad ipotizzare che inizialmente si trattasse di note scritte ai margini delle stesse orazioni ciceroniane e solo successivamente trascritte a parte: prova di ciò, a suo dire, sarebbe lo sconvolgimento del loro ordine nel manoscritto di Poggio, avvenuto quando tali noticine, aggiunte qua e là al di fuori dello specchio di scrittura, furono trasferite in un altro codice, sconvolgimento che invece non è presente nel testo dei *Commentari* di Asconio, che evidentemente fin dalla loro origine ebbero la forma di un commento continuo. Molte note marginali ad opere di Cicerone sono testimonianza di quanto nei codici sia possibile scovare non solo glosse e spiegazioni di lemmi, bensì anche tracce di annotazioni in qualche modo di stampo retorico, che non sarebbero mai sopravvissute, se non si fossero legate ad un commento esteso e continuo. Questo commentario alle *Verrinae* non è, infatti, di carattere storico alla stregua di quello di Asconio, quanto retorico e grammaticale, volto alla spiegazione di lemmi e sentenze molto semplici o di fatti molto noti, spesso banale, pieno di errori e di inezie.

⁹ La prima rivalutazione di P, M e S si trova in Madvig (1828).

Dall'*argumentum* della *Div. in Quintum Caecilium*¹⁰ sembra emergere la figura di un maestro di scuola: vi si trova per prima cosa una descrizione dei personaggi e dei fatti ad essi connessi, poi, dopo la rievocazione di pochi avvenimenti storici, un'esposizione di argomenti contrari ad entrambe le parti in causa; né differiscono molto da questo gli *argumenta* delle altre orazioni. Nei commenti che seguono il testo delle orazioni si incontrano spesso consigli di carattere retorico e morale, ma la maggior parte degli scoli rimane di carattere grammaticale, e la loro povertà di contenuto, la banalità, nonché la poca sicurezza con cui vengono riportate alcune notizie fanno pensare che siano da collocare molto più tardi da un punto di vista cronologico rispetto ai commenti di Donato a Terenzio e di Servio a Virgilio, entrambi del IV secolo d.C. Stranamente il nostro anonimo autore talvolta tralascia le osservazioni dei grammatici a lui precedenti riguardo il singolare uso di alcuni vocaboli, mentre riporta delle citazioni con le quali questi contrastano ampiamente¹¹. Quanto sia inferiore ai suoi predecessori è evidente dall'utilizzo che fa delle fonti antiche; nell'esplicazione di fatti storico-istituzionali non cita mai gli autori, mentre nelle questioni grammaticali sfrutta soprattutto l'autorevolezza di due scrittori, quali Virgilio e Terenzio, tra i pochi rimasti in auge insieme a Cicerone e Orazio durante il periodo tardoantico e altomedievale. In aggiunta a questi due riscontriamo due menzioni di Sallustio, tre di Plauto, due di Lucilio, una di Nevio, che molto difficilmente può essere considerata una citazione diretta, quanto piuttosto presa dai *commentarii* a lui precedenti; talvolta si incontrano prevedibilmente anche passi dello stesso Cicerone. Queste sono le esigue tracce della letteratura classica di cui il nostro anonimo fa mostra; niente sembra essere osservato in maniera scrupolosa, niente con una qualche erudizione, nessun confronto tra il lessico di Cicerone e quelle di altri oratori della latinità.

Che il nostro autore non padroneggi in modo disinvolto la lingua latina appare evidente anche dal fatto che spesso non comprende la sintassi delle frasi¹² o erra nell'interpretare il valore semantico delle parole con commenti che testimoniano la mancata comprensione del passo dell'Arpinate¹³ che egli intendeva glossare.

In genere, tra gli ambiti principali in cui si colloca l'operato dei grammatici tardoantichi e da cui emerge la loro dottrina o la loro ignoranza vi sono la costruzione di etimologie e la differenziazione delle parole in base al loro significato: nel nostro caso gli scoli sono provvisti di esempi di entrambi i generi. La gran parte delle etimologie fornite dallo ps.Asconio sono comuni anche ad altri, mentre tre sono prive di riscontri e, a detta del Madvig, piuttosto divertenti: lo ps. Asconio spiega *astutum* con ἀπό τοῦ ἄστεος come se fosse *urbanum* (I, 1, 11); *alacrem* da *non lacerum* (I, 1, 6); *compilare* da *pilos pervellere* (II, 1, 35). Circa, poi, le molte differenze semantiche tra le parole, egli si sofferma soltanto su quel valore con cui tendono a presentarsi più spesso e in alcuni casi si mostra ampiamente incerto e non in grado di capire in che modo impostare la questione¹⁴.

Di certo la lingua rappresenta l'elemento principale per collocare lo ps.Asconio in epoca tardoantica, anche se l'esiguità del materiale in nostro possesso – si tratta infatti soltanto di brevi scoli – ostacola delle approfondite ricerche a riguardo. Ciò che balza subito all'occhio sono le tracce di una certa "ruvidezza" linguistica; vi si trovano

¹⁰ Si tratta del dibattito preliminare con cui si apre il corpus di sette orazioni giudiziarie raccolte sotto il titolo di *Verrinae* e finalizzato a stabilire chi avrebbe assunto il ruolo di accusatore per conto dei Siciliani al processo contro Gaio Licinio Verre. Nell'orazione Cicerone denuncia e reprime il piano di Verre, dimostrando che quest'ultimo voleva imporre in qualità di accusatore proprio questo tale, Quinto Cecilio, finanziato da lui, così da avere la meglio in tribunale.

¹¹ È il caso, ad esempio, del commento al passo II, 1, 15 (Stangl 1912: 228) dove dubita se con ostilità *iustae* si intenda *magnae*, cosa che grammatici quali Servio e Donato rilevano in un passo virgiliano (Georg. III, 347).

¹² *Exempli gratia* II, 1, 114 (Stangl 1912: 248): «Hoc populus Romanus non manu vindicasset. Confusa locutio: abundare enim videtur "non"». «Il popolo romano non si sarebbe già vendicato con la violenza di questo. Locuzione di difficile lettura: sembra, infatti, esserci un "non" in eccedenza».

¹³ II, 1, 11 (Stangl 1912: 226): «Ad aliud iudicium. Populi scilicet et equitum R.». «Ad un altro giudizio. Si intende, evidentemente, del popolo e dei cavalieri romani». Lo ps.Asconio non si accorge che Cicerone dice questo non in merito ad una nuova tipologia di tribunale, ma in riferimento ad un'altra inchiesta, quella cioè per l'accusa di peculato.

¹⁴ È il caso, ad esempio, della differenza tra *suscipio* e *recipio* nel commento a *Div. 8* e in II, 2, 1.

parole come *animositas*, *annonae* in forma plurale, *appellativus*, *argumentalis*, *auctionari* per *emere*, *celebrare* per *habere fideiussor*, *incubare* per *iniuste possidere* e come queste molte altre parole singole o espressioni che sono indizio dell'imminente corruzione della lingua latina. Da notare il frequente uso del pronome *iste* al posto di *hic* e il *quod* usato con valore dichiarativo, tratti comuni a tutti gli scrittori della tarda-antichità.

In quale momento di quest'epoca storica debba essere situato il nostro anonimo autore rimane ancora da chiarire. L. Madvig sostiene che possa essere nato poco tempo dopo personaggi quali Servio e Donato, dal momento che mentre in costoro emerge una consapevolezza adeguata delle antiche strutture e istituzioni statali romane, costui ne mostra una conoscenza assai debole, tanto da far dedurre che in quel piccolo lasso di tempo che separerebbe i due grammatici dallo ps.Asconio, grandi furono i cambiamenti nel campo delle lettere e degli studi. Del resto, non sembra eguagliare in nessun modo neppure la cultura di grammatici come Diomede e Carisio, situabili nella metà del secolo IV, motivo per cui Madvig ritiene che questo commento sia stato scritto non molto tempo prima della caduta dell'Impero romano d'Occidente, quando l'immagine dell'antico impero era ormai solo un vago ricordo, la lingua si era irrimediabilmente corrotta e la conoscenza diretta delle opere degli antichi scrittori andava sempre più scomparendo dal bagaglio culturale degli uomini dell'epoca.

Se è vero, come sostiene Madvig, che queste note di commento alle *Verrinae* ciceroniane non sono di carattere storico-prosopografico quanto retorico e grammaticale, con un gusto tipicamente tardoantico nella costruzione di etimologie e nella differenziazione delle parole in base al loro significato, è altresì vero, a difesa dell'anonimo *grammaticus* di V sec. d.C. redattore degli *scholia*¹⁵, che egli ebbe evidentemente a disposizione una copia di Cicerone corrotta e interpolata. Lo dimostra in molti casi la difficoltà dello ps.Asconio di districarsi tra diverse interpretazioni possibili e, soprattutto, la presenza nel testo di glosse dal tenore filologico, nelle quali egli sembra menzionare varianti al testo a lui tradito.

Proprio queste note si sono rivelate le più problematiche nella costituzione del testo, divenendo oggetto di interventi da parte dei vari studiosi che, nel corso dei secoli fino all'ultima edizione critica di Stangl (1912), vi hanno messo mano.

Il loro contenuto, nonché i diversi e spesso fallimentari tentativi di sistemazione testuale che hanno subito, rendono queste esigue glosse idonee ad offrire uno spaccato delle competenze dell'anonimo commentatore tardoantico, dello stato della tradizione manoscritta delle *Verrinae* intorno al V secolo d.C. e, al tempo stesso, permettono di analizzare un certo *modus operandi* della critica testuale alle prese con un testo piuttosto lacunoso e manomesso.

L'analisi testuale e la proposta di traduzione che in questa sede vengono presentate si basano sull'edizione di Thomas Stangl del 1912, ancora oggi testo di riferimento¹⁶.

Il primo segno di attenzione filologica che si riscontra nel commento alle *Verrinae*, II, 1 è presente nel glossare il passo *Verr.* II, 1, 52, in Ps.Asc. in *Verr.* Stangl 236, 16, dove il commentatore sembra riportare nel testo una

¹⁵ La questione cronologica è stata recentemente ripresa da Benario (1973), il quale, confermando la tesi del Madvig (1828) che poneva l'anonimo autore nel V sec. d.C., si persuade di giungere ad una datazione più precisa sulla base di alcuni riferimenti testuali: un periodo di composizione compreso tra il 417, anno di pubblicazione delle *Historiae adversus paganos* di Orosio, che il nostro autore mostra di conoscere, e il 550, data entro la quale i *ludi circenses* prendevano ancora posto nel Circo Massimo, luogo in cui l'anonimo autore in una glossa afferma di avervi assistito.

¹⁶ *Ciceronis orationum scholiastae: Asconius, Scholia Bobiensia, Scholia Pseudoasconii Sangallensia, Scholia Cluniacensia et recentioria Ambrosiana ac Vaticana, Scholia Lugdunensia sive Gronoviana et eorum excerpta Lugdunensia*, edita a Hildesheim nel 1912 e successivamente nel 1964 per Georg Olms.

varia lectio, quaesitorem, per poi aggiungere di essere consapevole che nella tradizione manoscritta ciceroniana si trova scritto anche *quaestorem*:

(§ 52.) QUAESITOREM. Legitur et «QUAESTOREM». Si «QUAESITOREM»: ipsum illum Glabronem, cuius cura est ut sociis omnia rapta reddantur; si «QUAESTOREM»: ad quem rediguntur proscripti bona et a quo sociis adnumerantur. «SECTOREM» autem dicit aestimatorem redemptoremque bonorum damnati atque proscripti, qui spem sectans lucri sui, id est secutus spem aestimationis suae, bona omnia reauctione vendit et semel infert pecuniam vela aerario vel sociis. Contra hos igitur iam pugnat Verres, inquit, iis subtrahens omnia signa, non contra me qui illum, etiam subtractis signis, testimoniis tamen possum convincere.

(§ 52.) GIUDICE. Si interpreta anche QUAESTOREM, «funzionario dell'erario». Se si intendesse QUAESITOREM, «giudice», il termine sarebbe da riferire a quello stesso Glabrione, il quale doveva occuparsi che tutto ciò che era stato rubato fosse riconsegnato agli alleati; se invece QUAESTOREM, «funzionario dell'erario», indicherebbe la persona presso la quale venivano ammassati i beni del proscritto e dalla quale venivano restituiti agli alleati. Chiama, invece, SECTOREM, «compratore», l'estimatore e colui che riscatta i beni del condannato o del proscritto, colui che, inseguendo l'aspettativa di un proprio profitto, cioè avendo riposto speranza nella propria valutazione, rivende tutti i beni con una vendita all'incanto e in una sola volta presenta del denaro sia all'erario sia agli alleati. Dunque, ormai Verre combatte contro costoro, dice, sottraendo loro tutte le statue, non contro di me che posso dimostrare la sua colpevolezza attraverso i testimoni, pur essendo scomparse le statue.

Il passo ciceroniano commentato si riferisce alle ruberie di statue e immagini sacre perpetrate da Verre durante la sua *legatio Asiatica* come coadiutore al governo di Gneo Cornelio Dolabella nella provincia di Cilicia (80 a.C.) e in particolar modo alla lotta messa in atto dall'imputato contro il funzionario dell'erario e contro il venditore all'incanto dei beni che gli erano stati confiscati, piuttosto che contro Cicerone, il suo accusatore. Considerato il contesto, la glossa dello ps.Asconio si rivela un'osservazione piuttosto importante dal momento che dalla continuazione del suo commento egli sembra aver compreso quanto l'interpretazione del passo ciceroniano sarebbe condizionata se si scegliesse l'una o l'altra lezione.

A questo problema di carattere eminentemente filologico è legata, inoltre, una questione interpretativa, ovvero cosa effettivamente lo ps.Asconio sapesse circa le funzioni in età repubblicana del *quaesitor* e del *quaestor*.

Purtroppo non siamo in grado di stabilire se *quaesitorem* fosse un'effettiva *varia lectio* circolante al posto di *quaestorem* in un ramo a noi non pervenuto della tradizione delle *Verrinae* ciceroniane al tempo dello ps.Asconio. Attualmente, infatti, il nostro commentatore è l'unico rappresentante di questa variante, dal momento che l'intera tradizione manoscritta, corroborata anche dagli *scholia Gronoviana*, riporta la lezione *quaestorem*. La maggior parte degli editori moderni delle *Verrinae* non solo presentano nel testo il lemma *quaestorem*, ma non ritengono la variante pseudoasconiana degna nemmeno di essere citata in apparato critico, vista la sua unicità rispetto a tutta la restante tradizione manoscritta (Zumpt 1831; Peterson 1916; Mueller 1908; Greenwood 1966); caso isolato è l'edizione di Klotz (1923), in cui l'editore sceglie di mettere a testo la variante tramandata dalla glossa pseudoasconiana.

L'interpretazione di *quaesitorem* come *varia lectio*, attestata solo nello ps.Asconio, deriva dalla frase *legitur et quaestorem*, e in particolar modo si basa sulla presenza del verbo *legitur*, «si legge», che fa immaginare la coesistenza di queste due forme, forse in rami diversi della tradizione.

Tuttavia, analizzando l'apparato critico di Stangl (1912: 236), si può constatare che *legitur* è una congettura risalente allo studioso Pierre Danés e presente nell'edizione di Aldo Manuzio del 1547, accettata e messa a testo dallo stesso Stangl, mentre la *lectio vulgata*, che doveva essere propria del codice di San Gallo, è *dicitur*. In questo caso, la presenza del verbo *dicitur* porterebbe ad escludere un'interpretazione "filologica" della glossa, in quanto

lo scoliasta non avrebbe voluto qui mostrare una *varia lectio*, ma ammonire, probabilmente con fini didascalici essendo egli un *grammaticus*, circa il diverso significato di due parole, *quaesitor* e *quaestor*, che ormai in età tardoantica venivano percepite come un unico lemma avente due grafie differenti. Sulla base di ciò si spiega anche il tentativo dello ps.Asconio di spiegare l'accezione dei due termini per mostrarne la differenza; un atteggiamento che ben si situerebbe all'interno di tutto un filone tardoantico, dedito alla distinzione di parole dalla grafia simile ma dal diverso significato, che tendevano ad essere confuse tra loro o percepite come varianti di un'unica parola.

Nel suo commento all'edizione degli scolii pseudoasconiani alle *Verrinae*, Stangl (1909) giustifica e motiva la propria scelta editoriale di mettere a testo la congettura *legitur*, già proposta dal Danés. Egli sostiene che la forma *dicitur* sia entrata nel testo e abbia soppiantato *legitur* in quanto supportata da tutta una serie di attestazioni del verbo *dico*, in diverse forme della sua coniugazione, nella glossa a *Verr.* II, 1, 51 appena precedente, e in particolare dal gerundio *dicendum* separato da *legitur* da sole tre parole (Stangl 1912: 236):

(§ 51.) AD OMNIS COLUMNAS. Locus «antecolumnium» dicitur.

IN SILVA. In viridario.

SUB DIO. Id est sub coelo. Coelum Graeci τὸν Δία dicunt, sed ita declinatur: «Hoc <dium>, huius dii, huic dio, hoc dium, o dium, ad hoc dio».

QUAMDIU ALIUM PRAETOREM. Metellum scilicet cum iudicibus, quos in horum locum, quemadmodum supra dixit, subsortiturum se Verres esse credebat.

NOSTRIS TESTIBUS QUAM HORIS. Usus est enim prima Actione Cicero magis testibus suis quam <horis>, id est temporibus sibi ad dicendum lege datis.

(§ 51.) ACCANTO AD OGNI COLONNA. Questo luogo viene chiamato antecolumnium.

NEL BOSCHETTO. Cioè, nel parco.

SOTTO IL DIO. Si intende «sotto la volta celeste». I greci chiamavano il cielo τὸν Δία, «dio», ma viene declinato così: hoc dium, huius dii, huic dio, hoc dium, o dium, ad hoc dio.

FINTANTO CHE UN ALTRO PRETORE. Ovvero, Metello con i giudici che Verre credeva avrebbe sorteggiato al posto di questi, come ho detto sopra.

DEI MIEI TESTIMONI PIUTTOSTO CHE DELLE ORE. Cicerone, infatti, nel primo discorso d'accusa si è valso più dei suoi testimoni che delle ore, cioè del tempo che gli era stato concesso dalla legge per pronunciare il suo discorso.

A vantaggio della lezione *legitur*, secondo l'editore, si possono inoltre riscontrare altre tre occorrenze sicure di tale verbo in contesti simile a questo: la glossa a *Verr.* II, 1, 34, a II, 1, 60 e a II, 1, 90.

Nella glossa a *Verr.* II, 1, 34 lo ps.Asconio (Stangl 1912: 233) spiega che Cicerone con il riferimento al console Gneo Papirio Carbone volesse intendere sia il momento in cui si svolse l'imputazione di Verre sia l'imputazione stessa: «Quaestor Cn. Papirio consuli fuisti. Uno nomine Cn. Papirii Carbonis et tempus criminis significavit et crimen. Legitur tamen et «consule», <sed male>». «Fosti questore del console Gneo Papirio. Con il solo nome di Gneo Papirio Carbone ha indicato sia il momento in cui si svolse l'imputazione che l'imputazione stessa. Tuttavia, si legge anche *consule*, <ma in maniera errata>».

Nella parte finale dello scolio egli sembra voler informare della coesistenza di una *varia lectio*, *consule* in ablativo, al posto del dativo *consuli*, attestato dalla *vulgata* delle *Verrinae*, con la sola eccezione del codice G1b (*Guelferbytanus* 2652), che presenta anch'esso, per esteso e non in forma abbreviata, *consule*. Proprio sulla base del testo ciceroniano riportato dalla *vulgata*, Danés prima e poi lo Schmiedeberg emendarono il testo pseudoasconiano alquanto confuso: i codici S (*Forteguerrianus* A. 37) e M (*Laurentianus* 54.5) riportano infatti la lezione abbreviata *cons.*, mentre P (*Matritensis* 8514) *cos.*, probabilmente da intendere come forma abbreviata del plurale *consules*, mentre tutti e tre i codici presentano la *varia lectio* testimoniata dallo ps.Asconio nella forma *consuli*, probabilmente attestata nel Sangaliese (C). Il Danés e lo Schmiedeberg emendarono *cons.* di SM e *cos.* di P con la *lectio vulgata* presente nella tradizione delle *Verrinae* e, nel punto in cui ps.Asconio indicava quella che doveva essere una *varia lectio*, emendarono il dativo *consuli* con l'ablativo *consule*.

Inoltre, lo stesso Stangl ammette che i due filologi avessero ben compreso il senso dello scolio pseudoasconiano, dal momento che essi interpretarono quel *legitur* non tanto come *legitur in quibusdam codicibus*, ma piuttosto come *a criticis quibusdam legitur*, ovvero non come una vera e propria variante letta in qualche esemplare, ma come l'interpretazione di qualche commentatore. Questo sarebbe confermato, secondo Stangl, dal commento al passo Cic. *Verr. ad Div.* 1, dove il verbo *lego* si riferisce chiaramente ad un'interpretazione proposta da molti, non tanto alla lettura di una diversa lezione in alcuni esemplari manoscritti (Stangl 1912: 186): [...] *multi non descenderim legunt, sed descendere*. Un'ulteriore conferma deriverebbe dalla lacuna con cui si chiude la glossa a *Verr.* II, 1, 34, lacuna che secondo il filologo tedesco nasconderebbe un *sed male*, ovvero un commento dello ps.Asconio, che ricorre anche in *ad Div.* 3 ugualmente in riferimento all'interpretazione – per lui errata (*sed male*) – da parte di alcuni del significato di un lemma¹⁷.

Qualora si accetti questo tipo di esegesi di *Verr.* II, 1, 34 relativamente a *legitur tamen et "consule"*, come ammette lo stesso Stangl, è chiaro che questo passo non possa essere citato come occorrenza di *legitur* da intendere filologicamente nel senso di *legitur in quibusdam codicibus* e quindi non possa essere preso a sostegno della congettura *legitur* al posto di *dicitur* di *Verr.* II, 1, 52.

Il secondo scolio addotto da Stangl come parallelo a quello di *Verr.* II, 1, 52 è la glossa a *Verr.* II, 1, 90 (Stangl 1912: 244), passo in cui Cicerone tratta dell'azione piratesca perpetrata da Verre, legato d'Asia, nei confronti dei Milesi, i quali, dal tempo della guerra mitridatica, dovevano al popolo romano la costruzione e l'equipaggiamento di dieci navi da poter utilizzare contro i pirati. I Milesi, insieme ai documenti pubblici che attestavano la perdita di una di queste dieci navi, causata non tanto da un attacco dei pirati, quanto dalle malversazioni del legato, si erano recati a Roma per denunciare il fatto al Senato, ma furono costretti ad attendere il mese di febbraio, quando le ambascerie straniere venivano ricevute, e il nome dei consoli designati:

(§ 90.) Et consulum designatorum nomen expectant. Et «extimescunt» legitur, nam utroque verbo idem significatur. Hortensii autem et Metelli metu dicit legatos Milesios posse terreri ne de myoparone dicant, praesertim cum ad beneficia petenda venturi sint Februario mense et in manu sit consulum quando et quemadmodum referant ad senatum. Et bene «nomen consulum» dixit, ut potentiam demonstraret eorum quorum etiam nomen ad formidinem sufficit.

(§ 90.) E sono in attesa del nome dei consoli designati. Si intende anche extimescunt, «temono»: infatti, entrambi i verbi hanno lo stesso significato. Del resto, afferma che per paura di Ortensio e di Metello gli ambasciatori milesi possano essere distolti dal denunciare il fatto riguardante il brigantino, tanto più che hanno intenzione di recarsi a chiedere concessioni nel mese di Febbraio e che è nelle mani dei consoli quando e in quale modo questi possano rivolgersi al senato. E giustamente ha parlato di nomen consulum, «nome dei consoli», per dimostrare l'autorità di coloro il cui solo nome è sufficiente a destare timore.

Prendendo in esame le parole ciceroniane, lo ps.Asconio commenta affermando che alla stregua del verbo *expectant*, «attendono», si può intendere anche *extimescunt*, «temono», in quanto, a suo avviso, i due predicati verbali possono assumere la stessa sfumatura semantica. Effettivamente, se si intende *expecto* in senso negativo, ovvero nel senso di *expectare malum*, «aspettarsi qualcosa di male», l'idea che ne deriva è quella di un timore. Egli sostiene inoltre che ciò sarebbe confermato dal fatto che è proprio per paura dei nuovi consoli, ovvero Ortensio e Metello, favorevoli a Verre, che gli ambasciatori milesi possano essere distolti dal denunciare il fatto riguardante il brigantino.

¹⁷ Ps.Asc. *ad Div.* Stangl 188, 2-3: «Sunt etiam qui delubra ligna delibrata, id est decorticata, pro simulacris deorum more veterum posita existiment, sed male». «C'è anche chi intende, ma in maniera errata, *delubra* come simulacri di legno scortecciato, cioè privato della corteccia, posti secondo l'uso antico in luogo delle effigi degli dei».

Anche in questo caso, dunque, come per lo scolio a *Verr.* II, 1, 34, la forma verbale *legitur* non vale come *legitur in quiusdam codicibus*, ovvero come se lo ps.Asconio riportasse una *varia lectio*, ma deve essere considerata come un «si intende, si interpreta»: evidentemente lo scopo dello scoliasta è semplicemente quello di chiarire il significato del verbo *expecto*, offrendo un suo sinonimo.

L'ultimo parallelo è la glossa a *Verr.* II, 1, 60 (Stangl 1912: 238-239), testo che si presenta in uno stato evidentemente corrotto; seguì in questa sede la scelta editoriale di Thomas Stangl (1912):

(§ 60) HABEO «ET» IPSIUS ET PATRIS EIUS ACCEPTI TABULAS. Id est acceptarum pecuniarum. Legitur et «Ab eo et accepi». Moris autem fuit unumquemque domesticam rationem sibi totius vitae suae per dies singulos scribere, [in] quo appareret quid quisque de rebus suis, quid de arte fenore lucre seposuisset quo die, et quid item sumptus damnive fecisset. Sed postquam ob signandis litteris reorum ex suis quisque tabulis damnari coepit, ad nostram memoriam tota haec vetus consuetudo cessavit. Dicit igitur Tullius habere se et patris eius tabulas, quoad vixit, et ipsius Verris, quoad confecisse dixit: ex quibus prodit quam multae tabulae pictae, quanta signa apud eum nulla emptionis origine furto capta noscantur, remoraturque in eo quod se dicat Verres non ex aliquo tempore coepisse litteras domesticae rationis facere, set ex aliquo tempore destitisse: quod factum nullo exemplo defendi potest.

(§ 60) SONO IN MANO MIA TUTTI I REGISTRI DELLE ENTRATE DI COSTUI E DI SUO PADRE. Si tratta delle entrate in denaro. Si legge anche *Ab eo et accepi*, «Ho addirittura ricevuto da lui». Era consuetudine che ciascuno registrasse i conti privati ogni giorno per tutta la sua esistenza, in modo che apparisse chiaro in quale giorno che cosa ciascuno avesse accantonato dalle sue entrate, cosa dall'abilità per gli interessi e per il guadagno, e quale acquisto o perdita avesse subito. Ma dopo che nel sigillare i documenti degli imputati ciascuno iniziò ad essere condannato per i propri registri, ai nostri tempi questa antica consuetudine venne meno interamente. Dunque, Tullio sostiene di avere in mano anche i registri di suo padre, fintantoché visse, e dello stesso Verre, fintantoché disse di averli tenuti: attraverso questi svela quale gran numero di quadri, statue di quale valore si vedono presso di lui, sottratte attraverso il furto e senza alcun origine commerciale, e indugia sul fatto che Verre affermi non di aver iniziato da un certo momento a tenere i registri dei conti privati, ma di aver desistito: questo fatto non può essere difeso da nessun esempio.

Per prima cosa si può notare che il primo *et* è frutto di un'integrazione del Danés, basata sul testo presente in alcuni codici della tradizione ciceroniana e sulle congetture riscontrate in alcuni esemplari poggiani della tradizione asconiana. In secondo luogo, la forma pronominale *ipsius*, messa a testo da Stangl, è lezione attestata soltanto nel manoscritto di Sozomeno a fronte di *isti* testimoniato da PM, considerata *lectio vulgata* e presente anche in tutta la tradizione ciceroniana. Tuttavia *ipsius* è lezione preferita già dal Danés, che la spiega con la presenza del precedente *eius*, mentre Stangl giustifica la sua scelta individuando un parallelo nello scolio a *Verr.* II, 1, 32 (Stangl 1912: 233), dove si trova la forma *ex ipso* di nuovo attestata in S, mentre in PM e nella *vulgata* si trova *ex isto*:

(§ 32) AUT EX IPSO QUEM SUI SIMILLIMUM PRODUXIT. Reprehendunt homines stultissime Tullium, quod in filio Verris innociam laedat aetatem, ignorantes illum accusatoria arte providere ne in epilogis productus ab Hortensio conciliet misericordiam iudicum patri.

(§ 32) O IN SUO FIGLIO CHE EGLI HA ALLEVATO IN TUTTO SIMILE A SÉ. Gli uomini in maniera assai sciocca biasimano Tullio, poiché nei confronti del figlio di Verre offenderebbe l'età innocente, ma ignorano che egli faceva in modo con la sua abilità accusatoria che, presentato nella perorazione da Ortensio, non suscitasse la compassione dei giudici a vantaggio del padre.

Tornando all'aspetto del testo dello scolio a *Verr.* II, 1, 60, è frutto di una congettura del Danés anche la separazione *ab eo* dalla forma *habeo*, che nel Sangaliese doveva seguire *legitur et*. Proprio grazie alla presenza di quest'ultima formula si è giunti alla conclusione che in questo caso lo ps.Asconio avesse intenzione di riportare

la coesistenza nella tradizione ciceroniana di una *varia lectio*, *ab eo*, al posto di *habeo*, variante che trova un riscontro soltanto nel codice di S. Marco 255 (b) e in tutti gli esemplari che discendono da questo.

Ammettendo tale sistemazione del testo pseudoasconiano, sembra effettivamente che si assista al tentativo da parte dello scoliasta di fornire un commento di carattere filologico. Nell'occuparsi, infatti, dell'esegesi del passo *Verr.* II, 1, 60, con le parole *legitur et Ab eo et accepi*, si legge anche: "Ho addirittura ricevuto da lui", egli mostra di essere consapevole dell'esistenza di una *varia lectio* rispetto al testo ciceroniano che aveva sotto gli occhi o che ricordava a memoria, «*habeo et ipsius et patris eius accepti tabulas*», «sono in mano mia tutti i registri delle entrate di costui e di suo padre».

È interessante notare che parte di quella lezione che lo ps.Asconio riporta come variante, *accepi*, è invece presente nella maggior parte dei manoscritti contenenti le *Verrinae*¹⁸, mentre la forma *accepti* è testimoniata soltanto dallo scoliasta. È pur vero comunque che il testo ciceroniano, così come viene testimoniato dalla sua tradizione manoscritta, «*habeo et istius et patris eius accepi tabulas*», deve essere necessariamente emendato, mentre quello attestato nello ps.Asconio sarebbe in sé e per sé coerente. Di questo sembra essersi accorto lo Zumpt (1831: 140), che nella sua edizione delle *Verrinae* sceglie di mettere a testo la lezione pseudoasconiana *habeo...accepti tabulas*, meravigliandosi che ciò che lo scoliasta attestava come *varia lectio* corrisponda alla vulgata nella tradizione delle *Verrinae*. Lo Zumpt viene seguito dal Klotz (1923), uno dei pochi che riconosce una certa autorità al testo pseudoasconiano, mentre il resto degli editori preferisce emendare il testo tramandato dagli esemplari ciceroniani, non prestando alcuna fiducia alle parole del commentatore tardoantico: c'è chi come Peterson (1917) lascia a testo *accepi* espungendo *habeo*, e chi, al contrario, come fanno Mueller (1908) o Greenwood (1966), mantiene *habeo* ed espunge *accepi*.

