

n. 6, 2025-2026



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 Sara Biondi (Corso di laurea magistrale in Linguistica e Traduzione) per il contributo alla realizzazione di questo numero.

Inerba n. 6, 2025-2026 (marzo 2026). © 2021 Inerba.

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

Università di Pisa

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

Piazza Evangelista Torricelli, 2

56126 Pisa PI

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 postmoderna.



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.



Francesco Rossi

LETTERATURA TEDESCA

I suoi studi riguardano la letteratura tedesca dal XVIII secolo a oggi, il transfer italo-tedesco, i generi letterari e saggistici.



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 6, 2025-2026

Marzo 2026

Sul rapporto tra amore, divino e femminile nella poetica di Zorrilla, Bécquer ed Espronceda.....	1
Simone Vincenzo Confietto	
La reescritura romántica del Diablo: <i>El Diablo Mundo</i> de Espronceda y la redención de Satán.....	8
Edoardo Maccioni	
Monstrous, Angelic, Abject: Clare Kendry and the Collapse of Boundaries in <i>Passing</i>	19
Sophie Rossi	
<i>L'esilio come patria</i> di María Zambrano: le radici devono avere fiducia nei fiori	25
Marianna Lorusso	
Terminologia della grafematica e limiti di una concettualizzazione fonocentrica di grafema.....	29
Luca Mariani	
Traduzione dei racconti inediti <i>Our Lady of the Roses</i> , <i>Misunderstanding</i> e <i>Dream</i> di Izabela Filipiak	34
Lina Azzain, Ludovico Fagiolini, Michele Spina, Amelia Karolina Strózak, Katarzyna Winiarska	
Storytelling tra cartografia storica e GIS: caso studio di valorizzazione del patrimonio storico ambientale mediceo.....	41
Lorenzo Novelli	
Filippo Mazzei e il nuovo modello di democrazia. Indagine storico-letteraria e edizione in <i>TEI Publisher</i>	50
Sara Guglielmi	
Dolore, corpo e conoscenza nel <i>Diablo Mundo</i> di José de Espronceda: un'interpretazione incarnata tra Romanticismo e neurofenomenologia	59
Simona Anna Conforti	
Arte e religione in Giappone: le lettere del gesuita Gaspar Vilela.....	69
Cristian Andreini	

Sul rapporto tra amore, divino e femminile nella poetica di Zorrilla, Bécquer ed Espronceda

Simone Vincenzo Confietto

simone.confietto.v@gmail.com

ABSTRACT: This essay explores the interrelation between love, the divine, and the feminine in Spanish Romantic literature, focusing on three major authors: José Zorrilla, Gustavo Adolfo Bécquer, and José de Espronceda. Through a comparative reading and by drawing upon classical and theological paradigms, such as Plato's *Symposium* and Christian *agápē*, this study investigates how Romanticism reshapes the metaphysical power of love and its implications on gender dynamics.

PAROLE-CHIAVE: Romanticismo, Spagna, Amore, Divino, Genere.

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

Amore e religione

Per osservare e indagare le varie prospettive sul tema amoroso nella letteratura romantica spagnola, e nel modo in cui si materializza negli autori che prenderemo in analisi in questa sede, è necessario approfondire la natura del tema stesso, nel modo in cui si articola in quegli anni e soprattutto i suoi processi di mutazione e rinnovamento, tutt'oggi rilevanti. In quanto «vero è che i romantici spagnoli si formarono in una cultura classicista» (Alvar et al. 2000: 420), è doveroso partire da una sintetica disamina del testo classico fondamentale sul pensiero amoroso occidentale: il *Simposio* di Platone. Nell'opera, infatti, viene trattata la componente divina nell'Eros, nel sentimento amoroso, che verrà poi ripresa e rielaborata nel tempo in ottica cristiana.

Nel testo platonico, nel susseguirsi di dialoghi e interventi che costituiscono l'interezza del dibattito, risulta fondamentale l'elemento del divino sul tema amoroso; dunque, un'istanza non solamente terrena, ma elevata e tendente al metafisico. Secondo Diotima il potere dell'amore è «di tradurre e di trasmettere agli dèi le cose che giungono dagli uomini, e agli uomini quelle che giungono dagli dèi» (Platone 1979: 202e); la funzione è quella di demone: naturalmente non inteso in senso biblico, ma come elemento collocato tra divino e terreno, «cosicché il tutto risulta collegato con sé stesso» (Platone 1979: 202e). Secondo il noto racconto di Aristofane, uomini e donne congiunti in un unico corpo di androgino raggiungevano grado di perfezione assoluta, uno stato di elevazione spirituale e fisica tale da scaturire la volontà di sovvertire l'ordine divino, col desiderio di scagliarsi contro gli dèi. A partire dalla separazione dei corpi di androgini in uomini e donne, avvenuta a causa della furia di Zeus per l'affronto subito, il sentimento che pervaderebbe l'essere umano sarebbe appunto quello di ricongiungersi con la metà mancante, per riottenere la natura ultraterrena persa. Infine, secondo Agatone l'amore «ammalia l'animo di tutti gli dèi e tutti gli uomini» (Platone 1979: 197e): sarebbe addirittura più alto del divino stesso, dunque motore unico e fondamentale dell'esistenza. Tutte queste visioni sull'Eros nell'opera platonica, seppur diverse e variegate, ci permettono di osservare quello che era considerato il perno comune dell'istanza amorosa: la sua matrice divina, metafisica, capace di elevare l'uomo, nell'atto di amare o di essere amato, dalla sua natura terrena a uno stato trascendentale.

Questo modo di concepire il tema sarà poi preso e rielaborato dalla dottrina cattolica, in particolare nel Nuovo Testamento, che offre una visione non dissimile da quella diotimica. Si parla dell'idea di *agápē* biblico, riadattato dalla filosofia greca, ossia la forma amorosa più spiritualmente elevata possibile tra esseri umani, «manifestazione di una sorta di duplice movimento, mediante il quale l'amore che da Dio scende verso gli uomini, a Dio stesso ritorna, passando per così dire attraverso l'amore scambievole di coloro che, proprio per questa ragione, possono essere definiti "figli di Dio"» (Curi 2018: 36).

In altre parole, «l'amore di Dio e l'amore del prossimo sono come due porte che simultaneamente si aprono: impossibile aprire l'una senza aprire l'altra, impossibile chiudere l'una senza chiudere al tempo stesso anche l'altra» (Kierkegaard 1962: 201). L'amore sarebbe appunto un'istanza inconciliabilmente legata al divino e sarebbe presente in ogni individuo, e a partire da esso si sviluppa la *pietas*, l'affetto e l'obbedienza verso Dio. E se «l'amore divino, agapico, potenzia l'amore coniugale, amicale ed erotico, per altro verso l'amore coniugale potenzia l'amore divino, consentendogli di manifestarsi umanamente» (Fumagalli 2017: 216). L'amore sarebbe necessario per l'elevazione spirituale dell'individuo, che si compie per mezzo di esso in modo totalmente umano.

Questo concetto acquisisce, nella storia della letteratura romanza, innumerevoli sfaccettature sin dai primi testi in queste lingue nei secoli XII-XIII: se è vero che inizia a manifestarsi l'interesse verso la fisicità, la carnalità delle vicende amorose dei cavalieri, rimane anche saldo il concetto di amore come elevazione, non solo in senso prettamente religioso. Questo poteva essere «fonte di perfezionamento morale, sapersi conformare nell'intimo e comportarsi in modo adeguato a questa esigenza era una virtù necessaria dell'uomo cortese» (Beltrami 2017: 213); ciò poteva avvenire tramite l'elevazione della donna a figura divinizzata e angelica, lontanissima dall'uomo che poteva solamente aspirare a lei a causa della distanza insormontabile che li divideva. Il rapporto tra uomo e donna era dunque «improntato alla mentalità feudale, ricalcando quello tra il vassallo (l'amante) e il suo signore (la donna)» (Beltrami 2017: 213).

Questa breve premessa mostra come il rapporto divino-amoroso sia stato una costante nella storia del sapere umano, ma applicato in contesti nei quali ha acquisito significati perennemente diversi e unici: questo vale, naturalmente, anche per gli autori romantici, in modi più che mai distinti e interessanti. I seguenti autori, che avevano studiato e interiorizzato opere classiche, medievali e rinascimentali, offrono visioni differenti e particolari dell'amore in relazione al religioso e al metafisico, che si manifesta nelle opere dell'epoca in modi talora più canonici, talora più enigmatici o anomali.

Zorrilla: *Don Juan Tenorio*, o l'amore come salvezza

In vari casi, i personaggi romantici femminili si attengono a quanto visto sopra, ossia personaggi attraverso i quali il protagonista (uomo), tramite il sentimento amoroso, può ottenere l'elevazione: strumenti, in un certo senso. Ciò avviene nel *Don Juan Tenorio* (1844) di José Zorrilla, rielaborazione del mito dongiovannesco del *Burlador de Sevilla*. Nel dramma di Zorrilla, differente in vari punti da quello di Tirso de Molina, Don Juan infrange il suo stesso mito stereotipico di seduttore spietato, innamorandosi realmente di una delle sue vittime, Ines. L'amore, che non era nulla per lui se non un gioco frivolo, qualcosa di poco conto, diverrà l'impulso principale per la sua stessa salvezza. Infatti, nella scena finale Juan, che sta per essere condannato all'inferno per i suoi peccati, viene salvato improvvisamente da Ines (che era morta durante lo svolgimento del dramma), che intercede in suo favore per destinarlo, insieme a lei stessa, al paradiso e alla beatitudine eterna. Le vicende amorose dei due, iniziate sulla terra, si ponderano sia nell'*eros* che nel *thanatos* (nella morte di Ines); ma soprattutto, si compiono nella perpetuità della vita eterna. La potenza dell'amore è talmente intensa da sovrastare completamente l'affermatissimo mito dongiovannesco del seduttore spietato e noncurante, e per questo condannato all'inferno come anticristo, ribaltandolo da nuovo personaggio che, attraverso la figura angelica di Ines, perde la sua stessa identità centenaria (Cornejo 2011).

Una volta stabilito il legame amoroso tra i due, dunque, il loro fato rimane indissolubilmente legato dalle azioni di uno o dell'altra. Tuttavia, il legame tra i due stabilito non cancella la natura degli amanti, opposta tra loro. Se Juan nasce come rappresentazione anticristica, contro la religione, i valori della famiglia e soprattutto dell'amor cortese (di cui sovverte tutti i principi), Ines raffigura una sua controfigura angelica, pura e virginea; ciò significa che del loro «far di due, uno», anche Ines si macchia delle colpe di Juan, mentre questi si lascia contaminare dal candore di lei. Su questo, scrive Mazzeo: «Ines is imbued with such faith that she is willing to go so far as to jeopardize her own salvation in order to help save her lover's soul» (1964: 152). La salvezza di Juan, che si compie nel finale, è infatti possibile solo tramite l'intercessione di Ines, che è disposta a rischiare la dannazione eterna in cambio di vivere per sempre con l'amato: in questo modo, si compie la triangolazione agapica grazie a cui i due, congiunti alla grazia di Dio, compiono il loro sentimento nell'infinità del tempo e nella beatitudine.

Il sentimento terrestre dei due è sollevato a divino da Dio stesso, causando l'elevazione metafisica delle loro stesse individualità terrestri: il paradiso, per Don Juan, è garantito solo dall'amore per Ines e dal perdono divino.

Naturalmente, l'intento di Zorrilla nella sua versione del dramma è moraleggiante: «the entire sequence of events leading to the salvation of Don Juan with the intervention of Dona Ines, through the grace of god, is an excellent example of religious belief within the framework of Romantic idealism» (Mazzeo 1964: 155). Al di fuori delle determinate credenze dell'autore storico, l'opera mette in risalto la Spagna nella sua situazione politica e sociale come caos, disordine, scompiglio. L'istanza religiosa è quella capace, in questo contesto, di rimettere in ordine il disequilibrio inevitabile degli uomini; tuttavia, questa non basta nella sua autonoma specificità, in quanto include l'amore come ponte tra i due elementi.

Gustavo A. Bécquer: *Rimas*, o amore come armonia cosmica

Uno degli autori romantici spagnoli che tratta l'argomento in modo particolarmente interessante è Gustavo Adolfo Bécquer, successivo a Zorrilla (si tende a dividere il romanticismo spagnolo in due fasi; alla prima Zorrilla, alla seconda Bécquer). In particolare, possiamo osservare un'attenzione, da parte dell'autore, al tentativo di creare un grande legame che colleghi tutti gli aspetti umani, nella sua poesia, in un *unicum* ontologico. Dice Casaldueiro che «la poesía de Bécquer es la expresión de este anhelo de unidad: mística unión del hombre con el Espíritu; unión del yo y del tú; unión de la idea y la palabra» (Casaldueiro 1967: 155); e ancora, come l'intento dell'autore sia di «crear un mundo nuevo; [...] algo angélico, estar cerca de Dios, estar en Dios» (Casaldueiro 1967: 165). Questa ricerca di Dio, dell'assoluto, in particolare in alcuni componimenti della prima parte delle sue *Rimas* (1870), si riscontra non in elementi religiosi, ma umani. In primis, l'estro poetico:

Locura que el espíritu
exalta y desfallece,
embriaguez divina
del genio creador...
Tal es la inspiración,
(Bécquer, *Rima III*, v. 29-33)

Bécquer esalta la vocazione lirica del poeta a elemento sopraelevato, divino, in quanto unica sostanza capace di coadiuvare ogni stimolo umano, caotico in quanto terreno:

Gigante voz que el caos
ordena en el cerebro
y entre las sombras hace
la luz aparecer.
(Bécquer, *Rima III*, v. 34-38)

Se l'essere umano è destinato al conflitto interiore con la sua stessa coscienza e conoscenza, è l'intervento divino che, tramite l'ispirazione del poeta, dissolve il caos umano con la luce dell'arte poetica: «Bécquer considered poetry as something like an eternal, iridescent hummingbird, and the poet as an hunter, whose net is not fine enough to let him effect its capture» (González-Gerth 1965: 186). È interessante osservare come, in numerosi componimenti, l'oggetto della poesia di Bécquer sia l'amata, in particolare, stabilendo un nesso esistenziale tra lei e la lirica del poeta (quindi, col poeta stesso).

-¿Qué es poesía? -dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul-.
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú.
(Bécquer, *Rima XXI*)

L'associazione tra poesia (del poeta) e amata si compie, come nel caso di Zorrilla, attraverso Dio: Ines, per carità divina, si lega a Juan nell'eternità del paradiso, compiendo perfettamente l'amore agapico; affinemente, l'io lirico bécqueriano si lega all'amata tramite la poesia, che è «embriaguez divina del genio creador», quindi compendosi, nuovamente, per Sua volontà. La triangolazione tra vertici, affinemente con l'idea biblica della Trinità, si compie tramite la coesistenza di tre elementi – amato, amante, Dio – che con il loro legame amoroso si elevano spiritualmente e metafisicamente a unità, superando l'idea platonica dal fare «di due, uno» a «di tre, uno».

Hoy la tierra y los cielos me sonríen;
 hoy llega al fondo de mi alma el sol;
 hoy la he visto..., la he visto y me ha mirado...
 ¡Hoy creo en Dios!
 (Bécquer, *Rima XVII*)

I tre elementi coadiuvati, a questo punto, coincidono l'uno con l'altro. Tramite lo sguardo di lei l'io poetico percepisce l'armonia del creato, dell'esistenza, di Dio stesso: l'unità agapica si compie perfettamente innalzando la percezione, da parte del poeta, della realtà terrestre a divina, metafisica, tramite il sentimento amoroso; non compiuto nell'eternità dell'aldilà, come in Zorrilla, ma in terra, ora percepita attraverso l'elevazione del sensibile al sovrasensibile, tramite la propria coscienza spinta a elevazione dall'amore – e quindi da Dio.

Possiamo approfondire ulteriormente quanto osservato finora grazie a un'altra opera bécqueriana, *Cartas literarias a una mujer* (1860-1861), in cui l'autore, stavolta in prosa, lascia fluire le sue riflessioni sul tema amoroso a partire dalla Rima XXI, precedentemente analizzata. Se prendiamo le mosse dall'assunto già illustrato che la poesia, secondo Bécquer, non sarebbe un'istanza di per sé concessa agli uomini se non grazie ad un lampo fulmineo di «embriaguez divina», che concede l'opportunità di pensare oltre le mere e limitate possibilità umane; al contrario, «en la mujer, la poesía está como encarnada en su ser; su aspiración, sus presentimientos, sus pasiones y Destino son poesía: vive, respira, se mueve en una indefinible atmósfera de idealismo que se desprende de ella, como un fluido luminoso y magnético; es, en una palabra, el verbo poético hecho carne» (Bécquer 2016: 7). E ancora, «el espíritu tiene una manera de sentir y comprender especial, misteriosa, porque él es un arcano; inmensa, porque él es infinito; divina, porque su esencia es santa. [...] el amor es el manantial perenne de toda poesía, el origen fecundo de todo lo grande, el principio eterno de todo lo bello» (*supra*: 10-11). Una osservazione doverosa è che quanto argomentato finora appartiene a una fase poetica di Bécquer che sarà poi travolta da una percezione più dolorosa, disillusa, disperata. La produzione di questo scrittore è ricchissima, vastissima e in perenne evoluzione; affrontare il tema della negazione dell'amore, da parte del poeta, è sicuramente relato alla nostra analisi; tuttavia, in questa sede ci atteniamo alla parte di lirica bécqueriana in cui il sentimento amoroso è fiorente e indissolubilmente legato all'istanza divina.

Abbiamo analizzato i casi di Zorrilla e Bécquer, evidenziandone le caratteristiche principali e le implicazioni del tema. Merita però particolare attenzione il caso di José de Espronceda. Autore di poco precedente agli altri due; lo analizziamo solo adesso in quanto si distingue per la sua peculiarità e offre spunti di riflessione interessanti. Questi, infatti, presenta elementi che lo differenziano significativamente dagli esempi precedenti, contribuendo a un quadro più ampio e articolato della nostra indagine. Espronceda rielabora e ribalta il tema dell'amore agapico in modo originalissimo, rivoluzionando il modo in cui concepire il divino e, quindi, l'amore.

José de Espronceda: la disgregazione del sogno

Partiamo da un presupposto: uno degli elementi che rendono la poetica e la filosofia di Espronceda assolutamente unica nel panorama romantico europeo è la sua concezione di Dio, opposta a quella di Zorrilla, più classicamente cattolica. Dio non è più un'istanza miracolosa, benefica e pura: tutt'al contrario è corrotta, indifferente se non malvagia e spietata. Lo spiega con accuratezza Francisco García Lorca: «de todos los temas religiosos que podían tentar la imaginación de un poeta romantico, Espronceda solo retiene el mito de la creación».

De la relación entre Dios y el hombre, solo aquel momento en que Dios condena a la criatura humana a perpetuo duelo y desventura. Dios es siempre el Dios de las alturas, Dios del castigo y, a veces, de la venganza» (Lorca 1952: 198). In particolare, nel suo *Diablo Mundo* (1840-1841), la visione di Dio è completamente sovvertita rispetto alla concezione biblica: la Sua indifferenza, sintomo di crudeltà, a cui è sottoposto Adan nelle sue vicissitudini, è smascherata nell'introduzione da Lucifero stesso, che espone la sua denuncia per le ingiustizie a lui perpetrategli. Il mondo esproncediano è antiprovidenzialista: a sopperire alla mancanza di un Dio assente è Satana, abbandonato come gli uomini e costretto a condividere il mondo terreno con loro, in una sorta di patto. Lucifero spiega come egli è stato eletto a capro espiatorio dei mali del mondo, mentre in realtà ne è vittima egli stesso, come gli uomini:

Ah, lucero. Tu perdiste
también tu puro fulgor
y lloraste;
también como yo sufriste,
y el crudo arpén del dolor
¡Ay! probaste.
(Espronceda, *A Una Estrella*, v. 76-81)

In questo ambiente, l'uomo si trova abbandonato, solo. «En El Diablo Mundo, la sociedad humana se define por su esencial hostilidad hacia el individuo» (Esparza 2021: 1241). Questa è la grande premessa della letteratura di Espronceda: l'essere umano è costretto a fare i conti con l'indifferenza di Dio, che si traduce nell'atto pratico nella sua natura crudele e malvagia, contro cui è impossibile ribellarsi – «este es el Dios que prevalece en la obra de Espronceda, el de la condenación del hombre, el que le arranca la esperanza, o lo abandona a su desgracia irremediable» (Lorca 1952: 198).

In questo contesto, qual è il ruolo dell'amore? Espronceda non rinuncia all'idea agapica di amore legato al divino:

Una mujer adoré
que imaginara yo un cielo;
mi gloria en ella cifré,
y de un luminoso velo
en mi ilusión la adorné.
(Espronceda, *A Una Estrella*, v. 49-54)

La differenza fondamentale con la poetica di Zorrilla e Bécquer sull'amore è che l'Eros esproncediano è impossibile, in quanto illusione. Nei casi precedentemente analizzati, amante e amata compiono la loro elevazione nell'eternità; in Espronceda, l'amore è irrealizzabile se non in un solo, sfuggente momento: l'amante, tramite il sentimento amoroso (che è più volte descritto come edenico in vari componimenti), riesce a toccare brevemente il paradiso terrestre elevando, anche in questo caso, la sua natura umana. Ma come abbiamo avuto modo di apprendere, per il poeta Dio è corruzione, marcescenza: è proprio il momento dell'amore quello in cui l'uomo verrà inevitabilmente contaminato. «El amor es, pues, metafisicamente imposible, y la razón última es que Dios o el Diablo envenenaron las fuentes en su origen» (Lorca 1952: 199).

La conseguenza è che tutte le relazioni amorose umane sono destinate a fallire, a non compiersi mai. Espronceda esprime l'idea dell'illusione amorosa come quella di un seme che, a seguito del momento culminante del sentimento e la conseguente corruzione – e caduta, soggiace nell'uomo fino alla sua morte. La rigida dicotomia tra passato (meraviglioso in quanto amore) e presente (sofferenza in quanto illusione) spezza la vita dell'essere umano, che tenta di confortarsi nel ricordo di quel sentimento così meraviglioso che solo in un attimo ha potuto accarezzare, ma che ora l'ha abbandonato al dolore dell'impossibilità di rivivere quello stesso attimo, che continua a ricercare disperatamente: «si el amor es imposible, el hombre no puede menos de buscarlo: la mas alta virtud de la mujer es la ilusión de amor, del hombre, el impulso hacia su realización, aun conscientes ambos de su imposibilidad» (Lorca 1952: 202). La dinamica esproncediana sul tema è esattamente opposta a tutto quanto abbiamo visto prima, da Platone a Zorrilla e Bécquer: se questi affrontano il tema esaltando l'unità del sentimento, tanto forte da unire spiritualmente gli amati, in Espronceda questi sono più separati che mai.