In conclusione, tornando al punto da cui si era partiti, in questo caso si può effettivamente parlare di una glossa di carattere filologico in cui *legitur* può essere interpretato come *legitur in quibusdam codicibus*, cosa che – come si è potuto constatare – non può valere allo stesso modo per gli scoli a *Verr.* II, 1, 34 e a *Verr.* II, 1, 90. Bisogna inoltre aggiungere che il carattere filologico di questo *legitur* in *Verr.* II, 1, 60 non fornisce un elemento a favore della congettura *legitur* al posto di *dicitur* nella glossa a *Verr.* II, 1, 52, in quanto il senso dei due scoli risulta molto differente. Se da un lato, infatti, *ab eo et accepi* rispetto a *habeo accepti* di *Verr.* II, 1, 60 sembra essere una vera e propria variante, la quale differisce non solo nella forma esteriore, ma anche e soprattutto nel significato, dall'altro la nota di commento dello ps.Asconio su *quaesitor/quaestor* a *Verr.* II, 1, 52 sembra voler testimoniare soltanto che i due lemmi, malgrado la differente grafia, in età tardoantica venivano ormai percepiti come se fossero la medesima parola con il medesimo significato, motivo per cui il commentatore si premura di spiegarne la differenza semantica. In questa sede si ritiene dunque che nella glossa pseudoasconiana a *Verr.* II, 1, 52 la congettura *legitur*, formulata prima dal Danés e poi accolta da Stangl, al posto della *lectio vulgata dicitur* non sia necessaria e che i paralleli addotti a suo favore, in realtà, mostrino delle situazioni testuali e interpretative ben diverse, tali per cui non possano fungere da sostegno per la congettura stessa.

Se dunque, come è stato evidenziato in questa breve rassegna, è vero che quelle fornite dallo ps.Asconio non possano essere definite delle varianti al testo ciceroniano e che quindi non dimostrino una vera e propria competenza di carattere filologico e critico-testuale da parte dell'anonimo autore degli *scholia*, è altresì vero che proprio questa tipologia di glosse evidenzia lo stato già piuttosto corrotto e interpolato della tradizione manoscritta delle *Verrinae* alla prima metà del V sec. d.C. Molte delle lezioni, che l'autore deve aver letto nel codice in suo possesso, risultano apertamente erronee, di modo tale che la lettura da lui fornita di alcuni passi appare di fatto

¹⁸ Il *Parisinus lat.* 7775 (D) e il *Parisinus lat.* 7776 (p) con tutti gli esemplari che da questi discendono presentano la lezione «*habeo et istius et patris eius accepi tabulas*».

basata su un'interpolazione. Lo stesso commento a *Verr.* II, 1, 60 trattato *supra* ne è un esempio manifesto, anche se un altro scolio allo stesso passo rappresenta un caso ancor più evidente di interpolazione, tanto che viene espunta da Stangl nella sua edizione critica (Stangl 1912: 238): «Cum imperio ac securibus. Bene quia licet negotiari equitibus et privatis». «Con pieni poteri e con i segni del comando. Giustamente, perché può trafficare con i cavalieri e con i privati». In riferimento alla giustificazione addotta in tribunale da Verre di aver acquistato quegli oggetti d'arte che gli vengono imputati come ruberie perpetrate durante la *legatio Asiatica*, Cicerone in questo passo si esprime in maniera fortemente sarcastica affermando che, certo, Verre sarebbe stato inviato *a spese pubbliche e con il titolo di coadiutore al governo* in Acaia, Caria e Panfilia per fare il mercante di statue e quadri. Sembra sufficientemente chiaro che se Cicerone avesse messo a testo le due parole riportate dallo ps.Asconio, «cum imperio ac securibus», certo non avrebbe aggiunto nella stessa frase «sumpto publico et legationis nomine», «a spese pubbliche e con il titolo di coadiutore al governo», i due ablativi, infatti, veicolano sostanzialmente lo stesso significato, ma con molta meno forza espressiva di *cum imperio ac securibus*. Quest'ultima espressione era molto probabilmente un'annotazione a margine, glossa poi entrata a testo; dal momento che la stessa formula ricorre in II, 4, 8¹⁹ il fine del commentatore deve essere stato quello di paragonare i due passi in maniera, tra l'altro, errata, in quanto in II, 1, 60 le parole sono rivolte ad un legato, mentre in II, 4, 8 ad un pretore; questa formula è poi finita con l'essere introdotta nel testo.

Bibliografia

- BRUGUIÈRE Marie-Bernadette (1998),
Le contrat social ou la confusion juridique, in *La frontière des origines à nos jours: actes des journées de la Société internationale d'histoire du droit tenues à Bayonne, les 15, 16, 17 mai 1997*, a cura di Lafourcade M., Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 117-128.
- CONFALONIERI Corrado (2013),
Platone tra maschera e smascheramento. Una rilettura dell'Allegoria del poema di Tasso, in «Campi immaginabili» 48-49, 2013, p. 132-156.
- SOTO Domingo de (1968),
De iustitia et iure libri decem (1553-1554). Madrid, Instituto de estudios políticos.
- DILMAC Betül (2015),
Discourses of Anger in the Early Modern Period, Leiden, Brill.
- FAZIO Mariano (1998),
Due rivoluzionari: Francisco de Vitoria e Jean-Jacques Rousseau, Roma, Armando Editore.
- HAMILTON Bernice (1963),
Political Thought in Sixteenth-Century Spain, Oxford, Clarendon Press.
- MACHIAVELLI Niccolò (2006),
Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio, a cura di Dotti U., Torino, Aragno.
- MACHIAVELLI Niccolò (2006),
Il Principe, a cura di Martelli M., Edizione Nazionale delle opere di Niccolò Machiavelli, Roma, Salerno Editrice.
- MARSILIO DA PADOVA (2001),
Il difensore della pace, introduzione di Fumagalli M., Brocchieri B., traduzione e note di Conetti M., Fiocchi C., Radice S., Stefano S., vol. II, Milano, BUR.

¹⁹ Cic. *Verr.* II, 4, 8: *Mercatorem in provinciam cum imperio ac securibus misimus, omnia qui signa, tabulas picta, omne argentum, aurum, ebur, gemmas coemeret, nihil cuiquam relinqueret!* «Sta a vedere che noi in provincia abbiamo mandato un mercante con pieni poteri e con i segni del comando perché facesse incetta di tutte le statue e i quadri, di tutti gli oggetti d'argento, d'oro, d'avorio, di tutte le pietre preziose, senza lasciare niente a nessuno!» (trad. D. Vottero).

- MOLINA Luis de (1733),
Tractatus de iustitia et iure, vol. 5, Coloniae Allobrogum, Marc Michel & C Bousquet.
- O'DONOVAN Oliver (1999),
The desire of the Nations: Rediscovering the Roots of Political Theology, Cambridge, Cambridge University Press.
- PERELMAN Chaïm (1977),
L'Empire rhétorique. Rhétorique et argumentation, Parigi, Vrin.
- PLATONE (2007),
La Repubblica, a cura di Sartori F., Bari, Laterza.
- SUAREZ Francisco de (1613),
Defensio fidei catholicae et apostolicae adversus anglicanae sectae errores, Lugduni, apud Guillelmum Rovillum.
- TASSO Torquato (2009),
Gerusalemme liberata, a cura di Tomasi F., Milano, BUR.
- TASSO Torquato (2006),
Gerusalemme liberata, a cura di Caretti L., Milano, Mondadori.
- TASSO Torquato (1982),
Allegoria della Gerusalemme liberata, In: Tasso T., *Opere*, vol. II, a cura di Sozzi B., Torino, UTET.
- TELLKAMP Jorg (2014),
Rights and dominium, In: Aichele A., Kaufmann M., *A companion to Luis de Molina*, Leiden – Boston, Brill, p. 125-154.
- VITORIA Francisco de (2008),
Relectio de potestate civili, estudios sobre su filosofía política, ed. Pando Cordero J., Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas.

Voci di migranti tra narratività e oralità: un'esperienza sensibile nel romanzo *Patricia* di Geneviève Damas

Adriana Bongiorno

adriana.bo0407@gmail.com

ABSTRACT This paper is a condensed adaptation of my master's thesis, which focuses on the study of the novel *Patricia* by Belgian writer Geneviève Damas. More precisely, the research presented here mainly pivots on the Italian translation of Damas's novel. First of all, I approach this literary work as a tool through which the author meant to raise awareness on the plight of *unwanted* migrants, who are deemed to pose a threat to the stability of western societies. Secondly, I ponder how to deal with the peculiarities of Damas's text from both a linguistic and cultural point of view, so as to identify the best strategies through which the original message is conveyed in the Italian translation.

PAROLE-CHIAVE: letteratura francofona, romanzo *engagé*, traduzione, multiculturalità, migranti

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione del prof. Francesco Attruia, docente di [Lingua francese](#).

Questo articolo esplora l'universo del romanzo *Patricia* di Geneviève Damas, un testo che si colloca nell'ambito della cosiddetta letteratura impegnata. Attraverso la sua scrittura, l'autrice sembra, infatti, voler incoraggiare un cambiamento collettivo che scaturisce innanzitutto dal suo personale coinvolgimento e da un forte senso di responsabilità rispetto a questioni sociali, oltre che artistiche e letterarie.

Nella prima parte, si presenta l'opera e si illustrano le motivazioni che spingono l'autrice a voler agire concretamente sul contesto sociale, rivendicando – attraverso la sua opera – una maggiore adesione alla realtà. In seguito, la ricerca si concentra sulla traduzione del romanzo, per cui si espone l'approccio metodologico e si descrivono gli strumenti adoperati nel processo di creazione del metatesto. Si analizzano, poi, alcuni fenomeni peculiari del testo da una prospettiva linguistica e culturale, discutendo e analizzando alcuni passaggi significativi. Per concludere, si riportano alcune riflessioni finali maturate durante e in seguito al processo di traduzione dell'opera.

Introduzione all'opera

L'accoglienza distaccata e la diffidenza – che a volte si trasforma in ostilità – sembrano essere le uniche modalità attraverso le quali viene affrontato attualmente il complesso fenomeno delle migrazioni, che interessa il mondo globalizzato. In quest'ottica, il genere narrativo può costituire un valido strumento di sensibilizzazione dell'opinione pubblica sulla tragica realtà dei migranti, contribuendo a sviluppare una maggiore consapevolezza riguardo ad alcune questioni sociali molto spesso ignorate, se non addirittura percepite come una minaccia per l'individuo e la comunità.

Il dramma dei migranti in continua lotta per la sopravvivenza costituisce il tema focale del romanzo *Patricia* dell'autrice belga Geneviève Damas. L'opera racconta, con un tono corale e un vivido realismo, una storia tanto attuale quanto verosimile e, oltre alla mera funzione narrativa, si contraddistingue per un'ulteriore finalità comunicativa, individuata nella funzione informativa. Infatti, l'opera diventa una vera e propria forma di comunicazione e mediazione culturale: l'intenzione dell'autrice è di condurre il lettore in una realtà diversa da quella conosciuta, facendo emergere dalla narrazione tutte le dinamiche che spingono un migrante ad abbandonare il proprio paese e a lasciarvi i propri cari. In tal modo, il lettore è portato a modificare le proprie rappresentazioni riguardo ai migranti, contribuendo ad abbattere gli stereotipi intorno al presunto legame tra movimenti migratori e incremento della criminalità e dell'illegalità¹.

L'autrice, inoltre, secondo quanto afferma in un'intervista resa al quotidiano *Le Soir*², ritiene di essere moralmente debitrice nei confronti del continente africano, ricordando i crimini compiuti dai belgi ai danni del Congo che, durante il XIX secolo, fu oggetto di mire espansionistiche da parte del re Leopoldo II del Belgio, e conobbe un periodo di dominazione caratterizzato da una politica di oppressione e dallo sfruttamento intensivo delle immense ricchezze del sottosuolo.

La traduzione italiana del romanzo è orientata sul lettore modello del metatesto, che si inserisce in un contesto culturale e socio-politico non molto diverso da quello belga. Anche l'Italia, infatti, è stata protagonista di una politica coloniale ai danni di alcuni paesi africani ed è pertanto fortemente coinvolta nelle dinamiche che riguardano i fenomeni migratori. Il lettore modello della traduzione è stato dunque individuato nei lettori italiani, la cui cultura è caratterizzata da un passato storico per certi aspetti speculare a quello del Belgio.

Metodo e strumenti

L'universo del romanzo *Patricia* di G. Damas è costellato da diverse etnie e culture, ma anche lingue e categorie di pensiero che riguardano numerosi settori della civiltà e del sapere. La traduzione del testo originale, che rappresenta l'obiettivo dell'intero lavoro di ricerca, deve inevitabilmente tenere conto di diversi fattori che influiscono sul processo di trasposizione e riguardano fenomeni non soltanto linguistici ma anche culturali. Non a caso, già negli anni 1920 e 1940, i ricercatori Mathesius e Procházka sostenevano che la traduzione non fosse da considerare come un processo di mera sostituzione linguistica, ma consistesse invece in una sostituzione *funzionale* degli elementi culturali, conservando il significato principale dell'opera (Popovič 2006: 35).

La multiculturalità del romanzo e l'eterogeneità dei contenuti costituiscono un punto di forza dell'opera. Questi due aspetti hanno imposto un accurato lavoro di ricerca – riguardante in particolar modo il processo di traduzione – che non implica soltanto una riflessione linguistica. Ad esempio, si sono affrontati ambiti culturali specifici come la cucina, la religione, l'istruzione o la geografia.

La metodologia scelta per la traduzione del romanzo si basa, innanzitutto, su una preliminare e accurata analisi linguistica dei vari fenomeni riscontrati nel testo a livello morfosintattico, lessicale e stilistico. Nell'analisi del

¹ Tratto da una dichiarazione dell'autrice in un'intervista riportata alla Radio Télévision Belge Francophone (RTBF) il 2 novembre 2017: https://www.rtbef.be/lapremiere/article/detail_genevieve-damasdans-la-lecture-d-un-livre-le-but-est-de-faire-une-experience-sensible-d-autrui?id=9753018

² Cfr. il sito <https://www.dailymotion.com/video/x2tzyt0> per l'intervista all'autrice.

corpus, si è deciso di riportare degli estratti significativi di cui è stata proposta una traduzione a fronte, successivamente analizzata e commentata.

In una prima fase di lettura e approccio al testo originale, è stato quindi essenziale l'uso di dizionari monolingui francesi, di dizionari bilingui francese-italiano e monolingui italiani. Inoltre, si è revisionato il metatesto attraverso l'uso del *Dizionario delle Collocazioni*, il *Dizionario dei Sinonimi e Contrari*, il *Dizionario dei Modi di Dire*, grammatiche ed enciclopedie. Si è ricorso, infine, alla ricerca per immagini disponibili in rete, le cui fonti sono state verificate, che hanno consentito di disambiguare alcuni riferimenti alla vita materiale, come ad esempio termini che rimandano alla cultura africana e designano alimenti o piatti tradizionali.

La traduzione del romanzo, inoltre, scaturisce dalla volontà di considerare l'opera come un discorso letterario che è soprattutto uno strumento per divulgare un messaggio dal valore ecumenico, la cui integrità è da ricercare nella leggibilità e nell'immediata fruibilità da parte del lettore. Per questo motivo, si è cercato per quanto possibile di non alterare le scelte stilistiche dell'autrice, garantendo al lettore della traduzione la stessa funzione espressiva e documentativa del testo originale.

Analisi contrastiva dei fenomeni prototipici del romanzo

Di particolare interesse, ai fini della traduzione del romanzo, è lo stile narrativo dell'autrice che, a tratti, possiamo definire *cinematografico*, poiché il linguaggio verbale si modella sulle caratteristiche di una sceneggiatura filmica, per rappresentare adeguatamente i dati concreti e visibili, i fatti, le azioni, le persone, le cose e gli spazi, tutto ciò che è raffigurabile su uno schema cinematografico, aiutando il lettore a visualizzare il racconto letterario come se fosse un film (Brandt 2007).

Il testo, quindi, permette al lettore di vedere delle immagini che nascono dalla narrazione e si incrociano le une con le altre. Questo fenomeno – detto *ipotiposi* – è ampiamente documentato nei trattati di retorica classica e, come suggerisce anche Umberto Eco (2019: 197), permette di creare un effetto visivo attraverso l'uso delle parole.

La visualizzazione è una delle caratteristiche principali della «narrazione per immagini», di cui si riporta una scena significativa tratta dal testo originale, con la corrispettiva proposta di traduzione. In questo caso, le parole di uno dei personaggi vittima di un naufragio fanno nascere la visione dello spazio in cui accade l'evento:

Trop d'images se present dans ma tête. Des images d'avant que je ne parviens pas à repousser. Le bleu de l'eau, le brun de la terre, le brillant du soleil, et toujours du rouge, du rouge, du rouge.

Troppe immagini si comprimono nella mia mente. Immagini del passato che non riesco a scacciare. Il blu dell'acqua, il marrone della terra, lo splendore del sole. Poi il rosso dovunque. Rosso. Rosso.

Nella traduzione, in questo caso, si è reso *tête* con «mente» perché le percezioni cromatiche insite nella memoria del personaggio che consentono di evocare una scena del passato, rivivendola, avvengono a livello mentale e immaginativo. Inoltre, si è modificato l'uso della punteggiatura al fine di dare una maggiore enfasi al colore rosso nella traduzione: esso ha chiaramente un significativo e suggestivo valore simbolico. Il rosso, infatti, è funzionale nel rievocare nella mente del personaggio immagini di morte, sangue e dolore e, analogamente, il lettore osserva nella propria mente una scena nitida e visibile. Le immagini sono evocate immediatamente dalle parole in modo fluido e diretto, senza filtri o retorica, conferendo al romanzo un certo realismo.

Un altro aspetto rilevante per l'attività di traduzione del testo riguarda il fatto che l'universo della scrittura convive ormai da tempo con quello dell'oralità, per cui non sempre c'è una netta demarcazione tra i testi scritti e quelli che si avvicinano al parlato, tentando di riprodurlo. Questo spiega almeno in parte perché il romanzo *Patricia* è fortemente caratterizzato da una patina di oralità con cui interagisce la scrittura: il testo è scritto per essere letto integralmente come se fosse *detto*.

La scrittura orale del romanzo è spoglia e disadorna, contrassegnata da una dimensione di colloquialità e spontaneità e da un linguaggio che si adatta al contesto della vita quotidiana in cui si immergono i personaggi. Si tratta di quello che viene definito come «parlato-scritto», che tende a riprodurre il parlato reale in modo linguisticamente verosimile rispetto al contesto e alle situazioni sociali in cui agiscono i personaggi nel romanzo (Lavinio 2011: 9).

La storia è così strutturata in tre lunghi monologhi in cui ogni personaggio, che narra una versione di quanto accade esclusivamente dal proprio punto di vista, si rivolge ad un altro che teoricamente rimane in ascolto, un interlocutore muto, che non interagisce in alcun modo, come osserviamo nel passo seguente:

Je ne me sens pas la force de te rattraper, j'ai juste envie de dormir, je me dis tant pis, j'ai atteint le bout du bout, j'en ai assez fait aujourd'hui pour cette enfant que je ne connaissais pas hier encore, et pour son père et pour tout le monde, j'ai eu mon content d'enfer, ça m'est égal ce qui arrive, ça m'est égal la catastrophe, cela ne me concerne plus, et elle monte en moi cette pensée à laquelle je ne voulais pas donner corps depuis que Jean Iritimbi m'a demandé de te prendre avec moi : j'aurais dû dire non, j'ai fait une belle connerie, que me suis-je imaginé ? Que je pouvais te sauver? Réparer le désastre? Qui suis-je pour réparer quoi que ce soit, moi, la Blanche, qui ai osé aimer ton père? Je pressens que la vie à tes côtés sera impossible, un vrai cataclysme

Ancora non me la sento di perdonarti, voglio solo dormire, devo avere pazienza, ho davvero toccato il fondo, per oggi ho fatto abbastanza per questa bambina che fino a ieri neanche conoscevo, per suo padre e per tutti, sono stata sopraffatta da un incubo, non m'interessa cosa succede, non mi importa la catastrofe, ormai non mi riguarda, e sorge dentro di me quel pensiero a cui non volevo dar forma da quando Jean Iritimbi mi ha chiesto di portarti con me: avrei dovuto dire di no, ho fatto una grande stronzata, che mi credevo? Che avrei potuto salvarti? Rimediare al disastro? Chi sono io per porre riparo a chissà cosa, la *bianca*, io che ho osato amare tuo padre? Sento che la vita con te sarà impossibile, proprio catastrofica.

La scrittura orale che contraddistingue questo monologo rappresenta un momento di tensione narrativa: mille interrogativi attraversano la mente del personaggio e il suo arrovellarsi è visibile nel ritmo serrato, con frasi concise e un'organizzazione strutturale libera e fluida, che simula quella del parlato. C'è una netta prevalenza dello stile paratattico in cui si nota una predilezione per una sintassi additiva, che consiste nella giustapposizione delle frasi tramite una coordinazione per asindeto, talvolta associata all'uso di congiunzioni coordinanti.

Per di più, l'influsso del parlato nella scena è dato dalla presenza di alcuni elementi che lo caratterizzano. Innanzitutto, troviamo l'uso pronominale di *ça*, che è un equivalente di *cela* nel registro colloquiale (Gadet 1992: 67) e che, in questo caso, analogamente a quanto accade nel parlato spontaneo, assume una funzione cataforica di introduzione di ciò che viene detto in seguito (Cadiot 1988: 78). Esso si colloca, inoltre, all'interno di strutture frastiche marcate rispetto allo standard (*ça m'est égal ce qui arrive, ça m'est égal la catastrophe*).

Inoltre, viene impiegato un uso figurato della lingua tramite il ricorso ad un modo di dire ricorrente nel parlato spontaneo (*j'ai eu mon content d'enfer*) e a un termine che appartiene al registro familiare, a tratti volgare (*connerie*).

Nella traduzione, si è aderito fedelmente allo stile dell'autrice, che si connota di una valenza espressiva, e si è voluto riportare analogamente il rapido susseguirsi delle frasi del testo di partenza: la riproduzione dell'oralità

del testo scritto è associata a un ritmo più veloce che non viene modificato, ad esempio, con l'unione delle frasi in un unico periodo oppure, al contrario, isolandole tramite un uso diverso della punteggiatura.

Così, la traduzione è caratterizzata da una prosa nervosa, un ritmo incalzante e frammentato che preserva l'intenzione dell'originale di esprimere l'insofferenza del personaggio. La ramificazione sintattica riflette uno stato d'animo che quasi rasenta la rabbia e la disperazione e, inoltre, implica il valore estetico di dinamicità della scrittura, che risente del parlato spontaneo, convulso e dal tono cadenzato del personaggio.

Tuttavia, si è optato per una traduzione non letterale di alcune espressioni per rendere il metatesto scorrevole, che quindi viene resa con l'impiego di una strategia di traduzione obliqua, ovvero la modulazione. Essa consiste nel modificare una categoria di pensiero che ci è data in base a come la nostra lingua organizza la visione dell'universo che ci circonda: così, a una variazione di una determinata visione corrisponde una modulazione del discorso (Podeur 2002: 71). Ad esempio, immaginando quello che un parlante nativo della cultura ricevente potrebbe adoperare in un contesto simile, si è modulata l'espressione *je me dis tant pis* con «devo avere pazienza», veicolando lo stesso significato dell'originale.

Al fine di attuare una resa più fluida e rafforzare il significato dell'originale, si è reso inizialmente il sintagma *un vrai cataclysm* con la trasposizione della categoria grammaticale dell'aggettivo *vrai* nel corrispettivo avverbio «davvero» e del nome *cataclysm* nell'aggettivo «catastrofico». Tuttavia, la scelta definitiva è stata di utilizzare l'avverbio «proprio» – come sinonimo di «davvero» – nel metatesto con funzione rafforzativa dell'aggettivo davanti a cui è posto («proprio catastrofico»).

Poiché la scrittura presenta forti interazioni con il parlato, il discorso dei personaggi risulta di conseguenza meno strutturato e pianificato. La traduzione del prototesto non altera in modo significativo questo importante aspetto legato alla sintassi del parlato, che si mantiene fedele all'originale laddove si presentano delle costruzioni sintattiche *marcate*, e cioè in cui l'ordine – analogamente a quanto avviene nel parlato spontaneo – devia dalla norma e non è quindi conforme a quello standard degli elementi che costituiscono una frase sul piano sintagmatico (Ferrari, Zampese 2016).

Un esempio in cui si riscontra l'oralità della scrittura, veicolata dall'uso di un'espressione marcata, in cui si dà una particolare enfasi ad un elemento, è quella che segue:

La vraie richesse, c'est de rester avec ceux que l'on aime.

Ciò che conta veramente è restare con coloro che amiamo.

Non volendo ricorrere nel metatesto ad un calco lessicale («la vera ricchezza») sul modello francese (*la vraie richesse*), si è preferito riprodurre l'oralità attraverso l'impiego di una frase marcata che è utilizzata nel linguaggio parlato. Si tratta della frase *pseudoscissa*, in cui il pronome relativo, preceduto da un dimostrativo, introduce una frase subordinata in posizione iniziale, seguita dalla reggente con il verbo essere in funzione di copula.

Un ulteriore procedimento traduttivo che è stato applicato in questo caso è quello rappresentato dalla trasposizione aggettivo-avverbio, che consiste nel sostituire una categoria grammaticale con un'altra. Qui l'aggettivo *vraie* viene trasposto nell'avverbio «veramente» in italiano. Il significato della frase è comunque mantenuto, enfatizzando sul senso dell'originale: le persone che amiamo costituiscono una ricchezza, qualcosa che per noi ha valore e importanza, che quindi conta.

Un altro esempio di frase marcata tipica del parlato che ritroviamo nel romanzo è quella con dislocazione a destra, come nell'esempio che segue:

Chaque nuit, je l'ai eue, la baraka

La ricevo ogni notte la baraka, la mia benedizione

In questo caso, il sintagma nucleare è dislocato alla fine della frase e risulta isolato da una pausa che lo precede: nello scritto, è la virgola che segnala la presenza di tale pausa. L'elemento dislocato è, inoltre, anticipato da un pronome clitico *che*, a differenza della dislocazione a sinistra, non è obbligatorio riportare nella dislocazione a destra. Tuttavia, in questo caso si è scelto di includerlo.

Inoltre, trattandosi di un episodio reiterato nel tempo – comprovato dalla presenza di un riferimento temporale costituito dal complemento *chaque nuit* – si è convenuto che fosse più opportuno modificare l'uso del tempo verbale dell'originale: essendo un'azione che si ripete ogni notte, si è utilizzato in italiano il «presente abituale», che estende l'azione sia al passato che al futuro¹.

Controversa è la traduzione del termine *baraka* che proviene dall'arabo e significa «abbondanza di Allah». Nel linguaggio comune, simboleggia la prosperità nel denaro, nella famiglia, nei beni e in tutto quello che riconduce al benessere. *Avoir la baraka* significa *avoir de la chance*. Tuttavia, si sono scartate le opzioni «ho fortuna/ho avuto fortuna» e «sono fortunato/sono stato fortunato» poiché ritenute riduttive. Di fatto, esse neutralizzano il forte riferimento implicito alla religione islamica contenuto nel termine.

In linea con la strategia di *adeguatezza* adottata per la traduzione del romanzo, in questo caso il termine dell'originale non è stato eliminato, ma trascritto adoperando l'uso del corsivo, e intervenendo per spiegarne relativamente il significato, che include il riferimento ad un'azione divina. Il motivo è da ricondurre al tentativo di arricchire la coscienza culturale del lettore, che si trova esposto a un termine che molto probabilmente non conosce.

Tuttavia, la questione rimane comunque in sospeso poiché la traduzione del termine *baraka* con l'italiano «benedizione» è sufficiente soltanto in parte: la benedizione nel Cristianesimo implica la passività di colui che la riceve, di colui che viene benedetto. Ciò esiste anche nell'Islam, ma non si può dire che sia la modalità principale della *baraka*; al contrario, essa è un'influenza spirituale che richiede necessariamente un atteggiamento attivo e costituisce il luogo o la situazione che «chi sta cercando di salire ad Allah può utilizzare più opportunamente nel suo lavoro interiore. Quindi, tutta la benedizione è baraka, ma non tutta la baraka è benedizione»².

Eppure, il livello che caratterizza maggiormente il registro informale e colloquiale del racconto dei personaggi nel romanzo è quello lessicale. Benché gli usi parlati dialogici rappresentino l'ambito originario del registro colloquiale, esso non si identifica esclusivamente con la lingua parlata ma si ritrova anche nella lingua legata alla quotidianità privata, in cui si fa uso di termini familiari. Una delle questioni da considerare è, quindi, la traduzione delle parole nel romanzo che appartengono al registro familiare o popolare.

¹ Cfr. http://www.treccani.it/enciclopedia/indicativo-presente_%28La-grammatica-italiana%29/.

² Il concetto di *baraka* viene affrontato e discusso ampiamente da Lodovico Zamboni nel suo articolo intitolato *La baraka tra 'Benedizione' e 'Influenza spirituale'*, pubblicato in «Edizioni Orientamento – Al Qibla».

Un esempio è il termine *môme*, connotato nell'originale da un'accezione velatamente dispregiativa:

«Bien sûr, elle n'est pas handicapée, elle comprend tout, cette môme ».

«Non è mica mentecatta, quella mocciosetta capisce tutto».

Qui il termine *môme* non è tradotto, quindi, come «ragazzina» o «bambina», ma con un termine che potesse riprodurre il valore spregiativo e canzonatorio.

A livello lessicale, troviamo nel romanzo anche numerose espressioni idiomatiche che danno luogo ad un problema generale di interpretazione, che viene attuata in modo irregolare – non essendoci coerenza semantica – e non considerando il senso proprio dell'espressione (Gross, 1982: 168-171). La difficoltà maggiore nel tradurre questi idiomi risiede proprio nella loro natura linguistica: si tratta di espressioni convenzionali che si ritrovano nel parlato e sono codificate nell'uso con un significato figurato globale. Si riporta un esempio tratto dal testo e la rispettiva traduzione:

Ma confiance est échaudée, rétive, peut-être à cause de ton père, il y aura toujours en moi un être sur le qui-vive, pensant que tu pourrais prendre les chemins de traverse, me rouler dans la farine, me dépouiller pour te sauver, toi.

La mia fiducia è infranta, riluttante, forse per via di tuo padre starò sempre all'erta dentro di me, col pensiero che tu possa ricorrere a sotterfugi, prendermi per i fondelli, ripulirmi per poi squagliartela.

In questa sequenza ritroviamo le espressioni idiomatiche *sur le qui-vive*, *prendre les chemins de traverse*, *rouler (quelqu'un) dans la farine*.