Sia da parte di Dio che, come abbiamo visto, non solo getta indifferentemente l'uomo sulla terra, abbandonandolo al suo violento destino, ma che soprattutto, crudelmente, lascia accarezzare l'Eden agli amanti tramite il sentimento amoroso che è destinato a infrangersi velocemente; ma anche uomo e donna sono spiritualmente agli antipodi. In particolare, si manifesta spesso, nella poetica di Espronceda, la congettura che la donna sia colpevole massima dell'infrangimento del sogno amoroso.

Vuestros besos son mentira,
mentira vuestra ternura:
es fealdad vuestra hermosura,
vuestro gozo es padecer.
(Espronceda, *A Jarifa, en una orgía*, v. 29-33)

Se il momento dell'amore è idilliaco come l'Eden, per Espronceda c'è sempre una Eva che morde il frutto proibito, distruggendolo. «El poeta se vuelve contra ella al ver eternamente proyectada la sombra de la mujer primera» (Lorca 1952: 202). Contemporaneamente, però, la donna acquisisce il ruolo sia di carnefice che di vittima, in quanto la sua funzione di tale si basa, in un certo senso, a beneficio di lui (come visto in Zorrilla): «dentro de este esquema, la mujer es una victima fatal del hombre, ya que fuera de él la mujer, como mujer, no tiene existencia posible» (Lorca 1952: 202). È evidente come, a prescindere della direzione verso cui il pendolo oscilla, l'uomo ne esce come nemico della donna (nel bene e nel male) e di Dio, come abbiamo spiegato precedentemente.

Se la beatitudine divina è amore agapico, ossia congiunzione perfetta dei tre elementi che lo compongono, l'amore in Espronceda è il suo esatto opposto: frammentazione, disintegrazione, contrasto. Il Dio cristiano, infinitamente misericordioso, traduce il suo amore nell'unione e l'armonia delle cose; il Dio esproncediano, indifferente e malvagio, traduce la sua inclemenza nella disgregazione assoluta dell'unità agapica: Dio, amante e amata non sono mai stati così separati. Il modo in cui Espronceda intende il concetto di Dio, opposto a quello biblico, rivoluziona il modo in cui intende tutto ciò che è nel mondo: in primis l'amore, in quanto ponte tra divino e terreno, conduttore primario della spietatezza di Dio che si riflette in tutta la realtà.

Conclusioni

Si sono scritti fiumi di inchiostro sul tema dell'originalità di Espronceda. A partire dai suoi detrattori dell'epoca sino a oggi, il poeta spagnolo soffre il peso dei paragoni con altri grandi autori a lui contemporanei, con l'accusa di non aver fornito una visione poetica unica, originale, propria. Al di fuori dei paragoni con Byron e Hugo, che non ci interessano in questa sede, ciò che è necessario evidenziare è la maestria con la quale Espronceda si barcamena con uno dei concetti più sofisticati e complessi della natura umana, fornendo una visione esistenziale assolutamente innovativa e rivoluzionaria, controcorrente non solo con i suoi contemporanei, ma anche col modo in cui noi intendiamo l'amore oggi. Tramite la comparazione orizzontale con Zorrilla e Bécquer, giganti della letteratura spagnola, intuiamo la sua originalità, ossia che il modo in cui il poeta inquadra il mondo è totalmente affascinante e completo: non solo sui temi della collettività umana, come la società e la politica; non solo sui frutti dell'intelletto, come l'arte, la poesia, la filosofia; soprattutto, su quanto c'è di più fine in esso, della metafisica, dei sentimenti, delle relazioni umane, del rapporto di vicendevolezza di tutto quanto ciò. Tutti questi elementi, nel loro *unicum*, costituiscono l'intenzione comunicativa del poeta: essere la voce istintiva di tutta l'umanità.

Bibliografia

- ALVAR Carlos, MAINER José-Carlos e NAVARRO Rosa (2000), *Storia della letteratura spagnola*, Torino, Einaudi.
- BÉCQUER Gustavo (1891), *Rimas*, San Francisco, The history company.
- BÉCQUER Gustavo (1962), *Obras*, Barcellona, Vergara.
- BELTRAMI Pietro (2017), *La filologia romanza*, Bologna, Mulino.
- CASALDUERO Joaquín (1967), *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos.
- CASTRO Américo (1920) *Les Grands romantiques espagnols*, Parigi, Renaissance du Livre.
- CORNEJO Augusta (2011), *De la pasión al amor: la salvación o condena en Don Juan Tenorio*, «Espéculo: Revista de Estudios Literarios», p. 47.
- CORTINA Rodolfo José (1970), *Bécquer y la poesía mística*, «Revista de Estudios Hispánicos», 4, 2, p. 223-228.
- CURI Umberto (2018), *Filosofía del Don Juan*, Torino, Bollati Boringheri.
- ESPRONCEDA José (1962), *Obras poéticas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ESPRONCEDA José (1965), *El diablo mundo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- FUMAGALLI Aristide (2017), *L'amore in Amoris Laetitia. Eros, philia e agape*. «Teologia», 42, 3, p. 210-220.
- GARCIA LORCA Francisco (1952), *Espronceda y el Paraíso*. «Romanic Review», 43, 3, p. 198-204.
- GONZÁLEZ-GERTH Miguel (1965), *The Poetics of Gustavo Adolfo Becquer*, «MLN», 80, 2, p. 185-201.
- HUERCANOS ESPARZA Íñigo (2021), *La preocupación romántica por el conocimiento en El diablo mundo de José de Espronceda*, «Bulletin of Spanish Studies», 98, 8, p. 1239-1261.
- KIERKEGAARD Søren (1962), *Diario*, Brescia, Morcelliana.
- MAZZEO Guido (1964), *Don Juan Tenorio: Salvation or Damnation?*, «Romance Notes», 5, 2, p. 151-155.
- PLATONE (1979), *Simposio*, Milano, Adelphi.
- ZORRILLA José (1979), *Don Juan Tenorio*, Madrid, Cátedra.

La reescritura romántica del Diablo: *El Diablo Mundo* de Espronceda y la redención de Satán

Edoardo Maccioni

edoardo.maccioni2@gmail.com

ABSTRACT: This article examines the Romantic rewriting of the figure of Satan in *El Diablo Mundo* by José de Espronceda within the broader framework of new Romantic mythology. Focusing on Lucifer's monologue in the poem's *Introducción*, it explores the humanization of the Devil, his tragic dimension, and his symbolic role as an embodiment of the Romantic hero, shaped by suffering, metaphysical doubt, and a titanic drive toward knowledge. This paper further engages in a comparative dialogue with major French reinterpretations dating back to the nineteenth century, particularly those by Alfred de Vigny and Victor Hugo. Finally, special attention is given to the Espronceda's poem *El Verdugo*, where the executioner emerges as the symbolic projection of satanic crime.

PAROLE-CHIAVE: Satán, Espronceda, Reescritura, Nueva mitología, Redención.

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

En el marco del Romanticismo español, José de Espronceda representó la culminación de dicha corriente literaria, encarnando el espíritu rebelde y anticonformista que caracterizaba la faceta más radical y liberal del movimiento romántico. Su producción tardía reflejaba, en primer lugar, una índole patriótica liberal y profundamente crítica hacia las instituciones políticas y religiosas de la época; en segundo lugar, este corpus poético evidenciaba un sentimiento trágico de desilusión y pesimismo existencial unido al espíritu titánico propio de la poesía romántica. *El Diablo Mundo*, su obra más ambiciosa, se erige en portavoz de los planteamientos románticos del poeta. El poema, concebido como un proyecto poético destinado a representar la naturaleza humana según su visión, pretende ahondar en temáticas vigentes en la primera parte del siglo XIX, entre las cuales destacan la desilusión y la pérdida de la inocencia, el individualismo del romántico aislado, en conflicto con el mundo maligno que habita y la crítica hacia la hipocresía político-religiosa de su tiempo.

Previo al relato de la historia de Adán, protagonista del poema, Espronceda da comienzo a la obra a través de la *Introducción*, canto preliminar ambientado en un contexto onírico-infernal, lugar dominado por Satán: el Diablo pronuncia un monólogo frente al propio poeta, quien se convierte en coprotagonista del texto introductorio.

En la *Introducción*, el coloso luciferino se levanta del mar de llamas ante el poeta. La escena creada por Espronceda evoca al Lucifer miltoniano del *Paradise Lost*: también él surge del lago de fuego donde cayó desde el Paraíso. Por lo que concierne al ámbito de las influencias inglesas, *El Diablo Mundo*, como recuerda Martinengo (1962), remite al *Cain* de Byron por lo que respecta al diálogo entre Caín y Lucifer.

La figura de Satán aparece acompañada por una multitud de demonios de formas indistintas:

Bullicioso séquito
que vienen y van,
visiones fosfóricas,
ilusión quizá.
Trémulas imágenes
sin marcada faz,

su voz sordo estrépito
que se oye sonar,
cual zumbido unísono
de mosca tenaz.
(Espronceda, *Diablo Mundo*, *Introducción*, v. 277-286)¹

Con la mano levantada, Satán detiene el movimiento infernal de los demonios para tomar la palabra, y el poeta procede a describirlo:

Voz admirable, y vaga, y misteriosa,
viene de allá del alto firmamento,
crece bajo la tierra temblorosa,
vaga en las alas del callado viento;
voz de amargo placer, voz dolorosa,
incomprensible mágico portento,
voz que recuerda al alma conmovida
el bien pasado y la ilusión perdida.
(Espronceda, *D. M.*, *Introducción*, v. 304-311)

Inicialmente, Satán está caracterizado con los rasgos iconográficos del monstruo medieval, pero luego adquiere un perfil psicológico cada vez más humano, que emerge de su discurso de «catedrático» (Valera 1905: 38) y culmina en el llanto final. En el poema, Satán ya no puede configurarse como emblema del mal absoluto, sino que asume características propiamente humanas que proceden de la experiencia sensible: el Diablo recuerda, lamenta y se desengaña, es decir, se desilusiona frente a la realidad ficticia y benévola que había idealizado, experimentando la misma frustración y desencanto que caracteriza al sujeto romántico frente a las falsas expectativas de un mundo que promete armonía y dichas.

Satán trágico en la nueva mitología romántica

Esta visión de Lucifer es típicamente romántica: Satán, en su monólogo, muestra un lado trágico y conmovedor característico de los lamentos del Yo romántico y se convierte en un nuevo héroe épico y protagonista del canto introductorio. Además, la nueva configuración de Lucifer implica la privación del deseo de venganza, reemplazado por el sentimiento desgarrador de la angustia. La ausencia de Dios y el consiguiente silencio permiten a los demonios quebrantar sus cadenas («que hoy de su triste cárcel quiebran / libres los diablos en fin», Espronceda 2021: v. 10-11), trascender los límites entre lo metafísico y lo terrenal, y arrastrar consigo al ángel caído. Satán, con respeto a Dios, expone sus motivaciones, convirtiéndose en personaje activo: a través del silencio divino y del monólogo satánico, Espronceda pone en tela de juicio la tradicional benignidad de Dios. El Dios del poeta no encarna la figura divina descrita por la teodicea agustiniana, infinitamente bueno y justo; en dicha tradición, los sufrimientos humanos encuentran su lugar en el designio providencial según la lógica de la redención. En cambio, Dios se despoja de sus atributos benévolos y asume una simbología maligna, imagen del ser omnipotente que ha permitido que la semilla del mal fecundara el mundo de los hombres.

La narración de Espronceda se centra en las palabras de Satán, quien se introduce mediante una caracterización de corte titánico, autocondenándose por el pecado derivado de su «fatal deseo» (Espronceda 2021: v. 318) de alcanzar un conocimiento superior, encontrar a Dios y entender por qué actúa de manera distante e inescrutable: «el Romanticismo privilegió la imagen de un Dios indiferente y lejano, distante del hombre, semejante a Zeus en su arbitrariedad y tiranía.

¹ La edición de *El Diablo Mundo* considerada en el presente trabajo es la de 2021, a cargo de Robert Marrast, Ediciones Castalia. En adelante, la obra se citará con la sigla *D.M.*

Es por ejemplo el Dios por quien pregunta Lucifer en el *Diablo Mundo* de Espronceda – y no pasemos por alto que como en Byron, es de nuevo la voz del demonio la que presenta a un Dios mudo» (Comellas 2003: 33).

A continuación, Satán pronuncia una serie de declaraciones que confirman los sentimientos del hombre y donde él mismo se interroga:

¿Quién es Dios? ¿Dónde está? Sobre la cumbre
de eterna luz que altísima se ostenta,
tal vez en trono de celeste lumbré
su incomprensible majestad se asienta:
de mundos mil la inmensa pesadumbre
con su mano tal vez rige y sustenta,
sempiterno, infinito, omnipotente,
invisible do quier, do quier presente. [...]
¿Es Dios tal vez el Dios de la venganza [...]
y la angustia, el dolor, la muerte lanza
al inocente que implora en vano?
¿Es Dios el Dios que arranca la esperanza,
Frívolo, injusto, y sin piedad tirano [...]
¿es Dios el Dios que goza en su hermosura,
que arrojó el universo en el vacío [...]
¿Fue vanidad del hombre y desvarío
soñarse imagen de su imagen pura?
¿Es Dios el Dios que en su eternal sosiego
ni vio su llanto ni escuchó su ruego?
(Espronceda, *D. M.*, *Introducción*, v. 320-327, 344, 346-349, 353-354, 356-359)

Satán queda despojado de su configuración maligna, y adquiere una disposición humana dotada de conciencia reflexiva: ahora él mismo es capaz de reconocer que los rasgos tradicionalmente atribuidos al Diablo se proyectan sobre la figura divina, desde el deseo de venganza hasta el que, indiferente, guarda silencio ante el mal padecido por el creyente. Ya no garante de la justicia ni del orden del bien, Dios aparece con un perfil enigmático y hostil. La figura satánica, por su parte, experimenta una evolución del papel de carcelero infernal gracias a los poetas románticos, quienes reconocen en ella el rasgo que más los caracteriza, es decir, el papel de víctima en una realidad dolorosa:

Pero al identificarse con la víctima allanaron el camino a una poesía del sufrimiento en que el aspirante artista creía que el dolor y la marginalidad eran los requisitos del genio y del heroísmo. La usurpación del romanticismo y la glorificación de la posición de la víctima definieron su verdad, pero ésta fue una sabiduría fatal, autodevoradora. Generó una forma extraña de masoquismo; no un tipo psicológico, sino un tipo estético o literario que sí tuvo devastadoras implicaciones psicológicas [...]. Al amar la mentira de lo fantástico, los románticos se arriesgaron a convertirla en su verdad, a llevar en ellos mismos las flores del mal y de la enfermedad.
(Siebers 1989: 252; 260)

El tormento luciferino se propone indagar en profundidad el concepto de dolor y su fuente. El monólogo, privo ya de ya de la grandilocuencia para volcar en el poema una serie de ágiles octosílabos, vuelve al metro de la «catarata encendida» (Espronceda 2021: v. 255) de las estrofas rápidas e incisivas que preceden las palabras de Lucifer. La segunda parte del monólogo confirma, a pesar de que aún predomina el tema de la duda – «¿Quién sabe? Acaso / yo soy el espíritu del hombre» (Espronceda 2021: v. 392-393) –, la concepción de Satán como parte intrínseca de la naturaleza humana, reflejo de sus pasiones, contradicciones y aspiraciones, de modo que se establece un paralelismo profundo entre el sujeto poético y el Diablo. La ironía empleada en el resto del poema desaparece en las palabras del Diablo, quien adopta un tono serio y acusatorio hacia el hombre y Satán mismo aborda, más allá del reproche a la irresponsabilidad humana, el tema del titanismo:

Y otra vez va a mover guerra,
a alzar rebeldes pendones,
y hasta el origen creador
causa por causa recorre,
y otra vez se hunde conmigo
en los abismos, en donde
en tiniebla y lobreguez
maldice a su Dios entonces.
(Espronceda, *D. M.*, *Introducción*, v. 408-415)

El hombre se esconde con el mismo Satán entre «tiniebla y lobreguez», incapaz de alcanzar la verdad oculta. En consecuencia, encuentra el Infierno, lugar concebido para representar la desilusión humana; los placeres humanos y la idea providencial de Dios no son más que un delirio mismo del hombre que, finalmente, en el contexto infernal, logra despertar, pero al caro precio de la pérdida de las ilusiones:

¡Ay! Su corazón se seca,
y huyen de él sus ilusiones,
delirio son engañoso
sus placeres, sus amores,
es su ciencia vanidad,
y mentira son sus goces,
isolo verdad su impotencia,
su amargura y sus dolores!
(Espronceda, *D. M.*, *Introducción*, v. 416-423)

El romántico, caracterizado por su intolerancia hacia un mundo concebido como intrínsecamente maligno, se expresa mediante un Satán humanizado, símbolo de profunda conciencia y de rebeldía frente al injusto orden universal. La propuesta esproncediana aspira, asimismo, a ofrecer una lectura metaliteraria de los dos roles divinos. De este modo, Dios y Satán trascienden la mera representación teológica para configurarse como emblemas de los cánones literarios neoclásicos y románticos. Mientras que Dios encarna la racionalidad y la armonía estética, Satán representa la subversión del aparente orden divino: el Diablo, fuente de rebelión, desvela la función neoclásica como un vínculo profundamente opresivo para el poeta romántico y como la imagen de una prisión de naturaleza ideológica, una cárcel conceptual que constriñe al yo lírico.

Aunque Satán se presenta como un alter ego del poeta y, en última instancia, de la humanidad en su conjunto, Espronceda dota a la figura del Diablo de una nueva naturaleza. Lucifer ya no es una entidad externa en la que el hombre se refleja y con la cual comparte sus tormentos, sino un ser intrínseco al propio ser humano. Satán, de hecho, afirma:

Tú me engendraste, mortal,
y hasta me distes un nombre;
pusiste en mí tus tormentos,
en mi alma tus rencores,
en mi mente tu ansiedad,
en mi pecho tus furores,
en mi labio tus blasfemias
e impotente maldiciones;
me erigiste en tu verdugo,
me tributaste temores,
y entre Dios y yo partiste
el imperio de los orbes.

Y yo soy parte de ti,
soy ese espíritu insomne
que te excita y te levanta
de tu nada a otras regiones,
con pensamiento de ángel,
con mezquindades de hombre.
(Espronceda, *D. M.*, *Introducción*, v. 424-441)

Mercedes Comellas inscribe esta moderna concepción de Satán en el concepto de «nueva mitología» (2003: 28): ella destaca cómo el arte y la literatura se hallan en crisis a la hora de representar la relación entre el hombre y el mundo en el siglo XIX, así como la de ambos con Dios, puesto que «las musas paganas no son capaces de explicarla» (Comellas 2003: 28). Tal como señala Russell (1986), los románticos utilizaron la simbología cristiana con fines estéticos y mitopoéticos, generalmente sin respetar demasiado su contenido teológico, lo que favoreció la desvinculación de dichos símbolos de sus significados fundamentales. En el contexto del Romanticismo, el cristianismo deja de ser una religión para convertirse en mitología bíblica:

Este proceso resultará sólo posible cuando después de la desacralización de la Ilustración, la re-sacralización de los románticos haga inevitable la distancia con respecto al Dios cristiano y permita mitologizarlo. La religión será ahora vista desde una perspectiva nueva y de hecho la mayoría de las teologías propiamente románticas son sospechosas de heterodoxia, o en el caso de mantenerse en la ortodoxia, tienen algo de rescate de lo antiguo, de literaturización y artificiosidad notoriamente frívola en ocasiones.
(Comellas 2003: 28)

Dentro de este marco conceptual, el Diablo esproncediano aparece como hijo de la humanidad. La ulterior subversión desplaza el papel de la intrínseca malignidad humana; el coloso se convierte en el «espíritu insomne» (Espronceda 2021: v. 437) del inagotable deseo de conocimiento titánico. El Diablo se apropia de un nuevo atributo divino: la verdad de la revelación, aun cuando esta provoque la angustia irreparable de la que el hombre es plenamente consciente. No menos llamativo resulta el dístico final: la *ratio* angélica pertenece también a Satán, ángel caído ansioso de redención a través de la confesión al poeta; sin embargo, la esencia del mal corresponde únicamente a la naturaleza humana.

El hombre romántico aspira, en su delirante deseo, a alcanzar el cielo como si poseyera en sí mismo elementos ultraterrenos. El incesante anhelo ontológico de alcanzar la idea de Dios, incluso antes de la muerte, convierte al hombre en el verdadero titán de su soberbia prometeica. Trasgredir implica «la aceptación implícita del castigo» (Comellas 2003: 49) y el descenso al Infierno. Cabe señalar, no obstante, una de las representaciones de esta condición en la producción de Espronceda, concretamente en *El Estudiante de Salamanca*, donde Félix de Montemar, protagonista del poema, ya aparecía asociado a los atributos tradicionales de Satán, unidos a la verve romántica decimonónica. Félix de Montemar, al igual que Lucifer, provoca a Dios mediante el desafío titánico:

Grandiosa, satánica figura,
alta la frente, Montemar camina,
espíritu sublime en su locura,
provocando la cólera divina:
fábrica gentil de materia impura,
el alma que la alienta y la ilumina,
con Dios le iguala, y con osado vuelo
se alza a su trono y le provoca a duelo.

Segundo Lucifer que se levanta
del rayo vengador la frente herida,
alma rebelde que el temor no espanta,
hollada sí, pero jamás vencida:
el hombre en fin que en su ansiedad quebranta
su límite a la cárcel de la vida,
y a Dios llama ante él a darle cuenta,
y descubrir su inmensidad intenta.
(Espronceda, *D. M.*, v. 1245-1260)

Tras las acusaciones que Lucifer dirige contra el poeta y su especie, los versos plantean dudas en torno al componente dogmático del cristianismo. Satán incita al poeta y, en consecuencia, al lector, a reflexionar críticamente sobre la dimensión de la fe y sobre el fundamento mismo de su verdad. El Diablo, por tanto, encarna el impulso humano hacia la doble problematización de la entidad divina: por un lado, su benevolencia y, antes que nada, la propia hipótesis teísta de su existencia:

¿Quizá una ley te subyuga?
¿Quizá vas sin saber dónde?
Las creencias que abandonas,
los templos, las religiones
que pasaron, y que luego
por mentira reconoces,
¿son quizá menos mentira
que las que ahora te forjes?
¿No serán tal vez verdades
los que tu juzgas errores?
(Espronceda, *D. M.*, *Introducción*, v. 446-465)

El ser humano, el lector, el poeta. La humanidad se ve obligada a un enfrentamiento directo con el dilema último, es decir, la existencia misma de Dios. Los versos de Satán permiten una reinterpretación moderna de Dios – posiblemente cercana al ateísmo – que no guarda relación alguna con la visión tradicional. Esta hipótesis surge de la reconsideración crítica de los preceptos bíblicos: cabría suponer que Espronceda, a diferencia de los prerrománticos españoles, adopta una postura claramente más crítica y radical, la cual exige una profunda puesta en cuestión no solo de la bondad divina, sino de la religión en su conjunto.

Los prerrománticos – como Marchena y Blanco White –, aunque siguen considerando fundamental la dimensión espiritual cristiana, muestran evidentes tensiones con la institución religiosa de su tiempo, pero no llegan al proceso antirreligioso que caracteriza al autor del *Diablo Mundo* (Sánchez-Blanco 1982: 516). La evolución de Espronceda implica un paso decisivo de un agnosticismo reflexivo – orientado a plantear dudas sobre la fe – hacia una reconsideración contemporánea de la concepción tradicional católica de Dios, de marcado signo romántico. La transición que realiza el poeta pone de relieve una ruptura con las convenciones amplificadas por el contexto neoclásico que Espronceda vivió en sus primeras poesías del siglo XIX, al desafiar abiertamente la estructura cristiana tradicional.

Satán concluye, pues, su intervención con un nuevo dilema: el destino del alma. Escéptico, el coloso luciferino, quizá bajo una lente de ironía, exclama:

Y al fin la materia muere;
pero el espíritu, ¿a dónde
volará? ¿Quién sabe? ¡Acaso
jamás sus cadenas rompe!!!
(Espronceda, *D. M.*, *Introducción*, v. 516-519)

El profundo escepticismo impide afirmar futuros esperanzadores para el alma. La serie de preguntas cargadas de angustia reflejan la incertidumbre, la imposibilidad de obtener respuestas seguras para el ser humano acerca de la vida más allá de la muerte.

La sublime figura satánica enmudece, y Espronceda construye el drama propio de la nueva mitología bíblica: el Diablo, desgarrado por las mismas palabras que ha pronunciado, aparece humano con renovada intensidad, derramando lágrimas cargadas de desengaño. Satán, como el hombre, está abrumado por el profundo tormento existencial que él mismo ha querido compartir con el ser que lo engendró:

Dijo, y la ignea luminosa frente
dejó caer desesperado y triste,
y corrió de sus ojos larga fuente
de emponzoñadas lágrimas; profundo
silencio en torno dominó un momento
(Espronceda, *D. M., Introducción*, v. 520-524)

Satán se ha expuesto y la nueva configuración queda completada, confirmando, asimismo, de manera figurada, su sensibilidad humana:

Ahora el diablo no es el origen exclusivo de las fuerzas del mal, sino el depositario de la dualidad del hombre. Por eso, tras la descripción física de su aspecto terrible en la Introducción, se le presenta como un ángel caído capaz de expresar el dolor, la melancolía y la desesperación desde la que acusa a Dios de haber abandonado al hombre y mostrar hacia él una cruel indiferencia. En la Nueva Mitología se ha transformado el argumento del pacto diabólico y la antigua figura tiene ahora la función de explicar los mecanismos del mundo como una totalidad sin márgenes, en constante flujo irénico.
(Comellas, Román Gutiérrez 2008: 150)

La redención de la víctima divina

La imagen de un Satán lloroso es símbolo de la derrota del ángel caído: el transgresor de los límites divinos queda condenado al dolor eterno de una realidad desilusionada, tema recurrente en la producción esproncediana. A título de ejemplo, véase el poema *A Jarifa en una orgía*:

Que así castiga Dios el alma osada,
que aspira loca, en su delirio insano,
de la verdad para el mortal velada,
a descubrir el insondable arcano.
(Espronceda 1984: v. 85-88)

Según la perspectiva romántica, esta angustia se perfila como la verdadera esencia de la corriente literaria. La derrota del Diablo se transfiere al tormento del poeta romántico, en tanto que necesaria para la ruptura con la tradición neoclásica. Interiorizar la culpa de la transgresión en forma punitiva permite la creación de la imagen sensible y doliente del nuevo Lucifer; de este modo, el dolor procedente del terrible e inevitable destino del Diablo se configura como apasionada fuente de inspiración para el poeta: «la autoaniquilación es la única salida, la única posible cita definitiva con la Unidad. La terrible conciencia de ese destino marcado, de la condenación inevitable, alimenta en el héroe su voraz fuego interior» (Comellas 2003: 59). Se observa claramente que la inmersión en la dimensión infernal representa, asimismo, un espacio de crucial importancia para el ámbito del proceso creativo: «el artista romántico cruzará las puertas de ébano cada vez que se entregue a la creación, pues el mundo onírico y subconsciente se convierte ahora en el principal filón para los temas y tratamientos literarios» (Comellas 2003: 53).

Espronceda asume el valor satánico en la medida en que ya no desea «imitar la naturaleza» (Comellas 2003: 53) y desafía a Dios, que es el emblema de los valores neoclásicos. El autor pretende, además, otorgar una nueva génesis al mundo en su poema. El poeta se convierte, por tanto, en la hibridación de las dos esferas divinas: la rebelión satánica y la omnipotencia celeste generadora de vida.

Debe considerarse, además, que el objetivo anti-providencial que el poeta romántico se impone contempla, al mismo tiempo, la salvación de la figura luciferina en la que se refleja. A pesar de que la angustia constituye el principio inspirador de su poesía, el poeta persigue el deseo de una reconciliación entre lo divino maligno y la bondad celeste, con el fin de arrancar la idea del mal del mundo que lo rodea:

Desde un punto de vista teleológico, la concepción de la conversión de Satán y su readmisión en el cielo es el corolario de la fe en la perfectibilidad del hombre y la creencia en la consecuente desaparición del Mal. Esa esperanza en el triunfo universal del Bien es la misma utopía romántica que confía en la reunificación definitiva, la reconciliación final de los opuestos, el matrimonio entre cielo e infierno.

(Comellas 2003: 60)

Del *Diablo Mundo* a la visión europea: Satán en Francia

Bajo este perfil temático, el análisis del *Diablo Mundo* se enriquece profundamente si se considera el diálogo de la obra con las tendencias románticas europeas de la primera mitad del siglo XIX, en particular las francesas. *Éloa, ou la sœur des anges* (1823), célebre poema del romántico francés Alfred de Vigny, es hijo del *mal du siècle*, expresión de la profunda crisis existencial de los románticos posnapoleónicos.

Los intelectuales de las primeras décadas del siglo XIX observaron cómo las inquietudes religiosas y políticas socavaban las certezas del hombre decimonónico y de su papel social: tal condición, al provocar intensos sentimientos de nostalgia, melancolía y dolor en los poetas franceses de la época, abrió nuevas perspectivas poéticas capaces de dialogar con el clima cultural decimonónico. *Éloa* narra la vida de la protagonista homónima del poema, nacida de una lágrima de compasión derramada por Jesús ante la muerte de Lázaro.

Su origen divino le confiere propiedades celestiales, convirtiendo a Éloa en un ángel de pura gracia y belleza. El personaje constituye el manifiesto de la compasión divina y, en consecuencia, encarna la misericordia celestial, su único fin: la misión de Éloa coincide con la voluntad angélica de brindar consuelo y redención a los fieles que lo necesiten.

En cuanto al segundo protagonista de la obra, Satán, está dotado de intelecto y es capaz de dialogar como el Lucifer catedrático de *El Diablo Mundo*, pronunciando versos ricos en referencias filosóficas y poéticas. Ambos poetas reelaboran la figura de Satán, desvinculándola de la imagen cristiana de pura ferocidad y malignidad, para devolver al personaje una profunda complejidad intelectual. Satán, ahora provisto de una aguda inteligencia, responde a un intento poético de salvación: el ángel caído se distancia del concepto de Diablo irracional, y encarna las tensiones románticas. Gracias a esta nueva configuración del personaje satánico, Vigny y Espronceda logran deconstruir los dogmas cristiano-católicos tradicionales. Así como el Satán de la nueva mitología romántica, en Vigny, se interroga, junto a la angélica hermana, sobre el sentido providencial y sobre la justicia divina: donde también se le atribuyen cualidades verificables en el Dios cristiano, en tanto ángel de pura belleza, a pesar del sereno sentimiento de rebelión que desea explicar a Éloa:

Je suis celui qu'on aime et qu'on ne connaît pas,
Sur l'homme j'ai fondé mon empire de flamme
Dans les désirs du cœur, dans les rêves de l'âme,
Dans les liens de corps, attrait mystérieux,
Dans les trésors du sang, dans les regards des yeux.
C'est moi qui fais parler l'épouse dans ses songes;
La jeune fille heureuse apprend d'heureux mensonges;
Je leur donne des nuits qui consolent des jours,
Je suis le Roi secret des secrètes amours.
J'unis les cœurs, je romps les chaînes rigoureuses,
Comme le papillon sur ses ailes poudreuses

Porte aux gazons émus des peuplades de fleurs,
 Et leur fait des amours sans périls et sans pleurs.
 J'ai pris au créateur sa faible créature;
 Nous avons, malgré lui, partagé la nature:
 Je le laisse, orgueilleux des bruits du jour vermeil,
 Cacher des astres d'or sous l'éclat d'un soleil;
 Moi, j'ai l'ombre muette, et je donne à la terre
 La volupté des soirs et les biens du mystère.
 (Vigny 1991: v. 426-444)

El Lucifer de Vigny sitúa el Infierno, al igual que el Satán de *El Diablo Mundo*, en el universo de la interioridad humana, en los sueños y deseos del hombre. Las crueldades infernales se subvierten nuevamente: Satán ofrece «des nuits qui consolent le jours» (Vigny 1991: v. 418) momentos de libertad frente al tormento originado en Dios, que se convierte ya en símbolo y generador del dolor terrenal. Vigny concibe la redención de Satán a través del papel de guardián del bienestar humano, el Diablo que se pone de parte del bien: «de ce mal universel, le Satan de Vigny ne cesse de rejeter la responsabilité sur le Créateur» (Milner 1960: 380). La propia creación de Dios nace del mal atribuido a la divinidad cristiana. El Diablo, en consecuencia, actúa en la oscuridad que domina para consolar a los seres abandonados.

El Satán de *Éloa*, al igual que el Lucifer de Espronceda, exhibe su postura titánica, no necesariamente reducida al deseo de conocimiento; el ángel caído asume esta condición porque se atreve a criticar a Dios «au nom d'une idée du bien plus haute et plus pure» (Milner 1960: 382). El papel de Éloa corresponde al del poeta de la *Introducción*: al final del poema, Satán lleva su rebelión al extremo y presenta su verdadera naturaleza seductora y engañosa, que arrastra consigo a Éloa. Esta, víctima de su propia índole piadosa, es conducida al Infierno, y «prefiere acabar al lado del vencido en vez de volver al cielo» (Comellas 2003: 61), junto al nuevo Satán deshumanizado «sans amour, sans remords» (Vigny 1991: v. 725). Para salvar a Satán, Vigny condena la extensión divina, el emisario de Dios que representa la benevolencia cristiana corrompida por el propio creador.

De manera análoga, el poeta de *El Diablo Mundo*, representante de la interioridad humana, prefiere los infiernos a los cielos, en la medida en que el Infierno mismo y Satán forman parte activa de su naturaleza y se convierten en filtros de análisis para la realidad que se oculta tras el velo divino.

Aun siendo un texto posterior, *La Fin de Satan* (1886), poema inconcluso de Victor Hugo, testimonia el mismo imaginario satánico. Hugo transforma la figura del portavoz de la rebelión en un Satán testigo del mal en el tiempo: «Hugo cerca di riconciliare il Satana bandito, e cerca di purificare da ogni male il ruolo di Satana nella storia» (Pellegrini 2018: 122). La redención se produce gracias al acontecimiento milagroso del ángel Liberté, figura divina y misericordiosa nacida de una pluma de las alas del Lucifer precipitado en el abismo. El Diablo puede, por tanto, recibir el perdón divino gracias a Liberté, hija de los elementos divinos y benévolos que Satán ha conservado. El propio Dios reconoce la naturaleza del ángel, concediendo el perdón y la redención a Lucifer:

Viens ; l'ange Liberté, c'est ta fille et la mienne.
 Cette paternité sublime nous unit.
 L'archange resuscite et le démon finit;
 Et j'efface la nuit sinistre, et rien n'en reste.
 Satan est mort ; renaiss, ô Lucifer céleste!
 (Hugo 1888: 309)

El autor se centra en el exilio eterno del ángel caído, criatura desgarrada que soporta el peso trágico del mal mismo que representa. Hugo, a diferencia de Espronceda y Vigny, no desea identificarse con su personaje, sino que proyecta en Satán la figura del exiliado pensador y justo: «Hugo fa di Satana un homo duplex, fratello antico più che maestro della romantica schiera di esiliati in terra. Da puro principio del male, Satana diventa teatro di un conflitto troppo umano. Facendo di Satana un mostro di dualità Hugo porta alle estreme conseguenze il fascino del bandito, mostra il rovescio della rivolta e scava la tragedia della diversità del mostro» (Pellegrini 2018: 129).

El verdugo, testigo y emblema del nuevo Satán

Espronceda manifestó, ya antes del *Diablo Mundo*, un interés particular por la figura satánica entendida en la perspectiva de una reescritura romántica.

En el conjunto de las canciones, el poeta elaboró una serie de personajes liminales – el pirata, el reo de muerte, el mendigo, el cosaco y el verdugo –, todos ellos marginados sociales que encarnan tanto la dimensión política como la inquietud romántica propias de Espronceda. Destaca, dentro de las canciones, *El Verdugo*, centrado en la figura del sayón. Espronceda sitúa en el centro de la escena la voz del verdugo, un individuo condenado a representar el papel negativo de ejecutor de la justicia:

De los hombres lanzado al desprecio,
de su crimen la víctima fui,
y se evitan de odiarse a sí mismos,
fulminando sus odios en mí.
(Espronceda 1984: v. 1-4)

El Verdugo representa un ejemplo paradigmático de «ironía romántica siniestra» (Sebold 1989: 647): en él se ponen en escena las contradicciones morales de una sociedad que venera la virtud pública y reclama justicia, pero niega empatía a quien está encargado de ejecutarla. Además, entre todos los personajes de las canciones, el verdugo es el único que, al encarnar los valores de autoridad, orden y justicia, termina siendo el más desfavorecido: resulta al mismo tiempo necesario para la sociedad, pero es fustigado por ella que, sin embargo, lo fustiga. Esos valores podrían entenderse como equivalentes a una representación terrena de la contrapartida divina, en tanto garantes del orden moral y social establecido. Frente a ellas, el nuevo Satán romántico – figura victimizada y marginada – se erige como contraimagen, símbolo de la rebeldía y, como el verdugo, del sufrimiento del individuo.

Espronceda otorga voz a un personaje que, al igual que el Satán del *Diablo Mundo*, está condenado a un destino de aislamiento y repulsión. Tanto la figura de Satán, como la del verdugo, se configuran, en Espronceda, como sujetos marginados: en *El Verdugo*, la voz poética otorga dignidad literaria a un personaje destinado a encarnar el papel más odiado, espejo del trágico y reescrito Satán. La vergüenza, el rechazo social, la conciencia de ser símbolo de la culpa ajena y, al mismo tiempo, víctima inocente: en esta representación, la figura del verdugo guarda una constante semejanza con la figura de Satán de la nueva mitología romántica, en la que las características trágicas se convierten en emblemas de su condición moderna:

En mí vive la historia del mundo
que el destino con sangre escribió,
y en sus páginas rojas Dios mismo
mi figura imponente grabó.
La eternidad
ha tragado cien siglos y ciento,
y la maldad
su monumento
en mí todavía contempla existir.
(Espronceda 1984: v. 81-89)

Satán y el verdugo, una vez más, se compenetran hasta delinear una única figura paradigmática. El aislamiento del verdugo, «instrumento del genio del mal» (Espronceda 1984: v. 31), surge del contraste entre sus características individuales y las exigencias de la sociedad – proyección de la voluntad divina, en oposición a Satán – que reclama la ejecución de su tarea:

Y ellos son justos,
yo soy maldito;
yo sin delito
soy criminal:
(Espronceda 1984: v. 33-36)

El verdugo se configura como la proyección del crimen satánico que el poeta se propone rechazar. Como encarnación de los valores del nuevo Satán romántico, el verdugo no se limita a ofrecer una crítica de la sociedad desencantada del siglo XIX. El elemento social, recuerda Sebold, está presente – la herencia del oficio, la falta de elección, la presencia del juicio social – pero se encuentra al servicio del *pathos* y de la crítica moral: asimismo, el drama romántico subraya los rasgos psicológicos y emotivos del personaje humano, trascendiendo el marco estrictamente político.

Bibliografía

- BILICK David (1981), *José de Espronceda: An Annotated Bibliography. 1834-1980*, New York, Garland Publishing.
- COMELLAS Mercedes (2003), «Subversión de la marginalidad en la mitología romántica», In: Alemán Maldonado M. y Ceballos Palma M. (eds.), *Márgenes y minorías en la literatura*, Madrid, Ediciones del Orto, p. 27-63.
- COMELLAS Mercedes y ROMÁN-GUTIÉRREZ Isabel (2008), «*El Diablo Mundo*: la ironía y la nueva mitología románticas. Claves de la poética de Espronceda», In: Salgado Bernal J. L. y Lama Ángel M. (eds.), *José de Espronceda en su Centenario (1808-2008)*, Almendralejo, Editora Regional de Extremadura, p. 115-158.
- COMELLAS Mercedes (2019), *La biblia como mitología. La heterodoxia romántica*, «Ínsula», Madrid, 865, p. 22-27.
- ESPRONCEDA José (1984), *Poesías líricas y fragmentos épicos*, Marrast R. (ed.), Madrid, Castalia Ediciones, «Clásicos Castalia».
- ESPRONCEDA José (2021), *El Estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, Marrast R. (ed.), Barcelona, Castalia Ediciones, «Clásicos Castalia».
- HUGO Victor (1888), *La fin de Satan*, París, Hetzel.
- MARRAST Robert (1982), «*El Diablo Mundo* en el Romanticismo español», In: Rico Manrique F. (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, 5, Barcelona, Editorial Crítica, p. 167-174.
- MARTINENGO Alessandro (1962), *Polimorfismo nel Diablo Mundo d'Espronceda*, Torino, Bottega d'Erasmo.
- MILNER Max (1960), *Le Diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire. 1772-1861*, París, Librairie José Corti, vol. 1.
- PELLEGRINI Luciano (2018), «La fine incompiuta del Satana romantico», In: Luca Pietromarchi (ed.), *Il piacere del Male nella letteratura dell'Ottocento*, Pisa, Pacini Editore, p. 120-142.
- RUSSELL Burton Jeffrey (1986), *Il Diavolo nel Mondo Moderno*, trad. it. Cezzi F., Roma, Edizioni Laterza.
- SÁNCHEZ-BLANCO Francisco (1982), *La filosofía sensista y el sueño de la razón romántica*, «Cuadernos Hispanoamericanos», Madrid, 381, p. 509-521.
- SEBOLD Russell (1989), «Criminal sin delito: *El Verdugo* de Espronceda», In: Carbonell M. C. y Sotelo Vázquez A. (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Villanova*, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), vol. 2, p. 647-662.
- SIEBERS Tobin (1989), *Lo fantástico romántico*, Madrid, F.C.E., p. 252-260.
- VALERA Y ALCALÁ GALIANO Juan (1905), «Del Romanticismo en España y de Espronceda», In: Valera C. (ed.), *Obras completas de Juan Valera*, Madrid, Imprenta Alemana, 1, p. 5-44.
- VIGNY Alfred de (1991), *Éloa, ou la sœur des anges*, In: Binni L. (ed.), *Poemi antichi e moderni. I destini*, Milán, Garzanti Editore, p. 14-61.

Monstrous, Angelic, Abject: Clare Kendry and the Collapse of Boundaries in *Passing*

Sophie Rossi

sophie.rossi@outlook.com

ABSTRACT: This article analyses the character of Clare Kendry in Nella Larsen's *Passing* (1929) through the lens of Julia Kristeva's abjection theory and the image of the Gothic *femme fatale*. By embodying contradictory archetypes – from the Angel in the House to the Tragic Mulatta – Clare ends by destabilizing rigid boundaries of race and gender. The analysis also aims to show how Clare's fluid identity exposes the fragility of Irene Redfield's constructed selfhood, revealing how precarious the nature of identity can be in a segregated society.

PAROLE-CHIAVE: Nella Larsen, *Passing*, Abjection, Female Gothic, Racial Identity.

L'articolo è stato realizzato sotto la supervisione del prof. Marco Petrelli, docente di **Lingue e Letterature Anglo-Americane**.

Introduction: The Collapse of Boundaries

Nella Larsen's *Passing* is a complex narrative imbued with ambiguity and tension – a novel that ultimately leaves its readers unsettled. Within its pages, social, racial, and gender boundaries are constantly questioned and blurred. At the core of this ambiguity is Clare Kendry, a character seen entirely through Irene Redfield's perspective – a woman torn between her desires and fears.

Clare's nature is analysed through the frameworks of Marie Mulvey-Roberts, Barbara Creed, and Julia Kristeva. This analysis explores whether Clare's character ultimately reinforces or subverts the archetypal tropes she embodies, specifically the Gothic *Femme Fatale*, the Angel in the House, and the Tragic Mulatta.

An in-depth analysis of the dynamic between Clare and Irene is essential to fully comprehend Clare's persona, as the two women are inextricably intertwined. While Clare's identity becomes inherently more fluid, Irene's sense of security gradually disintegrates. Crucially, Irene's stability is one based on hypocrisy, lack of empathy, and rigid identity performance – the very flaws she projects onto Clare. This interplay not only highlights the complexity of Clare's character but also underscores the precarious nature of identity formation in a racially stratified society.

Oscillating between Tropes: *Femme Fatale* or Angel

Clare's ambivalent nature is evident from the novel's very peritext. Following the epigraph, the reader is immediately greeted by the heading: *Part One – Encounter*. In literature, terminology is rarely accidental, but the choice of this specific word seems especially purposeful. Nella Larsen did not opt for a less intimidating term, such as reunion, since – as the reader will discover later in the novel – the protagonist, Irene, should merely be re-joining with her long-lost friend Clare.

The Cambridge Dictionary's definition of the noun encounter encompasses a range of meanings, including: «to experience something, especially unpleasant» or «an occasion when people have sex»¹. These definitions align perfectly with the ambiguity and suspense underpinning Clare and Irene's relationship, a dynamic steeped in both fear and desire.

In fact, from the outset of the novel, Irene exhibits a negative yet mesmerized perception of Clare. For instance, when the protagonist first receives Clare's envelope, it is described as a «thin sly thing» (Larsen 1929: 3). The letter's personification reflects Irene's biases, transforming a mere object into an extension of her sender's persona – cunning, beguiling, and irresistible. Significantly, despite her reluctance, Irene decides to open the letter out of pure curiosity, foreshadowing how she will continue to interact with Clare despite her doubts.

Irene's conflicted emotional response to the letter mirrors her reaction in their first face-to-face encounter. This initial meeting takes place at the Drayton roof, where Irene, after nearly fainting, decides to go for tea. Here, the two women unexpectedly run into each other, and, from Irene's perspective, Clare emerges as both fascinating and unsettling. Irene does not immediately recognize Clare, describing her as «an attractive-looking woman [...] with those dark, almost black, eyes and that wide mouth like a scarlet flower against the ivory of her skin» (Larsen 1929: 15-16). This vivid description conveys Clare's allure while also underscoring a homoerotic tension between the two women, particularly through Irene's focus on Clare's «full, red lips» (Larsen 1929: 33). Irene stares at Clare in a way reminiscent of how the protagonist of Bram Stoker's *Dracula* regards the female vampires, with «a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips» (Stoker 2024: 34). One could infer that Irene may be anticipating a similarly charged encounter as well.