Insistendo sul fatto che la traduzione non consiste nel ricercare delle corrispondenze nella lingua ma, piuttosto, delle equivalenze nel discorso, talvolta si può ricorrere alla tecnica della trasposizione, parafrasando l'espressione idiomatica originale nella lingua di arrivo, tenendo sempre in mente gli aspetti del testo che si considerano pertinenti e, quindi, che devono essere comunicati (Sabban 2016: 299). Pertanto, l'espressione *prendre les chemins de traverse* viene resa in italiano ricorrendo ad un'espressione che, nel metatesto, non costituisce un idioma.

Nella traduzione, l'ordine degli elementi è parzialmente modificato e si è ricorso ad una trasposizione verbosoma, trasformando *pensant* in «col pensiero» che costituisce una forma nominale. Inoltre, si è reso il significato di *sauver* non come «salvare», ma nel senso di «s'échapper, quitter rapidement l'endroit dans lequel on se trouve»¹.

In linea generale, nel metatesto si è deciso di optare per l'adattamento delle espressioni caratterizzate dall'idiomaticità, che vengono rese in italiano con un'espressione equivalente, tenendo sempre in considerazione il contesto di riferimento. Viene modulato il contenuto al fine di ricreare il significato dell'originale, interpretando quindi soltanto il secondo livello di significato di queste locuzioni, e cioè quello fraseologico.

Un'altra questione importante per la traduzione del romanzo riguarda gli elementi non specifici di una determinata cultura. Nel nostro caso, la commistione di culture francofone – quella belga o centrafricana – e della cultura italiana è un aspetto rilevante della storia: buona parte dell'azione del romanzo si svolge in Italia, per cui molti elementi della cultura ricevente, per un processo inverso, vengono proiettati nell'originale. La traduzione degli elementi culturali deve rispettare questa fusione di diverse culture che si incontrano, facendole coesistere in un unico testo che possa, in tal modo, arricchire il lettore ed evitare il rischio di omogeneizzazione delle culture

¹ Definizione tratta dal CNRTL: <https://www.cnrtl.fr/definition/sauver>.

(Osimo 2001: 87). A tal proposito, la strategia traduttiva utilizzata in generale si propone di incasellare gli elementi culturali nuovi – o poco familiari – nella cultura ricevente, non rinunciando però alla resa di un testo che sia comunque comprensibile e appetibile per il lettore.

In linea con la strategia traduttiva fondata sull'adeguatezza, molti dei *realia* presenti nel romanzo non sono stati tradotti o sostituiti, poiché l'intenzione è di trasferirli fedelmente nella cultura ricevente in quanto elementi peculiari di una cultura diversa, confrontandoli con gli elementi locali e facendo in tal modo maturare una consapevolezza nel lettore sia dell'identità che delle differenze culturali.

La scelta di preservarli nella traduzione consente quindi un ampliamento della visione culturale del lettore, e quel momento di smarrimento che può coglierlo ad una prima lettura ha solo un utile effetto di straniamento: dopotutto, il lettore sa che non si tratta di un romanzo scritto in italiano.

Nel romanzo, si ritrovano dei *realia* di tipo geografico come elementi della geografia fisica, quali il *baobab*, un albero caratteristico dell'Africa. Un altro tipo di *realia* è quello etnografico, che designa elementi culturo-specifici legati in particolare alla vita quotidiana. Nel testo di arrivo, alcuni di essi sono specifici della cultura italiana, come ad esempio *trattoria* o *pizzeria*. Altri includono alimenti locali, come il *kanda* o la *ngukassa*, una specie di minestra di verdure tipica dell'Africa. Alcuni *realia* che compaiono nel romanzo designano fenomeni legati alla religione, come la *baraka*, o il vestiario, come il *boubou* africano. Altri sono legati alla sfera politico-sociale e comprendono entità territoriali come *arrondissement*. Per quanto riguarda la vita sociale, c'è un riferimento al *collège* e, inoltre, compare un elemento specifico dell'ambiente militare, e cioè *carabiniere*. Infine, nell'originale l'autrice non adatta il termine «carabinieri» alla cultura francofona: esso non viene riportato tramite un calco (*carabiniers* o *gendarmes*), ma compare nella forma italiana in corsivo e talvolta al singolare. Nella traduzione del romanzo, i *realia* caratteristici di una cultura altra non sono sostituiti o eliminati: semmai vengono riportati con l'uso del corsivo e si adotta una posizione interventzionista che mira a spiegarne il concetto o l'oggetto di riferimento, qualora la comprensione non fosse garantita poiché si tratta di termini troppo lontani dalla cultura di arrivo e, quindi, totalmente sconosciuti.

Conclusioni

Tradurre un testo narrativo è un'esperienza tanto stimolante quanto piena di insidie, se si considera il fatto che il messaggio letterario è indissolubilmente legato alla funzione poetica del linguaggio e non sempre è interpretabile univocamente.

Il fine ultimo dell'opera letteraria è quello di coinvolgere emotivamente il lettore e la priorità consiste nell'alimentare costantemente il suo interesse per la storia che viene raccontata, poiché chi legge è attratto dai temi e dai valori che sono veicolati all'interno del testo e, inoltre, da come essi vengono espressi attraverso lo stile narrativo.

Una delle sfide più impegnative emersa durante il lavoro di traduzione è stata, quindi, quella di mantenere sempre vivo il messaggio trasmesso dall'autrice. I personaggi incorporano nelle loro parole dei significati e dei valori che l'autrice vuole vedere materializzati nel testo dopo averne fatto un'esperienza personale.

Si è lavorato su un testo la cui struttura è originale, poiché esso è costituito da una forma narrativa ibrida che, per certi versi, ricorda quella di un romanzo epistolare, configurandosi come un racconto che sembra quasi debba essere recitato, espresso a voce dai personaggi che parlano tra di loro ma, allo stesso tempo, non si dicono tutto.

L'oralità è quindi un aspetto essenziale del romanzo e, pertanto è stato impegnativo ricreare l'illusione della lingua parlata in una narrazione in prima persona, conservando al contempo la letterarietà dello stile narrativo.

Sebbene l'opera sia contraddistinta da un registro prettamente informale che – a vari livelli linguistici – si avvicina al parlato, risultando a un primo impatto semplicistica, in realtà è stato difficile ed essenziale al tempo stesso mantenere intatta la funzione estetica del testo, che veicola quei caratteri che lo rendono un *romanzo* in quanto genere letterario e non un semplice racconto.

La traduzione è stata orientata su un preciso principio di fondo: considerare sia il testo originale che il testo in italiano come due opere autonome, che coesistono in due lingue diverse per divulgare lo stesso messaggio in contesti socioculturali differenti, ma che si rapportano in modo speculare alla tematica del romanzo.

In particolare, la strategia traduttiva adottata per tradurre il romanzo non aspira a ricercare una equivalenza nel senso più ambiguo del termine, proprio perché in virtù dell'anisomorfismo delle lingue, parlare di equivalenza non serve.

Si è voluto attuare una mediazione tra le differenze culturali che il testo trasmette e, se di equivalenza si deve parlare, si è preferito adottare la proposta di Eco che parla di *equivalenza funzionale* (Eco 2019), per cui la traduzione deve produrre lo stesso effetto a cui mirava l'originale, cioè il proposito dominante dell'originale.

Il lettore è spronato ad avvicinarsi al testo di partenza consapevole del fatto che si tratta di un elemento della cultura altrui, che non è soltanto quella belga o francese, ma anche quella africana. La traduzione diventa quindi un'occasione per il lettore di immergersi in una realtà *altra* che irrompe nella normalità, per arricchirsi, durante questa esperienza, di nuovi elementi di una cultura che percepisce come estranea. Così, gli viene data la possibilità di portare con sé qualcosa di questa diversità, e considerarla come un valore aggiunto.

Si è scelto di conservare quante più possibili caratteristiche della cultura altrui, permettendo al lettore di recepire il testo per quello che è: espressione e parte di una cultura estranea alla propria. Il lettore si trova di fronte a un testo che non si inserisce pienamente nelle categorie e negli schemi della propria cultura, ma al contempo ricco di stimoli. Questa strategia traduttiva non deve confondersi con procedimenti che prevedono una traduzione letterale, basata su strutture calcate sul modello dell'originale, poiché così facendo ci si discosta dall'atto traduttivo stesso: il lettore avverte l'errore di una scelta traduttiva, riconosce il *nuovo* quando si confronta con un modo poco familiare di presentargli qualcosa (Gambier 1997).

Il tentativo di applicare una strategia traduttiva che si fondasse su un approccio straniante si è basato proprio su queste considerazioni. Tuttavia, non sempre è stato possibile applicare lo stesso approccio traduttivo, poiché talvolta si è dovuto optare per un adattamento di alcuni concetti o espressioni che sono peculiari e specifici di una lingua e, di conseguenza, di una cultura, per cui una traduzione non adattata avrebbe comportato una resa inverosimile agli occhi del lettore. Quindi, si è dovuto rinunciare al tentativo di trasporre fedelmente nella traduzione alcune espressioni di cui si fa un uso figurato della lingua, il cui contenuto è espresso inevitabilmente ricorrendo a delle equivalenze concettuali e, quindi, linguistiche.

Pur cercando di far percepire le peculiarità del testo di arrivo, si considera il fatto che alcuni elementi che fanno parte di una cultura sono specifici di quella cultura stessa. Trasporli fedelmente nel testo tradotto è limitante poiché il lettore viene fuorviato e si ritrova a dubitare dell'autonomia dell'opera stessa. Si è cercato, quindi, di non far percepire al lettore un distacco dalla realtà del romanzo per non ricordargli che il testo che legge è in realtà il prodotto di una traduzione.

Queste riflessioni portano alla conclusione che una traduzione del tutto *adeguata* in realtà non è sufficiente, così come non lo sarebbe in questo caso una traduzione integralmente *adattata*, poiché la presenza di elementi che rimandano a culture diverse è un tratto essenziale del romanzo e ne costituisce una funzione rilevante ai fini del messaggio che si vuole comunicare.

Bibliografia primaria

DAMAS Geneviève (2017), *Patricia*, Paris, Gallimard.

Bibliografia secondaria

ALBRECHT Jörn, METRICH René (2016), *Manuel de Traductologie*, Berlin, De Gruyter.

BRANDI Paolo (2007), *Parole in movimento, L'influenza del cinema sulla letteratura*, Firenze, Cadmo.

BRINJY Hoda (2016), *Interculturalité et traduction des expressions figées*, in «Synergies Monde Arabe», n. 9, p. 23-40.

CADIOT Pierre (1988), *Ça à l'oral: un relais topique. Analyse grammaticale des corpus oraux*, «Linx», n°18.

D'ACHILLE Paolo (2003), *L'italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino.

FERRARI Angela, ZAMPESE Luciano (2016), *Grammatica: parole, frasi, testi dell'italiano*, Roma, Carocci editore.

GADET Françoise (1992), *Le français populaire*, Paris, Presses Universitaire de France.

GAMBIER Yves (1997), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, John Benjamins, Meta, 42 (3), p. 579-586.

GROSS Maurice (1982), *Une classification des phrases «figées» du français*, «Revue québécoise de linguistique», 11 (2), p. 168-171.

LAVINIO Cristina (2011), *Testi scritti e testi orali: differenze, interazioni, intersezioni*, tratto da M.T. Calzetti, L. Panzeri Donaggio, *Educare alla scrittura*, Firenze, La Nuova Italia.

OSIMO Bruno (2001), *Propedeutica della traduzione. Corso introduttivo con tabelle sinottiche*, Milano, Hoepli editore.

OSIMO Bruno (2000), *Corso di traduzione*. Disponibile sul: <http://courses.logos.it/IT/index.html>

PODEUR Josiane (2002), *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Napoli, Liguori editore.

POPOVIČ Anton (2006), *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Milano, Hoepli editore.

SAAD ALI Mohamed (2016), *La traduction des expressions figées: langue et culture*, in «Traduire» [En ligne], 235. URL : <http://journals.openedition.org/traduire/865>

SABBAN Annette (2016), *Le traducteur face aux expressions figées*, in «Manuel de Traductologie», Berlin, De Gruyter.

ZAMBONI Lodovico, *La Baraka tra 'Benedizione' e 'Influenza spirituale'*, Edizioni Orientamento – Al Qibla.

Identikit di un dittatore atipico e della sua dittatura

Ilaria Agonigi

ilax.agon@hotmail.it

ABSTRACT This paper brings together some chapters of my master's thesis, which also included an Italian translation of José Gil's essay *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*. While drawing on Gil's essay's topics as a suitable starting point, I proceed to show Salazar's unconventional way of dealing with the masses. After a short introduction to the dictator's political and intellectual background, my contribution highlights two of his ways to gain consensus: the *escrito-lido technique* and the nearly total lack of what classical rhetoric commonly refers to as *actio*.

PAROLE-CHIAVE: Salazar, dittatura, rinnovamento, escrito-lido, actio

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Valeria Tocco, docente di Letteratura portoghese e brasiliana.

La formazione politica e intellettuale di Salazar¹

Per cominciare, considerando che, nelle parole di uno dei più grandi giornalisti italiani, il dittatore portoghese è l'incarnazione della «più singolare e grigia di tutte le dittature mondiali» (Montanelli 1960a), ritengo sia doveroso, oltre che utile, tracciarne un ritratto. António de Oliveira Salazar nasce nella *freguesia* di Vimieiro, più precisamente nella cittadina di Santa Comba Dão, il 28 aprile 1889 da una famiglia di umili origini. I genitori erano, infatti, proprietari di piccoli terreni agricoli. A soli undici anni Salazar fa il suo ingresso nel Seminario di Viseu, dal quale uscirà otto anni dopo. Questo periodo risulterà fondamentale per la formazione della sua personalità sia intellettuale che, soprattutto, morale. Montanelli, nel '60, scriverà di un Salazar ben più maturo ciò che segue: «[...] non è diventato prete, ma è un credente e un rigoroso osservante. Tutte le mattine va in chiesa, la sua vita è un modello di virtù cristiane [...]. Salazar serve lo Stato come i preti, quando son buoni, servono la Chiesa» (Montanelli 1960b). Dopo aver appurato di essere attratto più dalla missione pedagogica che da quella sacerdotale, e una volta portati a termine gli studi complementari presso il Liceu Alves Martins di Viseu, Salazar si ritrova a vivere l'agitazione che all'epoca scuoteva il Paese. Infatti, il Portogallo si trovava nel bel mezzo delle ultimissime battute della sua esperienza monarchica. Nel 1910, ovvero l'anno d'esordio della Prima Repubblica, il giovane António inizia gli studi universitari presso l'Università di Coimbra: prima la laurea in Giurisprudenza, poi gli studi che lo portano ad essere dapprima assistente e poi titolare della cattedra di Scienze Economiche (1918).

Coimbra è un tassello fondamentale per la definizione del temperamento di Salazar anche perché è proprio qui che viene fondato il *Centro Académico de Democracia Cristã* (CADC), del quale Salazar entra a far parte durante la sua permanenza nella città universitaria e per il quale, successivamente, diventa segretario. Già nel 1912 si possono leggere articoli con la sua firma sulla rivista del Centro, «O imparcial» alla cui guida c'era Manuel Gonçalves Cerejeira. Salazar vive a fianco di quest'ultimo gli anni degli studi universitari. Cerejeira diventerà

¹ Questo paper è composto da estratti della tesi intitolata *Tra persuasione e invisibilità: la retorica di António de Oliveira Salazar e i discorsi alla Legião Portuguesa*, da me discussa in data 11/12/2020 per il corso di studi in Linguistica e Traduzione dell'Università di Pisa.

patriarca di Lisbona e i due rimarranno in buoni rapporti, seppur restando sempre molto attenti nel rivendicare l'autonomia dello Stato nei confronti della Chiesa e viceversa. È certamente innegabile che fu anche grazie agli incontri giovanili tenutisi presso il CADC che Salazar cementò le proprie convinzioni riguardo al ruolo fondamentale che avrebbe dovuto svolgere la Chiesa in un momento tanto tumultuoso per i lusitani. Guardava con inflessibile scetticismo l'anticlericalismo repubblicano, fermamente convinto del fatto che il Paese avrebbe dovuto affrontare una sorta di Resurrezione spirituale, e che tale spirito di rinnovamento avrebbe dovuto accendersi nel più intimo di ogni cittadino portoghese.

Un primo assaggio del temperamento di Salazar lo si può avere se si pensa alla sua prima comparsa in parlamento: nel 1921, a seguito dell'elezione tra gli esponenti del *Centro Católico Português*, lascia l'incarico appena un giorno dopo, dopo essersi reso conto del caos e della corruzione che regnava tra gli uomini che avrebbero dovuto decidere per il bene della nazione. Fu da sempre molto attivo nell'ambito dei circoli cattolici e molte sono le conferenze alle quali viene invitato a partecipare in qualità di oratore. Si dimostra sempre molto interessato anche alla gestione dell'economia portoghese. Per Salazar, la risoluzione della questione economica è prioritaria e rimarca questa sua posizione in vari articoli pubblicati. All'indomani del colpo di Stato del 28 maggio 1926, i reparti militari ormai al potere invitano Salazar ad assumere la guida del Ministero dell'Economia: dopo tredici giorni, lo stesso Salazar lascia l'incarico perché ritiene che l'inaspettata presa di potere da parte di Gomes da Costa ai danni di Cabeçadas non sia condizione conciliabile con il proprio compito. Fino al momento della sua nomina definitiva a Ministro dell'Economia, Salazar non si risparmia in termini di interventi giornalistici denunciando la drammatica situazione economica portoghese. In particolare, si dichiara fortemente contrario al prestito di dodici miliardi di sterline che il governo sembra più che intenzionato a voler chiedere alla Società delle Nazioni².

Finalmente, il 27 aprile del 1928 Salazar prende una volta per tutte le redini dell'economia nazionale accettando l'incarico offertogli dal generale Carmona, seppur ponendo alcune condizioni. Ottiene, infatti, che il proprio Ministero possa esercitare il controllo su tutti gli altri, pretendendo che questi moderino le loro spese, che venga previamente consultato quando si debbano discutere provvedimenti che richiedano particolari spese statali e che possa opporre il veto su tali manovre. Marcello Caetano lo descrive, almeno in questa iniziale fase della sua esperienza politica «[...] distante e riservato nei contatti, freddo nelle manifestazioni esteriori, duro nei giudizi, fermo nelle decisioni, implacabile nel risparmio del denaro pubblico e nella difesa della moralità amministrativa, intransigente nella disciplina [...]» (Caetano 1977: 35). A questo punto, a trentanove anni, il nuovo Ministro dell'Economia ha nelle sue mani poteri pressoché illimitati. Per ridurre il drammatico debito pubblico annuncia fin da subito che la sua ricetta sarà estremamente dolorosa per i portoghesi, fatta di sacrifici, aumento della tassazione e del costo della vita.

Nel 1930 promuove la nascita della *União Nacional*: lo scopo di questa formazione è quello di aggregare gli elementi civili che possano dare il loro appoggio alla dittatura. Salazar presenta questa nuova formazione politica nel quarto anniversario del 28 maggio 1926 e, non certo casualmente, davanti ad una grande folla di militari. Il discorso che pronuncia può considerarsi l'azione che segna l'allontanamento delle forze militari dal potere e sancisce la fine della dittatura militare e l'inizio di quella nazionale (Caldeira 1986: 95). Sebbene come partito nasca ufficialmente il 30 luglio, il manifesto della *União Nacional* si considera tracciato già con le parole proferite in questa occasione. Si definisce il Portogallo come uno «Stato Nazionale sociale e corporativo, invocando un nazionalismo storico, razionale, riformatore e progressivo che si allontana dal socialismo e dal liberalismo sia per via teorica, che pratica [...]» (Politipédia). Oltre a ciò, la famiglia viene caricata di una veste politica centrale nel

² In cambio, la Società delle Nazioni pretende di formare un comitato di controllo sull'amministrazione delle finanze portoghesi.

progetto del regime e l'esecutivo di un'autorità massima. Le azioni principali attraverso le quali preparare il consenso intorno al nuovo assetto politico sono l'organizzazione di grandi manifestazioni propagandistiche e la strumentalizzazione della stampa: infatti, nel 1931 il *Diário da Manhã* pubblica il suo primo numero in quanto organo ufficiale della *União Nacional*. Due anni dopo, con la nuova costituzione adottata dal regime, diventa l'unico partito consentito in Portogallo, con la funzione di «creare nel paese l'atmosfera indispensabile perché la grande riforma necessaria nella politica e nei costumi sia intesa dal settentrione al mezzogiorno, per modo che possa compiersi senza grandi attriti e senza grandi ostacoli» (Serapiglia 2014: 71). Il prestigio che Salazar intanto costruisce attorno alla propria figura lo porta a sommare alla carica di Ministro dell'Economia anche quella di Presidente del Consiglio già a partire dal 1932, su invito dell'allora Presidente della Repubblica, Carmona.

L'Estado novo: una dittatura originale?

Spesso si parla di miracolo finanziario in relazione all'opera di risanamento effettuata da Salazar: in effetti, in appena un anno riesce nell'impresa di riportare il bilancio statale non solo in pari, ma addirittura in attivo. Della sua azione risanatrice scriverà sempre Caetano: «tagliò le spese, incrementò alcune entrate, e ciò che fin qui tutti avevano dipinto come un'impresa erculeo, parve fatto: le spese autorizzate non superavano le entrate previste» (Caetano 1977: 37). La riorganizzazione della vita economica del Paese è capillare: per farsi un'idea della portata della sua attività riformatrice, basti pensare che tra il 1928 e il 1940 fa pubblicare più di 2300 fra decreti e decreti-legge. Rimane in carica come Presidente del Consiglio per ben trentasette anni. Tra il 1936 e il 1947, per periodi quasi totalmente sovrapponibili, ricopre anche i ruoli di Ministro della Guerra e degli Affari Esteri.

Come riassume magistralmente Torgal, *Estado novo* traduce:

[...] uma acção política “totalitária”, nacionalista mas também de tendências internacionalistas, um Estado de controlo das massas, activista e voluntarista, simultaneamente tradicional e moderno, corporativista, antiliberal e anti-socialista, um Estado criador de uma mentalidade e de uma ética “nova” desde a juventude, fundador de um homem “novo”, de uma “cultura nova” (Torgal 2009: 76).

Molti dei tratti che fungono da collante per la pavimentazione del nuovo corso del Portogallo si riassumono nelle parole appena citate. Ad esempio, il regime si caratterizza per la matrice cattolica di cui è intrisa, fin da subito, l'azione di Salazar. Quest'ultimo si serve di questa sua qualità studiando un progetto che risulti in un inestricabile intreccio del bene nazionale con i principi del radicato credo religioso dei portoghesi. La morale cristiana è quel vettore attraverso cui legittimare quella sua richiesta di comune obbedienza ai principi morali cristiani e quella rinuncia alle aspirazioni ed alle ambizioni umane, che sono a dir poco fondamentali nelle mire del regime. La vittoria, *a priori*, di Salazar sta nel suo porsi come uomo al servizio della nazione: come lui si sacrifica per il bene della propria patria, così devono fare i cittadini. Proietta a livello nazionale l'ordine che ogni portoghese vorrebbe veder regnare all'interno della propria famiglia (Menéndez 2007).

Si è a lungo discusso se poter assimilare la dittatura portoghese alle altre dittature europee riassumendo, quindi, tutte queste caratteristiche in un solo attributo, ovvero nel termine *fascista*. Come rileva Torgal, la matrice nazionalista portoghese «[...] era e ribadiva di essere molto differente dal nazionalismo violento italiano e, soprattutto, tedesco. Doveva esserlo tenendo di conto delle diverse circostanze dell'*Estado novo* e le peculiarità del popolo portoghese» (Torgal 2009: 357). Lo stesso Salazar dichiara a Ferro:

La nostra dittatura si avvicina, evidentemente, alla dittatura fascista nel rafforzamento dell'autorità, nella guerra dichiarata a certi principi della democrazia, per il suo carattere accentuatamente nazionalista, per le sue preoccupazioni di ordine sociale. Se ne discosta, però, nei metodi di rinnovamento. La dittatura fascista tende a un cesarismo pagano, a uno stato nuovo che non conosce limitazioni di natura giuridica né morale, che marcia verso le sue mete senza trovare ostacoli (Serapiglia 2014: 91).

Tuttavia, anche se si rivendica continuamente questa volontà di discostarsi dalla ferocia di altri fascismi europei, le pratiche di consolidamento dell'ideologia del regime, non sono molto diverse da quelle usate proprio da questi ultimi. Nel 1933 nasce la repressiva PVDE – poi rinominata PIDE nel 1945 –, vale a dire la *Polícia de Vigilância e Defesa do Estado*, la quale, da statuto, ha il compito di contrastare i crimini in ambito sociopolitico e neutralizzare le possibili azioni di agitazione sociale. Questo reparto esercita un controllo totale su ogni cittadino ritenuto anche solo potenzialmente pericoloso per il regime. Ad esempio, si serve di intercettazioni telefoniche e spie. In pratica, la PVDE agisce attraverso «[...] as prisões, a violação da privacidade, os julgamentos, as torturas praticadas, a repressão na rua, as mortes violentas» (Serapiglia 2014: 404), che si configurano come diretta incarnazione della matrice repressiva del regime.

L'abilità di Salazar nel mostrarsi come esempio di virtù cristiane da seguire ed allo stesso tempo ideatore di un impianto statale tanto oppressivo lascia esterrefatti. Del resto, Salazar è stato molte cose. Non ultimo, un uomo che non si è fatto scrupoli nell'adottare tutte le misure che gli avrebbero permesso di guidare il proprio Paese sulla rotta che lui aveva deciso di fargli percorrere. I portoghesi hanno dovuto piegarsi a tutto ciò. La tesi non approfondisce questo aspetto, ma il ricorso alla censura, alla tortura, all'imprigionamento degli oppositori ed all'uso della PIDE come mezzo personale nella soppressione di qualsiasi tipo di opposizione sono una costante dell'*Estado novo* almeno tanto quanto i caldi inviti a rendere grande il Paese.

«Simili come gocce d'acqua il Portogallo e il suo capo» (Montanelli 1960c)

Nessuno poteva immaginare ciò che Salazar avrebbe rappresentato per il Paese. Forse, una delle chiavi di lettura più efficaci per farci un'idea dell'iniziale ingenuità con la quale si lasciò via libera alla sua ascesa politica è quella che Montanelli ci fornisce in uno degli articoli che gli dedica. Il giornalista toscano scrive: «e così nacque, in forza soltanto di un diritto di “veto” in campo finanziario, la più singolare di tutte le dittature, da parte di un uomo che non aveva mai fatto politica, che non era sostenuto da nessun partito né da altre forze organizzate o rivoluzionarie [e] che ancora oggi non ne ha [...]» (Montanelli 1960c). Fatto sta che le sorti politiche, e non solo, del Portogallo si legano a doppio filo con quelle del suo uomo forte. Senza contare l'iniziale quadriennio da Ministro delle Finanze, Salazar guida, sostanzialmente, il Portogallo dal 1932 al 1968. Si tratta di un periodo lunghissimo, durante il quale ha potuto non soltanto tenere saldamente le redini di ogni settore della vita portoghese, ma anche portare a compimento un processo di modellamento degli animi che i cittadini portoghesi non sarebbero riusciti a scrollarsi di dosso per molto tempo.

Bisogna, tuttavia, constatare che, nel momento in cui affrontiamo lo studio di quest'uomo politico, ci imbattiamo immediatamente in qualcosa che stride con l'idea di dittatore che comunemente si delinea nel nostro immaginario. Salazar risulta, infatti, per certi aspetti, molto diverso da dittatori come Adolf Hitler o Benito Mussolini, ai quali il corso del Novecento europeo ci ha insegnato a guardare. Durante il 1960, Montanelli scrive sulle colonne del *Corriere della Sera* tenendo una propria rubrica centrata sulla figura del dittatore, dal titolo, giustamente, *Ritratto di Salazar*. Ebbene, già allora Montanelli si stupisce del fatto che, ricercando materiale bibliografico su

Salazar, i risultati ottenuti siano quantitativamente deludenti e praticamente gli stessi di un'indagine effettuata dodici anni prima (Montanelli 1960a).

Oggi, a cinquant'anni dalla morte di Salazar, la sua figura sembra essere sempre più sbiadita nella memoria collettiva lusitana. Difatti, in un recente articolo pubblicato sul *Diário de Notícias*, si cerca di analizzare proprio le ragioni di questa mancanza di interesse verso la figura del dittatore (Céu e Silva: 2020). Ci si aspetterebbe che, in occasione del cinquantenario, almeno un nuovo contributo venisse dato alle stampe. Sono varie le cause prese in considerazione per dare ragione di questo vuoto, ma nessuna di quelle esposte pare essere più convincente di altre. Tuttavia, tra le osservazioni più interessanti, citiamo quella di Ribeiro de Meneses³, la quale ci suggerisce come, in molti portoghesi, le tracce di quasi quarant'anni di governo salazarista siano ancora estremamente, forse troppo, vivide. Insomma, questa breve riflessione ci dà un'idea della portata di ciò che avvicinarsi alla figura di Salazar implica e, ancor più, di quanto sia stato un personaggio difficile da inquadrare per gli stessi portoghesi, ieri come oggi.

Salazar è indubbiamente un uomo scaltro, di un'immensa cultura, decisamente brillante e determinato. A ciò si aggiunge il fatto che, in un panorama politico che fino a quel momento aveva fatto da catalizzatore di violente convulsioni partitiche e cospirazioniste, il professore di Coimbra si staglia come una figura originale, un uomo differente dai precedenti capi politici. Infatti, come si legge in José Gil: «mentre tutti si dibattono e parlano, lui si mantiene silenzioso ed immobile. In questo modo, produce un effetto di focalizzazione dell'attenzione su sé stesso. In mezzo al tumulto generale, rimane l'unico punto di riferimento stabile» (Gil 1995: 54). È abbastanza facile credere che sia stato proprio questo basso, bassissimo profilo a permettere alla personalità di quest'uomo di insinuarsi anche negli angoli più reconditi dell'essenza dei portoghesi. Gli ingredienti della strategia di Salazar sono magistralmente esposti nel saggio scritto da José Gil - saggio che fa anche da prototesto della traduzione che ho realizzato nell'ambito della discussione della tesi magistrale - tra altri ingredienti, quindi, solo per citarne alcuni, ecco che incontriamo la retorica priva di retorica, la drammatizzazione della verità, lo *escrito-lido*, il gioco d'incastri dei piani narrativi, il silenzio, l'invisibilità.

Come anticipato, non si tratta certamente di un politico dai tratti canonici. «Tutto sintesi e introversione» (Caetano 1977: 74), Salazar non ricerca la visibilità (anzi, è proprio all'invisibilità che ambisce), né la notorietà voluta da altri dittatori. «Egli non ha molti contatti con le masse, anzi non ne ha quasi nessuno. [...] Salazar è un dittatore che detesta il balcone» (Montanelli 1960d). La lettura della rubrica tenuta da Montanelli fornisce un ritratto davvero interessante di Salazar e la portata di questa personalità tutta unica trasuda dagli aneddoti che racconta per descrivere il personaggio. Tutto, in Salazar, contribuisce a renderlo un dittatore atipico. A seguire, una breve fotografia scattata dal giornalista:

è piuttosto alto, ma un po' curvo. Il volto è bello e di razza, sebbene egli venga da una modestissima famiglia di contadini: ha folti capelli d'argento, i tratti marcati, il naso aquilino, la bocca sottile e amara, gli occhi più vecchi di tutto il resto, come prosciugati, con qualche bagliore d'ironia agli angoli. Di singolare, ha le mani lunghissime, con le dita fragili e snodate [...]. La loro pelle ha il colore delle piante senza clorofilla (Montanelli 1960b).