This ambivalence can be further illuminated through Barbara Creed's concept of the Monstrous Feminine. According to the scholar, female monstrosity is rooted in patriarchal fears of the female body (Creed 2023: 31). Similarly, in *The Female Gothic Body*, Marie Mulvey-Roberts argues that «Monstrosity has been regarded as quintessential to the construction of femininity» (Mulvey-Roberts 2016: 106). Clare embodies this monstrous femininity as a *Femme Fatale* who presents a subtle yet undeniable threat. Her role as an unsettling presence is even more striking, especially considering that she is perceived as a monstrosity by Irene, a woman who is ostensibly her friend. Furthermore, Clare evokes the Gothic figure of the Gorgon or Medusa² due to her almost paralyzing eyes. As Clare's gaze takes on nearly supernatural qualities, Irene finds herself unable to look away: «For a very long time she had stood like that, silent and staring» (Larsen 1929: 6). Clare possesses the power to ensnare, suggesting that her whole persona holds a strange, captivating force: «she had for a short moment the sensation of gazing into the eyes of some creature utterly strange and apart» (Larsen 1929: 69) and again, «What strange languorous eyes she had!» (Larsen 1929: 18). These descriptions clearly evoke the Victorian Gothic tradition, where the *Femme Fatale* combines beauty with an eerie, otherworldly presence.

Crucially, in Greek mythology, Medusa's gaze petrifies her victims, rendering them powerless, in a state akin to death. In parallel, Clare's ambiguous stare drives Irene to a sense of helplessness. Clare's dangerous – and gorgon-like – persona is evident when she provocatively declares, «I'm not like you a bit? Why, to get the things I want badly enough, I'd do anything, hurt anybody, throw anything away. Really, 'Rene, I'm not safe» (Larsen 1929: 149). It remains unclear whom Clare refers to when she mentions anybody, whether it is herself, her husband John, or even Irene. This is one of many examples in which Clare's vagueness unsettles the protagonist, leaving her powerless and mirroring the fate of Medusa's victims.

However, the uncanny feelings Clare elicits arise not only from her alluring gaze but also from the latent threat she poses to Irene's life. The Drayton roof is a crucial space, as it is a place where only white people are allowed, and Irene, who is African American and passing as white, feels vulnerable. Clare's gaze triggers anxiety in Irene,

¹ The definitions provided were sourced from the online version of the Cambridge Dictionary; the full reference and URL are available in the bibliography.

² For further analysis, refer to Marie Mulvey-Roberts' *The Female Gothic Body* (2016).

leading her to question: «Did that woman, could that woman, somehow know that here before her very eyes on the roof of the Drayton sat a Negro?» (Larsen 1929: 18).

This moment foreshadows the later revelation that Clare, too, is an African American passing as white, and it underscores the tension created by racial boundaries in a segregated society.

This tension is visually reinforced by Clare's ambiguous beauty. While the novel does not present literal vampirism, Clare's pale skin and red lips suggest a haunting, otherworldly presence. Yet, such pale skin allows Clare to play a dual role: she embodies both the seductress and the Angel in the House (Noddings 1989), the idealized image of the white, domestic woman. To her husband, John Bellew, Clare represents the epitome of whiteness and purity. The man, who is overtly racist, remains blissfully unaware that his wife is an African American woman passing as white until the novel's very end. However, his perception is so deeply ingrained that he decides to designate her with the tragic and racist pet name «Nig» (Larsen 1929: 66), a choice that is steeped in bitter irony: John uses a slur to mock the apparent impossibility of Clare being Black, intending to highlight her whiteness. Yet, he is unknowingly speaking the truth – he prides himself on his hatred of Black people, yet he has married one, proving that the racial boundaries he holds dear are entirely performative.

Clare's ability to play both the role of the Angel in the House and the Gothic Femme Fatale complicates the social construct of race and gender. Through her performances of these roles, Clare, like the female vampires of Victorian Gothic literature, challenges and subverts the traditional expectations of womanhood and femininity.

Performing Archetypes

However, the central question of whether Clare ratifies or disrupts the stereotypes associated with the Angel in the House and the Femme Fatale requires careful analysis. Historically, disruptive female figures in Victorian literature often meet tragic ends – either through death or some form of containment in asylums – reinforcing patriarchal norms. The inquiry is whether Clare's character conforms to this prevailing pattern or whether her death introduces a more intricate layer of complexity, especially given the sociocultural dimensions at play. As an African American woman who ends up being murdered, does Clare's death reinforce the Tragic Mulatta (Manganelli 2009) stereotype?

Upon closer examination, Clare appears to disrupt these stereotypical roles by performing them. As Lori Harrison-Kahan notes, Clare presents herself as «a sweetly scented woman in a fluttering dress of green chiffon whose mingled pattern of narcissuses, jonquils, and hyacinths was a reminder of pleasantly chill spring days» (Harrison-Kahan 2002: 126). Yet other descriptors – such as «her slightly husky voice», which «held a dubious note» (Larsen 1929: 20) – reveal her performative femininity. These contradictions speak to her fluid, uncrystallized nature. Clare does not fully embody the Angel or the Femme Fatale; instead, she seems to be performing these roles, blurring their boundaries, occupying a space between them. This performativity aligns with Julia Kristeva's notion of the abject, wherein an individual exists in a state of ambiguity and danger, constantly teetering between contrasting roles and identities.

Clare's abject nature is particularly evident in her position as a woman who occupies a liminal and dangerous space in society, as she is – like Irene – an African American woman passing as white. The distinction between the women lies in the fact that Clare consistently presents herself as white, thereby navigating a precarious, dangerous social landscape. Despite the risk, she seems to find pleasure in such a perilous state. Her capacity to incite danger and derive satisfaction from it is clearly demonstrated when she provokes Irene and their friend Gertrude during their initial encounter with John. Here, the man calls her Nig, causing ambiguity in whether he knew or not of his wife's passing: «“Did you hear what Jack called me?” “Yes,” Gertrude answered, laughing with a dutiful eagerness. Irene didn't speak.

Her gaze remained level on Clare's smiling face» (Larsen 1929: 67). Irene is lost, unable to act, and petrified once again by Clare's actions, who put at risk not only her friends but also herself. Clare's willingness to tease her friends, flirt with danger, and provoke John reflects her thrill in occupying liminal spaces.

Clare embraces uncertainty, using it as a means of asserting her identity and dismantling traditional racial boundaries, perfectly embodying Kristeva's definition of abjection, which is: «above all ambiguity. Because, while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it – on the contrary, abjection acknowledges it to be in perpetual danger» (Kristeva 2024: 9). This attitude destabilizes Irene's worldview, which is firmly rooted in middle-class respectability. She is deeply invested in maintaining her constructed identity, one that is tied to social, racial, and gender norms. This is evident in her interaction with her housemaid, Zulena, whom she reduces to «a small mahogany-coloured creature» (Larsen 1929: 94). This description reflects Irene's internalized racist perspective, dehumanizing Zulena by likening her to a mere object. This distance is further emphasized by Zulena's demeanour; her «discreetly regretful tone», due to her reluctance «to disturb her mistress at that hour, and for a stranger» (Larsen 1929: 114), implies an underlying tension between the women. Despite the brevity of the exchange, it reveals the relationships between them and Irene's reliance on hierarchy to maintain her sense of self.

Irene's need for control extends beyond her interactions with Zulena, manifesting also in the management of her family's life. While she accuses Clare of being «selfish, and cold, and hard» (Larsen 1929: 5), Irene mirrors these very traits. A particularly telling moment arises when Irene recalls her husband Brian's desire to move to Brazil – a place that promises freedom from the pervasive racism of the United States. The man is rightfully fascinated by the idea of escaping to a better country. Yet, Irene forces him and her family to stay in Harlem, declaring that «His duty was to her and to his boys» (Larsen 1929: 201). Irene's need for stability and adherence to societal norms outweighs the possibility of freedom, showcasing her reluctance to challenge the status quo. This resistance is a key element in her relationship with Clare, who, on the other hand, embraces fluidity and instability, continually destabilizing Irene's constructed identity.

Clare further disrupts Irene's worldview by rejecting her African American identity – «And it wasn't, as Irene knew, that Clare cared at all about the race or what was to become of it. She didn't» (Larsen 1929: 90). Irene resents Clare because of her lack of a proper selfhood, yet this resentment stems from the fact that Clare's fluidity highlights Irene's own anxieties regarding the fragility and socially constructed nature of racial identity. Clare remains a constant, haunting presence in Irene's life – «she had remained almost what she had always been, an attractive, somewhat lonely child – selfish, wilful, and disturbing» (Larsen 1929: 133). Indeed, Clare's existence perpetually destabilizes Irene's carefully constructed persona.

Clare's disruptiveness extends not only to race but also to gender roles, challenging even the idealization of motherhood – a concept heavily romanticized in Western culture. According to Kristeva (1985), maternity has traditionally been constructed as a utopian role, in which mothers are utterly devoted to their children. To be a mother implies becoming an angelic entity who lacks an authentic identity. Thus, for women, motherhood is an ambivalent and contradictory state – desired but regrettable – a burden and a sacrifice. Clare implicitly mocks the utopic notion of motherhood, further underscoring her abject nature. In fact, despite having a daughter, Margery, Clare demonstrates little interest in traditional maternal obligations. Furthermore, when Irene reminds Clare of her daughter, urging her to return to her family, Clare responds: «Children aren't everything [...] There are other things in the world, though I admit some people don't seem to suspect it» (Larsen 1929: 148). This attitude ridicules Irene's, whose identity seems to be shaped only by maternal devotion. Clare describes motherhood as «the cruellest thing in the world» (Larsen 1929: 121) and, while Irene initially agrees, she ultimately affirms a socially constructed view of motherhood, expressing that «We mothers are all responsible for the security and happiness of our children» (Larsen 1929: 122). However, Irene's devotion toward her children seems more rooted in her desire to conform to societal expectations rather than genuine affection; she is a mother because «she can't help it» (Larsen 1929: 148).

Their differing moral frameworks further amplify the tension. Irene, in contrast to Clare's apparent amorality, often seems to embody conventional moral values. Clare herself acknowledges this disparity: «I haven't any proper morals or sense of duty, as you have, that makes me act as I do» (Larsen 1929: 149).

This admission underscores Clare's struggle to conform to societal norms. Irene's perception of her as a monster reflects her own need to distance herself from Clare's subversive qualities, perfectly embodying Kristeva's abject: «immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that disassembles, a hatred that smiles, [...] a friend who stabs you» (2024: 4).

Ultimately, the most significant moment of abjection occurs with Clare's death – a scene steeped in ambiguity. It takes place at a party hosted by Felise Freeland, where Clare is attending. Throughout the evening, Clare's presence increasingly unsettles Irene until it reaches its climax, and, suddenly, John Bellew arrives at the party and confronts his wife after acknowledging that she is an African American woman. The narrative is deliberately vague; it is unclear whether Irene pushes Clare toward an open window on the sixth floor – maybe to somewhat protect Clare from her husband – or whether Clare falls accidentally. If Irene is genuinely responsible for Clare's death, it is a desperate effort to eliminate the threat Clare poses to her life. This act would represent Irene's desire to return to the security of her socially constructed existence – one in which racial, societal, and gender norms remain unchallenged.

While Clare's tragic end aligns with the Tragic Mulatta trope, she is not merely a victim caught between two worlds. In a moment of vulnerability, Clare tells Irene: «“You're free. You're happy. And” with faint derision, “safe”» (Larsen 1929: 120). This specific description is crucial; the «faint derision» underscores the hypocrisy of a society that privileges safety over challenging the status quo, stability over fluidity. It suggests that for Clare, years of performing the Angel in the House have forced her to embrace danger as a means of survival, to find some raw truth in her performative life. Her death is the consequence of her defiance – her refusal to accept the boundaries imposed on race, gender, and identity. For Irene, however, Clare's presence represents the collapse of security, one that she wanted to maintain at any cost: «It hurt. It hurt like hell. But it didn't matter, if no one knew. If everything could go on as before. If the boys were safe. It did hurt. But it didn't matter» (Larsen 1929: 175). With Clare's death, the risk she embodies is eliminated, allowing Irene to retreat into her hollow stability.

Conclusions

Clare Kendry embodies and simultaneously disrupts contrasting tropes. Her allure and transgressive nature caused the collapse of Irene's constructed identity, exposing its fragility. Despite Clare's fate aligning with the Tragic Mulatta stereotype, viewing her through the lens of abjection reveals a character who refuses to be flattened into a binary category. She demonstrates that such constraints are mere constructs. Clare's haunting presence lingers, compelling readers to critically examine the societal norms within which the character of *Passing* – and human beings – must navigate.

Bibliografia

CREED Barbara (2023), *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (2nd ed.), London, Routledge.

HARRISON-KAHAN Lori (2002), *Her "Nig": Returning the Gaze of Nella Larsen's 'Passing'*, «Modern Language Studies», 32, 2, p. 109-138.

KRISTEVA Julia (2002), *The Portable Kristeva*, Oliver K. (ed.), New York, Columbia University Press.

KRISTEVA Julia (2024), *Powers of Horror: An essay on abjection*, New York, Columbia University Press.

LARSEN Nella (1929), *Passing*, New York, Alfred A. Knopf.

MULVEY-ROBERTS Marie (2016), «The Female Gothic Body», In: Horner A., Zlosnik S. (eds.), *Women and the Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 106-119.

NODDINGS Nel (1989), «The Angel in the House», In: Noddings N., *Women and Evil*, Berkeley, University of California Press, p. 59-89.

STOKER Bram (2024), *Dracula*, Cologne, Anaconda Verlag.

Sitografia

CAMBRIDGE DICTIONARY (2025), «Encounter», In: *Cambridge Dictionary*, consultato il 27/11/2025, URL: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/encounter>>.

MANGANELLI Kimberly Snyder (2009), *The Tragic Mulatta Plays the Tragic Muse*, «Victorian Literature and Culture», 37, 2, consultato il 27/11/2025, URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/victorian-literature-and-culture/article/abs/tragic-mulatta-plays-the-tragic-muse/BF5001E03854FFB50C75C8A96C036535?utm_campaign=shareaholic&utm_medium=copy_link&utm_source=bookmark>.

culture/article/abs/tragic-mulatta-plays-the-tragic-muse/BF5001E03854FFB50C75C8A96C036535?utm_campaign=shareaholic&utm_medium=copy_link&utm_source=bookmark>.

KRISTEVA Julia (1985), *Stabat Mater*, «Poetics Today», 6, 1/2, consultato il 27/11/2025, URL: <<https://doi.org/10.2307/1772126>>, p. 133-152.

L'esilio come patria di María Zambrano: le radici devono avere fiducia nei fiori

Marianna Lorusso

marianna2711@libero.it

ABSTRACT: This article aims to clarify the experience of exile from the perspective of one of the most prominent philosophers of the twentieth century, namely Maria Zambrano, who was forced to leave Spain following the defeat of the Republican faction at the end of the Civil War, in 1939. When the country fell into the hands of the dictator Francisco Franco, exile appeared to be the only solution for those who decided not to submit to the new regime.

PAROLE-CHIAVE: María Zambrano, Filosofia, Spagna, Guerra Civile, Esilio.

L'articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof. Federica Cappelli, docente di Letteratura spagnola.

È il 28 gennaio 1939, María Zambrano e la sua famiglia attraversano la frontiera verso la Francia. A questo passaggio non seguirà solo un cambiamento della vita fisica nello spazio, ma anche e soprattutto una transizione interiore, da cui fioriranno riflessioni che contribuiranno a potenziare il sistema di pensiero di una delle più grandi filosofe dell'età contemporanea. È la speranza il concetto cardine della filosofia di María Zambrano, nonché la condizione psicologica che le permette di tollerare e poi accettare gli anni trascorsi lontana dalla Spagna. Di qui la sua celebre affermazione «amo il mio esilio»:

Credo che l'esilio sia una dimensione essenziale della vita umana, ma al dirlo mi mordo le labbra, poiché non vorrei che ci fossero di nuovo esiliati, ma che tutti fossero esseri umani e, al contempo, cosmici, e che l'esilio fosse sconosciuto. È una contraddizione, che cosa posso farci: Amo il mio esilio. Sarà perché non l'ho cercato, perché non sono stata io ad inseguirlo. No, l'ho accettato piuttosto; e quando si accetta qualcosa di cuore, perché sì, costa molta fatica rinunciarvi. Io ho rinunciato al mio esilio e sono felice, e sono contenta, ma questo non me lo fa dimenticare, sarebbe come negare una parte della nostra storia e della mia storia. I quarant'anni di esilio non me li può restituire nessuno, e ciò rende più bella l'assenza di rancore.
(Zambrano 2024: 106)

María Zambrano accetta il suo esilio, ma, perfettamente cosciente del patimento che esso comporta, non lo augura ad alcun giovane. La codifica del proprio esilio come patria da abitare, le rende cara l'esperienza dello "strappo": «Per me [...] l'esilio che mi è toccato vivere è essenziale. Io non concepisco la mia vita senza l'esilio; esso è stato come la mia patria o come una dimensione di una patria sconosciuta, ma che, una volta conosciuta, diventa irrinunciabile» (2024: 106).

Pur diventando patria, l'esilio non annulla la mancanza che Zambrano prova della Spagna, anzi, il senso del suo esilio sta proprio nella possibilità di «essere spagnola in modo più totale» (2024: 103), come scrive nell'articolo *Esilio, alba ininterrotta*, che costituisce una delle sezioni de *L'esilio come patria*, raccolta di scritti editi e inediti zambranianiani curata da Armando Savignano:

Io direi pure che sono stata esiliata per essere spagnola in un modo più totale. [...] L'esilio fu uno splendore, un regalo, ma il suo prezzo è stato lasciarmi senza vedere; l'ansia, la passione, l'angoscia, le notti di pianto silenzioso e nascosto, perché ero rimasta senza vedere la Spagna, ero rimasta senza di lei e io, poiché ogni amore tende ad assolutizzarsi, sentivo di non aver portato con me tutto, non soltanto il Museo del Prado, no, non i monumenti, ma persino la formica, che rividi dopo, ad esempio, in Grecia, nel tempio di Atena, nel quale fui affascinata, più che dal tempio, dalla formica che vi camminava.

(Zambrano 2024: 103)

Il trauma dell'esilio produce, in prima istanza, una sensazione di spaesamento che, però, può essere scandagliata per poter cogliere una profonda rivelazione: la capacità di comprenderla pare rinviare a una tradizione sapienziale tipicamente femminile (Zardini 2025). Zambrano, infatti, è stata una pensatrice profondamente cosciente della sua dimensione femminile. Non a caso, l'intera destrutturazione del razionalismo occidentale da lei operata prende origine dalla consapevolezza della differenza tra un pensiero maschile inquadrato all'interno di una razionalità astratta e un pensiero femminile intimamente legato al sentire (Moretti 2025). Allieva di José Ortega y Gasset, María Zambrano riesce a tracciare un percorso autonomo rispetto a quello del maestro, al fine di elaborare una filosofia che non sia mera ripetizione o imitazione, bensì interpretazione a partire dalla propria esperienza (Vantini 2012).

Lasciata forzatamente la Spagna all'età di trentacinque anni, María Zambrano vi fa ritorno solo ottantenne, nel novembre del 1984. Nel corso di una delle interviste rilasciate al suo arrivo, le viene chiesto come si sente ad esser ritornata in Spagna, la sua risposta è chiara e diretta: «Non sono mai andata via». L'esilio che ha dovuto affrontare, però, risulta duplice perché non si realizza solo nello spazio ma anche nel tempo: non c'era solo l'immensità dell'oceano a separarla dalla patria ma anche un ambiente, quale quello dei paesi iberoamericani in cui approda, che sembra ancora fermo al tempo dell'ormai disfatto Impero spagnolo.

Gli scritti contenuti nell'opera sopra citata sono articolati spesso tramite un linguaggio immaginifico funzionale a veicolare particolari concetti e quella del deserto è una delle metafore più utilizzate da Zambrano per definire l'esperienza dell'esilio. L'immagine restituisce un'idea di deprivazione e abbandono. L'esiliato non ha coordinate di riferimento e, per non smarrirsi, deve interiorizzare il deserto stesso, solo così l'esilio può trasformarsi da esperienza subita a possibilità di rinascita: «per non perdersi, alienarsi, nel deserto bisogna rinchiudere dentro di sé il deserto, bisogna penetrare, interiorizzare il deserto nell'anima, nella mente, persino nei sensi, aguzzando l'udito a detrimento della vista per evitare i miraggi ed ascoltare le voci» (Zambrano 2024: 90).

L'abbandono forzato della patria riconduce alla vicenda di Adamo ed Eva allontanati dal Paradiso terrestre in seguito al peccato originale. L'essere umano conduce, dunque, nell'ottica cristiana, da sempre una vita in esilio: la sua esistenza ruota attorno al perenne desiderio di ritornare in quella patria dalla quale è stato cacciato per volere divino.

Prima dell'inizio della storia umana, là nel Paradiso, accadde ciò che doveva convertire ogni uomo in esiliato: la cacciata per la trasgressione commessa dai primi Progenitori. Adamo, l'uomo intero e vero, ed Eva, tratta dal suo costato. Eva, fonte di vita, Eva, la Madre che nel dare origine al peccato originale, origina ugualmente l'uscita dal Paradiso terrestre dove vi era solo Vita e non storia, ovvero da una vita senza storia a una vita con morte e dolore, come è ben noto, ma anche con storia, il che non è ben noto o non tenuto in considerazione.

(Zambrano 2024: 100)

Come è stato già accennato, l'esilio si configura anche in senso positivo come esperienza che illumina rispetto a tre diverse rivelazioni. La prima riguarda l'annichilimento dell'io, che perde le circostanze che definiscono la sua esistenza. In secondo luogo, l'esilio ha la capacità di svelare il ruolo rappresentativo che l'essere umano ha rispetto al proprio popolo: «Ci pare perciò, a volte, d'esser stati gettati fuori dalla Spagna per essere la sua coscienza; perché, sparsi per il mondo, rispondiamo di essa, per essa. E perché, fuori dalla sua realtà, siamo semplicemente spagnoli. Spagnoli senza Spagna. Anime del Purgatorio» (Zambrano 2024: 62).