Al di là del ritratto che possiamo riuscire a realizzare tramite le informazioni raccolte su Salazar, è indubbio che una personalità tanto ricca di chiaroscuri abbia esercitato un'enorme influenza sui portoghesi. Consapevole di questa sua esclusività, Salazar rappresentava il prototipo del "buon portoghese" al quale mirava a ricondurre l'essere di ogni cittadino.

³ Autore dell'unica biografia esaustiva su Salazar, secondo il *Diário de Notícias*.

Pessimo oratore, sublime stratega: i discorsi. Lo *escrito-lido* e le sue potenzialità

Senza alcun dubbio, la pratica del cosiddetto “scritto-letto” è una strategia chiave dell’azione elocutoria e, al contempo, politica, di Salazar. Non è un caso, infatti, che José Gil le dedichi un intero capitolo. Seguendo il suo ragionamento, riusciamo a comprendere l’architettura così minuziosamente articolata che fa da scheletro alla tecnica di Salazar, vale a dire, una tecnica in grado di suscitare emozioni radicate nell’inconscio di coloro che ascoltano le sue parole. Emozioni, queste, di difficile definizione proprio perché – in quanto tali – chiamano in causa il terreno più o meno ignoto della dimensione intima umana, dell’inconscio. Fin qui, tuttavia, si potrebbe affermare che non ci sia niente di insolito: un oratore politico che si rivolge ad un pubblico si presume aver tutt’altro obiettivo che lasciarlo indifferente. È il modo in cui Salazar fa questo che desta l’interesse tutto particolare che fa da tema principale al saggio di Gil. «[...] Continuava a produrre silenzio, metteva a tacere nelle persone la comprensione e l’espressione della propria condizione reale, facendole oscillare tra giudizi di sé estremi ed opposti: “non siamo niente, non valiamo nulla” e “siamo i migliori, geni, eroi”» (Gil 1995: 55): è questa l’“altalena” sulla quale fa forzatamente sedere il proprio pubblico e che stride tanto nettamente rispetto a stili e contenuti oratori sicuramente più noti in Europa.

Gil apre il capitolo dedicato a questa tecnica con un’affermazione riguardo la natura intrinsecamente relazionale della lettura (che ovviamente può esser fatta solo dei testi scritti). Questa relazione ha due caratteristiche: innanzitutto, viene a crearsi inevitabilmente tra i partecipanti all’atto (nel nostro caso, ci sarà Salazar da un lato a scrivere e poi leggere il proprio discorso, e dall’altra il pubblico che lo ascolta), ed in secondo luogo, è caratterizzata dal silenzio. Proseguendo nella lettura della tesi di Gil, si scopre come sia proprio questo silenzio la chiave vincente che permette a Salazar di esercitare un potere tanto pervasivo al momento della lettura dei discorsi. Il silenzio di cui parla Gil, infatti, non è semplice assenza di suono. Si tratta di una presenza silenziosa, una presenza contraddistinta dalla peculiarità di essere inavvertibile. Oltre ad essere fertile terreno d’innesto della relazione 1:1, è anche concretizzazione dello spazio pubblico. Lo spazio pubblico è la traccia che rimane della possibilità di lettura-enunciazione pubblica di ciò che scrive-dice Salazar. Nel momento in cui un soggetto decide di fare l’esperienza di ascolto delle parole di Salazar, si ritrova, di colpo, catapultato in una dimensione inedita. Una volta immerso in questa condizione – che chiama in causa direttamente il proprio inconscio – non ha più nessuna possibilità di scegliere se seguire o meno i ragionamenti logici e trasparenti del dittatore, non può più tornare indietro. Come lo scritto è aperto a tutti gli sguardi, allora anche il discorso scritto, che poi verrà letto da Salazar, andrà incontro alla stessa sorte. Trasposto a livello orale, quello spazio pubblico che egli riesce ad imbrigliare ed incorporare, in versione silenziosa, nel testo diventa la sua capacità di comunicare alle masse, oltre che al singolo individuo, rendendo questa ben più di un semplice “messaggio comunicato al singolo e moltiplicato per il numero di ascoltatori”. Salazar legge i propri discorsi e lo fa di fronte ad immensi raduni di persone. Ciò che davvero sorprende è l’efficacia che mantiene questa sua strategia anche quando rapportata alle folle ed inserita nel tripudio generale.

In pratica, dunque, il soggetto *A* si rivolge ad un soggetto *B*, e lo fa all’interno di un canale preferenziale che lo vede come suo unico interlocutore. Il silenzio che avvolge questo dialogo (in realtà solido monologo del dittatore) è la presenza fisica dello spazio pubblico, aperto potenzialmente a tutti coloro che vogliono ascoltare Salazar. C’è un’ulteriore osservazione che Gil porta alla nostra attenzione: esattamente come accade per un paesaggio, tutti possono fare esperienza dello scritto (ovvero dello scritto, poi letto da Salazar). Ciò significa che tanto il singolo, quanto la collettività possono accedere ai contenuti veicolati, e questi stessi contenuti acquisiranno immediatamente lo stato di comunicazione sociale. L’entità che leggerà il testo scritto, starà parlando e continuerà a farlo «[...] sotto gli occhi di tutti e per sempre, essendo, nello scritto, presenti iscrizione, memoria [...]» (Gil 1995: 17-18). In ultima battuta, dunque, il canale preferenziale di comunicazione tra Salazar ed il singolo è anche lo

stesso che sussiste tra lo stesso Salazar e la massa. Non solo: il fatto che questa comunicazione venga trasposta a livello collettivo non la rende meno intima. Ultima nota fondamentale per la corretta comprensione dell'apparato ordito da Salazar è la sua consapevolezza del fatto che, per influenzare davvero in profondità il proprio pubblico, deve agire sulla sfera inconscia di chi lo ascolta. L'unico modo per fare questo è prediligere proprio un tipo di comunicazione inconsapevole, involontaria, ma altrettanto profonda e potente.

Insomma, la strategia che Salazar mette in atto sembra davvero studiata nei minimi dettagli e con l'obiettivo di esercitare un'influenza che sia il più duratura ed incisiva possibile su chi lo ascolta. Tutto ciò acquisisce il suo vero significato finale solo se rapportato allo scopo della politica dell'*Estado novo*, vale a dire, trasformare la tempra dei portoghesi per renderla funzionale alle mire del regime.

La *actio* nei discorsi di Salazar

Quando si parla dell'atteggiamento che António Salazar assume leggendo in pubblico i propri discorsi, quella di ritrovare caratteristiche che siano riconducibili alla dimensione della *actio* è un'impresa decisamente notevole. Come già abbondantemente sottolineato, Salazar spicca tra i dittatori europei novecenteschi proprio per la sua atipicità in relazione ad alcuni aspetti prettamente "dittatoriali". Tra gli altri, dunque, sono già state sottolineate la sua tipica avversione al culto della persona ed il suo disagio manifesto nel parlare di fronte a sconfinite folle. Sicuramente, anche il modo di pronunciare i discorsi, che scrive precedentemente, è diverso da altri casi. In particolare, gli aspetti riconducibili alla *actio* sembrano essere minimi.

Tuttavia, si è deciso di ricercare qualche indizio che potesse dare un contributo – in positivo o in negativo – alla riflessione su Salazar che la tesi realizzata si propone di stimolare. Nel libro *Minhas Memórias de Salazar*, Marcelo Caetano dice di essersi convinto a scrivere poiché intenzionato a confutare i falsi luoghi comuni che negli anni sono stati creati attorno a Salazar.

Lo stesso Caetano apre il settimo capitolo del proprio libro manifestando stupore per la particolarità del caso di Salazar: «In generale i politici si fanno strada mediante la conquista di simpatie e l'abile intercettazione di consensi. [...] E poi, nel 1928 arriva quel professore da Coimbra... Aspetto debole, voce da vecchia, austerità da professore [...]» (Caetano 1977: 40). Ecco che Caetano ci dà subito un'importante indicazione sul timbro di voce del dittatore. In effetti, ascoltando le registrazioni dei discorsi pronunciati via radio, disponibili al sito web della RTP, si ascolta una voce decisamente poco accattivante. Non di rado diventa una voce strozzata, spesso soggetta a "sfilacciamento", quando la melodia intonativa dell'enunciazione richiede piccoli e brevi acuti (soprattutto quando parla alla folla). Non si tratta, quindi, di una voce invitante, a tratti è stridula. Salazar usa le pause con grande attenzione: è evidente una forte corrispondenza tra queste e la funzione grammaticale svolta dalla punteggiatura dei suoi discorsi. Nel complesso, dunque, non sembra affatto seducente la voce di Salazar. Forse chi lo ascoltava rimaneva incantato, piuttosto, dall'accuratezza formale con cui esprimeva i propri ragionamenti. Del resto: «ricca, elegante, carica di forza espressiva» (Caetano 1977: 41) è come Caetano qualifica la prosa del dittatore.

Se avessimo avuto occasione di assistere alla lettura di uno dei suoi discorsi, avremmo visto «[...] un uomo spento, con il foglio in mano che leggeva con una voce timbrata, ma poco seducente, senza atteggiamenti tribunitari, senza un gesto» (Caetano 1977: 41). Ci si sarebbe prospettato uno spettacolo profondamente diverso da quello a cui avremmo assistito se fossimo stati spettatori di un discorso tenuto, ad esempio, da Benito Mussolini. Salazar legge e basta, insomma. E quando il pubblico lo interrompeva, applaudendo, «[...] lui taceva, scorreva serenamente lo sguardo sulla propria platea e riprendeva a leggere con lo stesso tono» (Caetano 1977: 41).

L'assenza più totale di una qualsiasi indicazione circa il linguaggio gestuale è già di per sé un forte indizio. Tra i contenuti disponibili nell'archivio della RTP esistono anche alcuni video che ritraggono Salazar intento a parlare sia alle folle sconfinite riunite in Praça do Comércio, sia a raduni più ristretti. Ebbene, la scena è sempre la medesima: Salazar è in piedi o seduto, legge da un foglio (che tiene in mano o appoggiato su una superficie), di fronte ai microfoni che trasmetteranno il suo intervento.

Ancora nell'archivio della RTP, possiamo ritrovare alcuni video (pochi) in cui Salazar si trova a parlare da seduto e, quindi, con il suo fedele foglio appoggiato su di una scrivania. Questi casi rappresentano l'unica, minima, deroga all'assenza di gestualità: con una mano, infatti, spesso accenna alcuni piccoli movimenti (come, ad esempio, il picchiettare con l'indice sulla scrivania).

Possiamo, dunque, concludere affermando che la peculiarità di Salazar si riflette anche nel suo modo di apparire davanti al pubblico a cui parla. Non gesticola e la sua voce non gli permette un uso strategico funzionale della prosodia. Per contro, fa un uso ponderato delle pause.

Il modo in cui Salazar si presenta ai portoghesi e presenta loro il piano economico che si appresta a mettere in atto è già di per sé indicativo della perversione che caratterizza il personaggio. Come osserva José Gil, Salazar è riuscito ad ipnotizzare i portoghesi, con la propria personalità (invisibile) è riuscito a condurli in uno stato di "semi-veglia" che gli ha permesso di attuare misure di restrizione delle libertà personali e manovre economiche che oggi definiremmo "lacrime e sangue". Salazar ha un obiettivo ed ha intenzione di perseguirlo a qualsiasi costo. Se, per raggiungerlo, i portoghesi dovranno affrontare tempi duri, rinunciare alle umane e naturali aspirazioni, soffrire o, addirittura morire, questa sofferenza sarà commisurata a quella di cui lo stesso Salazar farà esperienza mettendosi al servizio della propria Nazione per dirigere un progetto tanto arduo.

Bibliografia

- CAETANO Marcello (1977), *Minhas Memórias de Salazar*, Lisboa, Editorial Verbo.
- CALDEIRA ARLINDO Manuel (1986), *O partido de Salazar: antecedentes, organização e funções da União Nacional (1926-34)*, «Análise social», 94, p. 943-977.
- GIL José (1995) *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- SERAPIGLIA Daniele (2014), *Le interviste di Ferro a Salazar*, In: Daniele Serapiglia (a cura di), *Il fascismo portoghese*, Bologna, Edizioni Pendragon.
- TORGAL LUÍS Reis (2009), «As "novas gerações" e a noção de "Estado Novo" ou de "Estados novos" In: Torgal L.R., *Estados novos, estado novo: ensaios de história política e cultural*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 70-77.

Sitografia

- MENÉNDEZ Fernanda Miranda (2007), *Salazar ou a conquista discursiva do poder*, «Veredas. Revista de Estudos Linguísticos», 10, consultato il 17/06/2020, URL: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/veredas/article/view/25238>>
- MONTANELLI Indro (06/04/1960d), *Nasce dalla noia l'unica opposizione*, «Corriere della Sera», p. 2-3, consultato il 22/08/2020, URL: <<https://www.corriere.it/>>

MONTANELLI Indro (03/04/1960c),
Chiuso nella penombra lo straordinario dittatore,
«Corriere della Sera», p. 2-3, consultato il
25/08/2020, URL: <<https://www.corriere.it/>>

MONTANELLI Indro (30/03/1960b)
*La più singolare e grigia di tutte le dittature mon-
diali*, «Corriere della Sera», p. 2-3, consultato il
18/08/2020, URL: <<https://www.corriere.it/>>

MONTANELLI Indro (27/03/1960a)
*Simili come gocce d'acqua il Portogallo e il suo
capo*, «Corriere della Sera», p. 2-3, consultato il
21/08/2020, URL: <<https://www.corriere.it/>>

Politipédia. Repertório Português de Ciência Política,
consultato il 20/06/2020, URL:
<<http://www.politipedia.pt/>>

RTP arquivos, Discorsi pronunciati da Salazar, con-
sultato il 24/06/2020, URL: <[https://arqui-
vos.rtp.pt/?advanced=1&s=discursos+salazar](https://arquivos.rtp.pt/?advanced=1&s=discursos+salazar)>

SILVA João Céu (25/07/2020,)
*Reflexo de Salazar no espelho português está a
ficar menos nítido*, «Diário de Notícias»,
consultato il 23/08/2020, URL:
<[https://www.dn.pt/edicao-do-dia/25-jul-
2020/reflexo-de-salazar-no-espelho-portugues-
esta-a-ficar-menos-nitido-12463662.html](https://www.dn.pt/edicao-do-dia/25-jul-2020/reflexo-de-salazar-no-espelho-portugues-esta-a-ficar-menos-nitido-12463662.html)>

Adamastor, fra Mozambico e Sudafrica: due rivisitazioni del mito secondo Luís Carlos Patraquim e Roy Campbell

Giada Alberti

giada.alberti91@gmail.com

ABSTRACT This paper analyzes two different rewritings of the myth of Adamastor, one of the most well-known and iconic characters of *Os Lusíadas*. A hideous giant and rejected lover, this figure has gone through a variety of reinterpretations, particularly in Mozambican and South African literature. In relation to these two contexts, a couple of poems are taken into consideration here, namely Luís Carlos Patraquim's *Metamorfose* (1980) and Roy Campbell's *Rounding the Cape* (1930). The analysis of the poems is preceded by an introduction which both delves into the role of Adamastor in *Os Lusíadas* and offers a brief overview of the noteworthy critical reception connected with such a character.

PAROLE-CHIAVE: Luís Carlos Patraquim, Roy Campbell, Adamastor, colonizzazione, impero

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Valeria Tocco, docente di Letteratura portoghese e brasiliana e della prof.ssa Laura Giovannelli, docente di Letteratura inglese.

Adamastor è uno dei personaggi simbolo de *Os Lusíadas*, che ha affascinato lettori e studiosi di ogni epoca grazie alla caratterizzazione tratteggiata da Camões: dalla penna del poeta portoghese nasce infatti una figura sfaccettata, impossibile da definire in maniera univoca. Se il gigante continua a sopravvivere nell'immaginario collettivo soprattutto come un incubo spaventoso, che ha popolato le menti di navigatori ed esploratori, sarebbe tuttavia sbagliato considerarlo alla stregua di una creatura mostruosa, poiché Adamastor è anche la personificazione del Capo delle Tempeste, un profeta di sciagure¹, un innamorato non corrisposto e uno spirito preposto al controllo delle acque. Il primo a tentare di sciogliere l'enigma relativo all'identità del gigante è Vasco da Gama, che gli si rivolge con l'interrogativo «Quem és tu?» (Camões 2000: canto V, ottava 49, verso 3), ma l'unica strategia alla quale Adamastor può ricorrere per definire la propria natura è quella di raccontare la sua storia, la vicenda di come uno «dos filhos aspérrimos da Terra» (Camões 2000: canto V, ottava 51, verso 1) sia stato tramutato in «aquele oculto e grande Cabo/A quem chamais vós outros Tormentório» (Camões 2000: canto V, ottava 50, versi 1-2) per amore della ninfa Teti.

A livello strutturale l'apparizione di Adamastor si colloca in un punto focale, circa a metà dell'opera e arrivando pertanto a costituirne il fulcro. Il quinto canto svolge inoltre la funzione di legare passato e futuro, in quanto chiusura del racconto di Gama al re del Malindi e preparazione per il lettore alle vicende che l'ammiraglio portoghese deve ancora narrare.

¹ Il poeta non fornisce spiegazioni sulle origini del dono profetico di Adamastor, tuttavia questa facoltà lo pone sullo stesso piano di divinità come Zeus e Proteo.

La vicenda del gigante viene inoltre rivestita di grande importanza anche per il fatto di racchiudere tre dei motivi portanti de *Os Lusíadas*, ovvero «a ousadia épica, o sofrimento trágico e o desengano lírico» (Castro 2007: 183). La prima è rappresentata dalla capacità di realizzazione dell'uomo che grazie alla sua intelligenza trionfa sulle forze della natura, personificate da Adamastor; la seconda invece viene introdotta in primo luogo dalla narrazione della fine crudele dei coniugi Sepúlveda, che nel loro ultimo abbraccio suscitano la commozione del gigante e rievocano la sua storia crudele con Teti, nel cui abbraccio Adamastor trova invece l'inganno. Adamastor conserva pertanto emozioni e caratteristiche umane, che hanno portato molti critici a vedere nel gigante una proiezione di Camões e dei tormenti amorosi del poeta, che vengono spesso descritti nella sua produzione poetica proprio attraverso i toni del «desengano lírico».

Una figura come quella di Adamastor non poteva che «authorise bewildering conflicts of interpretation» (Lipking 1996: 217), con correnti interpretative che si sono dipanate a partire dai vari aspetti del personaggio. In tal senso, uno degli studi più interessanti è quello compiuto dall'accademico David Quint, che nel saggio *Voices of Resistance: The Epic Curse and Camões's Adamastor* (1989) riconfigura Adamastor come simbolo dell'Africa e dei suoi abitanti. A supporto delle sue teorie, lo studioso mette in luce sia l'attribuzione ad Adamastor di alcune caratteristiche tipiche degli africani, come «a cor terrena» (Camões 2000: canto V, ottava 39, verso 6) e «crespos os cabelos» (Camões 2000: *supra*), sia la vicinanza della sua apparizione con l'episodio dell'incontro fra gli uomini di Gama e un indigeno, col quale i portoghesi non riescono a instaurare una comunicazione a causa delle barriere linguistiche.

Alla luce di queste considerazioni è possibile, pertanto, inquadrare Adamastor come “altro”, che malgrado il suo *status* riesce a instaurare un discorso con il colonizzatore: in virtù del dono della parola conferitogli da Camões, il gigante viene introdotto al lettore come una presenza di spicco all'interno del poema, alla pari dei suoi protagonisti.

Un personaggio talmente sfaccettato e affascinante non poteva che stimolare la fantasia di altri scrittori, grazie ai quali il mito di Adamastor ha conosciuto nuove rappresentazioni. Ai fini di questo lavoro ho scelto di soffermarmi in particolar modo sui componimenti di Luís Carlos Patraquim e Roy Campbell, autori provenienti da due contesti geografico-letterari apparentemente molto distanti fra loro. Da un lato troviamo infatti il Mozambico, in cui quel processo di «esquecimento da carga demasiado pesada que o processo colonial arrastou consigo» (Leite 2003: 22), innescatosi a seguito dell'indipendenza, ha spinto gli artisti a cercare un proprio percorso lontano dall'eredità culturale e letteraria del Portogallo; dall'altro il Sudafrica, dove la figura di Adamastor attecchisce nella letteratura del paese a partire dal diciannovesimo secolo, per poi riconfigurarsi come mito «at the root of all subsequent white semiology invented to cope with the African experience» (Gray 1979: 18), in un legame col territorio che lo fa assurgere al ruolo di primo mitico abitante del Sudafrica.

Patraquim e Campbell sono pertanto accomunati dal fatto di aver risvegliato l'interesse per la figura di Adamastor, alla quale hanno conferito nuova linfa vitale. Inoltre, per quanto le rispettive rappresentazioni del mito risultino differenti l'una dall'altra, entrambi gli autori scelgono di dipingere il gigante come un nucleo di alterità, raffigurato in *Metamorfose* di Patraquim come incarnazione dell'impero portoghese in un Mozambico alla vigilia dell'indipendenza, e in *Rounding the Cape* di Campbell come simbolo del territorio sudafricano, oltre che dei suoi abitanti.

«Mas Agora morto Adamastor»: il crollo di un impero e la *Metamorfose* del Mozambico visti da Luís Carlos Patraquim

Luís Carlos Patraquim (1953) è senza dubbio uno dei poeti più rappresentativi all'interno del panorama letterario mozambicano: vincitore del *Prémio Nacional de Poesia de Moçambique* nel 1995, Patraquim viene considerato il degno erede di José Craveirinha per lo stile altamente metaforico e per una scrittura «alimentada por uma força pictórica e simbólica e por uma rítmica que faz dos textos, espaços de mediação reflexiva e onírica, em que o sentido se vislumbra e anuncia, refeito num movimento de recorrências de leitura» (Leite 2003: 128).

Nato a Maputo da una famiglia portoghese, Patraquim esordisce con la raccolta *Monção* nel 1980, nel periodo immediatamente successivo all'indipendenza del paese². È in questo clima di ritrovata libertà che nasce una nuova generazione di artisti, all'interno della quale Patraquim si impone con una produzione che comprende non soltanto poesie, ma anche *pièce* teatrali, *crónicas* e romanzi. Trasferitosi in Portogallo nella seconda metà degli anni '80, attualmente collabora con la stampa mozambicana e portoghese, scrive sceneggiature ed è coordinatore della rivista «Lusografias».

Il poeta mozambicano menziona Adamastor nella poesia intitolata *Metamorfose*, contenuta nella sua opera d'esordio *Monção*. Prima di passare all'analisi dettagliata del componimento che sarà oggetto del presente articolo, vorrei partire proprio dal titolo di questa raccolta patraquiniana: la parola *monção* viene infatti rivestita di diverse valenze dall'autore, poiché racchiude in sé quella volontà di cambiamento che si era fatta strada sia nella cultura sia nella società mozambicana, in seguito all'indipendenza. Il monzone, inoltre, è da sempre considerato il vento della navigazione e questa caratteristica lo lega in maniera indissolubile a Camões e a due viaggi in particolare, quello del poeta dalla Ilha de Moçambique a Lisbona, dove trascorrerà gli ultimi anni della sua esistenza, e quello di Vasco da Gama, a cui il monzone consentirà di doppiare il Capo di Buona Speranza. Ed è proprio questo episodio che finisce col riportarci alla figura di Adamastor, che diventa uno dei protagonisti di *Metamorfose*. Il titolo del componimento è ancora una volta polisemantico e se il referente immediato della metamorfosi in questione è il Mozambico, paese alla vigilia dell'indipendenza, non dobbiamo dimenticare che il gigante è egli stesso protagonista di una trasformazione. Prima di addentrarmi oltre nell'analisi, riporto il testo della poesia.

quando o medo puxava lustro à cidade
eu era pequeno
vê lá que nem casaco tinha
nem sentimento do mundo grave
ou lido Carlos Drummond de Andrade

os jaracandás explodiam na alegria secreta de ser vagens
e flores vermelhas
nem lustro de cera havia
para que o soubesse
na madeira da infância
sobre a casa

² L'indipendenza del Mozambico viene sancita nel 25 aprile del 1974 dalla Rivoluzione dei garofani, che pone termine al regime salazarista.

a Mãe não era ainda mulher
 e depois ficou Mãe
 e a mulher é que a vagem e a flor da terra
 então percebi a cor
 e a metáfora

mas agora morto Adamastor
 tu viste-lhe o escorbuto e cantaste a madrugada
 das mambas cuspidadeiras nos trilhos do mato
 falemos do casaco e do medo
 tamborilando o som e a fala sobre as planícies verdes
 e as espigas de bronze
 as rótulas já não tremulam não e a sete de Março
 chama-se Junho desde um dia de há muito tempo com meia dúzia
 de satanhocos moçambicanos todos poetas gizando
 a natureza e o chão no parnaso das balas
 falemos da madrugada e ao entardecer
 porque a monção chegou
 e o último insone povoa a noite de pensamentos grávidos
 num silêncio de rãs a tisana do desejo

enquanto os tocadores de viola com que latas de rícino e amendoim
 percutem outros tendões da memória
 e concreta
 a música é o brinquedo
 a roda
 e o sonho
 das crianças que olham os casacos e riem
 na despudorada inocência deste clarão matinal
 que tu
 clandestinamente plantaste
 Aos Gritos

L'interlocutore a cui si rivolge il poeta è il connazionale José Craveirinha, considerato il Camões mozambicano per via del suo ruolo seminale nella costruzione della letteratura del paese. La scelta di Craveirinha non è pertanto casuale, in quanto nella sua opera egli affronta spesso il tema delle ingiustizie e delle violenze che hanno macchiato il regime coloniale. Il tempo che domina la prima parte del componimento è l'imperfetto, un tempo in cui «o medo puxava lustro à cidade»: questo verso iniziale costituisce un riferimento esplicito alla poesia di Craveirinha *Lustro* contenuta nella raccolta *Cela 1* (1980)¹, la cui funzione è quella di portarci in una fase della storia mozambicana caratterizzata dalla censura di un regime dispotico ed oppressivo. Gli scrittori sono costretti a far circolare le proprie opere in clandestinità, pagando a volte con la prigionia o l'esilio le loro posizioni contro la dittatura, come appunto capitò a Craveirinha, mentre gli abitanti non hanno accesso alle opere di autori stranieri. A questo proposito Patraquim porta l'esempio di Carlos Drummond de Andrade, poeta brasiliano che all'epoca del salazarismo non avrebbe potuto leggere.

Patraquim mostra, quindi, fin dalla prima strofa del componimento, una delle cifre stilistiche che attraversano la sua intera produzione, ovvero la capacità di unire in maniera fluida molteplici influenze letterarie: Ana Mafalda Leite individua infatti «duas fortes redes de `correspondências´, de afinidades electivas, uma fundadora, aquela

¹ Il verso esatto è «de joelhos o medo/puxa lustro à cidade».

em que são criados os seus precursores, no espaço literário moçambicano [...], e uma outra rede de correspondências, integradora, que recolhe, centrifugamente, escritas oriundas de diversas literaturas» (Leite 2003: 128).

In *Metamorfose* il poeta riesce a legare la prima generazione poetica mozambicana (incarnata appunto da Craveirinha) alla seconda, in una prospettiva che parte dalle radici della letteratura portoghese con Camões fino ad abbracciare altri autori lusofoni come Drummond de Andrade.

In un tale clima di oppressione e paura, l'io poetico muove i primi passi in un «mundo grave», di cui non ha ancora coscienza: nell'innocenza della sua infanzia, l'immagine del «casaco» finisce col diventare l'epitome di un colonialismo che ai suoi occhi di bambino appare oscuro e minaccioso. In questo quadro, tuttavia, i segni di una rinascita del paese sono già presenti, con i «jaracandá» e la «Mãe» che attendono di poter dare origine a una nuova vita. Entrambi questi simboli si ricollegano a una delle tematiche principali di *Monção*, ovvero quella della rinascita e della fertilità.

Sarà con la rivoluzione e l'avvento dell'indipendenza che il lettore verrà riportato al piano del presente: arriva il monzone carico di cambiamenti e assieme a esso giunge la morte di Adamastor, emblema di un colonialismo ormai inutile la cui scomparsa diventa pertanto necessaria. Il Mozambico deve passare oltre in modo da trovare nuovi orizzonti, così come Gama e il suo equipaggio dovettero doppiare il Capo e fronteggiare la spettrale presenza del gigante, al fine di raggiungere l'India. Adamastor si fa quindi simbolo del Portogallo e delle sue conquiste oltremarine, portatrici di sofferenze. Del resto, Patraquim si è sempre dimostrato molto critico nei confronti dell'impresa coloniale lusitana, i cui frutti secondo lui non portarono alla creazione di un vero impero (come quello inglese o francese), bensì a una assurda «política de povoamento» (Laban 1988: 927).

Il gigante quindi viene a rappresentare la letteratura portoghese stessa per antonomasia, oltre alla lusofonia. È grazie alla sua scomparsa che il poeta finalmente scopre «a cor e a metáfora», l'universo poetico si apre davanti a lui mentre la donna e la terra riprendono a essere fertili.

Tuttavia, l'indipendenza dal Portogallo non deve avvenire soltanto su un piano politico, ma anche su quello letterario, ed è qui che Craveirinha entra in gioco piantando il seme della nuova letteratura mozambicana che minerà un impero marciò fino alle fondamenta, malato di scorbuto. La menzione a questa malattia, che ha mietuto per secoli le sue vittime fra marinai ed esploratori, costituisce un ulteriore riferimento al quinto canto de *Os Lusíadas* dato che nelle ottave 81 e 82 Camões fornisce una breve descrizione di questa «doença crua e feia» (Camões 2000: canto V, ottava 81, verso 1). Ad aiutare Craveirinha in questo compito sono tutti i poeti mozambicani, che, oltre a combattere, hanno contribuito a plasmare un nuovo linguaggio, quel linguaggio che sarà il veicolo di espressione di un Mozambico rinato.

È proprio nel periodo in cui Patraquim scrive che si comincia a riflettere sulle sofferenze della colonizzazione e a esorcizzarle; per questo, diventa ancora più importante confrontarsi con l'eredità del periodo pre-indipendenza, parlare «dos casacos e do medo» in modo da poter riscoprire un'identità propria sia a livello territoriale che letterario. A liberarsi dalle opprimenti catene del regime sono anche le emozioni; finalmente è giunto il tempo di cantare il desiderio, i sogni, l'immaginazione, e questi sono, infatti, alcuni dei temi della poesia post-indipendenza: da quel seme piantato «clandestinamente» da Craveirinha, la voce dei poeti si eleva fino alla conclusione del componimento, che si chiude in un grido liberatorio². Adamastor muore e proprio per questo loro devono

² Per citare un altro componimento presente in *Monção*, «nosso é o tempo do canto/conquistado a sangue/e terra».

continuare a raccontare anche in mezzo al “parnaso das balas”: la parola infatti è forse l’arma più potente ed è grazie ad essa che Adamastor, gigantesco simbolo di un impero, crolla.

La rappresentazione che Patraquim tratteggia di Adamastor è dunque ben diversa da quella camoniana, dato che nella visione del grande poeta portoghese il gigante veniva collocato agli antipodi del mondo civilizzato, non soltanto dal punto di vista geografico: per quanto il gigante sia capace di provare sentimenti umani, la sua caratterizzazione lo colloca nella categoria del mostruoso e dell’ignoto, pertanto in netta contrapposizione col Portogallo e i valori incarnati dai suoi eroi. Nella poesia dell’autore mozambicano Adamastor subisce un’ulteriore metamorfosi, come si evince dal titolo, una trasformazione che lo porta a perdere i tratti mostruosi che caratterizzano le sue sembianze per diventare una silenziosa incarnazione del Portogallo, della sua letteratura e soprattutto del suo passato di conquiste oltremarine, delle cui tragiche conseguenze il gigante era già stato profeta.

«All that I have hated or adored»: la figura di Adamastor in *Rounding the Cape* di Roy Campbell

Roy Campbell (1901-1957) nasce nella colonia sudafricana del Natal, da una famiglia di origini inglesi e scozzesi. È tuttavia in Europa che il poeta trascorre la maggior parte della sua esistenza, fra l’Inghilterra, la Francia, la Spagna e il Portogallo: queste peregrinazioni riflettono un percorso artistico sfaccettato, che soltanto un autore dalle molte anime come Campbell poteva compiere. Con una produzione che comprende raccolte poetiche, due autobiografie e traduzioni di alcuni fra i più importanti scrittori europei, Campbell è stato il primo poeta sudafricano a ottenere la notorietà internazionale e «a prominent and culturally revealing English-language writer of his time from South Africa» (Crewe 1997: 27). Tuttavia, malgrado il valore e la qualità della sua opera, si tratta di un autore la cui fortuna critica in vita è stata alterna e che a tutt’oggi merita di essere riscoperto.

Nel 1926 Campbell ha occasione di leggere *Os Lusíadas* e a colpire in particolar modo la sua immaginazione è «that wonderful passage about Rounding the Cape» (Campbell 1951: 1974), uno dei più celebri dell’intero poema anche in virtù dell’apparizione di Adamastor. È proprio attraverso questo personaggio che, secondo Campbell, il Sudafrica avrebbe fatto la sua comparsa nella letteratura europea, in un mirabile esempio di invenzione letteraria che renderebbe Camões «the greatest of all South African poets» (Campbell 1951: 1974).

Nello stesso anno il poeta compone *Rounding the Cape*, quando ormai si appresta a lasciare in maniera definitiva la sua terra natale: diverse sono le circostanze che hanno dettato questa scelta, dal fallimento della rivista «Voor-slag», alla quale aveva lavorato assieme al connazionale William Plomer, alla morte del padre. In questo periodo tormentato nasce per l’appunto *Rounding the Cape*, una poesia «inspired by the last view of the stark coastal mountains of the Cape Peninsula» (Alexander 1982: 74), che condensa i complessi sentimenti dell’autore nei confronti della patria e del suo popolo, un malinconico canto d’addio che suggella un esilio tanto volontario quanto necessario. Al gigante, Campbell intitola inoltre la sua opera d’esordio *Adamastor*, pubblicata nel 1930, all’interno della quale *Rounding the Cape* viene posta a chiusura della sezione denominata *Early Poems*. Prima di analizzarne il contenuto, riporto il testo della poesia:

The low sun whitens on the flying squalls,
Against the cliffs the long grey surge is rolled
Where Adamastor from his marble halls
Threatens the sons of Lusus as of old.

Faint on the glare uptowers the dauntless form,
 Into whose shade abysmal as we draw,
 Down on our decks, from far above the storm,
 Grin the stark ridges of his broken jaw.

Across his back, unheeded, we have broken
 Whole forests: heedless of the blood we've spilled,
 In thunder still his prophecies are spoken,
 In silence, by the centuries, fulfilled.

Farewell, terrific shade! though I go free
 Still of the powers of darkness art thou Lord:
 I watch the phantom sinking in the sea
 Of all that I have hated or adored.

The prow glides smoothly on through seas quiescent:
 But where the last point sinks into the deep,
 The land lies dark beneath the rising crescent,
 And Night, the Negro, murmurs in his sleep.

A una prima lettura potremmo affermare che *Rounding the Cape* per il poeta costituisca un «valedictory gesture to his homeland» (Cronin 1984: 74); tuttavia, contemplare il paesaggio del Sudafrica nella sua interezza lo spinge anche a meditare su come esso sia stato alterato sia dalle esplorazioni, sia dagli insediamenti che si sono succeduti nel corso della storia. Se Camões aveva quindi trasformato in epica un passaggio cruciale nella storia delle scoperte marittime, Campbell utilizza a sua volta la poesia per riflettere sulle conseguenze di tali scoperte, ovvero sulle vicende del colonialismo.

Malgrado Campbell aneli alla bellezza della letteratura classica, il suo approccio suggerisce come non sia più possibile raccontare il contatto con un nuovo territorio attraverso i termini dell'epica, cosicché la gloria delle scoperte cede il posto agli orrori della colonizzazione: le foreste vengono distrutte e il sangue versato, mentre i colonizzatori impongono in modo «heedless» il “peso” della loro civiltà sulla “schiena” di Adamastor. Di fronte a queste violenze, come si pone l'io lirico, nel quale possiamo identificare lo stesso Campbell? La sua prospettiva sembra in un primo momento convergere con quella dei colonizzatori, rispetto ai quali il «we» del primo verso della terza stanza implica un avvicinamento, ed è come se il poeta stesso prendesse parte al massacro.

Soltanto quando l'imbarcazione si allontana l'io lirico riesce a ritrovare la propria individualità, distante dalla terra del Capo e da Adamastor, le cui sembianze assumono contorni sempre meno netti per trasfigurarsi infine in una «terrific shade» e in un «phantom». Tuttavia, la sua presenza rimane minacciosa, poiché, come dichiara il poeta in riferimento all'ombra del gigante, «Still of the powers of darkness art thou Lord». I referenti di quest'oscurità sono molteplici, a partire da un'Africa percepita come una terra oscura, come quel “cuore di tenebra” che, in ottica anticoloniale, aveva già colpito l'immaginazione di Joseph Conrad. Significativamente, come per i personaggi del celebre romanzo conradiano, le tenebre sono anche quelle che gravano sull'animo del poeta, che deve costantemente lottare con i sentimenti contrastanti nutriti per la patria, epitome di «all that I have hated or adored».

La quinta stanza conclude la poesia con un'analogia nota disforica, ovvero un'immagine destabilizzante che spezza la tranquillità del viaggio: mentre l'imbarcazione «glides smoothly on through seas quiescent», dalla terra a malapena illuminata dalla luna si ode il mormorio del «Negro».

Riflettendo su cosa rappresenti Adamastor per Campbell, si può affermare che, a un primo livello, esso coincida con il Sudafrica, il cui “capo” più estremo si erge ancora in mezzo all'oceano a distanza di secoli dall'epopea camoniana.

Il legame con Adamastor si fa però ancora più profondo nella misura in cui Campbell si identifica col gigante stesso, una creatura isolata dalla sua stessa razza e costretta all'immobilità, condizione sempre temuta dal poeta e che egli ha cercato di scongiurare attraverso numerose peregrinazioni, in una costante ricerca delle proprie radici spirituali e culturali. Intrappolato in una terra dove nessuno ascolta la sua poesia, l'artista sudafricano si sente come l'albatross di Baudelaire, umiliato e privato delle sue ali¹.

Inoltre la figura di Adamastor viene investita di ulteriori valenze da Campbell, che la rimodella al fine di attuare una decostruzione del *colonial discourse*, intensificando così il legame con l'opera di Camões, in cui, al di là dell'esaltazione della gesta lusitane, è possibile riscontrare alcuni segni di critica al sistema imperiale: oltre alle sciagure profetizzate da Adamastor, si rivelano significativi a questo proposito gli episodi del *velho do restelo* all'inizio del quarto canto e le allusioni alla corruzione che i portoghesi porteranno in Oriente, contenute nel decimo.

Tuttavia, la prospettiva di Campbell appare fluttuante, e questo emerge già nel modo in cui l'apparente simmetria del componimento è in effetti spezzata da delle discontinuità, le più importanti delle quali riguardano appunto il soggetto poetico, che passa dal «we» all'«I» della penultima stanza. Queste scissioni lasciano intravedere un percorso in cui Campbell si identifica in primo luogo coi colonizzatori, dei quali rivive le crudeli gesta. È interessante però notare come la sua prospettiva non escluda un legame empatico, che lo porta a descrivere anche le sofferenze di cui gli invasori saranno vittime. Rei di aver profanato il mare, i navigatori periranno proprio a causa di esso ed è la voce di Adamastor ad annunciare «in thunder» il loro destino, che si compirà tra il fragore delle tempeste e terminerà «in silence».

L'accademico sudafricano Michael Chapman osserva giustamente che «Campbell's point, as reinforced by his other writings of the time, is that the colonists are clearly the exploiters, heedless of Africa's blood; moreover that Adamastor's prophecies of endless strife for the European invaders have perfect legitimacy» (Chapman 1986: 83). Tuttavia, i conflitti legati all'espansione e alla conquista coloniale emergono in maniera problematica in Campbell, che, in quanto sudafricano di origine inglese, si trova a vivere una frattura ideologica: fra i suoi antenati figurano infatti alcuni dei *settlers* della colonia del Natal ed è come se, in quelle foreste devastate e in quel sangue versato, egli rivedesse le loro imprese, arrivando a sentirsi partecipante poiché nel suo sangue scorre pur sempre la «linfa» della colonizzazione. Il poeta ha spesso denunciato le condizioni di sfruttamento in cui era costretta a vivere la popolazione di colore e la conseguente istituzionalizzazione della segregazione razziale, e non riesce a dimenticare come la sua famiglia abbia fatto fortuna grazie al lavoro di Zulu poco pagati e braccianti provenienti dall'India².

Malgrado Campbell sia consapevole di ciò, nella sua opinione i *non-white* non sono in grado di divenire parte integrante di «a shared discourse of South Africa» (Crewe 1997: 46); sarebbe cioè possibile vivere con loro, ma non all'insegna di una totale integrazione. Pur comprendendo le sofferenze di questi gruppi etnici, Campbell è

¹ È interessante notare come in *Adamastor* sia stata inserita anche una traduzione de *L'albatros* di Charles Baudelaire, allegoria dell'artista incompreso ed emarginato dalla società, con il quale Campbell si identificava. Inoltre, l'immagine del poeta come figura isolata ed eroica al tempo stesso, incompresa dai suoi simili, percorre similmente a un *fil rouge* la raccolta: questo nucleo tematico lega infatti alcuni componimenti, tra i quali spiccano *To a Pet Cobra* e *Tristan da Cunha*.

² L'attuale comunità indiana presente in Sudafrica discende in gran parte proprio dai lavoratori indiani, che si occupavano delle colture di canna da zucchero in Natal.

ben cosciente di come non siano sempre stati collocabili nel ruolo di pure vittime³. Adamastor stesso, del resto, incarna questo binomio vittima-carnefice poiché, dai suoi «marble halls», diventerà artefice di disgrazie; la sua è cioè una figura apparentemente passiva che si rivela però carica di poteri oscuri.

Relativamente a *Rounding the Cape*, mi sembra qui doveroso soffermarmi su un elemento che non ho ancora preso in considerazione, ovvero la figura del colonizzato, dell'«Altro» che si profila come protagonista dell'ultimo verso del componimento: la chiusura della poesia recita infatti «And Night, the Negro murmurs in his sleep», offrendo un'immagine sinistramente premonitrice in cui l'indigeno sussurra semi-cosciente nell'oscurità più completa, oscurità alla quale egli viene accostato per giustapposizione. Attraverso questo riferimento a un mororio latente, Campbell sembra alludere a una futura ribellione della razza nera, che si consumerà anche come espressione delle profezie di Adamastor.

A questo punto è lecito porsi degli interrogativi su come Campbell avrebbe accolto questo «risveglio», poiché la sua è una prospettiva complessa, che ha spinto alcuni critici a inquadrarlo nella cornice epistemica dello scrittore coloniale⁴, mentre, secondo Michael Chapman, sarebbe più corretto parlare di «irresolvable tensions in Campbell's experience at the time» (Chapman 1986: 82). Il poeta è certamente consapevole del fatto che i *non-white* si ribelleranno e lascia trapelare una sensazione di paura, conscio delle enormi difficoltà che i suoi connazionali dovranno affrontare per gestire questo cambiamento rivoluzionario.

La decisione di Campbell di abbandonare il paese può essere interpretata quindi come una fuga? Egli accetta di essere parte del processo coloniale o «does its invocation of Camões's allegorical mode in fact fend off culpability»? (Van Wyk Smith 2012: 124) Vorrei ricordare che la scelta dell'autore è stata oltremodo sofferta, in quanto egli sentiva di non potersi più esprimere come poeta in una patria che non lo apprezzava. Attraverso i suoi scritti egli pare lanciare degli avvertimenti ai connazionali, al fine di mettere in guardia il «White South Africa»⁵ dalle conseguenze di una politica costruita sullo sfruttamento sistematico e la segregazione. Se Camões canta le gesta lusitane alle soglie del crepuscolo della storia portoghese, Campbell può essere considerato un profeta degli orrori dell'*apartheid*, che, come Adamastor, vaticina eventi destinati inesorabilmente a compiersi. Il poeta si allontana dalla sua terra, ma la «terrific shade» del gigante continuerà ad infestare la sua memoria, come un *memento* e un presagio dell'imminente distruzione violenta di una civiltà.

Bibliografia primaria

CAMÕES Luís Vaz de (2000),
Os Lusíadas, Lisbona, Instituto Camões.

PATRAQUIM Luís Carlos (1980),
Monção, Maputo, Lisbona, INLD, Edições 70.

CAMPBELL Roy (1930),
Adamastor, Londra, Faber & Faber.

³ Tra i vari conflitti e gli episodi di violenza verificatisi nel corso del *Great Trek*, è possibile ricordare l'inganno del re Dingane ai danni dei boeri: nel 1837 il sovrano zulu fece infatti uccidere a tradimento il leader dei *voortrekker*, Piet Retief, e i suoi uomini. Inoltre, attaccò un accampamento boero causando la morte di circa cinquecento persone. Il dominio di Dingane cominciò a disgregarsi l'anno seguente, a seguito della sconfitta sofferta nella battaglia di Blood River per mano di Andries Pretorius, nuovo *leader* dei *voortrekker*.

⁴ Mi riferisco in particolare a Jeremy Cronin e al suo articolo *Turning Around Roy Campbell's Rounding the Cape*, citato in precedenza.

⁵ Espressione utilizzata da Campbell in uno dei suoi articoli pubblicati su «Voorslag».

Bibliografia secundaria

- ALEXANDER Peter (1982),
Roy Campbell: A Critical Biography, Oxford, Oxford University Press.
- ALMEIDA Cíntia Machado de Campos (2014),
Viagens de Fora para Dentro: Profanações e Vagamundagens de Luís Carlos Patraquim, Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, UFRJ.
- BLACKMORE Josiah (2009),
Moorings: Portuguese Expansion and the Writing of Africa, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CAMPBELL Roy (1951),
Light on a Dark Horse: An Autobiography (1901-1935), Londra, Hollis & Carter.
- CASTRO Aníbal Pinto de (2007),
Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- CHAPMAN Michael (1986),
Roy Campbell, Poet a Defence in Sociological Times, «Theoria: A Journal of Social and Political Theory», 68, p. 79-93.
- CREWE Jonathan (1997),
The Specter of Adamastor: Heroic Desire and Displacement in “White” South Africa, «MFS Modern Fiction Studies», 1, 43, p. 28-47.
- CRONIN Jeremy (1984),
Turning Around Roy Campbell’s Rounding the Cape, «English in Africa», 1, 11, 1984, p. 65-78.
- GRAY Stephen (1979),
Southern African Literature: An Introduction, Cape Town, David Phillip.
- GRAY Stephen (1977),
The Myth of Adamastor in South African Literature, «Theoria: A Journal of Social and Political Theory», 48, p. 1-23.
- LABAN Michel (1998),
Moçambique: Encontro com Escritores, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.
- LEITE Ana Mafalda (2003),
Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais, Lisboa, Edições Colibri.
- LIPKING Lawrence (1996),
The Genius of the Shore: Lycidas, Adamastor and the Poetics of Nationalism, «Modern Language Association», 2, 111, p. 205-221.
- QUINT David (1989),
Voices of Resistance: The Epic Curse and Camões’s Adamastor, «Representations», 27, p. 111-141.
- VAN WYK SMITH Malvern (2012),
“Shades of Adamastor, The Legacy of the Lusitads”, In: Attwell D., Attridge D. (a cura di), *The Cambridge History of South African Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 113-137.

Sitografia

- ARANDA Cláudia (2016),
Luís Carlos Patraquim: “A minha principal actividade é sonhar”, consultato il 20/01/2020, URL: <https://pontofinalma-cau.wordpress.com/2016/03/08/luis-carlos-patraquim-a-minha-principal-actividade-e-sonhar/>.
- SOUZA Ricardo Silva Ramos de (2007),
O escrutínio deste sexo fundo com palavras: a poesia de Luís Carlos Patraquim, consultato il 20/01/2020, URL: <http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/O-escrut%C3%ADnio-deste-sexo-fundo-com-palavras.pdf>
- VASCONCELOS Maurício (2009),
Monção – Legados da poesia africana, consultato il 20/01/2020, URL: <http://sibila.com.br/mapa-da-lingua/moncao-legados-da-poesia-africana/3162>.

La tematica del naufragio in Luís Vaz de Camões

Matteo Barbieri

matt.barbieri23@gmail.com

ABSTRACT This article investigates the shipwreck theme in relation to Portugal's greatest epic poet, Luís Vaz de Camões. In particular, the contribution aims at analyzing how, on the one hand, the theme is linked to the biography of the author of *The Lusíadas*, and how, on the other hand, the subject is connected to a specific genre that was popular in Portuguese literature at his time: the so-called *relatos de naufragios*, which was a heavily codified genre narrating shipwrecks and maritime disasters. The article examines how such a correlation works.

PAROLE-CHIAVE: Letteratura portoghese, Portogallo, Camões, Naufragi, Epica

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Valeria Tocco, docente di Letteratura portoghese e brasiliana.

Introduzione

Nell'affrontare la lettura e lo studio dell'opera e della vita di Camões risulta interessante constatare come il tema del naufragio – soggetto di una peculiare e specifica codificazione nella letteratura portoghese – trovi, per così dire, una doppia veste nell'autore dei *Lusíadas*: troviamo infatti traccia di esso sia sul piano strettamente testuale sia su quello extra-testuale e biografico. Questo elaborato si propone quindi di affrontare in maniera schematica come tale tematica si espliciti da una parte come episodio biografico subito dallo stesso poeta con ovvi riflessi nella sua produzione lirica, dall'altra nel materiale narrativo dei *Lusíadas*.

Il tema del naufragio come dato extratestuale: il naufragio alle foci del Mekong

Le due ottave nei *Lusíadas*

Da sempre, nelle biografie di Camões, il naufragio che il poeta subì alle foci del Mekong appare come dato biografico assodato e conseguentemente cruciale sia per la sua vita che per la totalità della sua opera. Riassumendo brevemente l'episodio tramandato dalla tradizione, il poeta subì un rovinoso naufragio sulle coste dell'attuale Vietnam, nel quale riuscì a trarre in salvo dalle onde il manoscritto dei *Lusíadas* ancora *in fieri*, ma perdendo tra di esse la donna che amava, la misteriosa Dinamene. Nonostante questo sia tendenzialmente accettato come dato biografico certo, di sicuro abbiamo invece ben poco dal momento che, come riconosce Luciana Stegagno Picchio (1980: 23), «la penuria di documenti sulla vita di Camões ha indotto i biografi [...] a interrogare l'opera camoniana per ricavare dall'interno di questa [...] notizie sull'autore. È il metodo che i filologi classici [...] chiamano della biografia per autoschediasmi. Anziché basarsi sul solido terreno del documento, la costruzione biografica si appoggia qui a elementi che per sostenersi avrebbero a loro volta bisogno di un sostegno esterno». In pratica bisogna riconoscere come il materiale biografico su Camões derivi in gran parte proprio dalla sua stessa opera: i

dati che vengono considerati certi sono quindi sovente frutto non di prove documentarie quanto di ipotesi più o meno verosimili.

Dando quindi per assodata la natura congetturale che necessariamente ogni ipotesi veicola, all'interno dei *Lusíadas* possiamo trovare due ottave che a più riprese sono state interpretate come un riferimento al naufragio subito: l'ottava 80 del VII canto e la 128 del X. La prima delle due è inserita nella seconda invocazione rivolta alle ninfe del Tejo, nella quale il poeta fa riferimento alle sofferenze che hanno segnato la sua vita; pur non facendo menzione specifica di un naufragio, la critica quasi unanimemente interpreta come un riferimento ad esso il rischio generico che Camões afferma di aver corso e al quale è riuscito a sfuggire. L'ottava del canto X si inserisce invece nella lunga profezia che Teti mostra a Gama sul futuro delle scoperte e delle conquiste lusitane. Il riferimento qui presente appare molto meno velato e non lascerebbe adito a dubbi: «[...] os Cantos que molhados / Vêm do naufrágio triste e miserando, / Dos procelosos baxos escapados»¹. Che le parole di Teti facciano riferimento al naufragio subito da Camões viene dato per certo, essendo però allo stesso tempo paradossalmente anche la fonte principale di tale avvenimento per le successive biografie sul poeta. Data la difficoltà di attribuire una veridicità indubbia a un episodio che, come questo, è inserito nel pieno del corpus testuale, fin dalle prime biografie esso verrà soggetto a rimodulazioni e cambiamenti che di “filologico” avranno spesso ben poco. Queste varianti renderanno ben presto la sequenza del naufragio un elemento topico che permetterà di leggere la vita di Camões come un percorso «coerente» e «omologo» al tema dell'epopea da lui stesso narrata (Stegagno Picchio 1980: 27-28); l'episodio viene inoltre precocemente accostato a quello di Cesare che salva i propri scritti dalle acque del Nilo e su tale archetipo rimodellato, creando così un modello dalla grande fortuna nel Seicento barocco prima e nell'Ottocento romantico poi (Stegagno Picchio 1980: 32-34).

Se quindi su un generico episodio di naufragio subito da Camões non sembrano esserci dubbi, essi si palesano non appena si tenti di individuarlo (nello spazio, nel tempo e nelle modalità): molte appaiono essere le varianti supposte o ipotizzate, delle quali sempre Luciana Stegagno Picchio (1980: 29-39) tenta di dar conto.

L'episodio e le sue conseguenze nel materiale lirico

Tra le liriche di Camões non è possibile ritrovare un riferimento diretto alla tragedia: se sono molte le poesie che trattano del dolore per la dipartita dell'amata Dinamene, esse non fanno riferimento diretto all'episodio della sua morte. Soltanto il sonetto «*Ah! Minha Dinamene! Assi deixaste*» sembra dissipare un poco le ombre al riguardo: in esso i versi «Puderam estas ondas defender-te / Que não visses quem tanto magoaste?» sembrano suggerire che la morte dell'amata sia avvenuta tra le onde. Inoltre, la componente acquatica è ripresa all'interno dello stesso sonetto tramite l'epiteto con il quale viene apostrofata Dinamene – chiamata *ninfa minha*² – sia con un riferimento al *mar* in una iperbolica (e topica) invocazione rivolta allo stesso mare, al cielo e all'infausta sorte per lamentarsi della propria infinita sofferenza. Altri elementi non ci sono, così come non c'è riferimento alcuno al fatto che il supposto naufragio in questione sia lo stesso subito dal poeta alle foci del Mekong.

Inoltre, parimenti in via puramente ipotetica, è possibile che tale avvenimento abbia avuto riflesso all'interno del corpus lirico camoniano anche in chiave intertestuale: supponendo un qualche tipo di organizzazione tematica e non formale del discusso e incerto *Parnaso*, è infatti virtualmente ipotizzabile una divisione del materiale lirico

¹ «[...] il canto, che bagnato / vien dal naufragio triste e miserando; [...] avendo i turbini evitato». Questa traduzione, come le seguenti tratte dai *Lusíadas* sono – se non diversamente indicato – da attribuire a Riccardo Averini (Camões 2001).

² E parlando di ninfe in Camões non si può che far immediatamente riferimento a un tipo di ninfe idriadi o acquatiche: di tale tipo sono appunto quelle del Tejo e del Mondego, invocate a più riprese nel corso dei *Lusíadas*.

in vita e in morte dell'amata sul modello petrarchista. Ma, nonostante proprio la forma del canzoniere petrarchista possa avere echi strutturali sulle edizioni a stampa della sua opera lirica curate da autori successivi, è allo stesso tempo arduo ipotizzare come e se il materiale lirico fosse originariamente organizzato, nonostante molti elementi sembrino suggerire una seppur minima organizzazione macrotestuale del corpus lirico sempre sul modello petrarchista (Silva 2011; Marnoto 2011)³. Sembra invece meno arduo il riconoscere come la morte dell'amata debba essere stata momento cruciale della vita del poeta, congiuntamente al salvataggio del manoscritto dei *Lusíadas* dalle acque: la continuità tra i due episodi (reale o solo simbolica?) può essere vista come una chiave di lettura dell'intera opera camoniana (Stegagno Picchio 1980: 40-41).

Oltre, però, l'ipotesi si fa mera congettura: mancando prove biografiche certe e difettando il corpus lirico di Camões di uno studio approfondito, è difficile – se non impossibile – tentare di individuare dei punti fermi in vicende dai contorni vaghi che, al momento, presentano sicuramente più dubbi che certezze.

Il tema del naufragio all'interno dei *Lusíadas*

Se come visto appare ostico ricercare certezze in una materia così vaga come quella della biografia di Camões, ben più semplice risulta invece l'esame a cui può essere sottoposto il naufragio come tematica interna ai *Lusíadas*.

Nonostante una ricerca dell'occorrenza del lemma *naufrágio* all'interno dei *Lusíadas* dia un risultato abbastanza misero⁴, la presenza di questa tematica attraversa tutta l'opera sia sul piano dello svolgimento narrativo sia su quello dei significati attribuibili al testo. Infatti, sebbene nessun naufragio colpisca direttamente la flotta di Vasco da Gama nella prima rotta verso l'India (seppur ne venga a più riprese paventato il rischio), questa tematica aleggia in tutto il poema, non riguardando soltanto lo svolgimento narrativo del racconto ma svolgendo a sua volta un ruolo simbolico che verrà ora sinteticamente affrontato.

L'episodio del *Velho do Restelo*

L'episodio del *Velho do Restelo* (Canto IV, ottave 94-104), nonostante abbia dato adito a diverse interpretazioni proprio a causa della sua ambivalenza e della confusione temporale che lo circonda (Santos 2011), è innegabilmente riconosciuto come momento cruciale per l'economia del testo, essendo la prima vera «lezione di disinganno» presente nell'opera che, al pari di altre, contribuisce in maniera decisiva all'epicità dei *Lusíadas* (Camões 2001: 830).

Infatti nell'ampio ammonimento lanciato contro la flotta di Vasco da Gama in partenza, il Vecchio venerando non solo mostra il rovescio della medaglia di quel processo espansivo e colonizzatore che l'opera celebra o dovrebbe celebrare, ma arriva parossisticamente a denunciare l'intrinseca malvagità e fallacia del progetto portoghese in Oriente. In tale ammonimento il riferimento ai futuri naufragi, seppur non manifesto, è sottinteso. Quello del Vecchio che parla *d'experiências feito* è un monito contro le illusorie vanità che muovono l'espansione

³ Di questa possibile organizzazione unitaria e macrotestuale un esempio può essere il sonetto *Enquanto quis Fortuna que tivesse*, la cui funzione sembrerebbe essere manifestamente proemiale a un supposto corpus unico di testi lirici.

⁴ Infatti nella totalità del testo il lemma compare soltanto quattro volte: due nel canto V e altrettante nel canto X. Nel canto V è inserito nell'episodio di Adamastor; nel canto X una delle due occorrenze è il riferimento al naufragio dello stesso Camões citato prima, l'altra è inserita nella riflessione finale sul popolo portoghese e sulla sua impresa.

lusitana, e in esso vengono paventati disastri e morte per quegli uomini ingannati dalle facili ricchezze loro promesse. Appare quindi chiaro il nesso con i numerosi naufragi subiti dalla flotta lusa, spesso causati proprio dall'eccessivo accumulo a bordo di quelle facili ricchezze. Che si riferisca alle disavventure marittime è inoltre rimarcato dal contesto in cui il discorso viene pronunciato: la profezia è lanciata dal Vecchio alle navi che, già staccate dagli ormeggi, stanno prendendo la via del mare. Quella del Vecchio è di fatto formulata come un'orazione che, rivolta contro la flotta che inaugurerà la *carreira da Índia*, vuole criticare su un piano molto più generale la missione espansionistica portoghese in Oriente. Che l'invettiva non sia rivolta specificamente a loro lo si vede dal fatto che – come già detto – nessuna nave della flotta subirà un naufragio: ciò non impedirà tuttavia a Camões di esporre storie di altri naufragi e di inserire anche a tale scopo l'episodio del gigante Adamastor, nel canto successivo.

Inoltre, come già accennato, questa linea tematica tra IV e V canto svolge una funzione essenziale alla struttura epica del testo, configurandosi come un'ambigua interruzione della componente puramente encomiastica ed euforica che il poema epico dovrebbe veicolare nel suo svolgimento. Infatti questo episodio funge da espressione sia di quel *desconcerto do mundo* che, seppur latente, compare in tutta l'opera camonianiana, sia della ben più contingente consapevolezza delle contraddizioni interne tanto alla missione espansionistica quanto all'intera società portoghese.

In pratica questo episodio è la prova più manifesta di come Camões riesca, pur all'interno di un poema epico dichiaratamente encomiastico e celebrativo, a dar espressione tanto a una propria visione del mondo estremamente pessimistica quanto alla consapevolezza delle discordanze e delle aporie interne a quella grande missione che, a una prima lettura, il testo celebra fieramente.

L'episodio del Cabo Tormentoso e di Adamastor

L'episodio del gigante Adamastor nel canto V fa da contrappunto al discorso disforico del *Velho do Restelo*. I rischi generici paventati dal Vecchio alla fine del IV canto prendono qui concretezza: con una profezia sono preannunciati dal gigante futuri naufragi e disgrazie che colpiranno le flotte portoghesi le quali, nelle loro peregrinazioni verso l'Oriente, si troveranno a passare nelle vicinanze del *Cabo Tormentoso*, ovvero il Capo di Buona Speranza, nell'attuale Sudafrica. In questo passo inoltre la tirata moralistica sulle facili e false ricompense lascia il posto a un motivo più tradizionalmente epico: lo sfidare i limiti imposti all'uomo dalla Natura o da Dio, da pagare con terribili e orrendi castighi.

Sono tre le tragedie che nello specifico vengono elencate in funzione profetica: due naufragi che ora affronteremo e l'uccisione del primo viceré delle Indie, Francisco de Almeida, il quale cadrà vittima degli indigeni di questa regione nel 1510.

Il naufragio della flotta di Pedro Álvares Cabral e la morte di Bartolomeu Dias

Nelle ottave 43 e 44 è profetizzato per bocca di Adamastor il primo dei due naufragi trattati. Le ottave recitano: «e da primera armada que passagem / Fizer por estas ondas insofridas / Eu farei de improvviso tal castigo (...) Aqui espero tomar, se não me engano, / De quem me descobriu suma vigança»⁵. Colui a cui il gigante si riferisce è Bartolomeu Dias, lo scopritore del *Cabo Tormentoso* nel 1488. Egli, dopo aver accompagnato anche la stessa

⁵ «e della prima flotta che i passaggi / ha forzato delle acque tormentate / all'improvviso farò scempio e strazio (...) perché dovrà trovare con molto affanno / morte chi mi scoprì per sua disgrazia».

spedizione di Vasco da Gama fino a Cabo Verde, si imbarcò nella flotta di Pedro Alvares Cabral in quella celebre spedizione che per prima scoprì le coste brasiliane. Essa, una volta ripartita da Vera Cruz verso le Indie orientali, si imbatté in una tempesta che affondò ben quattro delle navi che la componevano. Tra di esse c'era quella di Bartolomeu Dias che annegò insieme a tutti i compagni (Bueno 1990: 116-117).