Questa seconda rivelazione conduce a riflettere sulla peculiarità della figura dell'esiliato spagnolo che non si erge a emblema di un unico e circoscritto momento storico (la Guerra civile degli anni Trenta), ma che assume su di sé tutte le vicende di esilio legate all'intera storia della Spagna:

A questo, egli è stato obbligato: a passare e ripassare la storia della sua patria, giacché gli hanno domandato conto di essa per tutte le strade del mondo. Ciò avviene perché è spagnolo. Perché dagli esiliati d'altri paesi non si pretende che rendano conto di tutto quello che in essi accade; non si vedono trattati come esiliati centenari. Lo spagnolo, invece, s'è visto trattato dal primo momento come se fosse un esiliato della Spagna dei re cattolici, di Carlo V, di Filippo II, o come se li rappresentasse. E ha dovuto rendere conto di tutto; s'è visto investito della categoria di rappresentante della storia della sua patria.
(Zambrano 2024: 62)

Infine, la terza rivelazione getta luce sull'essenza più profonda dell'essere umano, privato di tutto ciò che gli è familiare, rendendo manifesti i cinque esistenziali¹ della sua condizione che ne definiscono una sorta di anatomia spirituale: il carattere irreversibile dell'esilio, l'abbandono, la solitudine, l'essere sconosciuto (per gli altri e per se stesso) e l'essere divorato (dalla storia e dal tempo) che l'uomo è. L'esiliato entra in contatto con una immensità extra-soggettiva e davanti gli si dispiega solo l'orizzonte. Orizzonte che non è visibile a coloro che hanno scelto di rimanere in patria, accettando la realtà storica e scendendo a compromessi per sopravvivere al regime dittatoriale.

Questa è la croce, o la forma che prende la croce dell'esilio: uscire da dove [si] era, uscire dalla vita determinata dove si è qualcuno da qualche parte. Uscire del tutto in quell'istante e a quell'istante seguirà sempre l'esiliato, come se fosse nessuno (*nadie*), esattamente neppure uno (*ninguno*). Nessuno, neppure uno (*nadie, ninguno*), poiché basta che la situazione, ove siamo qualcuno, svanisca, e noi rimaniamo soli dinanzi alla vita tutta, con la vita, affinché sentiamo di essere nessuno, neppure uno, come se il soggetto perdesse la sua determinazione immediata, tranne l'assoluto che gli si offre. Come colui che nasce.
(Zambrano 2024: 78)

L'esilio come patria presenta in apertura una *Lettera sull'esilio* in cui la filosofa cerca di definirne la natura, passando in rassegna anche le varie etichette che sono state attribuite nel corso del tempo all'esiliato: o elogiato come un eroe o disprezzato in quanto essere incomprensibile. Ma la verità, spiega Zambrano, è che l'esiliato si sente semplicemente offerto: «Dunque la prima risposta alla domanda formulata o tacita di perché si sia esiliati è semplicemente questa: perché mi lasciarono alla vita, o con maggior precisione: perché mi lasciarono nella vita» (2024: 56). La funzione migliore che l'esiliato può assumere per generare beneficio dalla sua esperienza sta nel farsi memoria:

Siamo memoria. Memoria che riscatta. Essere memoria è essere passato; ma in modo molto differente dall'essere un passato che svanisca semplicemente, condannato a svanire semplicemente. È il contrario di questo. Infatti ci vedono così perché identificano la nostra immagine con quella di un passato inassimilabile. Mentre, se siamo passato, in verità è perché siamo memoria. Memoria di quanto è stato in Spagna. Ma la memoria suscita paura. Si teme della memoria, ch'essa si presenti perché si riproduca il passato, cioè qualcosa del passato che non deve tornare ad accadere. E, perché non accada, si pensa che sia necessario dimenticarlo. Bisogna condannare il passato perché non torni ad accadere. La verità è proprio il contrario. Il passato condannato – condannato a non accadere, a svanire come se non fosse esistito – si converte in fantasma. E i fantasmi, si sa, tornano. Non torna solo il passato riscattato, illuminato dalla coscienza; il passato dal quale è uscita una parola di verità. La storia che finisce in verità è quella che non ritorna, quella che non può ritornare.
(Zambrano 2024: 62-63)

¹ Il termine esistenziale (*existenciario*) è stato utilizzato nell'opera di María Zambrano indicata in bibliografia per identificare quelle che, nel Manoscritto M. 157, la filosofa definisce prove della condizione umana. Il termine deriva dalla traduzione di J. Gaos della parola *existenzial* contenuta nell'opera *Sein und Zeit* di Martin Heidegger.

Nella *Lettera sull'esilio* Zambrano spiega anche il motivo per cui la Spagna da tempo vive intrappolata nella dinamica della guerra civile, come se questa fosse una soglia che il Paese non riesce a superare. Per questo motivo il ruolo dell'esiliato assume importanza, perché solo la memoria può aiutare a varcare la soglia. Ad assicurare il successo di questa missione si aggiunge il compito che assume la scrittura: scrivere permette di allargare il campo dell'esperienza personale e di aprirsi agli altri. Proprio verso gli altri, infatti, è orientato lo sguardo di María Zambrano che spera nella nascita di una patria comune:

Quello che vorrei è che tutti gli uomini fossero al centro di una patria comune. La sconfitta, che diede origine all'esilio mio e di milioni di persone, anche per molti anni, fu, come ho già detto, la diaspora: di nessuno si sapeva dove fosse. A volte, tra la nebbia ci si incontrava, a volte apparivano con una forma distinta. Erano i nuovi amici, erano i giovani non nati, erano quelli che ancora dovevano nascere, perché questo è ciò che succede con ogni alba interrotta. Da qui il mio fervido voto, offerta, è che non si ripeta, che non si ripeta più la guerra civile in alcuna parte del mondo, che gli uomini trovino una patria comune la quale, senza cessare di essere patria e, singolarmente propria, sia al contempo di tutti gli uomini.
(Zambrano 2024: 104)

Il desiderio di una patria condivisa è sintomatico della necessità che la filosofa prova di trovare un proprio spazio nel mondo non potendo più vivere nel luogo che le ha dato la vita. Così, infatti, afferma in una lettera indirizzata a sua madre e a sua sorella, scritta del gennaio del 1946, mentre si trova a L'Avana (una delle tante tappe del suo esilio):

La mia vocazione, la mia educazione, l'infinita sollecitazione intellettuale e morale che papà in un modo e mamma in un altro hanno esercitato su di me, tutto, tutto, quello che ho mangiato, quello che ho visto nella nostra Spagna, tutto, sino agli antenati con la loro forza, hanno fatto di me un essere che non si adatta, che non si può adattare a ciò che deve essere in America... Temo davvero che sia così in tutto il mondo. La verità, tutta la verità è questa, e che ho creduto non dovessi dirvi, perché dirvelo è crudele e più drammatico che viverla ogni giorno. Per me non vi è posto da nessuna parte...
(Zambrano 2024: 67)

Tuttavia, nonostante la sensazione di essere apolide, pur non sentendosi parte di nessun luogo, sono i luoghi ad aderirle. In una versione romanzata della sua biografia, intitolata *Non sono mai stata via. Vita in esilio di María Zambrano*, la scrittrice Nadia Terranova, infatti, narra: «in quell'eterno luogo che è la memoria, la filosofa María Zambrano nasce e disnasce, scrive e riscrive, parte e riparte, attraversa la Spagna, l'Europa, l'America Latina e il mondo intero – ogni luogo le appartiene, e lei per sempre appartiene a ogni luogo» (Terranova 2020: 75).

Bibliografia e sitografia

GIOSI Marco (2019), *María Zambrano: scrittura di sé come confessione, tra esilio e storia*, «Studi sulla formazione», XXII, 1, p. 54-75.

MORETTI Manuela (2025), *La filosofia della nascita in María Zambrano*, Trento, Università degli Studi di Trento.

SARMATI Elisabetta (2022), «María Zambrano. I luoghi dell'esilio: la frontiera, il deserto e l'isola», In: Tatti S., Licameli C. (dir.), *Scrittrici in esilio tra Ottocento e Novecento*, Macerata, Quodlibet Studio, p. 161-171.

TERRANOVA Nadia (2020), *Non sono mai stata via. Vita in esilio di María Zambrano*, Palermo, RueBallu.

VANTINI Lucia (2012), «María Zambrano», in: *Enciclopedia delle donne.it*, consultato il 01/11/2025, URL: <<https://www.encyclopedia-delle-donne.it/edd.nsf/biografie/maria-zambrano>>

ZAMBRANO María (2024), *L'esilio come patria*, 2. ed., trad. it. Savignano A., Brescia, Morcelliana.

ZARDINI Elisa (2025), *Il compito storico dell'esiliato. Per una storia della pietà in María Zambrano*, «DEP, Rivista telematica di studi sulla memoria femminile», 55, p. 72-85.

Terminologia della grafematica e limiti di una concettualizzazione fonocentrica di grafema

Luca Mariani

lucam4308@gmail.com

ABSTRACT: This article is based on an excerpt from my thesis, which focuses on Graphematics terminology. Its central reference is Dimitrios Meletis's *The Grapheme as a universal basic unit of writing*, where the author aims to define the grapheme across writing systems. Since the grapheme could be misinterpreted as functionally equivalent to the phoneme, I here propose the notion of «graphematic space», which better describes the relation between sign and meaning.

L'articolo è stato realizzato sotto la supervisione del prof. Francesco Rovai, docente di Glottologia e Linguistica.

PAROLE-CHIAVE: Grafema, Grafolinguistica, Grafematica, Dimitrios Meletis, Spazio Grafematico.

Introduzione, premessa storica e cause dell'imprecisione

In questa sede è sostenuta l'idea che esistano due tipi di sistemi grafici: quelli non scrittori (altrove solo: grafici) e quelli scrittori: i primi sono indipendenti dal sistema di segni della lingua, in quanto in essi: «Precipita un intero universo concettuale, e non la sua codificazione in termini linguistici» (Cardona 1981: 43).

Il presente lavoro, che condivide la distinzione di Cardona, ha come argomento d'interesse lo studio dei sistemi scrittori, la cui caratteristica saliente sta nella funzione di codifica della lingua.

I sistemi scrittori adottati dai vari popoli nel corso della storia, divergono notevolmente. Malgrado ciò, è legittimo pensare che alla base del funzionamento di ciascuno di essi, stia l'utilizzo di una qualche unità minima, che assolve il compito di rappresentare almeno un fenomeno linguistico.

Questo elemento basilare – unità minima – nella dimensione teoretica della disciplina grafolinguistica ha preso il nome di grafema¹ e non è insolito imbattersi in una sua semplicistica parificazione con l'unità basilare della lingua orale, ovvero il fonema. Già nettamente, ormai quarant'anni fa, Khort denunciava questo stato di cose: «The term grapheme has always been dependent upon the notion of the phoneme: every conception of the grapheme had some previous interpretation of the term phoneme which served as a model» (1985: 80). La prima occorrenza del termine è precedente di quasi un secolo: risale al 1901, ad opera del linguista polacco Baudouin De Courtenay; si trattava soltanto di una proposta, che pur già preludeva al modello consolidatosi nei seguenti decenni. È stato frequente, infatti, nel pieno vigore del fenomeno strutturalista, cadere nella suddetta parificazione. Fonema e grafema, tuttavia, equivalgono solamente a livello nominale, non funzionale.

¹ Lo studio della suddetta dimensione teoretica della grafolinguistica è pertinenza della disciplina grafematica, che deve il proprio nome al grafema.

Questa confusione però, non si può ascrivere alla deliberata scelta di pochi: è dovuta piuttosto all'incolpevole trasmigrazione di un solido apparato terminologico, da parte di tutti: un'indulgenza in forza d'*auctoritas*, passata spesso in sordina. La conseguenza è stata il consolidamento di una caratterizzazione in parte fuorviante del nostro oggetto d'indagine: il grafema.

Un'altra ragione che ha favorito questo presunto isomorfismo fonema/grafema è da individuarsi nella natura eurocentrica, donde: fonocentrica, degli studi grafolinguistici, e dei sistemi scrittori propri degli studiosi coinvolti nel processo di formazione della disciplina².

Poiché tutte le lingue si manifestano nell'oralità, la nozione di fonema funziona perfettamente, essendo onnicomprensiva; ma non tutte le lingue vengono messe per iscritto mediante sistemi scrittori che rappresentano il suono, almeno, non esclusivamente il suono.

Esempio proverbiale ne è il cinese, che ibrida logogrammi, cioè segni che indicano un valore di lingua che prescinde dall'oralità, a fonogrammi. Ma non serve andare lontano, di fatto qualsiasi sistema scrittorio volto alla codifica di una lingua è caratterizzato, in misura variabile, dal concorso di valori di lingua derivanti dalle differenti componenti di tale lingua³: la punteggiatura, ad esempio, veicola tratti soprasegmentali (si pensi ad un punto esclamativo che modifica l'intera intonazione di una frase, rendendola esclamativa).

Dunque, si comprende che la codifica della componente fonologica è quella maggioritaria, ma non esclusiva, anche per i sistemi scrittori europei. La natura dell'errore sta nell'aver teorizzato un'unità minima dello scritto che tiene conto soltanto della codifica fonologica.

Alla più recente letteratura è evidente questa fallacia⁴, eppur diffusamente permane un impreciso utilizzo del termine grafema: ciò è causa del *conceptual chaos* denunciato da Meletis (2019a)

Dunque, l'articolo, che si pone in piena continuità con la tradizione che analizza, svolge una rassegna degli elementi che sono oggetto di studio della disciplina in questione; di seguito propone una struttura teoretica che muovendo da quella esistente, la semplifica.

Rassegna terminologica

Glifi e forme di base

Con la nozione forma di base, si intende un elemento dotato di caratteristiche formali sue proprie e in forza di ciò distinguibile da altri, insieme coi quali costituisce un sistema finito di elementi arbitrariamente selezionati. La formulazione di queste forme è l'atto preliminare della nascita di ogni sistema scrittorio, e in riferimento ai linguaggi umani le più remote tra le suddette formulazioni si situano sul confine tra storia e preistoria, e di fatto lo definiscono.

² Ciò vale anche ampiamente fuor d'Europa, ovunque si parlino le lingue degli antichi dominatori; lingue indo-europee, scritte con sistemi di natura alfabetica; quindi, principalmente asservite alla resa del suono.

³ A suffragio dell'esempio, a dimostrazione della natura composita (o almeno non a modulo esclusivo) dei sistemi scrittori, pensiamo alle *h* delle terze persone del verbo avere e della prima singolare, segni privi di valore fonetico, trattandosi di indicatori semantici necessari per distinguere, ma solo nello scritto, forme altrimenti omografe. (In particolare: la forma verbale «*ho*» dalla particella disgiuntiva *o*, *ha* dalla particella *a* e *l'anno*, misura di tempo, dalla forma verbale *loro hanno*).

⁴ Mi riferisco, oltre che a Meletis (2019a), a Fedorova (2013), in particolare a Martin Neef, e la sua «teoria a moduli» dei sistemi grafici, in cui pur parlando di grafema come unità si allude alla natura interdependente di visualità e «senso», il che favorisce fortemente l'utilizzo della nozione di spazio grafematico che verrà presentata di seguito, «Graphematics is a necessary module for a writing system to function. It is conceived of as a rule system, with rules dealing with the possible relations of units of scripts and units of language(s)» (Neef 2015: 708-721).

Queste forme di base potrebbero essere considerate come l'astratta idea che soggiace alla matericità del glifo, nel senso che sono la prima prototipica ideazione di quest'ultimo; esse sono per un sistema scrittorio, a livello teorico e descrittivo, le unità basilari.

Ogni ricorsiva istanziazione di una delle forme di base, che è fisicamente divergente da ogni altra istanziazione della medesima forma, prende il nome di glifo, che oppositamente alla forma di base, sua precorritrice logica, è materico e visuale, concreto. Il più complesso aspetto della scrittura sta nel descrivere come questa sia in grado di codificare i valori di lingua, ovvero comprendere come i glifi significhino la lingua.

L'autorità normativa e l'istituzione dei rapporti tra segno e valore di lingua

Prima di esporre tecnicamente la questione è fondamentale tenere in considerazione come la nascita, sopravvivenza e regolamentazione della scrittura presuppongano l'attività di un'autorità normativa, spesso statale o parastatale, così che la variabilità di ogni linguaggio umano che con la scrittura si vuole rappresentare, venga imbrigliata da regole stringenti, proprie di un sistema semiotico che esiste al solo scopo di rappresentarne un altro, che è più vasto e in quotidiana evoluzione.

Per comprendere come si costituisca un sistema scrittorio, bisogna pensare in questo modo: alcune forme di base vengono ideate *ex novo* (eventualità più rara⁵ e remota) o, più spesso, vengono ricavate attingendo da una tradizione scrittoria che per differenti ragioni (prestigio, dominio, culto...), è designata come bacino di selezione.

Fissato il gruppo finito delle forme di base, l'autorità normativa seleziona un numero sufficiente di valori della lingua da rappresentare graficamente, tale che un soggetto o dispositivo interpretante informato dei rapporti tra valore linguistico e segno grafico, (anche questi istituiti dall'autorità normativa, si veda subito sotto), possa decodificare il materiale visuale e derivare da questo il valore di lingua che vi è associato.

Al fine di chiarire cosa si intenda con istituzione di rapporti, è fondamentale introdurre in sede la puntuale modalità con cui Weingarten descrive, a livello cartesiano, un sistema scrittorio nella sua interezza: «Un sistema scrittorio è una coppia ordinata costituita da un singolo linguaggio e un singolo script: (LanguageL, ScriptS)» (Weingarten 2011: 17).

Il passaggio di istituzione dei rapporti può essere descritto nello specifico sviluppando la coppia cartesiana di Weingarten in modo nucleare, ovvero guardando al singolo caso in cui un glifo (istanziamento di una forma di base) o un gruppo glifico (istanziamento di due o più forme di base, aventi però valore visuale complementare) viene messo in relazione, associato, ad almeno un valore di lingua, ovvero a una componente semantica, fonologica, morfologica o soprasegmentale.

Così si avrebbe: (almeno un valore della linguaL, almeno un glifo dello scriptS).

Lo spazio grafematico

Quando il rapporto tra il piano visuale glifico e quello concettuale del valore linguistico è stato istituito, così che sia noto, ad esempio, che il glifo sia in rapporto con il valore di lingua /b/, ovvero che il segno stia per il fonema /b/, si crea un modulo virtuale, che possiamo chiamare grafematico, contenitore di tutti i rapporti tra segno e valore linguistico che l'autorità normativa ritiene necessari per codificare messaggi sensati; questo spazio grafematico è astratto, può essere descritto dal soggetto interpretante (o, prima di lui, può essere creato dall'autorità normativa) solo enunciando tutti i rapporti tra glifi e valori linguistici che lo costituiscono, esso è il luogo

⁵ Per una visione sinottica della questione, Cardona (1983) e, più recente, Ferrara (2019).

di raccordo tra la visualità della scrittura e il senso della lingua; un lettore/scrivente competente conosce un numero di rapporti tra glifi e valori della lingua sufficienti a codificarla e decodificarla.

Riassumendo: materiale grafico (1,M.G) ovvero l'infinito riproporsi materico – i glifi – delle forme di base; almeno un'autorità normativa (2,A.N) che selezioni le forme di base da adottare e informi i soggetti o dispositivi interpretanti (3,S.I), di quale siano i rapporti (da A.N stessa istituiti) tra i segni grafici e i valori linguistici, che si collocano in quello spazio astratto che diciamo grafematico (4,S.G). Per cui, il soggetto interpretante è informato dall'autorità normativa riguardo lo spazio grafematico, così da poter operare la lettura grafematica del glifo, ovvero l'accesso al livello informativo profondo che soggiace alla mera varietà visuale del sistema scrittorio.

Il fenomeno dell'alloglifia: un calmieratore dei rapporti grafematici

Il fenomeno dell'alloglifia è di capitale importanza perché, si consideri che il numero di rapporti grafematici (cioè, le relazioni tra i valori di lingua e il materiale glifico descritte nello spazio grafematico) in accordo col sistema che si sta delineando, sarebbe dato dal numero dei glifi per ogni interpretazione possibile di ciascuno di essi (da soli o in combinazione) come valore linguistico distinto. Il che potrebbe portare ad un'ipertrofica proliferazione dei rapporti grafematici.

Per ridurre il numero di singoli rapporti grafematici individuabili bisogna considerare il materiale grafico in riferimento ai fenomeni linguistici che rappresenta, introducendo il concetto di alloglifia, per cui, ad esempio, le forme di base <σ> e <ς> nel sistema scrittorio del greco, poiché indicano entrambe /s/, non sono due coppie grafematiche distinte, ma varianti alloglife dello stesso valore di lingua: occuperebbero un posto sull'ascissa e due posti sull'ordinata nel piano cartesiano di Weingarten.

Distinzione tra grafetica e grafematica mediante il confronto tra poliglifia e alloglifia

La possibilità che un glifo venga associato ad un valore di lingua in una certa sede contestuale, e in un'altra sede il medesimo glifo non sia in relazione con quel valore di lingua, ma contribuisca a fare segno per un altro valore, è una questione che pertiene alla grafetica, ovvero è una delle regole gerarchico-contestuali secondo le quali il materiale glifico di un certo sistema, si combina e crea unità o gruppi glifici significativi, che sono tali in quanto passibili di lettura grafematica

Affermare che nel sistema scrittorio italiano i glifi <g> + <a> facciano segno per /ga/, e <g> + <e> facciano segno per /dʒe/ è la formula enunciativa del rapporto grafematico, ovvero la modalità in cui al primo livello di alfabetizzazione viene insegnato a leggere e scrivere.

Per ottenere un'analisi grafetica, cioè descrittiva e funzionale, dei glifi che partecipano a definire lo spazio grafematico di un sistema scrittorio, occorre:

Essere informati dall'autorità normativa che, ad esempio, nel sistema scrittorio italiano, la forma di base <g> seguita dalle forme <e/i> valga il fonema /dʒ/;

Essere informati dall'autorità normativa che la medesima forma di base <g> seguita da altre forme di base del sistema, stia per un altro valore di lingua: il fonema /g/;

Elaborare, confrontandoli, i dati dei punti 1 e 2, così da poter concludere che: il glifo <g>, in una parte delle proprie occorrenze contestuali, veicola autonomamente un valore di lingua, mentre in altra parte delle sue occorrenze contestuali, (in particolare se seguito dalle forme di base <e/i>) deve pur essere considerato come un 'referente grafico/visuale' unico, che però si costituisce di due o più forme di base per rimandare ad un valore di lingua, in quest'ultimo caso, quando viene istanziato è definito *poliglifo*.

Il fatto che un valore di lingua presenti due o più alloglifi non autorizza necessariamente a considerarlo come poligrafico, in quanto ciascun alloglifo può essere o meno composto da due o più glifi; per poter affermare che un valore di lingua abbia una rappresentazione poligrafica occorre che due o più forme di base concorrano ad istanziarlo, ossia che due o più forme di base abbiano valore visuale complementare. Ad esempio, il fonema italiano /k/ ha due realizzazioni alloglife in distribuzione complementare, <c> e <ch>, di cui la prima è monografica e la seconda poligrafica.

Risultati del lavoro

All'origine, lo scopo del lavoro era la sistematizzazione di un non univoco panorama terminologico, si trattava di un'operazione puramente compilativa, che avrebbe generato una pratica legenda di base per lo studioso novizio.