L'ammonimento del Gigante pone in correlazione diretta la scoperta compiuta da Dias e la sua futura morte, che avverrà nel 1500: la funzione strettamente epica della punizione a cui va incontro colui che oltrepassa i limiti impostigli è chiaramente primaria nella lettura del passo. Bisogna però tenere parimenti conto che la disgrazia di Dias è presentata in maniera esemplare come il primo di una serie di naufragi che segneranno tutto il processo colonizzatore portoghese: infatti tale vicenda è posta in un contesto più ampio, il quale non riguarda soltanto il destino del singolo navigatore bensì quello più generale dell'intera missione espansionistica lusa, presentando traccia di ciò anche sul piano strettamente testuale⁶. La vicenda qui narrata ha quindi un valore esemplare di quel contrappasso metaforico che i portoghesi sono costretti a pagare: qui per aver voluto sfidare i limiti imposti all'uomo, nel canto IV per essersi lasciati guidare dall'avidità e per aver perso di vista la loro missione evangelizzatrice.

Il naufragio della São João

Tra l'ottava 46 e la 48 troviamo invece il racconto del naufragio della nave São João guidata da Manuel de Sousa Sepúlveda, nel quale, tra l'affondamento e gli stenti conseguenti, però la quasi totalità dell'equipaggio, incluso lo stesso capitano e la sua famiglia.

Il racconto del naufragio della São João presente nei *Lusíadas* non è però la prima formulazione letteraria di un fatto di cronaca che aveva destato molto scalpore nel pubblico portoghese. Quella di Camões è semmai una rielaborazione che, in misura assai ardua da definire, trae spunto da una relazione sul naufragio che, anonima, iniziò a circolare tra il 1555 e il 1556 e conterà ulteriori quattro edizioni⁷ prima di confluire nella *Historia Trágico-Marítima* di Bernardo Gomes Brito, nel 1735. Oltre alla riformulazione camoniana, questa relazione ispirerà tutta una serie di altri testi e fornirà un modello tipico per tutte le successive relazioni di naufragio, entrando «num certo imáginario cultural português como o naufrágio por antonomásia» (Martins 2011: 633).

La causa della fortuna delle molteplici narrazioni di questo naufragio va interpretata come la somma di quelle stesse motivazioni che resero fiorente il genere delle relazioni di naufragio, congiuntamente alla riscrittura drammatica e commovente che ne diede Camões.

Per comprendere l'apporto camoniano è però necessario riflettere su come la formulazione di un certo tipo di racconto di naufragio trovi le sue motivazioni in un contesto quale era quello del Portogallo del XVI secolo, segnato da un lato da una missione coloniale senza precedenti, dall'altro da un forte conservatorismo religioso e morale. Soltanto tenendo conto di queste tematiche extratestuali si può capire il perché del successo di un tale

⁶ Nel v. 2 dell'ottava 44 troviamo *vingança* riferito all'impresa di Dias. Questo verso è però strettamente legato al v. 4 – col quale infatti rima – ove troviamo *vossa confiança*. In pratica se nel primo dei due versi troviamo posto il problema della tragedia sul piano del singolo navigante, essa va letta nel contesto di un destino nefasto che riguarda tutto il popolo portoghese: infatti *vossa* non è riferito a Gama e alla sua flotta quanto a tutto il popolo che essi rappresentano.

⁷ Le edizioni successive uscirono nel 1564, 1592, 1614 e 1633 (Lanciani 1979: 13-14).

genere nella letteratura portoghese⁸ e la sua assenza come genere codificato nelle altre tradizioni letterarie europee.

Dunque, si possono ricercare le motivazioni di questo successo innanzitutto nella partecipazione diretta o indiretta di tutta la popolazione portoghese all'avventura marittima. È facilmente comprensibile la presa che un tale tipo di letteratura abbia potuto esercitare su un popolo che proprio *sull'impresa ultramarina* avrebbe costruito la propria immagine. Inoltre, da questo punto di vista, interi stralci delle varie relazioni possono essere lette come veri e propri ammonimenti didascalici per i navigatori: nella relazione anonima dell'affondamento della São João troviamo ad esempio «e in questo bisognerebbe avere molta cura per i grandi rischi che corrono le navi sovraccariche» oppure «(...) si debba avere grande cura dei timoni e delle vele delle navi, causa di tanti disastri quanti sono quelli che si verificano in questo viaggio» (Brito 1992: 7-9). Interpretare però questi testi come meri resoconti didascalici o di ammonimento è riduttivo. Bisogna semmai considerare come l'impresa coloniale portoghese, nonostante l'importanza che essa rivestiva, tra il XVI e il XVII secolo iniziasse a mostrare tutti i propri limiti e le proprie contraddizioni. Infatti, l'ormai innegabile dissesto di questa impresa (speculazione, scarsa preparazione degli uomini e dei mezzi e una generalizzata disorganizzazione) ebbe ampia eco in letteratura⁹, trovando poi una specifica rappresentazione proprio nel genere delle relazioni di naufragio, il quale avrà poi una propria codificazione definitiva nella raccolta di Gomes de Brito. E questi resoconti, non potendo affrontare direttamente i citati problemi di fondo di tale crisi (e conseguentemente dell'intera società portoghese dell'epoca)¹⁰, si caratterizzarono velocemente per lo slittamento delle condanne e delle colpe da un piano generale e inerente all'organizzazione stessa delle spedizioni a quello più circoscrivibile dei peccati o delle colpe personali (Lanciani 1991: 52-60): in pratica, con le parole di Giulia Lanciani (1991: 56) «le ingenti perdite umane, oltre che materiali [...] rendevano urgente che il sistema socioeconomico si dissociasse dalle responsabilità [...] e le riversasse sui singoli o su gruppi sociali ben delineati». Così in questo tipo di rappresentazioni la smodata avidità o l'egoismo dei singoli diventano, insieme all'avverso destino, le cause di fondo delle tragedie, le quali, se non in pochi casi, non vengono mai ricondotte a una problematica di ordine ben più generale, la quale esigerebbe additare colpe pesanti e scomode. Inoltre, l'ipostatizzazione delle colpe del sistema in quelle più facilmente gestibili della sfera del peccato personale trovò immancabilmente un terreno fertile in un Portogallo nel pieno della sua fase controriformistica.

Soltanto leggendo questi resoconti in un'ottica che veda il naufragio come una giusta punizione dei cattivi¹¹ può essere compreso l'«aspetto gratificante» e la «funzione consolatoria» che tali testi esercitavano sul pubblico a loro coevo (Lanciani 1991: 56). La funzione simbolico-metaforica di questi testi si può evincere anche dall'analisi condotta da Antonio Tabucchi (1979) sulle licenze concesse dalla censura all'opera di Brito, nelle quali appare chiaramente come all'epoca questi resoconti non fossero interpretati solo come dei testi strettamente didascalici ma presentassero anche una funzione esemplare e metaforica esplicita.

⁸ Infatti tale successo si tradusse, nel corso degli anni, in numerose ristampe di questi testi, con tirature tutt'altro che contenute (Lanciani 2006: 61-62).

⁹ Una traccia di tale passaggio a una visione non più solamente encomiastica dell'espansione in Oriente lo possiamo già trovare nella famosa commedia di Gil Vicente *Auto da Índia* (Tocco 2011: 47-50).

¹⁰ Affrontare direttamente il problema non solo non sarebbe stato possibile per via della censura ma anche (e soprattutto) per ragioni di opportunismo che non rendevano conveniente per nessuno ricercare e condannare le effettive responsabilità delle problematiche trattate.

¹¹ Va tuttavia considerato come parallelamente alla condanna dei singoli per il loro peccati, essi vengano spesso giudicati anche meritevoli di cristiano perdono e venga sottolineato come quello che vanno scontando sia solo un castigo terreno che assicurerà loro la salvezza dell'anima.

Si può quindi forse azzardare che la letteratura di naufragio non solo sia stata assai lontana dal criticare un tipo di organizzazione sociale che fu la causa prima di quelle tragedie, ma che anzi sia stata essa stessa complice e collante per lo *status quo* di un Portogallo come quello a cavallo tra XVI e XVII secolo. A riconferma di ciò, ancora Giulia Lanciani (1991: 60-63) evidenzia come, curiosamente, la quasi totalità dei resoconti di naufragio sottendono anche una ideologia civilizzatrice ed evangelizzatrice che vuole i portoghesi, quantunque nelle peggiori avversità, unici depositari della volontà divina. Un esempio perfetto di come, nonostante tutte le problematiche (moralì come organizzative) il popolo luso e la sua “missione” ne uscissero sempre in maniera positiva o, al massimo, non negativamente.

In tutto questo la narrazione di Camões, pur presentando necessariamente dei tratti in comune, si discosta per la propria autonomia da questa tradizione¹². Infatti, dal punto di vista contenutistico e formale, il testo di Camões non rispetta il modello narrativo tipico del resoconto di naufragio individuato da Giulia Lanciani (2006: 80-128). Le motivazioni di ciò appaiono ovvie: il tipo di forma letteraria adottata (in un caso appunto un resoconto in prosa, nell'altro alcune ottave di un poema epico in versi) è completamente diversa, così come lo è il tipo di narrazione e lo scopo della stessa. Ciò permette però a Camões una maggiore libertà di azione: non dovendo attenersi ad alcun modello esplicito o implicito, può rielaborare liberamente le fonti che aveva a disposizione. Grazie a questa libertà – e ciò appare altresì necessario per la struttura epica dell'opera – Camões può sbarazzarsi della componente più strettamente contingente dell'accaduto, per traslarlo invece in un episodio quasi simbolico: se ad esempio nella relazione l'anonimo autore indicava con precisione il numero di leghe percorse, ogni riferimento allo svolgimento concreto della vicenda è invece assente in Camões, nel quale ogni coordinata contingente è tagliata fuori, ponendo l'intera vicenda in una sorta di cornice fuori dal tempo e dallo spazio (Barchiesi 1976: 195-196). Vengono sì citate le sofferenze che già con la relazione avevano destato più scalpore (la morte dei figli e il venir denudata della povera Leonor) ma vengono invece taciute tutte le altre tragedie occorse al resto dell'equipaggio, così come pure non vi è traccia della possibile pazzia che aveva colpito lo stesso Sepúlveda paventata nel resoconto. Le ottave camoniane si soffermano quindi su quegli elementi più strettamente drammatici dell'intera vicenda: ciò non significa che la relazione non presenti i toni necessariamente tragici tipici del genere, quanto semmai che essi siano ridotti – in testi di questo genere – a solo corredo del dato contenutistico inserito nella lenta e dolorosa *via crucis* metaforica che i superstiti devono implicitamente compiere per assolvere i propri peccati.

Assai diversa appare invece la raffigurazione camoniana, caratterizzata dall'intenso pathos con cui viene abbozzato l'episodio, del quale è sottolineato in maniera preponderante il contenuto amoroso. I termini che definiscono *os dous amantes míseros* sono intrinsecamente propri della poesia amorosa di stampo petrarchista o di trafilata italiana e provenzale: la dama è *linda*, il cavaliere *liberal e enamorado*. Il loro amore permetterà loro di affrontare, *abraçados*, l'orrido destino e la sorte: siamo molto distanti da quella fredda tragicità che avvolgeva la narrazione nel resoconto anonimo. Inoltre è innegabile come l'amore sia una delle materie fondanti dei *Lusíadas* e di tutta la produzione di Camões, e che esso sia spesso intrecciato a fondo con una componente fortemente drammatica e patetica, come è facilmente intuibile dal dramma amoroso vissuto dallo stesso Adamastor. Non a caso uno degli episodi più famosi dell'intero poema, la rievocazione del dramma di Inês de Castro, presenta una serie di elementi rintracciabili anche nell'episodio della morte di Sepúlveda, come ad esempio l'utilizzo di una terminologia petrarchista comune (il primo aggettivo che descrive Inês è, esattamente come per Leonor, *linda*) o il topos di un qualche nemico che si avventa sulla misera e indifesa protagonista. Ma a legare i due episodi è, a stretto giro con la tematica amorosa, il presentare gli infausti protagonisti come vittime di qualcosa di grande

¹² Bisogna però ricordare come il testo camoniano sia, di fatto, precedente alla maggior parte dei testi che formano la letteratura di naufragio. Anche adottando come *terminus ante quem* per la composizione del passo camoniano il 1572, data di pubblicazione dei *Lusíadas*, la maggior parte dei resoconti di naufragio sarebbe comunque successiva.

di loro: nel caso di Inês una terribile ragion di Stato, in quello di Manuel e Leonor un ben più vago *negro fado*. Da ciò traspare ancora una volta tutta l'autonomia creativa di Camões: al canonico riferimento a un fatto crudele e avverso non segue la "necessaria" ipostatizzazione delle colpe che invece è presente, seppur mitigata¹³, nel resoconto anonimo e nei successivi resoconti di naufragio.

Si può quindi affermare che la trattazione del naufragio della São João affrontata da Camões appaia sostanzialmente autonoma rispetto alla tradizione successiva che renderà tale naufragio esemplare e canonico di tutto il genere specifico: l'episodio camoniano, pur essendo contemporaneo delle prime edizioni del resoconto anonimo, se ne discosta fortemente per un trattamento patetico e drammatico che non troviamo così forte in testi dalla natura e dalle motivazioni assai diverse come erano appunto i resoconti. Ma nonostante l'autonomia dell'episodio, esso deve aver contribuito lo stesso alla formazione di un genere che proprio in quel periodo iniziava ad articolarsi, se non altro per la celebrità che quello riconosciuto universalmente come il più grande poema lusitano iniziò a rivestire nel contesto culturale portoghese già agli albori del XVII: così come per la lirica, Camões divenne presto un punto di riferimento imprescindibile per chiunque scrivesse e quindi presumibilmente anche per tutti i futuri relatori di quei resoconti raccolti poi da Gomes de Brito.

Se appare però problematico individuare come e quanto la lezione di Camões abbia influenzato un genere così specifico e codificato come quello della letteratura di naufragio, ben più rintracciabili e manifeste appaiono le influenze che tale lezione esercitò su testi che, pur trattando della tragedia della São João (o anche di altri naufragi), si allontanarono dal genere specifico delle relazioni. Infatti, in quei testi che ebbero la possibilità di trattare la materia del naufragio con maggior libertà compositiva rispetto ai canoni e alle necessità che i resoconti invece richiedevano, la eco di Camões risuona con maggiore intensità.

A titolo esemplificativo può essere interessante porre l'attenzione su un aspetto curioso che rimanda alla tradizione camoniana in due testi successivi che trattano della vicenda del naufragio della São João: il *Naufração* di Jerónimo Corte-Real, del 1594, e la *Elegiada* di Luís Pereira Brandão, del 1588.

Il testo di Corte-Real è un lungo poema in ottava rima, dove la materia storica si mescola con quella della mitologia classica, creando un ibrido nel quale gli avvenimenti del naufragio sono giustapposti a figure e scenari fantastici e mitici. Quello di Pereira Brandão è una cronaca sempre in ottava rima che tratta però della spedizione africana di D. Sebastião, corredandola con numerose digressioni, tra le quali una incentrata proprio sulla tragedia della São João, la quale occupa per intero il V canto dell'opera e si attiene più fedelmente alla relazione dell'avvenimento. In entrambi i testi, in primis per la natura epica dell'opera, i richiami dei *Lusíadas* sono molti e facilmente individuabili. Come suggerito da José Ares Montes (1979: 53-59) risulta però curioso notare come uno specifico episodio camoniano dalle importanti valenze proprio per la tematica del naufragio, come era quello del *Velho do Restelo*, appaia trasposto in questi due testi. Nella narrazione di Corte-Real, infatti, una figura assimilabile a quella del *Velho do Restelo* appare sotto forma di un altro vecchio venerabile che con una profezia mostra quello che sarà il futuro portoghese – con tanto di riferimenti alla spedizione di Alcácer-Quibir – e predicando anche la morte dello stesso Sepúlveda. Nell'episodio di Brandão il ruolo del *Velho* è invece impersonato da un membro dell'equipaggio della São João, Pantelão de Sá (al quale, curiosamente, si rivolgeva il venerando nell'episodio di Corte-Real), il quale rivolge una lamentazione direttamente a D. Sebastião per mostrare al re quanto poco hanno coloro che per lui soffrono. Questa prima lamentazione lascia spazio poi a un'altra che riecheggia

¹³ La già citata supposta pazzia di Sepúlveda può anche essere letta come un tentativo di attenuare le colpe del capitano della São João riconducendole a uno stato di non completa coscienza di sé.

fortemente delle tematiche fatte proprie dal *Velho do Restelo*: «Oo cobiça princípio de taes danos (...) vosoutros seguís vossa derrota após dum sonho vão e cobiçoso?»¹⁴.

Tenendo presente come questo genere di episodi trovi una sua giustificazione sia nelle logiche interne del genere epico che in molta letteratura iberica del XVI secolo, si deve tuttavia supporre che l'apporto dell'episodio camoniano possa essere stato parimenti importante. In pratica la riproposizione in questi due testi successivi (i quali attingono seppur non dichiaratamente dallo stesso materiale epico di Camões) dell'episodio di Sepúlveda porta con sé la ripresa correlata anche dell'episodio del *Velho*. Ciò era motivato in Camões da una continuità ideologica tra i due episodi la quale, seppur ibridata, continua evidentemente anche nel *Naufração* e nella *Elegiada*.

Conclusioni

Alla luce di quanto affrontato finora è innegabile come il naufragio, allo stesso tempo tematica narrativa e possibile eco di una tragedia vissuta, percorra tutta la produzione camoniana e non solo: come affrontato nel breve riferimento al testo curato da Gomes de Brito e agli studi di Giulia Lanciani, appare chiaro quanto l'idea del naufragio, contemporaneamente pericolo concreto e tematica metaforica, abbia percorso in maniera proficua la cultura portoghese dell'epoca. Anche nell'ottica di questa comunanza di tematiche si può leggere il successo e l'importanza che Camões rivestì per i secoli successivi in Portogallo: un autore per il quale, in maniera non dissimile da quella che fu per secoli la situazione storica, politica e ideologica del Portogallo, «il naufragio è similitudine topica e metafora esistenziale di tutta l'opera» (Stegagno Picchio 1980: 41).

Bibliografia

- BARCHIESI Roberto (1976),
Un tema portoghese: il naufragio di Sepúlveda e la sua diffusione, «Annali (sezione romana)», Napoli, Istituto Università Orientale, XVIII, 2, p. 193-231.
- BRANDÃO Luís Pereira (1588),
Elegiada, Lisboa, Manoel de Lyra.
- BRITO Bernardo Gomes de (1992),
Storia tragico-marittima, a cura di D'Intino R., Torino, Einaudi.
- BUENO Eduardo (1990),
A viagem do descobrimento: a verdadeira história da expedição de Cabral, Rio de Janeiro, Objetiva.
- CAMÕES Luís Vaz de (2001),
I Lusíadi, a cura di Averini R., Tocco V., Mazzocchi G., Milano, BUR.
- CORTE-REAL Jerónimo (1783),
Naufração e lastimoso successo da perdiçam de Manoel de Sousa de Sepúlveda e Dona Lianor de Sá sua mulher e filhos, vindo da India para este reyno na nao chamada O Galião Grande S. João que se perdeu no Cabo de Boa Esperança, na terra do Natal. E a perigrinação que tiverão rodeando terras de Cafres mais de 300 legoas tè sua morte, Lisboa, Typografia Rollandiana.

¹⁴ *Elegiada*, f. 82: «O cupidigia, inizio di malanni (...) voi perseguitate la rotta inseguendo un sogno vano e ambizioso?». Traduzione di Rita Desti (Montes 1979: 58).

- LANCIANI Giulia (2006),
Morfologie del viaggio: l'avventura marittima portoghese, Milano, LED.
- LANCIANI Giulia (1991),
Tempeste e naufragi sulla via delle Indie, Roma, Bulzoni.
- LANCIANI Giulia (1979),
Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séc. XVI e XVII, Lisboa, Instituto de cultura portuguesa.
- MARNOTO Rita (2011),
Petrarquismo em Camões, in Silva V. M. A. (dir.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, p. 679-688.
- MARTINS José Cândido de Oliveira (2011),
Naufrágio de Sepúlveda, in Silva V. M. A. (dir.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, p. 631-634.
- MONTES José Ares (1979),
I resti di un naufragio, «Quaderni Portoghesi», 5, p. 45-67.
- SANTOS Zulmira (2011),
(Episódio do) Velho do Restelo, in Silva V. M. A. (dir.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, p. 953-957.
- SILVA Vítor Manuel Aguiar e (2011),
Forma cancionero e as Rimas de Camões, in Silva V. M. A. (dir.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, p. 391-394.
- STEGAGNO Picchio Luciana (1980),
Biografia e autobiografia: due studi in margine alle biografie camoniane. I. «O canto molhado»: storia di un topos, «Quaderni portoghesi», 7-8, p. 23-52.
- TABUCCHI Antonio (1979),
Interpretazioni della «História Trágico-Marítima» nelle licenze per il suo «imprimatur», «Quaderni portoghesi», 5, p. 19-43.
- TOCCO Valeria (2011),
Breve storia della letteratura portoghese, Roma, Carocci.

“Que mi nombre no se borre de la historia.” Mujeres y Franquismo

Giulia Gori

carolinagiu95@gmail.com

ABSTRACT It would seem that the international interest on Francisco Franco's dictatorship, in particular its repression of women, is only recently taking shape. In December 2008, a conference was organized in Madrid to bring to light the complexity of the phenomenon. At the same time, it is interesting to note the extreme difficulty of accessing the many records written by all those women who suffered the unfair restrictions imposed by the government. From the extracts, it is possible to grasp the terrible hygienic conditions of the overcrowded female prisons, the starvation the women suffered, their fight against the “power”, and the physical and psychological abuses perpetrated by Caudillo's officers in the police stations, in the houses and in the streets. The reasons for the abuses against women were not only political (all those women were communists, republicans and anarchists), but also gender-related: they were persecuted for the only fact of being women.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Daniela Pierucci, docente di **Letteratura spagnola**.

PAROLE-CHIAVE: Francisco Franco; dictatorship; female repression; historical memory; rebellion.

Inquadramento generale

La condizione femminile in Spagna durante il periodo della dittatura di Francisco Franco, che si protrasse dal 1939 al 1975, è una tematica che, recentemente, ha prodotto un'intensa proliferazione di studi e ricerche, ma anche, e soprattutto, di discussioni e incontri (Egido León 2011: 19). Uno di questi fu il convegno *Mujeres bajo la dictadura franquista*, che ebbe luogo nel Circolo delle Belle Arti, a Madrid, il 2 e il 3 dicembre del 2008. Patrocinato dalla Fondazione Pablo Iglesias, lo scopo fu quello di attirare l'attenzione sull'importanza del recupero della memoria storica e della testimonianza, entrambe considerate essenziali poiché permettono di raccogliere sia l'esperienza individuale sia quella collettiva. Ma il vero protagonista di questo incontro fu il tema della repressione che, utilizzata dal regime con l'appoggio della Chiesa Cattolica, assunse tratti particolarmente violenti nei confronti delle donne. I recenti studi parlano, infatti, di una doppia repressione: politica e di genere (Moreno 2013: 1 - 3). “Mujeres y rojas” erano le accuse per cui le spagnole di qualsiasi età e appartenenza sociale vennero prima arrestate, poi interrogate e torturate e, infine, imprigionate o uccise. Il semplice fatto di essere donna costituiva un aggravante per tutte coloro che provenivano da famiglie anarchiche, comuniste o repubblicane. Non solo, erano considerate anche responsabili dei reati compiuti dai loro mariti, dai loro padri o dai loro fratelli.

Ma facciamo un passo indietro: subito dopo la fine della Guerra Civile, i cittadini spagnoli furono immediatamente privati di tutti quei diritti democraticamente concessi dalla Costituzione Repubblicana del 9 dicembre del 1931. In particolare, coloro che subirono maggiormente questa ingiustizia furono le donne, che non riuscirono

in alcun modo a difendere quei pochi privilegi faticosamente raggiunti. Tra questi ricordiamo, ad esempio, il diritto di voto, un'assicurazione lavorativa in caso di maternità, il riconoscimento del matrimonio civile e del divorzio. In pratica, la Repubblica di pochi anni prima aveva proclamato e garantito l'uguaglianza tra uomo e donna, prerogativa mai esistita prima di allora e nuovamente abolita con l'instaurazione della dittatura franchista. Così, la donna fu costretta a rioccupare quell'infimo livello sociale, politico e giuridico di subordinazione e di dipendenza rispetto all'uomo e quel sogno democratico di parità ed equilibrio si spense per sempre. È molto importante ricordare, inoltre, che alle donne non era mai stato permesso di partecipare attivamente alla vita politica o comunitaria; l'unico spazio in cui, e non sempre, avrebbero potuto avere voce in capitolo era quello esclusivamente domestico. Per questo motivo, agli occhi del regime e della Chiesa Cattolica, l'aver osato oltrepassare i limiti dell'ambito familiare, interessandosi alla politica, al diritto e alla cultura, costituiva una ribellione imperdonabile (Aguado e Verdugo 2011: 56 - 57). In Spagna, infatti, era da sempre esistita una concezione ideologica puramente maschilista e misogina, secondo cui l'intera società si disponeva in maniera gerarchica, permettendo soltanto agli uomini di accedere alla vita pubblica e politica, confinando, invece, le donne entro i limiti della sfera domestica. Questa sistemazione dell'intera collettività, dove la famiglia patriarcale era simbolo di ordine, rispondeva all'esigenza di un'armonia e di un equilibrio sociale. Era così previsto che le donne fossero perennemente soggette alla volontà del padre o del marito, i quali si arrogavano qualsiasi diritto, soprattutto quello di comandare e di punire, lasciando, così, alla madre o alla moglie un copione da mera comparsa, senza alcuna possibilità di decisione, nemmeno sulla sorte dei propri figli. Di conseguenza, questo assetto sociale imponeva un forte sentimento antifemminista e una mentalità estremamente retrograda, secondo cui uomini e donne, per natura, non avrebbero mai potuto essere considerati uguali; gli uomini, reputati superiori, possedevano forza e talento, virtù che avrebbero potuto sfruttare nell'ambito pubblico e politico, mentre le donne, viste come esseri inferiori e troppo deboli, avrebbero dovuto portare a termine l'unico compito assegnato loro, cioè quello di essere delle buone madri (Ortega López 2008: 57 - 60).

Allo stesso tempo, però, il ruolo della moglie e della madre, in seno alla famiglia, non era assolutamente da sottovalutare, poiché costituiva il fulcro dell'intera società e dell'intera nazione; la donna garantiva la continuità di una generazione e, quindi, di un popolo. Più un popolo era forte e numeroso e più veniva temuto e rispettato. Tutti i regimi, insieme a quello di Franco, in questo senso, concessero alla donna un ruolo da protagonista, sebbene riguardasse solo l'ambito familiare. Inoltre, la difesa della famiglia patriarcale costituì un punto d'incontro tra la dittatura spagnola e la Chiesa Cattolica, che, da sempre, aveva ostacolato qualsiasi tipo di emancipazione femminile. Secondo le Sacre Scritture, infatti, il destino di ogni donna sarebbe stato quello di essere una sposa e una madre esemplare. Per questo motivo, era categoricamente vietato il divorzio e qualsiasi forma di ribellione rispetto all'uomo, con lo scopo di preservare, non solo l'intera società, ma anche il volere del Dio cristiano (Ortega López 2008: 64 - 69). Per reindirizzare, quindi, tutte coloro che avevano smarrito la strada maestra, fu necessario prima di tutto una severa punizione, che avrebbe avuto la funzione di purificare la loro anima e la loro mente, gravemente contaminate da ideologie considerate eretiche. In un secondo momento, poi, attraverso il lungo e paziente processo della rieducazione, tutte avrebbero potuto prendere coscienza dei propri errori e risanare, così, i peccati compiuti contro Dio, la Chiesa e lo Stato, assumendo il ruolo da sempre assegnatogli. Nell'ottica franchista, riccamente nutrita dagli studi pseudoscientifici dello psichiatra Antonio Vallejo Nágera, essere una donna repubblicana, "una roja", significava sostanzialmente essere una squaldrina, soprattutto se, oltre ad approvare l'ideologia marxista, agiva fornendo aiuti ai suoi familiari e al resto dei compagni nella guerriglia. Infatti, nei numerosi fascicoli e nei registri penitenziari non è raro imbattersi in pesanti giudizi morali, che la accusavano di: "conducta licenciosa" (Pérez Lacruz 1942), "organizar orgías" (Estruch Espinós 1940), "malos antecedentes de conducta moral y social" (Aragón Valiente 1942) o di "excesos de lenguaje" (Estela Alama 1942). Lo scopo non era altro se non quello di screditare totalmente l'imputata, rifiutandosi di riconoscerla come una detenuta politica, come un soggetto pensante, con coscienza e capacità di discernimento. Si voleva declassarla, facendo credere che la sua colpa fosse strettamente legata al genere di appartenenza, ritenendola capace solo di essere una "mujer caída con faltas de moralidad". Difatti, capitò più e più volte che, durante i lunghissimi

interrogatori, la Guardia Civile, l'Esercito o la Falange obbligassero le sospettate, attraverso supplizi e torture, a confessare di esercitare la prostituzione nella guerriglia. Ce ne parla anche Remedios Montero, una delle tante militanti repubblicane, sopravvissuta alla dittatura: «ha habido mucha gente que ha querido desprestigiarnos y ha hecho creer que estábamos allí, en la guerrilla, para entretenimiento de los hombres» (Montero Martínez 2008).

Questa volontà, da parte del regime, di diffamare in pubblico giovani madri, adolescenti e anziane, senza alcuna discriminazione, apriva il passo a una forma di repressione molto più crudele e spietata. Era sufficiente anche solo aver preso parte a piccole attività solidali, intonare canzoni non permesse dal regime, venire denunciate dai vicini di casa (nonostante mancassero prove) di aver a che fare, ad esempio, con la guerriglia, con il contrabbando o con la propaganda per essere immediatamente arrestate e trascinate in questura, il luogo infernale per eccellenza. Qui, infatti, gli uomini di Franco perpetravano indicibili violenze, abusi e torture. Grazie a numerose testimonianze, siamo venuti a conoscenza di pratiche terribili come la rasatura a zero e l'imposizione di bere olio di ricino attraverso un imbuto conficcato in gola, che provocava ferite e vomito e, pochi istanti dopo, anche diarrea e gastroenterite. Poi, sporche, disidratate, indebolite e coperte di mosche, le imputate venivano denudate in pubblico, derise e addirittura lapidate. L'intenzione era quella di annichilirle fisicamente e psicologicamente, senza nemmeno risparmiarle la presenza delle loro madri, obbligate ad assistere a queste pratiche scellerate (Moreno 2013: 3). Inoltre, coloro che aspettavano un bambino o che erano prossime al parto chiedevano di non essere colpite sulla pancia, sicure che una richiesta del genere non sarebbe rimasta inascoltata. Si sbagliavano: ignare del fatto che avrebbero presto ricevuto violenti colpi sull'addome, molte di loro rischiarono aborti o emorragie. Come se non bastasse, i carnefici accompagnavano queste violenze abominevoli con commenti altrettanto ripugnanti, esclamando, ad esempio: "Un rojo menos!", riferendosi a un'innocente creatura che, secondo loro, non avrebbe dovuto avere nemmeno il diritto di nascere. Ma lo stretto controllo del regime non si fermò qui; la repressione franchista varcò anche la soglia intima e privata delle abitazioni. Furono innumerevoli le retate notturne e i sopralluoghi improvvisati, da parte degli agenti del Caudillo, al fine di catturare fuggitivi e repubblicani della guerriglia. Era noto, infatti, che le donne fornivano grossi aiuti ai compagni esuli sui monti: cibo caldo, acqua, medicinali, coperte e, ai feriti, anche un riparo per la notte. Proprio per questo, furono loro a pagare il prezzo più alto: donne che, invece di occuparsi esclusivamente delle pulizie domestiche e dell'educazione della prole, avevano assunto un ruolo dinamico e decisionale che non gli apparteneva.