Però, avendo cursoriamente passato in rassegna gli elementi costitutivi dei sistemi scrittori, ed evidenziato il rapporto tra lingua e materiale grafico, è emerso il rischio di definire il grafema come la mera controparte grafica del fonema. Inoltre, uno sguardo prettamente fonocentrico – ed eurocentrico – esclude da una discussione fruttuosa lingue come il cinese o il sumerico⁶, negando sul nascere la possibilità di definire la teoria universale di cui parla Meletis (2019a).

Da ciò deriva la necessità di postulare lo spazio grafematico: una soluzione più neutrale, capace di comprendere comodamente ogni tipologia di sistema scrittoria, e di limitare un utilizzo fuorviante del termine grafema, che piuttosto che aprire la strada a chi volesse approcciarsi a questa branca di studi in espansione, offusca la visione della teoretica basilare della grafolinguistica.

Bibliografia

CARDONA Giorgio Raimondo (1981), *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher.

FEDOROVA Ksenia (2013), *Writing Systems: A Semiotic Approach*, Berlin–Boston, De Gruyter Mouton.

FERRARA Silvia (2019), *laLa grande invenzione: nove scritture misteriose*, Milano, Feltrinelli editore.

KHORT Hans (1985), *The term Grapheme in the history and theory of linguistics*, «New trends in Graphemics and orthography», p. 80-98.

MELETIS Dimitrios (2019a), *The Grapheme as a Universal Basic Unit of Writing*, «Writing Systems Research», 11(1), p. 26-49.

MELETIS Dimitrios (2019b), *The Nature of Writing: A Theory of Grapholinguistics*, Graz, University of Graz.

NEEF Martin (2015), *Writing systems as modular objects: Proposals for theory design in grapholinguistics*. «Open Linguistics», 1(1), p. 708–721.

WEINGARTEN Rüdiger (2011), *Script and Language as Two Interacting Systems*, «Writing Systems Research», 3(1), p. 31-52.

⁶ Non si tratta di esempi casuali: da un lato la lingua con il maggior numero di scrittori madrelingua della storia, e dall'altro la prima ad essere stata messa per iscritto.

Traduzione dei racconti inediti *Our Lady of the Roses*, *Misunderstanding* e *Dream* di Izabela Filipiak

Lina Azzain, Ludovico Fagiolini, Michele Spina, Amelia Karolina Strózak, Katarzyna Winiarska

azzainlina@gmail.com,

ludovico.fagiolini@gmail.com,

m.spina@live.it,

amelia.strozak@gmail.com,

katarzyna.winiarska11@gmail.com

ABSTRACT: This contribution presents three unpublished stories (*Our Lady of the Roses*, *Misunderstanding* [Nieporozumienie], and *Dream* [Marzenie]) from the collection *Magiczne oko* [Magic Eye, W.A.B. 2006] by Izabela Filipiak (currently Izabela Morska [1961–]), a Polish writer and essayist committed to debating issues of women's rights, sexual orientation, and social exclusion. The stories were translated collectively as part of Prof. Giovanna Tomassucci's course "Language and Translation: Polish Language II", held during the first semester of academic year 2025-2026. The analysis is complemented by an illuminating online discussion with the author.

La traduzione è stata realizzata sotto la supervisione della prof. Giovanna Tomassucci, docente di Letteratura Polacca.

PAROLE-CHIAVE: Letteratura polacca contemporanea, Izabela Filipiak Morska.

Our Lady of the Roses

Meno male che non lavoro più qui, ripeto tra me e me mentre prendo le ordinazioni di tre guardiani notturni. La mia mano annota automaticamente sul blocchetto tre hamburger de Lux. Un gruppo di sbarbatelli fuori di testa si è stravaccato con un grosso stereo ai tavolini vicini, una massa di capelli rasata ai lati dondola in modo più provocatorio del solito. Anche il cuoco oggi mi odia più del solito, sicuramente confonderà le mie ordinazioni e così loro mi faranno fuori. Salvami, o Vergine Santissima, ripeto sottovoce.

In quel momento entra Klaudia. Un posto sotto la parete, un buon posto, con un poggiatesta nel caso di un colpo di sonno, rimasto libero come apposta per lei. Dispone sul sedile i sacchetti di plastica, mi scorge mentre io la sto già aspettando con in mano una tazza di caffè e un panino imburrato caldo. Il caffè tra un attimo straboccherà sul ripiano del tavolo per il latte andato fuori e le successive aggiunte potranno far credere che Klaudia sia una cliente come gli altri, un ospite tardivo del George's Dinner, un'apparenza palese a tutti.

Mi chiedo dove abbia dormito, dato che non si è fatta vedere per tutta la scorsa settimana. Ha una paura folle delle stazioni della ferrovia sotterranea, dei vagoni vuoti, dei tunnel mal illuminati; con quella sua faccia pulita da Madonna senza età, potrebbe essere una vittima per altre vittime.

Per questo lei sopportava con paziente indulgenza le tirate di George in difesa delle proprie ragioni e del bene della ditta.

«Mamma» lui diceva, storcendo la bocca in un sorriso «tu per me sei proprio come una madre, ma gli affari sono affari. Qui la gente viene per mangiare, paga e se ne va. Questo non è un albergo. Se ti lascio restare, tra una settimana ne verranno altri dieci come te.»

«Mamma» le diceva perentorio, senza più sorridere «beviti il tuo caffè e vattene a casa. Non posso tenerti qui, gli affari sono affari.»

Klaudia lo guardava comprensiva, annuiva e restava lì dov'era. Disponeva sul tavolo dei santini, Cristo Dolente, San Giuseppe, Santa Teresina del Bambino Gesù, come se potessero difenderla da George, in giro da qualche parte nei recessi del locale, dall'altro cameriere, dal cassiere, che la seguiva con lo sguardo da dietro la piramide di cioccolatini, e dai ragazzi fracassoni. Sgranava il rosario finché il capo non le cadeva un po' più in basso del dovuto e allora una certa mano la scuoteva con fermezza.

Da quando George era rientrato dalle ferie, avevo intuito che il suo scopo era diventato il ripulire il pub dagli elementi indesiderati. Da quando l'uomo più felice del mondo non si dondolava più sopra la piramide di lattine Budweiser che amava tirar su laboriosamente, Klaudia era la successiva da eliminare. La mente di George aveva elaborato una lista, in cui tutti i balordi notturni, i viandanti accecati dalle droghe, le puttanelle tredicenni erano considerati degni di oltrepassare le sue soglie, mentre Klaudia l'invasata era indegna.

Infine, le ha piazzato davanti un caffè in una tazza di plastica da asporto e, rinunciando ai discorsi, le ha messo un braccio intorno alle spalle e l'ha accompagnata alla porta. Quando è tornato, gli ho lanciato un'occhiataccia di profondo disprezzo, come ero già solita fare. Noi non parlavamo mai e quello sguardo era il mio unico messaggio, anche se ora non mi sentivo tanto a posto con Klaudia. Avrei dovuto trattenerla oppure uscire insieme con lei – ho pensato – anche se non la conoscevo bene ci univa l'insonnia notturna, entrambe aspettavamo qualcosa: lei che aprisse le porte la prima chiesa, io che venissero a darmi il cambio le ragazze impastate di sonno del turno di mattina.

E invece lei era tornata, diversa, visibilmente malata, le si era spostato il fazzoletto, svelando i capelli scompigliati e un grosso livido sulla guancia. Mi aveva chiamato e, quando mi ero avvicinata, rovistando in fondo alla borsa, aveva tirato fuori una piccola immagine. Una donna alla finestra di una cella di un convento sorrideva a un monaco inginocchiato, dalle cui labbra spuntavano rose rosse e bianche, posandosi sui suoi capelli, a formare una corona.

«Questo è San Domenico con la Madonna delle Rose» mi ha detto, fissando il santino «lei l'ha aiutato a convertire gli abitanti di Tolosa e adesso è apparsa qui in una cappella di Brooklyn» e tirando un sospiro «Quanto è bella!»

«Klaudia, sono contenta di rivederti» le ho detto. Lei ha annuito.

«E qui tutto bene?»

«Bene. George mi ha appena licenziato.»

Il sorriso le scompare dalla faccia. Mi lancia un'occhiata piena di orrore.

«Forse per colpa mia?» ha esclamato.

«Ma non pensarci nemmeno. Quando si vuole licenziare qualcuno, ogni pretesto è buono. È un posto schifoso, lo sai anche tu» la consolo «sono felice di potermi finalmente fare delle buone dormite»

George è emerso dagli anfratti degli scantinati ed è passato tra me e lei come se fossimo state due colonne d'aria che reggevano il soffitto. Klaudia mi ha guardato spaventata:

«Lui è qui?»

«Oggi non ti farà niente» ho detto «si è già saziato»

Attraverso il vetro appannato lo vedo salire su una limousine bianca e partire nella notte senza il minimo fruscio. Come se non aspettassero altro, quattro uomini ricoperti di tatuaggi in ogni punto visibile si alzano allora dal tavolo ed escono senza essere trattiene dal cassiere nascosto dietro la piramide di cioccolatini.

Continuavo a non riuscire a concepire quel posto e il suo ordine rovesciato; c'era qualcosa di indescrivibile in esso, una qualche insonnia cronica. Gente che veniva a pranzare alle tre di notte come se fosse l'ora più consona, altri che leggendo si trattenevano ore sopra un piatto ormai freddo, seduti su uno scomodo sgabello da bar, come se fosse una sala di lettura. Qui ognuno di loro cercava di comportarsi con me in qualche modo e in qualche sua accezione specifica: amichevole, respingente, aggressivo, magnanimo o espressivo.

Dietro i vetri intensamente illuminati si erigeva una fluida parete opaca, tramite la quale ognuno veniva e poi tornava nella propria notte. Io non ce l'avrei mai fatta a uscire con altrettanta leggerezza, temevo che il tempo della notte avrebbe invertito l'ordine delle strade e che la rotonda illuminata di *George's Dinner* avrebbe tracciato un mezzo giro per difendersi dal diverso che iniziava subito oltre le sue porte. Chi giungeva da fuori doveva sottostare alle regole di quel posto illuminato, ma i gesti istintivi ne svelavano la repressa rapacità.

Siamo uscite sulla strada rinfrescata dalla pioggia, io portavo i pacchetti di Klaudia, lei si sistemava il fazzoletto, su una panchina un mendicante si rimetteva a dormire dopo l'ennesimo risveglio. Più in alto, sulla *freeway* non c'era ancora nessuno, sopra le case dall'altra parte del viadotto stava sospesa la ruota di una giostra a seggiolini.

«È la fiera per la festa della Nostra Signora» mi ha detto Klaudia.

Camminiamo tra bancarelle vuote su cui tra qualche ora verranno vendute salsicce bollenti e spiedini, sul marciapiede giacciono bandierine calpestate e brandelli di palloncini, buste vuote di pannocchie arrosto e lattine spiaccicate. La chiesa si erge all'angolo, massiccia con i suoi mattoni rossi.

«È ancora chiusa» fa Klaudia «da ora aprono solo alle sette e mezza»

Ci sediamo su una panca di legno sotto la cappellina della Madonna di gesso che ci sorride. Sulle scale a pioli, nei cesti e vasi i fiori sono ancora intirizziti dal freddo della notte. Klaudia tira fuori il rosario, sotto la panca un gatto si è svegliato e si lava le zampe. Sento lo scatto della serratura e il rumore di una porta pesante appena aperta.

Il sole spunta fuori da dietro il campanile della chiesa, brilla sulle foglie del roseto, i fiori si piegano sotto i raggi e i petali si schiudono. I rami spinosi si arrampicano sulle ginocchia di Klaudia, raggiungono le mani giunte, le avvolgono il seno, si inerpicano fino al collo, le rose profumano.

Incomprensione

Un certo uomo raccontava alla sua donna la storia della schiavitù, elencando con fervore le centinaia di nefandezze commesse verso la sua razza dagli antenati di lei. La donna socchiudeva gli occhi e sentiva come se la sollevasse una forza invisibile. Desiderava che l'uomo la gettasse sul pavimento, la tirasse per i capelli incatenata e poi la frustasse, la frustasse fino all'estasi.

Tuttavia, non accadde mai niente del genere.

L'uomo le leggeva la biografia di Malcolm X e lei tremava di fronte alla forza che baluginava pigramente dentro di lui, segreta e crudele. Inaspettatamente per lei stessa, gli dette un leggero schiaffetto. Rannicchiatasi, aspettava una risposta, ma lui le rivolse un grande sorriso e la baciò, scompigliandole un po' i capelli. Tutto ciò che sentì fu l'amaro sapore dell'incomprensione.

L'uomo che poco prima l'aveva inconsapevolmente delusa stava con lei da qualche tempo e la accompagnava ai vernissage e alle feste organizzate dagli amici della donna. Tuttavia, adesso stava considerando il fatto se frequentare ambienti newyorkesi snob, rigidamente chiusi ai suoi fratelli, potesse essere politicamente corretto. Era arrivato in città, desiderando di diventare un black radical e semmai avrebbe preferito rafforzare la sua coscienza rivoluzionaria. Gli piaceva portare la donna nel proprio modesto appartamento e al mattino stare a guardare come lei gli preparava la colazione.

Disponendo nel piatto il sedano tagliato a fette, l'insalata e le carote, lei aprì di nascosto il frigo: lui era vegetariano e lei non aveva il coraggio di mangiare carne davanti a lui. Nei momenti liberi lo ritraeva in varie pose: lui sedeva quasi invisibile davanti alla scura intelaiatura della finestra, tutt'uno con lo sfondo scuro. Lui osservava quelle foto con un piacere pudico che non sapeva nascondere. Continuava a sfuggirle e lei non riusciva ad afferrarlo. Le destava una paura primordiale, profondamente segreta, che lei cercava di disperdere. La pelle di lui la scottava: «È un brivido di desiderio» si ripeteva lei, gridando sotto il suo corpo e silenziando la paura primordiale che la attanagliava.

Cresciuto in una buona famiglia nera del Sud, tra i vari precetti ricordava che le donne vanno conquistate. I loro intimi desideri rimanevano invece per lui un mistero, un rivoluzionario non doveva occuparsene troppo. Cercava tuttavia di non passare definitivamente dall'altra parte, sapeva che tutto ciò che i bianchi pensano dei neri si basa su pregiudizi e temeva che nel momento in cui fosse diventato un rivoluzionario non sarebbe stato capace di convincerli a cambiare un'opinione comunque prestabilita. Avrebbe preferito servire da esempio ai suoi fratelli e con quella sua degna familiarità destarne il rispetto. Era sensibile, gentile e mite come un vitellino e, come poteva prevedere, era diventato fonte di passioni sotto cui si celava la paura.

La donna che lo fissava con velata delusione aveva l'età di sua madre, cosa cui lui cercava di non dare peso. «Tu non sei mia madre» le rispondeva più spazientito di quanto lo richiedesse la situazione, quando lei continuava a dirgli di prendere l'ombrello.

Adesso uscivano più spesso del solito, andando alle feste, a teatro e a vedere del cinema d'avanguardia; il fatto di uscire attenuava la necessità di parlare. A pranzo, bevendo un caffè e in taxi evitavano anche ogni questione di principio. Entrambi sentivano lievitare dentro di loro una domanda cui entrambi avevano paura di rispondere. Lui le leggeva i discorsi di Malcolm X nei lunghi pomeriggi di domenica, mentre lei gli giaceva con il capo sulla pancia, impedendogli leggermente di respirare. Ma era lei a sentirsi schiacciata, la persona cui mancava il respiro. Alla fine, gli chiese se non volesse liberarla. Per lui era pronta a lasciare un marito ricco e spesso assente e perfino ogni privilegio che ne derivava. L'uomo le rispose che non poteva farlo al posto suo e aggiunse anche che lei non avrebbe dovuto liberarsi per nessuno, se non per se stessa. Allora lei si infuriò sul serio.

All'improvviso si rese conto che se non avesse fatto niente in quel momento, lui l'avrebbe lasciata e che prima di incontrarne un altro sarebbe stato troppo tardi. Sentiva come se il soffio del tempo la trascinasse verso l'abisso. Doveva fare qualcosa al più presto e questo la esasperava. Se almeno lui avesse voluto diventare un pretesto per lei, invece le propinava dei luoghi comuni, ricette per una vita adulta che lei ascoltava improvvisamente tornata bambina, ribelle e silenziosa. Adesso era certa che lui l'avrebbe lasciata e vedeva prossimo quel momento. Perdeva piccoli oggetti e inciampava sugli scalini. Cercando gli occhiali si ruppe la testa contro lo spigolo del tavolo.

Quando a una festa lo vide parlare con un'altra donna sentì come se il pavimento le si aprisse sotto i piedi. Non fece neanche in tempo a scorgere il colore della pelle di quella seduttrice. Lo trascinò in un'altra stanza, colpendolo davvero con tutta la forza che poteva. Era minuta, ma atletica: ogni mattina in palestra correva sette miglia sul tapis roulant. Quando lui uscì svolazzando con le falde del cappotto sentì una disperazione mista a collera: «Che razza di mostro!» gemette, senza sapere se si riferisse a lui o a se stessa. Decise di inseguirlo di corsa, ma nelle tenebre riuscì a distinguere solo sagome di assassini notturni appostati in agguato dentro a portoni bui. Erano tutti neri, senza alcuna eccezione.

Lo agguantò solo vicino alla porta, stava tornando dal negozietto, in mano una borsa con dei panini, nell'altra un cartone di succo di frutta. Anche volendo, non si poteva difendere. «Stupido figlio di puttana!» gli disse più volte. Improvvisamente crollarono a terra dei vetri.

Lui la lasciò di nuovo, tra i vetri rotti, rovente, sconvolta, avvizzita. Camminava riflettendo sull'assurdo di una serata sprecata, su tutto ciò che avrebbe potuto fare da un anno a questa parte, se non avesse trascorso insieme a quella donna ogni domenica pomeriggio. Alla fine, realizzò che non poteva camminare per le vie fino al mattino, solo perché la donna lo aspettava ancora dentro al portone.

Fu salvato dal fatto di essere andato via in tempo. Sotto casa arrivò una macchina della polizia, chiamata dai vicini dell'uomo. Vedendo una bianca ben vestita nei pressi di un portone traballante, i poliziotti le fecero alcune domande di rito e se ne andarono senza il minimo fruscio. Se li avessero visti insieme, non avrebbero rinunciato così facilmente. Quando tornò, scorre in lontananza il lampeggiante della macchina della polizia e il sorriso di lei che chiedeva scusa.

Quando in seguito l'uomo narrava quel fatto, dichiarava di essere stato lui a spingere la donna contro il vetro, cosa che sembra inverosimile. Prendendo in considerazione i danni provocati, se fosse stata lei a cadere contro il vetro del portone, non sarebbe più stata in grado di parlare con la polizia. Nel caso di lui, la massa di un corpo colto alla sprovvista e che cadeva inerte sarebbe invece stata sufficiente non solo a frantumare il vetro, ma anche a divellere la porta con tutto il telaio.

La versione adottata dall'uomo era il risultato della scelta tra due immagini di sé, compiuta nel corso di un paio di notti seguenti. Una versione di se stesso: un ridicolo imbecille, quale si sentiva di essere o un negro brutale, quale sentiva di non poter mai essere.

Decise di rompere con la donna, convinto però che, qualsiasi cosa lui avesse fatto, Malcolm X e gli altri leader del movimento di liberazione lo avrebbero guardato con condiscendenza. La donna sperava di riuscire a trattenerlo il suo uomo e continuò a lungo e con pazienza a comporre quello stesso numero di telefono. Pativa, voleva scusarsi, spiegarsi. Non era lui a minacciarla, ma tutte le possibilità che le apriva davanti, tutto il caos di vita vera in cui ora era pronta a immergersi. Quando alla fine lei venne a sapere che era partito, si sentì brutalmente respinta. Decise di ritirarsi in una solitudine salvifica, ripensare tutta la propria vita, diventare buddista e fors'anche entrare in convento. Continuava tuttavia a non poterlo perdonare e ancor più non riusciva a perdonare se stessa, si torceva nella fiamma di un bruciatore di un qualche peccato originale, tradimento e mancanza di assoluzione. Infine, avvampò di quella fiamma, puro falò di rancore verso chi l'aveva abbandonata proprio quando era pronta a darsi veramente tutta. Smise di frequentare le feste, scomparve dalla vista di tutti i suoi conoscenti. Ogni tanto la si vede passare furtiva tra i lampioni, vestita di una tunica bianca con sul petto la croce gotica del Ku Klux Klan.

Un desiderio

Un unico luogo, un unico anno. Autunno. Sono appena rientrata in Polonia. Il ritorno non è qualcosa che si vive in un colpo solo, si torna ed è finita ed eccoci qui. No, si torna a strati, sempre più in profondità, fino al midollo, al dolore e allo sbigottimento. In un modo simile ci si lascia, strappando via, pezzo dopo pezzo, ciò che dentro di noi condividevamo, ciò che apparteneva a noi e ad altri, a noi e a un altro luogo. Potrebbe sembrare che basti la forza dello slancio, che basti anestetizzarsi bene, ma no, è una grande arte tutta questa abilità dello scollarsi e dell'aderire.

Queste partenze e ritorni sono come un ferro rovente che ti tocca.

Ogni cosa che ho portato via con me mi ricorda Park Slope. Non credevo che quell'unico sobborgo di Brooklyn mi sarebbe diventato tanto caro. È vero, non volevo andarmene. Pensavo che sarebbe stato difficile smuovermi da quel luogo. Pensavo che fosse pigrizia, solo la mia paura dell'ignoto. Non mi era mai passato per la testa che mi potesse essere semplicemente entrata nel cuore.

Provo nostalgia dell'ombra proiettata dai freschi porticati di pietra, di quel loro colore fulvo scuro. Si tratta in realtà di alcune strade, di alcuni incroci, niente di più. L'Undicesima strada, la *Seventh Alley*, me le ricordo tuttora molto nitidamente. Ci torno un pomeriggio di domenica, voglio guardare nelle finestre del mio appartamento. Le guardo. Ci abita già qualcun altro. Non riesco a crederci.

A tutto l'edificio hanno cambiato le finestre, l'ho notato per prima cosa, quel loro bianco smagliante sullo sfondo di un intonaco irregolare. Non era così vecchio come le case di qui, ma aveva un disperato bisogno di ristrutturazione, c'era sempre qualcosa che cadeva a pezzi, era estenuante, per quasi sette anni io non sono stata capace di traslocare, non volevo lasciarlo, era casa mia.

La fresca trasparenza della primavera e dell'autunno, il caldo torrido estivo, le tempeste di neve e i venti che si scatenano dall'oceano nelle strette condutture delle strade. Edifici alla cui altezza non faccio più caso. Ci siamo passate fluidamente attraverso la città e io, anche se dentro di lei io non ero davvero presente. L'unica cosa che scorgo è l'incrollabile, cristallino avvicinarsi delle stagioni. L'estate, quando da ogni finestra giunge il ronzio dei condizionatori, quando non è bene uscire a mezzogiorno, perché l'aria sembra scottarti la pelle come acqua bollente. L'inverno, quando per scaldarsi i senzatetto bruciano la spazzatura dentro ai bidoni mentre tutta la città pulsa delle feste, rilucendo come un grande albero di Natale nelle scintillanti vetrine natalizie. Il piacere tonificante di un lungo autunno del colore delle pannocchie, il luccichio primaverile di tiepidi bagliori risvegliatisi dopo l'inverno. La frutta esposta sui banchi nei negozi all'angolo, sempre la stessa tutto l'anno, uva nera, mango dorato.