La pericolosità delle pseudoscienze

A fomentare questo atteggiamento dispotico e misogino, contribuirono anche la scienza e la letteratura. Già nel 1923, il filosofo e saggista spagnolo José Ortega y Gasset affermava, addirittura, che la donna doveva essere considerata in gruppo, in quanto genere biologicamente diverso da quello maschile, e non come un singolo individuo. E continuò incessantemente a sottolineare le grandi differenze tra uomo e donna, individuando, nel primo, una forte volontà d'azione e la difficoltà a non accontentarsi mai, e, nella seconda, una propensione alla quotidianità e alla vicinanza all'ambiente casalingo. A proposito, poi, del contesto scientifico e medico, è impossibile non fare riferimento al già citato Nàgera, intimo e grande ammiratore di Franco. Direttore dell'ospedale psichiatrico militare di Ciempozuelos e professore di psichiatria nell'Accademia di Sanità Militare, era ossessionato dall'eugenetica e dal voler perfezionare l'intera società, evitando che nascite di esseri umani considerati inferiori contaminassero il resto della popolazione. Addirittura, arrivò a sostenere un'impellente necessità di castrazione di tutti i malati mentali e una pulizia etnica, pari a quella attuata dai nazisti nella vicina Germania (Vallejo Nàgera 1937). Il 10 di agosto del 1938 scrisse personalmente a Franco, chiedendo il permesso di poter avviare delle investigazioni a livello psicologico, per poter ufficialmente riconoscere come patologiche le ideologie politiche di

sinistra. Due settimane più tardi ricevette l'autorizzazione e avviò l'inchiesta, scegliendo, come campioni, 50 detenute repubblicane della prigione di Málaga, di cui 30 in attesa della loro esecuzione. Inoltre, per fare in modo che i risultati della sua ricerca fossero conformi alle sue teorie, sottopose le prese ad alcuni test psicologici solo quando si trovavano visibilmente sull'orlo del collasso fisico e mentale. L'obiettivo era quello di dimostrare la stretta correlazione tra la presenza del "gene comunista e marxista" e il deficit cognitivo. Dopo aver raccolto i risultati dei test, Nàgera riuscì a dimostrare la validità della sua teoria: quando nella figura femminile si indeboliscono i freni imposti dalla società e si liberano così gli impulsi istintivi, si risveglia una crudeltà senza precedenti, che non si soddisfa una volta compiuto il crimine, ma, al contrario, aumenta sistematicamente durante la messa in atto del reato, per l'adrenalina accumulata nella sfida a un'imposizione. Arrivò a sostenere che il genere femminile sarebbe stato più propenso di quello maschile a commettere crimini; di conseguenza, per ripulire l'intera collettività, erano assolutamente necessari tutti i provvedimenti presi a livello carcerario da parte del regime ed era certo che sarebbe stato solo un bene separare gli elementi nocivi, come le donne anarchiche e repubblicane, dal resto della società (Preston 2011: 916 - 917).

L'importanza del ricordo

Ricollegandoci alle tematiche della testimonianza e della memoria storica, uno degli eventi che proprio non possiamo permetterci di dimenticare è la permanenza sottochiave e poi la fucilazione de "las trece rosas", avvenuta il 5 di agosto del 1939. Da subito, il popolo spagnolo diede questo soprannome a 13 giovanissime donne, la maggior parte delle quali minori di età (la più giovane, Blanquita, non aveva ancora compiuto i 16 anni) e quasi tutte appartenenti alle "Juventudes Socialistas Unificadas", che furono barbaramente uccise, insieme ai loro compagni di lotta, davanti alle mura del Cimitero dell'Est di Madrid. Furono giudicate colpevoli dal Tribunale de las Salesas con l'accusa di aver commesso atti di sabotaggio e di complotto a danni del regime. Pochi attimi prima della loro esecuzione, gridarono fiere e senza rimpianti: "Viva la República!". Nel frattempo, sulla scrivania dell'ufficio della direttrice del carcere di Ventas, Carmen Castro, restavano le sollecitudini di indulto che ognuna delle giovani donne aveva scritto dopo la propria condanna a morte, tutte speranzose nella clemenza di Franco. La loro esecuzione, in realtà, non servì ad altro che a vendicare la morte dell'ufficiale della Guardia Civile, Isaac Gabaldón, di sua figlia di 17 anni e del loro autista, rimasti uccisi in una sorta di attentato, di cui furono considerati colpevoli i repubblicani. Tutto cominciò, però, negli ultimi giorni del mese di marzo dello stesso anno: dopo la trionfale entrata delle truppe di Franco a Madrid, mentre la maggior parte dei dirigenti pubblici e privati erano stati costretti all'esilio o imprigionati, un gruppo di giovani (uomini e donne) si dedicò a salvare quel che rimaneva della "JSU" e del partito socialista con la ferma intenzione di cambiare il corso drammatico degli eventi, aiutando sia i compagni arrestati e le loro famiglie sia i perseguitati dal regime, obbligati a fuggire e a nascondersi. Sfortunatamente non riuscirono nel loro intento e presto anche loro furono scovati dalla milizia franchista e arrestati. Giunti a questo punto, è giusto e doveroso ricordare i nomi di queste 13 vittime, perché non finiscano mai nell'oblio e nell'indifferenza: Carmen Barrero Aguado, Martina Barroso García, Blanca Brisac Vázquez, Pilar Bueno Ibañez, Julia Conesa Conesa, Adelina García Casillas, Elena Gil Olaya, Virtudes González García, Ana López Gallego, Joaquina López Laffite, Dionisia Manzanero Salas, Victoria Muñoz García e Luisa Rodríguez de la Fuente. Infine, estrapolando, tra questi nomi, soltanto quello di Julia Conesa Conesa, detta "Julita", si resta folgorati dalla sua straziante richiesta di non essere dimenticata, non solo rivolta ai suoi cari, bensì al mondo intero, soprattutto ai posteri, racchiusa nell'ultima lettera che scrisse a sua madre prima di venire fucilata. Queste sono le sue parole: «Salgo sin llorar. Me matan inocente pero muero como debe de morir una inocente. Madre Madrecita me voy a reunir con mi hermana y papá al otro mundo pero ten presente que muero por persona honrada. Adiós madre querida, adiós para siempre. Que mi nombre no se borre de la historia» (Romeu Alfaro 2002: 218). I già citati documenti, fascicoli e testimonianze sono molto preziosi perché rappresentano una

ricchezza dal valore inestimabile, sia per il loro esiguo numero, sia per il loro contenuto che, a stento, avremmo altrimenti creduto possibile. Ricerche e studi sulle carceri franchiste, sui terribili trattamenti rivolti alle donne e, in generale, sull'intero sistema dittatoriale spagnolo, hanno iniziato a vedere la luce solo dagli anni '90 in poi; prima, infatti - ma, in alcuni casi, anche tuttora - era molto difficile, se non impossibile, accedere agli archivi penitenziari o militari. Ed è proprio dall'inizio degli anni '90 che iniziarono a farsi sentire le prime organizzazioni ed associazioni, con la ferma intenzione di coinvolgere sempre più cittadini, ricordando quello che era stato il loro passato. L'intero movimento di sensibilizzazione prese il nome di "Ley de Memoria Histórica", che aveva lo scopo di avvalersi di una quantità sempre maggiore di documenti per poter soddisfare l'estremo bisogno di risposte, soprattutto alla domanda: "perché?". Ma la difficoltà nel recupero di tutta la documentazione riguardo alle carceri franchiste è dovuta anche al fatto che la maggior parte di queste memorie scritte sono andate perdute con il passare del tempo, dato che il regime degli ultimi anni, per evitare che questi orrori documentati venissero letti o, ancor peggio, pubblicati, decise di distruggerli, contando sul fatto che nessuno avrebbe creduto alle storie raccontate dalle sopravvissute. Fortunatamente, però, storici, giornalisti e scrittori sono riusciti ad appropriarsi di prove che hanno dimostrato la veridicità delle loro testimonianze orali. Nonostante siano passati ormai ben 44 anni dalla fine della dittatura di Franco e dalla sua morte, ancora oggi risulta molto complicato riuscire a consultare determinati fascicoli. Per fare un esempio, non è possibile visitare l'archivio storico penitenziario della prigione di Picassent, a Valencia, le cui fonti sono sotto la stretta competenza della Direzione Generale delle Istituzioni Penitenziarie del Ministero dell'Interno.

L'inferno della prigionia

Dal convegno *Mujeres bajo la dictadura franquista*, già precedentemente menzionato, emerse un'opera collettiva, basata sugli interventi dei numerosi studiosi e partecipanti, che la storica Mary Nash si preoccupò di riunire e di pubblicare. Dopo una sua breve introduzione, il testo presenta le varie tesi che, toccando numerosi aspetti dell'oppressione di Franco, illustrano specialmente la sopravvivenza all'interno delle prigioni femminili dell'intera Spagna. Infatti, il luogo simbolo della doppia repressione e della conseguente rieducazione delle donne repubblicane è proprio il carcere, dove moltissime trovarono la morte. Uno dei sistemi di prigionia più tristemente ricordato, sia per la sua elevata mortalità, che per le sue scarse condizioni igieniche, era il carcere di Ventas, a Madrid. Agli inizi del 1940 la sua struttura, con una capienza di sole 500 detenute, ne ospitava ben 6.000, costrette, per mancanza di spazio, a dormire nei sottoscala e nei bagni. L'ingente difficoltà nell'affrontare questa situazione preoccupò moltissimo le autorità, non tanto per motivi umanitari e igienici delle detenute, bensì per altre ragioni. Una, ad esempio, riguardava la possibilità di un collasso nell'amministrazione della giustizia: questo significava dover assumere una cifra spropositata di avvocati (equivalente ad un altissimo prezzo da pagare per le casse dello Stato), senza alcuna esperienza pratica o specializzazione e freschi di studi. Una seconda motivazione, sempre di natura economica, era l'enorme costo dei detenuti, delle detenute e dei bambini che vivevano con loro in prigione; nonostante i tagli delle risorse destinate alle carceri e le razioni di cibo sempre più scarse, le cifre per poterli mantenere rimasero da capogiro. La terza, ed ultima ragione, riguardava l'irrisolto problema delle rivolte, più o meno organizzate, che prendevano vita in quasi tutti i centri di reclusione; la situazione per le detenute stava diventando insostenibile e una diretta conseguenza del sovraffollamento era proprio la ribellione. Così, le autorità decisero di prendere seri provvedimenti al riguardo: dal 25 gennaio del 1940 iniziarono a commutare le pene più alte con altre inferiori. Già da prima della fine della Seconda Guerra Mondiale, infatti, il sovraffollamento nelle carceri si ridusse sempre di più, non solo a causa di queste contromisure amministrative, ma anche, e soprattutto, per la morte, che non risparmiava i più deboli, ossia donne e bambini (Vinyes 2010: 25 - 32). Veniva dato loro da mangiare soltanto ogni 30/40 ore e la pietanza consisteva in una ciotola di brodo di rape e qualche buccia di patata. Erano molte le donne costrette a sopravvivere in quelle circostanze con i loro

bambini, spesso malnutriti, malati, scheletrici e troppo deboli per riuscire a guarire anche da un semplice raffreddore. Il 1941 fu un anno terribile: secondo i pochi dati che ci sono rimasti, in quell'estate morirono 6/7 bambini ogni giorno solo a Ventas. Era impossibile che la situazione avesse margini di miglioramento, peggiorava a ritmo accelerato; le detenute erano consapevoli che il giorno dopo sarebbe stato ancora peggio di quello appena passato e che forse per loro sarebbe stato l'ultimo. Si addormentavano senza avere la certezza di risvegliarsi la mattina dopo o senza sapere se i loro bambini avrebbero superato la notte. Le condizioni disumane in cui riversavano i neonati e i bambini poco più grandi colpivano nel vivo le madri che, oltre a pensare alla propria sopravvivenza, dovevano occuparsi anche della salute dei loro figli, costretti a crescere in celle umide, maleodoranti e senza ventilazione, avendo, inoltre, a disposizione una razione di cibo estremamente scarsa e poco nutriente. Era totale la mancanza di acqua, e non solo quella potabile per poter dissetarsi: non c'era la possibilità di lavarsi o di lavare i panni sporchi dei propri bambini. Secondo alcune testimonianze, le madri erano addirittura obbligate, vista la drastica situazione, a far rindossare ai loro figli più piccoli i pannolini sporchi, che venivano solo stesi all'aria ad asciugare. È facile comprendere come potessero poi svilupparsi veri e propri contagi mortali: la dissenteria era una presenza quotidiana, per non parlare, poi, dei pidocchi, delle piattole e della scabbia. Gli odori all'interno delle celle erano insopportabili (Egido León 2011: 30). Inoltre, paradossalmente, la gestione delle misere razioni destinate alle detenute, gli scandalosi trattamenti che subivano in infermeria (in caso di malattia o di parto), e le severe punizioni, erano tutte prerogative di monache appartenenti ad alcuni ordini religiosi quali, ad esempio, "Las Hijas de la Caridad" o "Las Hijas del Buen Pastor". È quindi possibile riscontrare un primo paradosso della dittatura franchista: quello di destinare donne di chiesa e di Dio e luoghi considerati sacri (soprattutto per un paese così cattolico come la Spagna) a scopi di violenza e di morte. Per completare il quadro sull'universo carcerario franchista, è importante procedere con una classificazione, poiché due grandi categorie differenziarono le detenute: coloro che vennero catturate anteriormente o posteriormente la vittoria di Franco. Le prime, che vennero arrestate in diverse circostanze di guerra, costituivano una massa eterogenea e caotica; tra loro erano presenti madri, mogli, figlie e sorelle di simpatizzanti della Repubblica esiliati, donne che avevano ricoperto importanti cariche nell'amministrazione pubblica, poi insegnanti, giornaliste e professioniste di vario tipo. Questa moltitudine costituì, insieme ai detenuti uomini, l'enorme massa carceraria spagnola dei primissimi anni successivi alla Guerra Civile. Coloro, invece, che furono catturate dopo, subirono violenze con uno scopo diverso, perché molto più mirato a estorcere informazioni efficaci per smantellare le deboli reti clandestine, estirpare ogni possibile sforzo di riorganizzazione antifranchista e localizzare la nascosta, ma vivace, guerriglia urbana. Per di più, le catturate dopo la vittoria di Franco ebbero la sfortuna di subire soprusi molto più crudeli e spietati, poiché la milizia e la Falange avevano avuto tutto il tempo per preparare nuove modalità volte a una sofferenza più sistematica. Un esempio è l'uso di scariche elettriche, come testimonia la detenuta Antonia García, allora sedicenne: avendo poco seno per la sua giovane età, le scariche furono applicate nelle orecchie, causandole la perdita di entrambi i timpani. Infine, a differenza delle anteriori, le seconde non ebbero più la possibilità di beneficiare degli indulti e furono giudicate da un nuovo apparato legale, costituito anche dal Tribunale Speciale per la Repressione della Massoneria e del Comunismo. Ma la natura mostruosa e inumana del regime è riscontrabile, soprattutto, nelle pratiche, strettamente connesse, di furti di neonati alle detenute e di adozioni illecite. Le conseguenze di queste prassi quotidiane all'interno delle prigioni sono tuttora tangibili: solo pochissimi bambini di allora, per sempre separati dalla propria madre biologica e dalla loro famiglia d'origine, ormai adulti, hanno avuto la fortuna di recuperare informazioni sul loro vero passato e sono riusciti a riabbracciare la propria madre o gli eventuali fratelli. L'insieme di questi casi costituisce una testimonianza concreta di una crudeltà senza limiti e di una ansante necessità di ricomporre il puzzle della propria identità.

«Nos sentimos como un árbol sin raíces, como amputados» (Musci 2011: 9).

Prima di tutto, al momento del parto, la prassi solitamente adottata prevedeva che la detenuta sarebbe dovuta essere isolata dal resto delle sue compagne di cella; le monache spiegavano che si trattava di una questione di intimità e di privacy, ma il vero motivo era nascondere, agli occhi di inaffidabili testimoni, la pratica che

avrebbero attuato senza alcuna pietà, cioè quella di togliere immediatamente il neonato alla madre, convincendola che il bambino era nato morto e che non ci sarebbe stato più nulla da fare. Alle donne che subirono una privazione così importante non veniva concesso nemmeno un istante per poter tenere il proprio bambino tra le braccia, perché non era permesso che si stringesse alcun legame tra la madre e il nascituro. Dietro a questo abuso di potere intollerabile, c'era una subdola ragione esclusivamente politica: l'assoluta libertà con cui Franco si impossessava di neonati di detenute repubblicane o comuniste, gli permetteva di estirpare quasi totalmente quel "germe" nocivo di sinistra una volta per tutte. Dopo aver sottratto il bambino, che sicuramente sarebbe stato cresciuto con modelli, nozioni e idee avverse al regime, la sua intenzione era quella di plasmarlo, attraverso un'educazione estremamente cattolica, nazionalista e franchista, per dare vita a un perfetto cittadino spagnolo, difensore della Patria, della Chiesa e della dittatura. Il suo obiettivo era convertire tutti i piccoli "rojos" in sudditi fedeli e devoti. Riuscì completamente nel suo intento: il numero di tutti coloro che furono barbaramente strappati dalle braccia delle loro madri e dalle loro famiglie originarie è così mostruosamente alto da essere indeterminabile, anche perché i casi di chi scopre di essere in realtà un orfano, uno dei tanti figli persi di Franco, adottato in un secondo momento, si verificano ancora oggi in tutto il territorio spagnolo. Si tratta di uomini e di donne che trovano, dopo interminabili ricerche, la prova dell'inganno: il fatto che la loro vera madre, in realtà, fu una povera detenuta, che non volle abbandonarli di sua spontanea volontà, ma perché costretta dalle forze del regime. Il professore di storia contemporanea dell'università di Barcellona, Ricard Vinyes, è uno degli autori più competenti e accreditati riguardo al tema della repressione e della violenza franchista. In una delle sue più recenti pubblicazioni, egli affronta proprio la problematica della perdita fisica della famiglia, quella che lui chiama "zona de riesgo de pérdida familiar", e l'impossibilità di avere qualsiasi tipo di notizie dopo l'avvenuta separazione. È esattamente quello che successe a migliaia di nuclei familiari, dilaniati per sempre dalla crudeltà del regime di Franco. Egli dedica un intero capitolo all'argomento, soffermandosi sul soffocante clima della prigione di San Isidro, nella provincia di Alicante, dove le madri e i loro bambini furono costretti a sopportare le più atroci angherie, ricatti e allontanamenti forzati. Questo spazio fu creato appositamente per tutte quelle madri che non avrebbero potuto separarsi dai loro bambini, troppo piccoli, mentre erano obbligate a scontare la pena, esattamente come la "Prisión Habilitada de Predicadores", necessaria per smaltire la massa carceraria della prigione di Torrero, a Zaragoza. Qui, le madri e i loro bambini dormivano in celle separate; venivano sgarbatamente svegliati alle 7.00 ogni mattina per la prima preghiera del giorno. In generale, la permanenza permessa con il proprio figlio durava all'incirca soltanto un'ora, ma succedeva che venissero addirittura del tutto private di questo tempo prezioso in caso di punizione: questo rimedio aveva il crudele scopo di renderle innocue e molto più manovrabili, poiché nessuna di loro avrebbe voluto rinunciare al proprio bambino, anche solo per così poco tempo. I piccoli passavano tutto il pomeriggio all'aperto, sia che piovesse sia che nevicasse. Non venivano praticamente mai accuditi, cibati o dissetati, tanto che, a sera, il cortile era pieno di bambini infreddoliti e immobili, impossibilitati dal freddo o anche morti di dissenteria o di ipotermia. Le regole erano estremamente severe e le madri non avevano la facoltà di intervenire o di aiutarli. Questa separazione forzata, che richiama il paradosso della sbandierata maternità, era qualcosa di innaturale. Le istituzioni che rispondevano direttamente al Caudillo volevano tenere il bambino e la madre divisi il più possibile, con lo scopo ideologico e sociale di far crescere i piccoli secondo un'educazione che fosse contraria a quella che invece gli sarebbe stata impartita dalla loro madre biologica, da una "roja". Franco ne fece un uso prettamente propagandistico, lanciando un messaggio di liberazione per tutti quei bambini "salvati" da una miseria non solo materiale, ma soprattutto morale; era convinto del fatto che i loro genitori, una volta terminato il loro processo di redenzione e rieducazione, sarebbero stati riconoscenti di questo provvedimento. Già nel 1942, il numero dei figli "messi al riparo" dalle grinfie dell'ideale repubblicano ammontava a 9.000 e nel 1943 la cifra salì a 12.000, di cui circa il 60% erano bambine (intorno alle 8.000). Solitamente, tutte le figlie femmine di detenuti erano destinate a centri religiosi e a monasteri. Il desiderio di controllo educativo della Chiesa era molto più evidente nei loro riguardi, perché molto più plasmabili. Alcune di loro, poi, crescendo, si rifiutarono addirittura di ritornare a casa o anche solo di rivedere i propri cari e decisero di entrare a far parte di quel mondo religioso che, in fondo, le aveva cresciute. Si fecero suore per uno scopo ben preciso: poter redimere i peccati dei propri genitori, che avevano agito contro il regime, la Chiesa Cattolica e Dio.

La scuola primaria sotto la dittatura franchista, in particolare negli anni 1939 - 1951, rappresentò uno dei tanti strumenti usati dal regime per portare a termine il tanto ambito progetto di ordine e di redenzione dell'intera società spagnola. Rispecchiando la sistemazione gerarchica e segregazionista di tutta la collettività, le classi non erano miste e alle bambine si impartiva un tipo di educazione e di insegnamento completamente diverso rispetto ai bambini. Per le bambine, infatti, la scuola costituiva una preparazione a tutto tondo su come avrebbero dovuto comportarsi da adulte, sugli atteggiamenti che avrebbero dovuto adottare in pubblico, ma soprattutto sulle mansioni domestiche di moglie e di madre che avrebbero dovuto adempiere all'interno del nucleo familiare. In pochissimi casi, bambini e bambine di campagna continuarono la loro formazione scolastica dopo i 13 o i 14 anni di età; coloro che abitavano nei piccoli borghi o nelle grandi città furono più fortunati, perché, essendo figli di artigiani o di piccoli imprenditori, ebbero la possibilità di accedere all'università. Una ferrea disciplina e un indottrinamento basato su numerosi e severi castighi erano i due pilastri su cui si basava la scuola di Franco: bastava veramente poco per essere puniti.

Ribellione femminile e lotta antifascista: Dolores Ibárruri

Nella disperazione dilagante delle carceri franchiste, però, non si perse mai la speranza e l'alternativa a rinunciare non venne nemmeno presa in considerazione: erano miliziane repubblicane, donne forti, abituate al sacrificio e al duro lavoro. Nessuna volle accettare inerme il proprio destino, senza per lo meno provare a impedirlo. Avevano tutte fatto parte della resistenza antifranchista durante la guerriglia insieme ai loro compagni esuli sui monti; avrebbero, quindi, continuato a farne parte anche in prigione. La resistenza, infatti, fu l'altra faccia della medaglia e il fenomeno diametralmente opposto alla repressione del Caudillo. Caratterizzata dalla determinazione, dal coraggio e dalla dignità femminili, cercava di soppiantare con un lungo processo di erosione gli infimi scopi del regime: l'annullamento fisico e mentale, la passività e la resa. Figura dinamica e poliedrica e simbolo universale della resistenza antifascista fu l'inarrestabile Dolores Ibárruri, politica, attivista e miliziana. Nel 1930, venne eletta nel Comitato Centrale del Partito Comunista Spagnolo. L'anno dopo si trasferì a Madrid, dove divenne editrice del quotidiano di sinistra *Mundo Obrero* e lavorò per il miglioramento della condizione femminile, ma a causa delle sue attività dichiaratamente anti-dittatoriali, venne arrestata e rilasciata spesso. Eletta alle Cortes parlamentari nel 1936, fece una campagna per il miglioramento delle condizioni lavorative, abitative e sanitarie. Con lo scoppio della Guerra Civile, il 19 luglio del 1936, diventò una vera e propria icona per l'intero popolo spagnolo, innalzando la sua voce in difesa della Repubblica con lo slogan diventato poi celebre: "¡No pasarán!": «¡Obreros, campesinos, antifascistas y patriotas españoles! ¡Todos de pie para defender la República, las libertades populares y las conquistas democráticas del pueblo! ¡Que nadie vacile! Todos dispuestos para la acción. ¡Viva la unión de todos los antifascistas! ¡Los fascistas no pasarán! ¡No pasarán!» (Ibárruri 1936).

I suoi appelli internazionali alla lotta contro il fascismo rendevano la questione spagnola un problema mondiale: carichi di energia e di vivacità, i suoi discorsi, facilmente rintracciabili ancora oggi in alcuni siti di storia su internet, infiammavano ed esortavano all'azione intere folle, tanto da essere soprannominata "la Pasionaria". Immediatamente il regime si affrettò a censurare con ogni mezzo l'intervento esortativo della Ibárruri, impedendo che qualsiasi traccia del suo discorso potesse sfuggire alle stampe, animando ancora una volta gli animi del popolo, che doveva essere lasciato totalmente all'oscuro da ogni influenza considerata scomoda per il progetto di Franco. Solo una minima percentuale di quotidiani di sinistra riuscì a spargere la notizia, al punto che la fama locale della Pasionaria, a poco a poco, raggiunse anche i Paesi stranieri, come la Francia, l'Italia e l'Unione Sovietica. Quando, nel 1939, cadde Madrid sotto i bombardamenti dell'esercito della Falange, Dolores esiliò in URSS, da dove continuò la sua azione politica e giornalistica. Nel 1944 divenne Segretario Generale del Partito Comunista Spagnolo, carica che conservò fino al 1960, quando assunse il titolo di Presidente del PCE e acquisì la

cittadinanza sovietica. Ricevette, inoltre, una laurea honoris causa nel 1961 dall'Università di Mosca e il Premio Lenin per la Pace nel 1964. La sua autobiografia, *No Pasarán*, fu pubblicata nel 1966. Solo dopo la morte di Franco, questa donna forte, emblematica, carismatica e simbolo della resistenza riuscì a tornare in Spagna che, nel frattempo, non l'aveva mai dimenticata. Non fu l'unica a prendere la decisione di esiliare per salvare la propria vita e i propri ideali: moltissimi, come lei, fuggirono o furono costretti a farlo.

Bibliografia

- AGUADO Ana; VERDUGO Vicenta (2011), *Las cárceles franquistas de mujeres en Valencia: castigar, purificar y reeducar*, sezione «Historia Contemporánea», in «España Contemporánea: semestral de historia, cultura e instituciones», 29, Salamanca.
- ALONSO BRIALES Mariana; GRANA GIL Isabel (2009), *La educación de las mujeres en Andalucía durante el franquismo a través de las historias de vida*, in «Fundación Dialnet», vol. 2, Pamplona - Iruña.
- BARRANQUERO TEXEIRA Encarnación; EIROA SAN FRANCISCO, Matilde (2011), *La cárcel de mujeres de Màlaga en la paz de Franco*, sezione «Historia Contemporánea», in «España Contemporánea: semestral de historia, cultura e instituciones», 29, Salamanca.
- BARRANQUERO TEXEIRA Encarnación (2009), *Hambre, hacinamiento y doctrina: las presas en las cárceles de Franco durante la posguerra*, sezione «Antifranquistas», in «AH: Andalucía en la Historia», anno VII, 25, Málaga.
- DI FEBBO Giuliana (2006), *Resistencias femeninas al franquismo. Para un estado de la cuestión*, in «Cuadernos de Historia Contemporánea», vol. 28, Roma, Universidad de Roma Tre.
- DUCH PLANA Montserrat (2011), *Una perspectiva de género de la represión concentracionaria franquista a partir del caso de la cárcel de Las Oblatas de Terragona (1939 - 1943)*, sezione «Historia Contemporánea», in «España Contemporánea: semestral de historia, cultura e instituciones», 29, Salamanca.
- EGIDO LEÓN Ángeles (2011), *Mujeres y rojas: la condición femenina como fundamento del sistema represor*, sezione «Historia Contemporánea», in «España Contemporánea: semestral de historia, cultura e instituciones», 29, Salamanca.
- GARRIDO CÁRDENAS Pilar; HIGUERAS RODRÍGUEZ Lina (2013), *El papel de la mujer en el Franquismo y en la democracia. Análisis comparativo entre épocas*, in «ReiDoCrea. Revista electrónica de investigación Docencia Creativa», vol. 2, Granada.
- HERNÁNDEZ HOLGADO Fernando (2011), *La prisión militante. Ventas (Madrid) y Les Corts (Barcelona)*, sezione «Historia Contemporánea», in «España Contemporánea: semestral de historia, cultura e instituciones», 29, Salamanca.
- MARTINS RODRÍGUEZ María Victoria (2011), *Cárceles y mujeres en Galicia durante el franquismo*, sezione «Historia Contemporánea», in «España Contemporánea: semestral de historia, cultura e instituciones», 29, Salamanca.

- MOLINERO Carme (2009),
Entre el silencio y la invisibilidad. La mujer en los estados totalitarios, sezione «Heroínas invisibles», in «AH: Andalucía en la Historia», anno VII, 25, Barcelona.
- MORENO GÓMEZ Francisco (2009),
Guerrilleras y enlaces: las mujeres en la resistencia antifraquista, sezione «Heroínas invisibles», in «AH: Andalucía en la Historia», anno VII, 25, Sevilla.
- MUSCI Mónica Beatriz (2011),
Niños adoptados, perdidos, robados en el franquismo. Las lecturas de la prensa española, in «Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas», vol. 2, Santa Cruz, Universidad Nacional de la Patagonia Austral.
- NASH Mary (2013),
Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista, Granada, Comares Historia.
- ROMEU ALFARO Fernanda (2002),
El silencio roto. Mujeres contra el franquismo, Oviedo, El Viejo Topo.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ Pura (2009),
Individuas y sujetas. Las andaluzas represaliadas por los tribunales militares, sezione «Heroínas invisibles», in «AH: Andalucía en la Historia», anno VII, 25, p. 16 - 19.
- SONLLEVA VELASCO Miriam; TORREGO EGIDO Luis (2014),
La escuela primaria del primer franquismo desde las voces del alumnado segoviano: una iniciación en la investigación educativa, in «Tendencias Pedagógicas», 24, Valladolid, p. 285 - 306.
- VINYES Ricard (2011),
Doblegar y transformar: la industria penitenciaria y sus encarceladas políticas. Tan sólo un examen, sezione «Historia Contemporánea», in «España Contemporánea: semestral de historia, cultura e instituciones», 29, Salamanca, p. 35 - 54.
- VINYES Ricard (2010),
Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas, Madrid, Temas de Hoy.

Sitografia consultata nel novembre 2019

- BULOT Jean (2017),
Dolores Ibárruri: “No pasarán!”, «Arte» <<https://www.arte.tv/it/videos/074567-002-A/dolores-ibarruri-no-pasaran>>;
- «España Contemporánea: semestral de historia, cultura e instituciones» <<http://www.spagnacontemporanea.it/>>.

Dall'esilio a *Sombras de sueño*: significato e rappresentazione dell'isola in Miguel de Unamuno

Sofia Menichetti

sofia10menichetti@gmail.com

ABSTRACT This article focuses on Unamuno's experience in the Canary Islands, from his stay in Las Palmas to his exile in Fuerteventura. These were crucial moments both for his life and for the production of his work *Sombras de sueños*. Starting from the letters the author wrote during his stay in the Canaries, the article deals with the spiritual bond that Unamuno established with the islands, which he saw as a different reality, far from the world and with a sense of isolation inherent in it.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Daniela Pierucci, docente di Letteratura spagnola

PAROLE-CHIAVE: Unamuno, Exile, Isolation, Fuerteventura, *Sombras de sueños*.

«Estuvo don Miguel de Unamuno en Canarias en 1910, como mantenedor de Juegos Florales en Las Palmas, y en 1924, desterrado por el General Primo de Rivera, en la isla de Fuerteventura. Unamuno, infatigable descubridor de todos los caminos de España, también pulsó la geografía espiritual de nuestras Islas».

Con queste parole, Alfonso Armas Ayala introduce una raccolta di testi inediti e lettere scritte da Unamuno durante i suoi soggiorni nelle isole Canarie, racchiudendole nel libro intitolato *Del Aislamiento y otras cosas* (1963), a testimonianza di quanto i giorni di vita vissuti nelle realtà insulari abbiano lasciato traccia e depositato un'impronta nell'interiorità e nelle opere dell'autore. Sorge spontaneo, in termini di isole e mare, richiamare alla mente l'opera teatrale di Unamuno *Sombras de Sueño*, pubblicata nel 1930 nella collezione *Teatro Moderno*, adattamento teatrale del previo racconto *Tulio Montalbán y Julio Macedo*. L'opera è uno dei cosiddetti "drammi della personalità", un lavoro attraverso cui Unamuno rielabora il mistero della personalità, dell'identità e del doppio attraverso il conflitto tra uomo e personaggio di finzione. I protagonisti, Elvira e suo padre, sono gli ultimi discendenti del conquistatore e colonizzatore di una piccola isola dispersa nella vastità dell'oceano, dove vivono lontano da tutti e lontano dal mondo. Elvira vive di libri e storie fantastiche, tanto che arriva a innamorarsi del protagonista di un'opera intitolata *Vida de Tulio Montalbán*, la biografia di un personaggio storico scritta dopo la sua presunta morte. Il nucleo centrale del dramma risiede in un personaggio, Julio Macedo, un americano che si presenta come uomo senza passato né futuro e fin da subito desta in Elvira attrazione, curiosità ma anche dubbi e perplessità dovuti alla sua identità indefinita. È in Julio che è contenuto l'elemento fondamentale dell'intera opera: chi è veramente? Elvira continua, nonostante tutto, ad essere innamorata del personaggio protagonista del suo libro che legge con devozione ogni giorno di fronte al mare, ma è costretta a constatare che Julio Macedo, il pellegrino giunto sull'isola un giorno come tanti, e quel Tulio Montalbán che tanto ama, non sono altro che la stessa persona. Quello di adesso, l'uomo misterioso giunto sull'isola, lottò con sé stesso desiderando distruggere la sua personalità storica, il personaggio letterario. Per poter esistere definitivamente come Julio Macedo è necessario eliminare il proprio passato, rompere definitivamente con Tulio Montalbán e come farlo se non ricorrendo al suicidio come mezzo liberatorio? Non si può eliminare l'altro, se questo è inscindibile da noi stessi. Julio Macedo è certamente vittima di una scissione interna, la scissione tipica di chi vuol essere sé stesso ma che, inevitabilmente, si vede surclassato dal personaggio di finzione che lo rappresenta. Come lo definisce Andrés Franco, «está en busca de su personalidad auténtica, su ser intrahistórico pero se halla

amenazado por su papel histórico, por el personaje». Sebbene l'opera sia ricca di spunti interessanti riguardanti questioni ampiamente dibattute dalla critica letteraria e collocabili come centrali nel pensiero intellettuale e teatrale di Unamuno, è interessante tentare di approcciarsi ad essa attraverso due elementi, l'isola e il conseguente senso di distacco dal resto del mondo ad essa connaturato e il mare, parte integrante di questo microcosmo a sé, che più che semplici entità letterarie assumono la forma di personaggi, se vogliamo ancora più influenti dei personaggi in carne ed ossa, di quelli che parlano e agiscono. È lo stesso Unamuno, in un'intervista concessa nel 1928 allo scrittore José Fornés, a dichiarare: «el ambiente es lo primordial en esta obra..., ambiente de isla, de esas islas que yo he recorrido luego, palmo a palmo, y dentro de cuyos cascarones he comprendido por primera vez en mi vida, la verdadera amplitud de la palabra "aislamiento"»¹.

L'isola comunica, per propria natura, una sensazione non solo fisica ma anche spirituale di distacco e lontananza e Unamuno la tratta con tanta attenzione probabilmente perché egli stesso ha potuto sperimentarne la potenza e l'essenza. Ancora una volta siamo di fronte ad un'opera che prima di incarnare il dramma dei suoi personaggi, mette in scena quello del proprio autore. L'isolamento non è solo condizione dei protagonisti e di chi abita la piccola isola che fa da sfondo all'opera, ma è stato vissuto dall'autore sulla propria pelle. È stato sentito attraverso le sue emozioni e quelle degli amici conosciuti in esilio ed è stato poi rivissuto attraverso la riflessione, la rievocazione del ricordo e i sentimenti che Don Miguel comunica al lettore e allo spettatore tramite l'eco della propria voce, perché se l'uomo è l'assoluto protagonista delle sue opere quell'uomo è, in primis, l'autore stesso. Come lo definisce Andrés Franco nell'opera *El teatro de Unamuno* (1971) «el espíritu de aislamiento» permea l'intera opera di Unamuno, è palpabile attraverso le parole dei personaggi che sebbene non descrivano minuziosamente l'ambiente ne comunicano le caratteristiche grazie alle emozioni. L'autore ha cura di introdurre l'opera sottolineando che solo chi vive in un'isola, senza poter uscire e andare oltre, può comprendere il vero significato della parola *isolamento*; solo chi vive in una terra dove piove appena, dove il terreno è secco e ardente, ma dove si sogna e si vive di speranza, può capirne l'essenza fino in fondo. «Qué terrible palabra esta de aislamiento. Solo los que vivimos en una isla así, sin poder salir de ella, lo podemos comprender...» sono le parole che l'autore fa pronunciare al personaggio protagonista di *Sombras de sueño*, dramma in cui il mare è elemento onnipresente e dalla forma quasi personificata. Unamuno predilige l'uso dell'articolo femminile *la* per rivolgersi all'elemento marino. «La mar» figura persino nella lista dei personaggi e il rivolgersi ad esso indicandolo come elemento femminile conferisce alla grande distesa blu un senso di maternità. Il mare è la madre dell'isola, l'abbraccia e la protegge, ne culla il ritmo vitale. Tutto, in questo dramma della personalità, avviene sotto lo sguardo vigile e attento del mare. È il luogo preferito da Elvira, la protagonista, per leggere, sognare, fantasticare. È il luogo in cui Macedo incontra quella che crede essere la donna che darà nuovo inizio alla sua vita e dove, al termine dell'opera, si suiciderà. È il luogo che somiglia tanto a una fanciullezza eterna e sospesa e che per questo è simbolo e strumento per rappresentare al meglio l'eternità e l'infinito delle cose che esistono. Inoltre, il mare è espressione dei sentimenti dell'autore ed egli, com'è sua consuetudine, non ne fa mistero. È proprio lui a trasformare il mare da entità naturale a vero e proprio stato d'animo. In uno dei suoi componimenti facenti parte del libro *De Fuerteventura a París* afferma che proprio a Fuerteventura ha potuto conoscere il mare, entrare in rapporto mistico con esso, così da assorbirne l'anima e fonderla con la propria. L'isola è un ricordo talmente vivo nella mente e nel cuore dell'autore che decide di trasferirlo nella propria opera e di intensificarne la potenza grazie alle voci dei personaggi.

¹ La parola per Unamuno non indica soltanto la condizione geografica dell'isola, ma il suo significato si allarga allo spettro dell'interiorità umana e dell'anima: essere isolati è uno stato d'animo, una dimensione spirituale in cui ci si scopre e si tenta di esplorare l'insondabile entità della personalità.

ELVIRA.- Digo, Julio... ¿no le parece, Julio, que la mar es como la niñez, una niñez eterna? ¿No siente junto a ella, jundiendo en ella con la mirada el alma, que se hace niño, que nos hacemos niños? ¿No siente...?

E ancora, il mare è protagonista anche del suicidio di Julio e del momento successivo alla sua morte, quando don Manuel intima a sua figlia di bruciare qualsiasi cosa per eliminare ogni traccia dell'isola e della storia di essa ormai macchiata dalla morte dell'uomo, ma è proprio Elvira a sottolineare che tutto può essere cancellato tranne che il mare.

SOLORZANO.- ¡Hay que quemarlo todo... todo! ¡Acaso habría que quemar la isla! Que resuscite el volcán! ¡Quemarlo todo..., todo..., todo! ¡Quemar la historia!

ELVIRA.- ¡Menos la mar, padre! ¡Mírala! ¡Como si no hubiese pasado nada! ¡Como si no hubiese historia! ¡Mírala! Mientras haya mar no habrá aislamiento...

Come testimonianza delle origini di *Sombras de Sueño* rimangono le parole dell'autore stesso, scritte di suo pugno in un articolo necrologico pubblicato nel 1910 in *La Mañana*: «El recuerdo que con esa isla canaria me une ha quedado consagrado por la muerte; entre ella y mi Salamanca flotará siempre en mi memoria aquel Macías». Con questa dichiarazione conferma poi che l'idea nacque proprio dai racconti di quel defunto giovane, tale Macías Casanova, abitante delle Canarie, uomo molto intelligente che aveva vissuto una vita all'insegna del completo isolamento; critico del dramma unamuniano *La Esfinge*, sarebbe la fonte d'ispirazione per la composizione dell'opera ma anche una delle personalità più significative conosciute e frequentate da Unamuno durante i soggiorni che gli hanno permesso di sperimentare e sentire sulla pelle la condizione esistenziale dell'isolamento.

Un'esplorazione da dentro

Unamuno soggiorna nelle isole già nominate non come un semplice visitatore, bensì come «concienzudo viajero»², che con le sue parole scritte e pronunciate riesce in modo naturale e talvolta spiazzante a mettere a nudo la vera anima dell'isola, quello che Armas Ayala nella sua opera *Del Aislamiento y otras cosas* (1963) definisce «el tono claro-oscuro de la ínsula», evidenziandone i caratteri in modo veritiero e mai condito da ornamenti retorici. L'esplorazione e la descrizione che Unamuno fa delle realtà insulari che lo ospitano provengono sempre da dentro, sono viaggi condotti attraverso la propria interiorità per portare alla luce l'intimità dell'isola stessa fino ad incontrare, come egli stesso dirà in un discorso pronunciato a Las Palmas, «esa eterna palabrería de la eternidad». Gran Canaria, poi Fuerteventura e per ultima Tenerife, visitata in modo più turistico ma comunque esplorata alla sua maniera personalissima, sono le isole che donano a Unamuno la conoscenza di quell'istanza fisica, geografica ma soprattutto esistenziale rinominata «aislamiento, el atosigante, el orgulloso y feroz aislamiento». Un elemento inscindibile dall'isola e per questo fondamentale nell'intera riflessione unamuniana; è in esso che don Miguel rintraccia la vera essenza di quelle terre sospese in mezzo al mare, le virtù ma anche i difetti di esse dipendono da questa imprescindibile caratteristica che le rende microcosmi a sé stanti e per questo, forse, unici. Tra le persone e le personalità che ha occasione di conoscere durante la sua permanenza nelle isole Canarie, si ricordano in particolare un poeta, Alonso Quesada, un *ensayista* conosciuto come Fray Lesco (il vero nome era Domingo Doreste), e il già citato Macías Casanova, il giovane scrittore che più degli altri

² Alfonso Armas Ayala definisce così Miguel de Unamuno nella sua raccolta *Del Aislamiento y otras cosas*, per sottolineare le intenzioni profonde dell'autore in visita alle isole: non esplorarle da semplice turista e visitandone i luoghi di maggior attrazione, bensì sondarne le profondità, gli aspetti più reconditi proprio come se avessero un'anima.

lasciò traccia nei ricordi e nel cuore di don Miguel. Se questi, da una parte, furono coloro che seguirono, supportarono e ammirarono Unamuno, dall'altra è risaputo quanto la sua presenza ai giochi floreali e le sue orazioni non vennero accolte con il fervore e il favore sperato.

I giochi floreali del 1910

Unamuno non venne compreso e le sue parole, caratterizzate dalla *desnudez*, tipica anche delle sue opere teatrali, non piacquero al pubblico isolano.

«No me gustan estas fiestas, no porque no aplauda las liturgias, sino porque profanan la palabra humana en su forma más sublime: la poesía». Con queste parole apre il suo discorso a Las Palmas nel 1910 e continua, a dispetto delle aspettative degli abitanti isolani - che speravano di potersi deliziare con belle parole, complimenti ed elogi - a rimanere sulla scia del semplice dialogo, della critica a volte pungente e diretta che destabilizza gli ascoltatori, frastornati da quelle orazioni complesse e ricche di lezioni che Unamuno impartisce alla sua maniera. Risulta difficile, agli occhi di quel pubblico isolano, capire fin dove volesse spingersi quell'oratore; fu il fatto di non sapere se si trattasse di un liberale o di un conservatore, di un cattolico o di un libero pensatore, di un repubblicano o un monarchico, a far rimanere interdetto e sbigottito un pubblico che si era recato ad ascoltare il discorso di un oratore politico e si era, inaspettatamente, imbattuto in un «profesor dictando su lección, una hermosa lección de españolidad y de historia». Unamuno consiglia agli abitanti dell'isola di cominciare ad interessarsi e preoccuparsi di problemi più grandi, a livello universale, che vadano oltre i confini della loro realtà lontana dalla terraferma e parla dell'isolamento, del distacco che caratterizza l'isola attraverso tali parole:

Antes de venir aquí, había hablado con muchos hijos de esta tierra, había leído periódicos, había oído a muchas gentes; después he oído a los que me han hablado y a los que no me han hablado... y creo que tenéis un problema: el de vuestro aislamiento. Vivís aislados y vivís aislándoos... Vivís aislados; y lo que hace vuestra fuerza hace vuestra debilidad. Por aquí pasan buques de todas las naciones de la tierra; pero también pasan por encima las nubes; y de qué sirven sino descargan? Esto es a modo de un mesón, donde se descansa, se deja algo de la bolsa, pero nada del espíritu. Os encontráis con un horizonte cerrado; el mar os estrecha y os entrega a vosotros mismos.

E utilizzando le stesse formule che aveva scritto nelle sue poesie e nelle numerose lettere inedite inviate agli amici, conferma anche in occasione dei discorsi ai giochi floreali la sua idea di *aislamiento*. È interessante riportare le parole che dedica a Gran Canaria nelle pagine dei suoi *Ensayos*: "¡Que lejos del mundo en aquella quebrada de los Tilos, entre los tilos y los eucaliptos! Era como un aislamiento más en el aislamiento de la isla..."

Oppure, nelle lettere indirizzate ad Alonso Quesada e Francesco Gonzalez Díaz, giornalista e oratore che risulta essere tra i suoi corrispondenti in quegli anni:

Le veo suspirando en su jaula, en su isla -tanto la exterior o geográfica como la interior- y suspirando por libertad. Y créame, es mucho más dulce cantar enjaulado a la libertad, que estar libre y sin canto. Nadie canta lo que no tiene".
"Defiéndose de la nube, defiéndose sobre todo del aislamiento cuyo más profundo sentido no alcancé hasta que visité esa isla. La soledad es una cosa; el aislamiento, otra. Se puede vivir solo en medio de la plaza pública, hablando y trajinando con todos, y aislándose se puede llevar el tráfago todo mundano a su islote. Pues hasta hay el aisloteamiento.

Ma più di tutto, Unamuno mette in evidenza il fatto che i problemi di interesse nazionale o internazionale non tocchino l'isola da vicino, che i suoi abitanti ne rimangano fuori, letteralmente isolati. È proprio durante uno dei discorsi che intima gli isolani di interessarsi dei problemi a livello spagnolo, europeo, mondiale, mettendoli di

fronte alla cruda verità: «Si no os interesáis vosotros en los problemas de España, de Europa, en las grandes cuestiones humanas, ¿cómo queréis que se interesen por vosotros?». Per fare in modo che anche l'isola divenisse parte dei problemi di interesse d'oltremare, dice Unamuno, occorre che il mare stesso diventi una strada, un percorso che unisce e non più un confine da non oltrepassare. È interessante sottolineare come l'isolamento viene inquadrato da Unamuno non solo come qualcosa di appartenente alla realtà isolana, ma anche alla Spagna stessa, che è «aislada de si misma» e può uscire da tale condizione soltanto attraverso e grazie alla «conciencia ciudadana». Come lo definisce Ayala (1963), don Miguel è un «hombre de la urbe» che per questa ragione crede fermamente nella rettitudine morale dei cittadini, degli uomini di città come lui. Quindi, la soluzione risiede proprio in coloro che sono abitanti della città, ed è a loro che Unamuno si raccomanda e si rivolge: solo la città, scossa dal proprio letargo e animata da uno spirito nuovo è in grado di donare nuova forza e vigore all'isola.

Las ciudades son las conciencias de las regiones; y la conciencia es ciudadana. Haced, pues, ciudad, con división os in ella; con autonomía o sin autonomía.

Ed era quindi necessario che venisse assunto l'atteggiamento di orgoglio collettivo da parte di tutti, anziché di vanità, ma anche questo invito di Unamuno viene frainteso dal pubblico isolano che si sente, paradossalmente, ferito nella propria vanità.

Legami isolani: Quesada e Macías, due fedeli sostenitori

Il ruolo di oratore ai giochi floreali per Unamuno termina a Las Palmas e se è vero, da una parte, che il pubblico accorso ad ascoltarlo non lo comprese, dall'altra poté contare sull'appoggio sincero di pochi che rimasero ammalati e vennero trasportati dal fervore delle sue parole. Tra questi è importante ricordare il legame che Unamuno strinse durante il soggiorno isolano con il poeta Alonso Quesada³. Nei primi versi dell'opera dal titolo *El lino de los sueños*, Quesada si rivolge direttamente a don Miguel, dedicandogli tali parole: «Mi dulce silencioso pensamiento va hacia ti, don Miguel, maestro y amigo».

Nel prologo che scrive all'opera di Alonso Quesada, Unamuno non manca di menzionare il periodo trascorso in quelle che definisce «Islas Afortunadas», luoghi popolati da anime che «en aquel a-islamiento alientan y ansian». Alonso Quesada, sostiene Unamuno, pur vivendo come un uccellino in quella «dorada jaula» - così si riferisce all'isola in una delle tante lettere che invia all'amico - riesce a spiccare il volo attraverso le sue parole, il potere dei suoi versi, le sue poesie. Proprio nel prologo che redige per l'opera dell'amico, don Miguel sottolinea ancora una volta quanto la capacità di Quesada di rendere meno arido il terreno dell'isola con i suoi versi e la sua poesia, di rinvigorirla con il suo sorriso e il suo canto, derivi paradossalmente dalla condizione di «aislamiento». Una poesia, quella di Quesada, definita più volte da Unamuno «seca y ardiente, con frescura de brisa doméstica, cierta infantilidad, ironía y malicia». Ogni parola, ogni verso e strofa bagna l'isola, ne sfiora le coste e la culla, proprio come onde del mare, proprio come mareggiata e tempesta se c'è bisogno di scuoterla e svegliarla dal sonno e dal torpore. La poesia di Quesada è, per questa ragione, «mar de corazón».

Estos cantos te vienen, lector, de un mar interior, de un mar de corazón que se ha dormido hace cien años, mucho antes de que el poeta naiese, que lo recibí ya dormido...

³ Alonso Quesada figura come uno dei destinatari delle lettere che Unamuno scrive negli anni del soggiorno isolano. La sua prima raccolta poetica, *El lino de los sueños* (1915), apparve con un prologo di Unamuno ed è lo stesso Don Miguel a sottolineare nei suoi testi inediti redatti durante gli anni trascorsi sulle isole, che Quesada è il perfetto esempio di poeta che ha reso l'isolamento fisico e spirituale il punto di forza della sua poesia, ironica e intimista allo stesso tempo.

Sempre in termini di legami che Unamuno ebbe occasione di coltivare e far fiorire durante la permanenza nelle isole, menzione a parte merita un altro sostenitore, giovane abitante delle Canarie, nonché già individuato come la probabile fonte d'ispirazione per la composizione dell'opera *Sombras de sueño*. «Siempre he creído en él como un Mesías» afferma Macías⁴ in un articolo piuttosto esteso scritto di suo pugno, dichiarando così apertamente la sua incrollabile ammirazione nei confronti di Unamuno. Oltre a scrivere per *La España, La Ciudad, La Mañana*, è importante ricordarlo qui per la passione e l'ammirazione nutrite nei confronti di Unamuno, tanto che dopo il suo arrivo sull'isola comincia a tenere conferenze per parlare delle opere del maestro, ne scrive nei suoi articoli e cura la rassegna teatrale per il debutto dell'opera *La Esfinge*. Alfonso Armas Ayala lo definisce «sin duda el unamunista mas fiel que encontré y que dejó Unamuno en la isla». È certamente un discepolo in tutto e per tutto di don Miguel; segue i suoi passi e si erge a difensore del maestro nei confronti di coloro che non sanno apprezzarlo, di coloro che non ne comprendono la profondità, l'arguzia e quell'inquietudine spirituale, come la definisce Ayala, che contraddistingue Unamuno tra tanti. Come Unamuno, Macías si interessa dei problemi della società e ne denuncia le ingiustizie e l'atteggiamento di indifferenza, appoggiando i popoli che lottano e combattono con fiducia e fede e come Alonso Quesada continua a vivere «aislado», dentro la gabbia dorata abbracciata dal mare. È Macías, conferma Unamuno, ad avergli donato lo spunto per comporre il dramma teatrale già citato di cui l'isola e il mare sono indiscussi protagonisti.

Fuerteventura, l'isola indimenticabile

Unamuno sbarca a Fuerteventura il 10 marzo del 1910 in compagnia di Rodrigo Soriano, un altro esiliato politico per volere del governo del dittatore Primo de Rivera. Ayala, nella sua opera *De Aislamiento y otras cosas*, dedica al periodo trascorso in esilio un capitolo dal titolo emblematico, *El desterrado camina solo*⁵ ed è interessante riportare qui i dettagli di quel lasso di tempo in cui Unamuno poté davvero sperimentare il senso di isolamento di cui precedentemente si è parlato solo in termini astratti. Adesso don Miguel è solo con sé stesso e non è forse questa la miglior occasione per conoscersi e tentare di sondare in profondità la propria personalità? Quella personalità identificata come un'entità misteriosa, impossibile da decifrare nella sua totalità e per questo tanto interessante.

È lo stesso Unamuno nell'articolo *Fecundidad del Aislamiento* (1918) a confermare quanto la solitudine, il tempo trascorso in compagnia di sé stessi porti a scoperte fondamentali: «¿Y cuál es la más íntima y fecunda verdad que un solitario puede descubrir? La más íntima y fecunda verdad que un solitario puede descubrir es su propia alma». Ecco come si giunge alla parte più profonda di noi stessi: attraverso la solitudine. Walt Whitman, sostiene Unamuno, aveva compreso l'importanza di mettersi in contatto con sé stesso e la trasferiva in atti concreti di pura *material soledad*. Quando scriveva «I am mad for it to be in contact with me» aveva davvero sperimentato che cosa significasse abbracciarsi, spogliarsi dei vestiti e delle paure per toccare nel profondo l'anima. E lo faceva in posti solitari, andava in luoghi come spiagge e boschi per poter passare attimi preziosi con sé.

⁴ Nativo dell'isola della Gomera, contemporaneo di altre importanti personalità del tempo come Quesada, Morales e Doreste, è appassionato lettore di Unamuno e Ganivet e impegnato con fervore nel giornalismo, Macías spicca indubbiamente tra le figure più significative di quel «noventaiochismo insular».

⁵ Nel capitolo sono presenti maggiori informazioni sull'arrivo di Unamuno a Fuerteventura. Il 10 marzo del 1924, sbarca a Puerto de Cabras insieme a Rodrigo Soriano, un repubblicano esiliato per volere del Governo del generale Primo de Rivera. Entrambi, allo sbarco, vengono scortati dalla polizia.

En el aislamiento encuentra uno en sí, no al hombre primitivo, prehistórico o troglodítico, pues éste surge de la masa y es él mismo masa, sino al hombre nuevo, al hombre propio.

È nella condizione di isolamento che l'uomo incontra sé stesso e non è l'unico esempio, quello di Whitman, che Unamuno riporta nell'articolo sopracitato. Anche il naturalista tedesco Moritz Wagner sostiene che è nello spazio, in quella che definisce «segregazione geografica» e quindi isolamento che si producono nuove specie; un certo numero di individui, che si somigliano per determinati caratteri gli uni con gli altri, se vengono separati da una barriera o confine geografico producono, a causa della pura e semplice separazione, la nascita di nuove caratteristiche della specie. Non è forse questa la fecondità dell'isolamento di cui si parla nel titolo dell'articolo? Una condizione che, paradossalmente, può portare alla conoscenza e alla creazione di sé in modo molto più profondo rispetto ad una situazione di contatto con altri. È così che Unamuno trascorre i suoi giorni in esilio a Fuerteventura, solo. L'Hotel Fuerteventura, ci informa Ayala, è l'unica pensione del luogo ed è il posto che per don Miguel diventerà una casa per più di tre mesi. Le giornate trascorrono all'insegna della lettura sulla riva del mare, sotto il sole durante la mattina, della composizione di nuovi versi e articoli. Le ultime ore della sera, invece, sono dedicate a quella «tertulia frente al mar» durante la quale don Miguel si pone in rapporto mistico col mare, gli parla come durante un soliloquio proveniente dalla parte più profonda di sé. «Diríase que la isla proporcionó a Unamuno no sólo sustancia, sino cualidad; porque los adjetivos, los atronadores adjetivos de su poesía y de su prosa parecen haber nacido en el sosiego de Fuerteventura», sostiene Ayala ed è proprio in queste parole che è contenuto il vero significato dell'esilio di Unamuno sull'isola: essa diventa parte di lui ed egli lo lascia entrare, nella sua poesia, nei suoi versi e, più tardi, nei suoi drammi teatrali di cui, come in *Sombras de sueño*, è indiscussa musa ispiratrice e protagonista attiva. Un esilio, un isolamento che lascerà non poca nostalgia nel cuore del poeta ma soprattutto un ricordo, un'impronta indelebile nella sua anima. È lo stesso don Miguel a confermare quanto sia grande il salto da una terra arida in mezzo all'oceano a una città rumorosa e caotica come Parigi, nel suo *De Fuerteventura a Paris*, testo che si incentra su una comparazione tra i due luoghi vissuti dal poeta e sperimentati in ogni sua sfumatura.

«¿Y dónde estaba más cerca de la civilización, de la civilidad eternas e infinitas? ¿Allí en la isla arida y sedienta, a la que briza el sueño el arrullo del Atlantico africano, o aquí, en la Ciudad Luz, a la que no deja dormir en paz el traqueteo de los autos?». Così comincia Unamuno un confronto tra due realtà, due universi così lontani e differenti. Da un gruppo di giovani parigini sopra un cammello nella via dei Campi Elisei – un cammello di lusso ci tiene a precisare don Miguel - l'autore vola con la mente a Fuerteventura, dove i cammelli non sono certo simbolo di lusso e di passatempo, non servono per fare sfoggio di ricchezza ma, al contrario, sono indice di povertà e di fatica, di duro lavoro. Ma non è forse in questo che risiede la differenza vera e propria tra Parigi e Fuerteventura? Il caos e la velocità delle automobili, quella vita frenetica e senza sosta della città, su che base è una vita più civilizzata rispetto a quella dell'isola? Dove ci si sposta con i cammelli e il tempo sembra scorrere più lento rispetto al ritmo andante della città, ma dove certamente non si è persa l'essenza dell'esistenza stessa.

Cuando allí, en la isla, me llegaban las noticias de la metrópoli con ocho, diez, alguna vez quince días de retraso, mi estómago mental estaba ya preparado para recibirlas y digerirlas. Aquí, en Paris, me entero acaso de más sucesos, pero allí en la isla, me enteraba mejor de los hechos.

Tutto sull'isola arriva in ritardo, come le notizie che Unamuno aspetta dalla sua patria eppure, ai suoi occhi e nel ricordo, sembra essere depositaria di una ricchezza quasi eterna che invece la città, con il suo ritmo inarrestabile, non può mantenere viva. Ed è proprio nelle ultime righe del testo che tiene a precisare la differenza sostanziale tra le parole *suceso* e *hecho*: «Suceso, ya lo sabéis, es lo que sucede, lo que pasa. Mientras que hecho es lo que se hace y se queda así, hecho, lo que queda». Questo è il vero nucleo, la vera linea che separa Parigi da Fuerteventura, la città dall'isola: la prima è certamente più ricca di *sucesos*, eventi, ma non potrà mai superare l'isola per ricchezza in termini di quelli che Unamuno definisce *hechos permanentes*. Quello che importa davvero è ciò che

rimane, come un'impronta, un solco dell'anima, come l'isola nel cuore di Miguel de Unamuno: «¡Ay, mi isla inolvidable!».

Bibliografía

- ARMAS AYALA Alfonso (1963),
Del aislamiento y otras cosas. Textos inéditos de Miguel de Unamuno, «Anuario de Estudios Atlánticos», Vol. 1 Núm. 9, consultato il 02/10/2020, URL: <<http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/articulo/view/123/123>>.
- FRANCO Andrés (1971),
El teatro de Unamuno, Insula, Madrid.
- LA NUEZ CABALLERO Sebastián de (1981),
Novela y drama de Tulio Montalbán, «Revista de Filología de la Universidad de La Laguna», p. 11-32, consultato il 29/09/2020, URL: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=91610>>.
- OLSON Paul R. (2016)
Metaficción y metafísica en Tulio Montalbán y Julio Macedo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, consultato il 29/09/2020, URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx3b7>>.
- UNAMUNO Miguel de (1924),
De Fuerteventura a París, «Caras y Caretas» Buenos Aires, consultato il 02/10/2020, URL: <<http://hdl.handle.net/10366/101691>>.
- UNAMUNO Miguel de (1918),
Fecundidad del Aislamiento, «Nuevo Mundo» Madrid, consultato il 02/10/2020, URL: <<http://hdl.handle.net/10366/81063>>.