Andando al lavoro o in lavanderia, a fare la spesa, al cinema, a una serata da amici, mi muovo lungo percorsi già noti, guardo le mie vetrine preferite, i cornicioni scolpiti con le fanciulle o i satiri sopra i portoni, ammiro l'eccezionalità di quegli ornamenti, di quegli immobili visi di pietra. Mi sento bene, leggera, percorrendo quello stretto istmo fra l'estasi e la nostalgia. E questo è già tutto. Quel libro sulla mia infanzia mi ha portato oltre la dimensione della metropoli. Da allora non ci sono più tornata. Vivevo solo nella mia strada, la sua immagine si faceva più nitida quando la *subway* si avvicinava alla mia stazione o l'aereo che mi portava dalla Polonia rollava sulla pista dell'aeroporto. L'ho già detto, mi era entrata nel cuore. I lampioni antiquati, i muri rossastri delle case tagliati in forme irregolari, schermati da cespugli ornamentali che sembravano invece selvatici, i negozianti amichevoli, il portiere a cui piaceva alzare il gomito, il veterano del Vietnam che ad ogni festa esponeva alla finestra la bandiera nazionale. Il cagnolino chiassoso dei vicini che mi svegliava abbaiando stridulo come un giocattolo di gomma schiacciato. Vago per la mia strada, gettando occhiate alle vetrine dei negozi cui passavo accanto ogni giorno. Questo per me è finito, ma non smetterà mai di essere veramente mio.

Tutti i ninnoli, i calici di ottone, i reggilibri ornati da scritte ebraiche, il vasetto dorato, i fiori secchi, la lampada ornamentale antiquata mi rammentano la vita che ho lasciato. Penso che sarà sempre così. Penserò sempre alla vita che ho lasciato e il cuore mi si spezzerà dal dolore.

È in quel modo che un tempo sentivo nostalgia per la Polonia, specie nei sogni.

Sono stata creata per provare nostalgia, tacitandola con le chiacchierate con gli amici, con le risate e le attività.

Bisogna starmi molto vicino per sentire quel flusso di dolore che mi scorre sempre dentro attraverso uno stretto tunnel, perché si faccia insopportabile. Per tutti, tranne che per me.

Guardo con stupore gli altri che sanno prevedere la propria vita dal momento in cui si trovano fino alla fine. Benché anche per me sia ovvio che quando qualcuno ha dietro di sé circa metà della vita, dovrebbe essere in grado di prevederne il resto e pianificare seriamente qualcosa. E di curarsi del futuro. Dovrebbe saper già se finirà in un ospizio o in una casa in riva all'oceano. Io invece non so niente.

È possibile esistere in questo modo, malgrado tutto?

Osservo le persone alle fermate in attesa di pigri tram. Aspetto insieme a loro, e tuttavia non so perché continuino a vivere stanche, fradicie di pioggia, non lo capisco. Perché non si uccidano, non si sdraino sui binari, è possibile che non venga loro in mente che può morire solo ciò che un tempo ha vissuto.

È pericoloso assaporare almeno una volta la pienezza della vita, dato che poi non ne accetteremo un surrogato. Conoscere l'amore anche una sola volta crea dei problemi...

Finora ho vissuto solo allo scopo di scrivere.

Anche ora avrebbe dovuto essere così.

Dei miei vecchi propositi, che cosa ne è rimasto? Fino a ora ho avuto fortuna. Non possiedo nulla, ma ho avuto molta fortuna. Ho potuto trascorrere metà della mia vita leggendo dei bei libri. A volte anche scrivendoli. Strappando tempo alla vita, mercanteggiando sul tempo, ho vissuto così spensierata quasi come una principessa. Come non mi importassero né le questioni terrene né i soldi né le case né le bollette.

Si può vivere in questo modo, è solo questione di assuefazione.

Tanto ne rimarrà tutt'al più un pugno di cenere.

Ma credo anche che in una società davvero civilizzata dovrebbero esistere dei luoghi dove si possa star da soli, dove le persone stanche possano semplicemente morire, dei luoghi con una musica piacevole, lenzuola bianche e fragranze di buoni profumi, affinché tutto sia confortevole e rasserenante come una visita dall'estetista.

Per non recar dispiacere a nessuno, non esporre gli altri alla vista di un corpo abbandonato da qualche parte.

Dei posti dove si possa lasciare il proprio corpo nel caso non si abbia né voglia né forza di farlo strusciare contro la vita.

E posso intuire anche perché luoghi del genere non esistano.

Per esempio, potremmo morire solo nel nostro stabile luogo di residenza, sulla base del nostro numero all'anagrafe.

Sarebbe una triste sfilata burocratica che priverebbe la morte della dimensione privata, mentre la morte è qualcosa di intimo, come la nascita o il sesso.

E alla fine non resterebbe nulla di quel comfort, di quegli asciugamani caldi e di quella musica, di quel desiderio, di quella voce rasserenante, di quelle mani dell'estetista che odorano di erbe.

Storytelling tra cartografia storica e GIS: caso studio di valorizzazione del patrimonio storico ambientale mediceo

Lorenzo Novelli

novellilorenzo27@gmail.com

ABSTRACT: This essay, based on an excerpt from my BA thesis in Digital Humanities discussed at the University of Pisa, aims to reconstruct the history of the Tenuta Granducale delle Pianore (PI) through an interdisciplinary approach that integrates documentary and cartographic sources with innovative digital tools. Thanks to the use of GIS, it has been possible to visually trace the evolution of the agricultural and forestry landscape of that geographical area, offering new insights for understanding and enhancing historical environmental heritage.

PAROLE-CHIAVE: Cartografia storica, Historical GIS, Storytelling, Toponomastica, Fattoria medicea.

L'articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof. Laura Galoppini, docente di Storia Medievale.

Introduzione

All'interno del vasto panorama storico artistico italiano occupano sicuramente un posto di rilievo le Ville Medicee, complessi architettonici rurali venuti in possesso in vari modi alla famiglia dei Medici fra il XV ed il XVII secolo principalmente nei dintorni di Firenze ed in Toscana. Sono infatti numerosi gli esempi di tali dimore, ancora oggi ben conservate, che testimoniano come queste ville rappresentassero non soltanto luoghi di riposo e svago, ma soprattutto la residenza estiva sui territori amministrati dalla potente famiglia fiorentina e il centro delle attività economiche agricole dell'area in cui si trovavano. Nello specifico il presente studio prende in esame un esemplare di villa fattoria che, se anche, per estensione e ricchezza architettonica, attualmente non fa parte dell'insieme di 14 ville ascritte alla lista dei siti UNESCO, risulta comunque significativo da un punto di vista storico e naturalistico.

L'articolo, dopo un essenziale inquadramento sull'origine ed evoluzione storica della proprietà fondiaria situata nel Comune di Santa Maria a Monte (PI), analizza l'uso integrato di software GIS e piattaforme per lo storytelling digitale al fine di dare nuova vita a siti d'interesse naturalistico apparentemente isolati, ma in realtà profondamente connessi a vicende, luoghi e personaggi storici protagonisti dell'imponente materiale documentario e cartografico conservato negli archivi statali e spesso ancora oggi inedito. Tali strumenti digitali possono rendere infatti più accessibili, interattive e interessanti anche ad un pubblico di non esperti queste preziose fonti storiche, fondamentali per la raccolta di dati sulla gestione del territorio e sull'impatto che le attività umane hanno avuto e possono avere in termini di conservazione del patrimonio artistico e delle risorse economiche ad esso connesse¹.

L'obiettivo di questa ricerca è dunque quello da un lato di presentare soluzioni applicative capaci di trattare la storia attraverso un taglio divulgativo e multimediale il più possibile in linea con le attuali strategie comunicative,

¹ Nell'ambito delle *Spatial Humanities* si parla a tal proposito anche di *Historical GIS* (HGIS), ovvero progetti di ricerca interdisciplinare che integrano tecnologie geoinformatiche e fonti storiche per analizzare il ruolo dello spazio nelle dinamiche del passato. Offrono un modo per leggere il territorio come esito delle relazioni tra dimensioni spaziali e memoria storica, secondo una visione del paesaggio come traccia visibile degli eventi che lo hanno plasmato (Grava *et al.*, 2020).

dall'altro di valorizzare e promuovere in chiave turistica e culturale territori rurali, non molto distanti da centri turistici di dimensione e fama maggiori, ma non per questo meno attrattivi e meritevoli di essere esplorati.

Inquadramento storico-geografico del territorio delle Pianore

All'inizio del XVI secolo, numerose aree della Toscana furono interessate da interventi di bonifica finalizzati al recupero di terre paludose e al miglioramento della produttività agricola, con l'obiettivo di restituire salubrità ai territori e favorirne il ripopolamento. Sotto il governo di Cosimo I de' Medici (1519-1574), tali interventi si inserirono all'interno di una più ampia strategia granducale di consolidamento e valorizzazione delle risorse territoriali, volta ad accrescere il patrimonio fondiario mediceo. Nel territorio pisano, dove alla metà del Cinquecento la proprietà medicea si estendeva su circa 34.000 ettari, furono promosse operazioni di bonifica agraria in parte gestite anche dall'Ufficio dei Fossi.

Tra le realtà agrarie di particolare interesse si colloca la Tenuta Granducale delle Pianore, situata nella parte nordorientale del Comune di Santa Maria a Monte, nei pressi della località pianeggiante da cui prende il nome e con la quale viene attualmente identificato il suo nucleo abitativo principale. Attorno ad esso si estendono i terreni e le case poderali che facevano parte della fattoria, in un'area geografica altamente boschiva (circa 680 ha). L'insediamento, che ha avuto dunque poche alterazioni rispetto al suo originario sviluppo avvenuto fra il XVI e XVII secolo, sorge infatti nel territorio delle Cerbaie, un complesso collinare di modesta altitudine (il livello massimo di 117 metri s.m. si registra presso Villa Cerrini a Montefalcone) situato tra il Valdarno Inferiore e i paduli di Bientina e Fucecchio, caratterizzato da ampi altopiani, vaste foreste e praterie a poche centinaia di metri dai centri abitati. Tale area naturale caratterizza la conformazione del luogo e spiega la presenza lontano da Firenze di una significativa fattoria granducale come quella delle Pianore, dal momento che la sua vocazione primaria consisteva, per tutto il periodo di attività, nella produzione e nel commercio di legname².

Il toponimo Pianora appare per la prima volta nel 1391 all'interno degli Statuti della Comunità di Santa Maria a Monte, dai quali si può ricostruire l'aspetto del paesaggio rurale: i coltivi si alternavano ai boschi formati prevalentemente da querce e castagni, specie importanti non soltanto per l'alimentazione umana, ma anche per il pascolo e la produzione di carbone e legname da opera, che costituivano risorse vitali per la Comunità. Tuttavia in quel periodo non essendo la Comunità in grado di sostenere le spese necessarie a ridurre a coltura il territorio, lo allivella ai Medici il 27 dicembre 1592 – precisamente a Cristina di Lorena, moglie del Granduca Ferdinando I – che mantengono comunque alcuni privilegi per gli abitanti del paese, come quello di preferirli nell'assunzione dei mezzadri, o quello di mantenere il macellaio della comunità nella vendita della carne suina; fino al permesso agli abitanti della zona di tagliare nei boschi della tenuta il legname necessario alla fabbricazione di case, attrezzi rurali e pali per le viti. Da parte sua, la Comunità riuscì così ad avere nuove terre coltivabili tolte alla palude e alla macchia, anche se perse il diritto di pascoli, pesca e caccia nella tenuta.

Nel 1626, poco più di trent'anni dopo l'allivellazione, la fattoria risultava avere 17 poderi con casa colonica, con la superficie coltivata che raggiunge la sua massima estensione nel 1687. Da poco subentrati nel governo del Granducato, nel 1740 i Lorena separano la gestione della parte agricola da quella della parte forestale. Estintasi la casata dei Medici, la tenuta, secondo quanto previsto dal contratto, sarebbe dovuta ritornare alla Comunità che invece, il 24 gennaio 1795, per la somma di 20.000 scudi la concede al Granduca Ferdinando III. Nel XIX

² La terra delle Cerbaie è sempre stata in assoluto poco adatta a coltivare ed è anche per questo motivo che si sono conservati così tanti boschi (complessivamente circa 10.000 ettari, di cui 6.500 meritevoli di rientrare sotto una qualche forma di protezione), in quanto essa è il risultato di un'evoluzione geologica diversa da aree limitrofe storicamente più produttive: i sedimenti fluvio-lacustri di cui si compone e i sottostanti strati di sabbia e argilla sono stati erosi nel corso del tempo, a differenza di altre aree circoscritte del Valdarno Inferiore e dei paduli di Bientina e di Fucecchio, che hanno subito invece maggiormente le inondazioni e quindi si sono così fertilizzate. A tal proposito i *Capitoli e ordini fatti per la conservazione e accrescimento delle Cerbaie di Fucecchio*, emanati da Ferdinando I nel 1592, confermano l'importanza di questi boschi per le costruzioni navali dell'Arsenale pisano, costruito pochi anni prima. Per approfondimenti e rilevamenti archeologici sull'uso e gestione di tali boschi cfr. Piussi e Stiavelli (1986).

secolo la tenuta risulta di proprietà della famiglia Chiocchini, mentre agli inizi del Novecento passa agli Scaramucci e, per linea femminile di questi ultimi, ai Mayer ed oggi ai Passerin d'Entrèves.

Pur non essendo solitamente aperta al pubblico salvo iniziative specifiche, è la Villa che sorge al centro di questo singolare territorio plurimillenario a richiamare particolare attenzione. L'edificio signorile – originariamente formato da 56 stanze, suddivise fra camere, sale, cantine, tinaie, magazzini, granai, colombaie e stalle – è espressione di un modello architettonico rurale diffuso nel contado pisano tra XVI e XVII secolo, improntato a sobrietà e funzionalità. Sulla base di indizi storici, si ipotizza inoltre nella sua progettazione un coinvolgimento diretto dell'architetto di corte Bernardo Buontalenti, alla cui maestria si deve verosimilmente quell'eleganza senza tempo che tutt'ora riveste la struttura e che la avvicina alle altre dimore storiche di sua firma diventate patrimonio dell'umanità.

La valorizzazione del sito nell'era digitale

Proprio con l'obiettivo di accompagnare nuovi visitatori verso questa isolata, poco nota località di campagna e di conservare in maniera fruibile la memoria di simili luoghi storici, è stato sviluppato il progetto multimediale *Tenuta Granducale delle Pianore: un itinerario digitale tra storia e natura nel territorio di Santa Maria a Monte*, un prodotto di storytelling digitale che si avvale principalmente dell'utilizzo di mappe interattive³.

Con storytelling digitale si indica in generale la tecnica di narrazione che si avvale dell'utilizzo di strumenti informatici, capace di creare una comunicazione di forte impatto vista la pluralità di stimoli e linguaggi di cui si compone e che proprio per questo trova oggi applicazioni in ambiti molto differenti tra loro, dalla politica al giornalismo, dal marketing alla didattica (Bonasia 2017). Nell'era della digitalizzazione, la narrazione infatti non è più limitata esclusivamente ai tradizionali mezzi di comunicazione ed è per questo motivo che lo storytelling digitale rappresenta un valido approccio innovativo, volto ad integrare immagini, video, suoni e, sempre più frequentemente, mappe interattive. Questo strumento è particolarmente efficace nel contesto della divulgazione storica e geografica, in quanto consente di presentare informazioni complesse in modo visuale e coinvolgente. Per arricchire l'esperienza narrativa il presente lavoro si concentra sull'uso delle mappe storiche digitali, alcune delle quali esplorabili da parte dell'utente in modo interattivo: in particolare è stato sviluppato un progetto che preveda una mappa digitale di itinerari e percorsi escursionistici nel contesto del territorio locale di Santa Maria a Monte, evidenziando siti storici, naturalistici e aree museali, configurandosi come un fondamentale punto di partenza per una potenziale mappa di comunità.

Cartografia storica in una *Storymap* multimediale: vie di terra e di acqua

Lo storytelling digitale, come anticipato, si basa dunque su una metodologia che combina elementi narrativi tradizionali con strumenti tecnologici moderni per coinvolgere l'utente in modo immersivo.

Gli elementi chiave includono:

Narrazione coerente, che consiste nella costruzione di un racconto che abbia un inizio, uno sviluppo e una conclusione, integrando dati e contenuti multimediali per arricchirne la comprensione;

³ Il progetto (disponibile in rete all'indirizzo URL <<https://arcg.is/1iK5Du0>>) è stato supervisionato per i contenuti storico umanistici dalla docente relatrice Laura Galoppini, mentre per la parte digitale dal docente correlatore Giuseppe Andrea L'abbate.

Interattività, ossia il coinvolgimento attivo dell'utente attraverso funzionalità che consentono di esplorare, selezionare e approfondire i contenuti (filtri e comandi di zoom e navigazione specifici per la cartografia, collegamenti ipertestuali a risorse esterne e all'interno della stessa web page, pop-up e feature grafiche cliccabili, ecc.);

Intermedialità, ossia l'uso di diversi media (immagini, video, testi) che dialogano e interagiscono tra di loro per creare nuove esperienze o significati, comunicando il messaggio in modo efficace attraverso approcci crossmediali o transmediali.

Nel caso delle mappe storiche e digitali, questa metodologia permette di raccontare storie complesse legate a eventi storici, evoluzioni territoriali o itinerari tematici che uniscono personaggi del presente e del passato insieme a luoghi di interesse naturalistico e culturale. Questo tipo di approccio favorisce un legame più stretto tra la comunità locale e il proprio territorio, rafforzando l'identità collettiva.

Ecco dunque spiegato in quale contesto si inserisce la *storymap* realizzata avvalendosi di alcuni programmi della piattaforma geospaziale completa ArcGIS, sviluppata da Esri. Questa fornisce a professionisti e organizzazioni la possibilità di integrare e connettere dati tramite il contesto della geografia, fornendo funzionalità eccellenti per la creazione, la gestione, l'analisi, la mappatura e la condivisione di qualsiasi tipo di dati. Tale tecnologia sfrutta infatti i Sistemi Informativi Geografici (GIS) in grado di associare dei dati alla loro posizione geografica sulla superficie terrestre e di elaborarli per estrarne informazioni, principalmente utilizzati nella cartografia digitale, nella *data visualization* e nello studio di fenomeni geografici umani e naturali⁴ (Wikipedia – Geographic information system).

Nello specifico è stata utilizzata la versione web dell'applicativo di Esri (ArcGis online)⁵, facilitando così il lavoro e l'accesso del materiale raccolto da remoto, nonché consentendo in corso d'opera una verifica delle modalità di fruizione e presentazione degli stessi dati nell'approccio multiplatforma.

Attraverso un formato scorrevole e intuitivo la web page, proprio come un totem informativo digitale, presenta una serie di blocchi contenuto accessibili singolarmente tramite la selezione del rispettivo titolo dalla barra di navigazione fissa in alto, oppure seguendo direttamente il flusso narrativo attraverso lo scrolling verticale, in modalità classica manuale o attraverso la riproduzione automatica personalizzabile dall'icona di *overflow menu* in alto a destra (☰). Essa si apre con un'introduzione generale sull'area delle Pianore, cui segue una raccolta cartografica di piante disegnate nel corso dei secoli sull'importante snodo viario e commerciale rappresentato dal lago di Bientina, o anche detto di Sesto in area lucchese⁶, interamente esplorabili e analizzabili in dettaglio a partire da *carousel arrows* in rilievo, le colorate frecce di scorrimento unidirezionale a destra e sinistra che danno l'impressione di trovarsi di fronte ad un vecchio album fotografico.

Dopo un'essenziale ricostruzione storica della nascita e conseguente sviluppo della fattoria si susseguono due sezioni interattive dedicate rispettivamente alla villa (Fig. 1) e ai poderi (Fig. 2) che originariamente formavano questo complesso agricolo, offrendo uno sguardo particolareggiato su quelli che erano i luoghi di riposo del fattore e sugli spazi operativi essenziali per il mantenimento della fattoria. Di questi, infatti, solo grazie ai cabrei⁷ conservati nell'Archivio di Stato di Firenze, è possibile ricostruire con esattezza i confini, la struttura, l'uso e la sistemazione del suolo, dal momento che oggi su di essi resta soltanto una minoranza sparuta di casolari e "fossili" di forme di gestione del territorio che spesso vanno confondendosi con altri elementi del paesaggio.

⁴ Si parla di GIS esattamente con la combinazione di cinque elementi, quali le componenti software e hardware, la figura del GIS *analyst*, le *query* da lui eseguite e i dati di varia origine e natura a sua disposizione (Grava *et al.*, 2020).

⁵ Esistono software desktop commerciali, come ArcGIS di Esri, o *free e open source*, come QGIS, con una solida tradizione di sviluppo e diffusione, che negli ultimi anni sono stati affiancati da applicativi web, più semplificati sia nell'interfaccia grafica, che nelle operazioni che possono essere compiute, come ad esempio My Maps di Google o Carto (DB) (Grava *et al.*, 2020).

⁶ Questo territorio, grazie alla propria morfologia e posizione strategica, ha ricoperto nel tempo un ruolo decisivo per i rapporti socio-politici di Pisa, Lucca e Firenze, importanti centri economici e di potere che si sono serviti dell'antica e ampliata viabilità stradale e delle idrovie limitrofe alle Pianore per scambi commerciali, approvvigionamenti e spostamenti di pellegrini (come la Via Francigena e le altre strade romane connesse, il fiume Arno e i suoi affluenti, nonché lo stesso antico lago e le infrastrutture granducali da esso dipendenti).

⁷ Si fa riferimento a ASFi, *Piante dello Scrittoio delle Regie Possessioni*, Tomi 13 e 14; cfr. anche Ginori Lisci, 1978.

Oltre agli aspetti storico-architettonici, completano infine la guida digitale alcune pillole illustrative riguardanti le peculiarità ambientali dell'area, sottolineando la presenza di specie botaniche rare e di elevato interesse scientifico, la cui conservazione rappresenta oggi l'obiettivo primario. La felce florida, la drosera rotundifolia e lo sfagno sono solo alcuni di questi gioielli naturalistici custoditi all'interno di secolari boschi e appartenenti a zone climatiche ed epoche geomorfologiche ben distanti tra loro, ma che, attraverso il favorevole microclima, convivono insieme in un variegato ecosistema, fondendosi perfettamente con gli edifici granducali e l'incantevole parco signorile ricco di specie esotiche⁸.

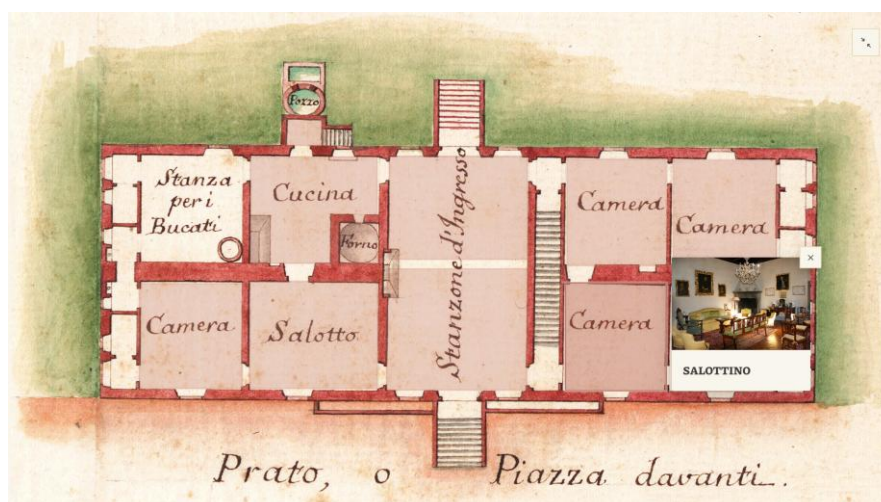


Fig. 1 ASFi, *Piante dello Scrittoio delle Regie Possessioni*, Tomo 14, c. 37. Screenshot del particolare della sezione dedicata alla villa, con la quale è possibile confrontare l'antica struttura del pianterreno con gli attuali interni, consultato il 26/01/2026, URL: <<https://arcg.is/1iK5Du0>>.



Fig. 2 Tenuta Granducale Delle Pianore. Screenshot delle piante interattive dedicate alla suddivisione dei terreni lavorati a mezzadria: qui in particolare quello che ha dato origine ad un piccolo nucleo abitativo tuttora esistente, consultato il 26/01/2026, URL: <<https://arcg.is/1iK5Du0>>.

⁸ Simili tesori nascosti caratterizzano l'intero sistema naturale delle Colline delle Cerbaie, importante lembo di Toscana situato al confine fito-climatico fra la zona medioeuropea freddo-umida e la mediterranea più calda e arida e per questo riconosciuto fra i SIC (Siti d'Importanza Comunitaria) (Bernardini 2013).

In chiusura, come già anticipato, si presenta una mappa di comunità interattiva che propone una serie di percorsi tematici e sentieri escursionistici caratteristici del territorio di Santa Maria a Monte, fra cui ovviamente l'itinerario delle Pianore. Oltre a conservare, diffondere e valorizzare la cartografia storica trasformandola in formato digitale, simili progetti intendono infatti promuovere anche la riscoperta dei luoghi fisici citati nei documenti, riconoscendoli come beni culturali e territoriali e quindi prevedendo la definizione di itinerari ecoturistici che ne valorizzino la dimensione storica e ambientale (Fig. 3).

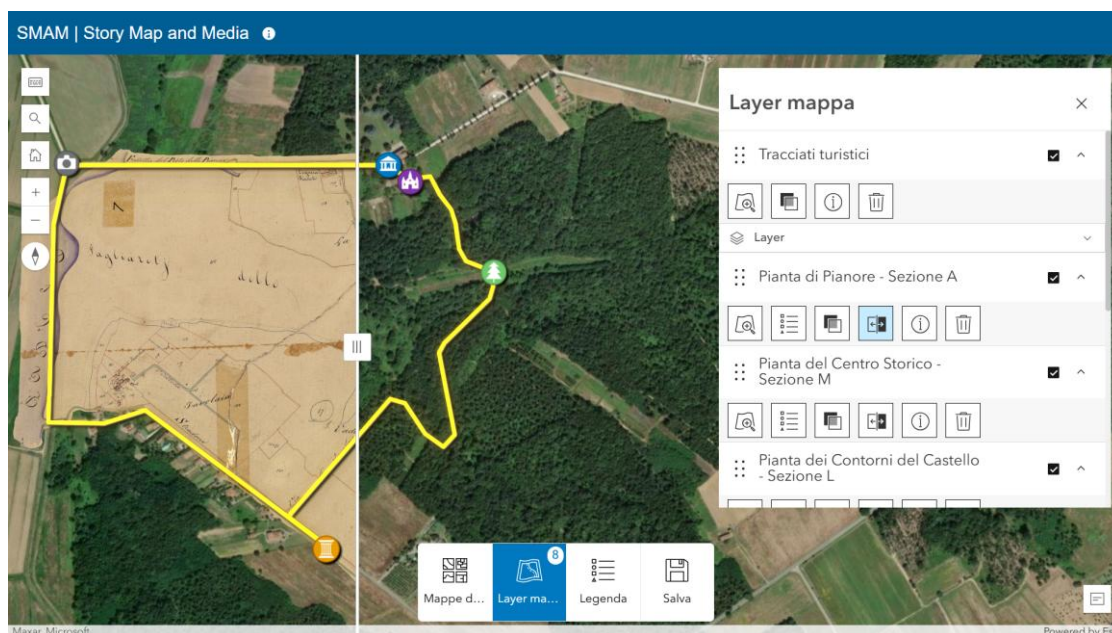


Fig. 3 Screenshot del progetto di mappa di comunità interattiva: in vista l'Anello delle Pianore, consultato il 26/01/2026, URL: <<https://arcgis/1iK5Du0>>.

La realizzazione di una mappa di comunità digitale

Una mappa di comunità è una rappresentazione geografica che mette in evidenza i luoghi di valore storico, culturale, sociale e ambientale di una specifica area, progettata per rispondere alle esigenze di una comunità locale. Queste mappe non si limitano a rappresentare lo spazio geografico, ma incorporano narrazioni, memorie collettive e informazioni utili per i residenti e i visitatori.

Le mappe di comunità possono infatti includere percorsi escursionistici e quindi itinerari pedonali che collegano siti di interesse naturalistico e culturale, siti storici e museali significativi per la storia e la cultura locale, ed elementi interattivi, come ad esempio descrizioni e informazioni multimediali accessibili tramite dispositivi digitali. Nello specifico il processo di realizzazione è stato articolato in diverse fasi:

Raccolta ed elaborazione digitale di carte storiche e fotografie illustrative, attraverso un'approfondita ricerca e selezione a partire dalla bibliografia edita messa a disposizione dal sistema bibliotecario Bibliolandia e dai portali regionali dedicati al recupero del materiale d'archivio (CA.STO.RE, RE.TO.RE, eASLU)⁹. L'acquisizione ottica del documento, mediante scanner o apparecchio fotografico, ha richiesto particolare attenzione

⁹ Il territorio toscano vanta numerose applicazioni di HGIS, sia per la rilevante qualità di fonti cartografico-catastali realizzate, sia per l'eccezionale volontà del servizio pubblico regionale di realizzare una banca dati geografica straordinaria per dimensioni e precisione del dato comprendente materiali cartografici storici – catastali e non – e toponomastici. Cfr. Grava *et al.* (2018) e Guarducci *et al.* (2017).

per preservare la qualità e i dettagli degli originali, utilizzando software e tools online per la gestione della grafica, adatti cioè ad effettuare operazioni personalizzate di editing, ottimizzazione e conversione di file immagini per il web;

Utilizzo di Map Viewer, l'applicazione web della piattaforma ArcGIS specifica per la visualizzazione e creazione di nuove mappe, con la quale è stato possibile configurare i vari *layer* informativi (tracciati, punti d'interesse e relativi pop-up e legende), definendo stili visivi e incorporando dati storici e geografici pertinenti al fine di ottenere una base cartografica chiara e funzionale;

Georeferenziazione dell'immagine digitalizzata della carta su una base geografica digitale, ossia allineamento di punti corrispondenti (*Ground Control Point*, GCP)¹⁰ tra le due immagini, utilizzando gli strumenti di posizionamento manuale di ArcGIS Map Viewer specifici per *layer* multimediali. Tale processo, che nel nostro caso ha visto interessati i fogli del Catasto Leopoldino (1820-1835) conservati nell'Archivio di Stato di Pisa e riguardanti solo alcune delle sezioni del Comune di Santa Maria a Monte, è fondamentale per sovrapporre le mappe storiche a basi cartografiche moderne, offrendo strumenti per l'analisi in parallelo di dati odierni con quelli del passato e la possibilità di individuare indizi relativi alle dinamiche di mutamento visibili dalle rappresentazioni del paesaggio, del territorio storico e di quello attuale;

Sviluppo con Instant Apps, l'altro componente della suite ArcGIS online pensato appositamente per creare applicazioni *web responsive*, personalizzate e basate su mappe, offrendo in questo caso la possibilità di esplorare specifici temi storici e itinerari attraverso un'interfaccia utente intuitiva. L'utente può infatti navigare con i comandi posti in pila in alto a sinistra e personalizzare la visualizzazione dei contenuti sullo schermo attraverso la sottostante barra multifunzione; in particolare quest'ultima consente di scegliere tra una selezione di mappe di base, regolare la trasparenza e la focalizzazione dei vari livelli di annotazione, confrontare in tempo reale ciascuna immagine del catasto storico con la corrispondente sezione geografica moderna attraverso un *widget* di scorrimento orizzontale e selezionare dalla legenda interattiva i vari tracciati turistici che si desidera scoprire in dettaglio;

Pubblicazione e integrazione all'interno della *storymap*, al fine di promuoverne la condivisione e la comprensione in un contesto informativo più ampio, arricchire la narrazione e coinvolgere maggiormente l'utente; si conserva comunque la sua completa autonomia e accessibilità indipendente.

Il progetto sperimentale, qui proposto, dimostra nel suo insieme come le mappe storiche interattive possano trovare applicazione in una vasta gamma di ambiti. Dalla divulgazione storica e culturale, in quanto consentono di visualizzare l'evoluzione di territori, infrastrutture e città nel tempo, all'educazione, proprio perché simili prodotti digitali si rivelano essere sempre di più efficaci strumenti didattici complementari, che stimolano l'apprendimento attivo e attraverso i quali gli studenti possono infatti recuperare autonomamente i dati proposti, approfondendo le proprie conoscenze in maniera interattiva e personalizzata. Passando poi dal turismo digitale, per dare nuova linfa e mezzi comunicativi alle comunità ricche di risorse culturali da promuovere e per attirare visitatori alla scoperta di luoghi di interesse, tradizioni e specialità tipiche del territorio, accompagnati da contenuti multimediali, fotografie d'epoca e ricostruzioni digitali, e arrivando così a rappresentare un ulteriore contributo al delicato tema della conservazione del patrimonio culturale e naturale, grazie all'integrazione di informazioni storiche insieme a progetti innovativi e tecnologie all'avanguardia in simili campi.

¹⁰ Oltre alla georeferenziazione indiretta qui utilizzata, una carta può essere georeferenziata anche in forma diretta utilizzando le coordinate di determinati punti identificate tramite GPS, purché questa sia stata realizzata attraverso misurazioni geometriche e mantenga quindi un elevato grado di fedeltà con la realtà geografica (Grava *et al.*, 2020).

Conclusioni

Questo esempio di valorizzazione del patrimonio medico mostra come le tecnologie delle *Digital Humanities*, in particolare gli *Historical GIS*, possano trasformare la lettura del paesaggio in un'esperienza interattiva e partecipata. Grazie alla digitalizzazione e georeferenziazione della cartografia storica è infatti possibile costruire un racconto multimediale che metta in luce sia le trasformazioni fisiche del territorio, sia la stratificazione delle relazioni sociali, economiche e ambientali modellate dalla presenza medica.

Nel solco della cosiddetta Terza Missione accademica, simili progetti di ricerca valorizzano la collaborazione tra università, istituzioni locali e cittadini, dando vita a piattaforme WebGIS con dati storici e georeferenziati aperti e liberamente accessibili. Una soluzione questa che non solo rende facilmente esplorabili fonti finora prevalentemente inedite, ma che favorisce inoltre la costruzione di una memoria collettiva attraverso toponimi, luoghi della memoria e narrazioni condivise.

L'esperienza delle Pianore conferma che il GIS storytelling è un punto di partenza: da semplice strumento di analisi diviene motore di coinvolgimento, capace di trasformare i fruitori in co-autori del racconto spaziale. Offre inoltre l'opportunità di un turismo più consapevole, stimola sinergie fra scuole, musei, enti pubblici e privati e apre la strada a progetti di integrazione di nuovi dati ambientali, architettonici e socio-economici. Le future evoluzioni – come la realtà aumentata, le interfacce mobili e il riconoscimento automatico nella digitalizzazione dei documenti testuali – potranno arricchire ulteriormente il racconto e la partecipazione del grande pubblico.

Bibliografia

BERNARDINI Andrea (2013), *I Diamanti delle Cerbaie. Guida alla Bellezza e alla Natura di due biotopi di pregio*, San Miniato (Pisa), Bongi.

CICCI Elisabetta, GIUSTI Giovanni (2003), *Santa Maria a Monte: evoluzione del territorio e memoria dei luoghi*, Fornacette (PI), CLD Libri, 2003.

GINORI LISCI Leonardo (1978), *Cabrei in Toscana: raccolte di mappe, prospetti e vedute sec. XVI-sec. XIX*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze.

GRADONI Susanna (1977-1978), *Affitto e allivellazione in una fattoria granducale del sec. XVIII: le Pianora*, tesi di Laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Firenze.

GRAVA Massimiliano, BERTI Camillo, GABELLIERI Nicola, GALLIA Arturo (2020), *Historical GIS. Strumenti digitali per la geografia storica in Italia*, Trieste, EUT.

GRAVA Massimiliano, LUCCHESI Fabio, MACCHI JANICA Giancarlo, TREVISANI Maurizio, SASSOLI Umberto, PERI Andrea (2018), «RE. TO. RE.: il REpertorio TOponomastico REgionale della Toscana», In: *Atti della XXII Conferenza Nazionale ASITA di Bolzano*, Bolzano, ASITA, p. 561-568.

GUARDUCCI Anna, BARTOLI Cinzia, LAURICELLA Giuseppe, PERI Andrea, SASSOLI Umberto, TREVISANI Maurizio (2017), «Mappe del passato per il governo del presente. La cartografia storica su CA.STO.RE-Regione Toscana», In: *Atti della XXI Conferenza Nazionale ASITA di Salerno*, Salerno, ASITA, p. 653-660.

JENKIS Henry (2014), *Cultura convergente*, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli Editore.

NOVELLI Lorenzo (2024-2025), *Tenuta Granducale delle Pianore: un itinerario digitale tra storia e natura nel territorio di Santa Maria a Monte*, tesi di Laurea triennale, Informatica Umanistica, Università di Pisa.

PIUSSI Pietro, STIAVELLI Stefania (1986), *Dal documento al terreno. Archeologia del bosco delle Pianora (colline delle Cerbaie, Pisa)*, «Quaderni storici», XXI, 62.

PULT QUAGLIA Anna Maria (1980), «Le fattorie mediche e dell'Ordine di Santo Stefano», In: *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici*, Pisa, Nistri-Lischi e Pacini, 1980, p. 83-90.

ROMBAI Leonardo (2010), *Le problematiche relative all'uso della cartografia storica*, «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cartografia», 138, p. 69-89.

Sitografia

«Geographic information system», In: *Wikipedia*, consultato il 01/09/2025, URL: <https://it.wikipedia.org/wiki/Geographic_information_system>.

«Narrazione transmediale», In: *Wikipedia*, consultato il 01/09/2025, URL: <https://it.wikipedia.org/wiki/Narrazione_transmediale>.

«Santa Maria a Monte» In: *Valdarno Musei*, consultato il 01/09/2025, URL: <<https://www.valdarnomusei.it/santa-maria-a-monte/>>.

«Storytelling», In: *Wikipedia*, consultato il 01/09/2025, URL: <<https://it.wikipedia.org/wiki/Storytelling>>.

«Villa medicea delle Pianore», In: *Wikipedia*, consultato il 01/09/2025, URL: <https://it.wikipedia.org/wiki/Villa_medicea_delle_Pianore>.

«Villa medicee», In: *Wikipedia*, consultato il 01/09/2025,

URL: <https://it.wikipedia.org/wiki/Ville_medicee>.

BONASIA Teresa (2017), *Storytelling digitale: un nuovo strumento per la didattica*, consultato il 18/02/2026, URL: <<https://it.scribd.com/document/486235801/Teresa-Bonasia-Storytelling-digitale>>.

CA.STO.RE (2017), consultato il 01/09/2025, URL: <https://www502.regione.toscana.it/searcher-lite/cartografia_storica_regionale_start.jsp>.

JENKIS Henry (2007), *Transmedia storytelling 101*, consultato il 01/09/2025, URL: <https://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html>.

NOVELLI Lorenzo (2025), *Tenuta Granducaale delle Pianore*, consultato il 01/09/2025, URL: <<https://arcg.is/1iK5Du0>>.

RE.TO.RE. (2016), consultato il 01/09/2025, URL: <https://www502.regione.toscana.it/searcher-lite/retore_start.jsp>.

Filippo Mazzei e il nuovo modello di democrazia. Indagine storico-letteraria e edizione in *TEI Publisher*

Sara Guglielmi

saraguglielmi02@gmail.com

ABSTRACT: This article presents an excerpt from my BA thesis in Digital Humanities, entitled *Filippo Mazzei and the new model of democracy: historical-literary investigation and TEI Publisher Edition*. A digital scholarly edition, developed thanks to the TEI Publisher software, has allowed me to delve into Old and New World relations from a so-far undervalued perspective. The focus is on investigating the influence of the Tuscan philosopher Filippo Mazzei on the contents of the American Declaration of Independence, thus rediscovering its connection with a Renaissance spirit. This contribution, defended in the academic year 2024/ 2025, was written under the supervision of Prof. Laura Galoppini (Thesis Advisor) and Prof. Angelo Mario Del Grosso (Co-Advisor).

PAROLE-CHIAVE: TEI Publisher, Filippo Mazzei, Rinascimento, Illuminismo, Eudemonia.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof. Laura Galoppini docente di *Storia Medievale*.

Introduzione

Il 4 luglio 1776 un congresso di delegati delle tredici colonie britanniche, riunito a Filadelfia, approva un documento destinato a cambiare la storia dell'Occidente: la Dichiarazione d'Indipendenza dei tredici Stati Uniti d'America. La portata rivoluzionaria di questo testo si fonda su due elementi: da un lato viene sancita la nascita di una nuova entità politica, gli Stati Uniti d'America, primo esperimento di Confederazione repubblicana poi evoluta in Federazione nel 1787. Dall'altro il testo è una sintesi magistrale del pensiero europeo contemporaneo: dalle teorie giusnaturalistiche di Groot (1583-1645) a quelle contrattualistiche di Rousseau (1712-1778) passando per le idee di Locke (1632-1704) e di Montesquieu (1689-1755). Tuttavia, vi è un ulteriore aspetto, spesso trascurato, che accresce il valore simbolico del testo della Dichiarazione: il sotteso spirito umanistico-rinascimentale, riconoscibile nel recupero dell'idea di felicità in quanto naturale aspirazione dell'essere umano. La felicità però, secondo i rivoluzionari, non deve essere soltanto riconosciuta in quanto diritto inalienabile dell'uomo, bensì deve essere anche il fine ultimo del governo che essi intendono edificare.

Viene da chiedersi allora se il merito di una simile visione sia tutto da attribuire a chi ha redatto il testo della Dichiarazione: Thomas Jefferson (1743-1826), piantatore di tabacco virginiano e terzo presidente degli Stati Uniti (1801-1809). Sicuramente è innegabile che il suo contributo intellettuale sia stato essenziale, ma attribuirgli in via esclusiva l'elaborazione di un tale impianto teorico significherebbe raccontare un'altra storia.

Tra coloro che hanno ispirato Jefferson c'è un pensatore che, seppur raramente menzionato, era considerato uno degli uomini di maggior spicco del suo tempo. Si tratta di Filippo Mazzei (Poggio a Caiano¹, 1730 – Pisa, 1816), medico², agricoltore³, scrittore, viaggiatore, filosofo e diplomatico⁴ toscano, amico dei primi cinque presidenti statunitensi (Benesperi 2013), e ricordato da J. F. Kennedy come l'ispiratore della celebre frase della Dichiarazione «all man are created equal» (1964: 16). Mazzei, dunque, fu un protagonista attivo della guerra d'indipendenza (1775-1783), più che un osservatore degli eventi.

Ad ogni modo, il suo contributo non si è esaurito nella promozione dell'uguaglianza tra gli uomini. Egli ha recuperato l'ideale rinascimentale dell'esser lieto – celebrato dal Lorenzo il Magnifico nella sua *Canzona di Bacco* (Grazzini 1559) – e ne ha fatto il fondamento etico del proprio progetto politico, sintesi sui generis di sensibilità umanistico-rinascimentale e sensibilità rousseauiana, nonché promosso da Jefferson e dagli altri firmatari della Dichiarazione. Si tratta di un'evidenza riscontrata attraverso un confronto tra testi e che è stata restituita all'interno di un'edizione scientifica digitale TEI Publisher, che raccoglie la parte più espressiva della produzione manoscritta di Mazzei, il testo della Dichiarazione e la *Canzona di Bacco* di Lorenzo de' Medici, nota anche con il titolo *Trionfo di Bacco* e *Arianna*.

Nell'intento di approfondire quanto detto in questa breve introduzione, nei paragrafi successivi verranno esposti sinteticamente il flusso di lavoro in tre fasi e i risultati ottenuti.

Fase 1. Selezione, analisi e codifica dei testi

Il concetto di edizione presuppone l'esistenza di un testo da analizzare criticamente. In questo caso è stato creato un vero e proprio corpus di testi, definito secondo i seguenti criteri: generalità, lingua, modalità, integrità, annotazione linguistica. Ne è scaturito un corpus generalista e bilingue di testi esclusivamente scritti, integri e annotati a livello semantico. Le fonti primarie, infatti, del corpus appartengono a vari generi, in particolare si va dalle epistole di Mazzei (le Istruzioni ai delegati alla Convenzione titolo qui adottato convenzionalmente per indicare un testo costituito da tre missive⁵) al documento giuridico stilato da Thomas Jefferson, riportato sia in traduzione italiana che in lingua originale, fino alla ballata di ottonari di Lorenzo il Magnifico. I testi sono stati esemplati a partire da edizioni a stampa.

Il corpus è stato concepito per riflettere su quali fossero, secondo Mazzei e i Padri fondatori, i pilastri del nuovo modello di democrazia che si sarebbe realizzato all'indomani della proclamazione dell'indipendenza. In altri termini, obiettivo dell'edizione è restituire le diverse rappresentazioni formali dei concetti alla base del neonato governo statunitense, nonché rintracciare le radici rinascimentali del diritto al perseguimento della felicità attraverso un confronto tra i modi di rappresentazione del concetto stesso di felicità.

Questa prima fase ha previsto pertanto l'individuazione di tutti quei lessemi, espressioni, periodi relativi a certe sfere semantiche attraverso il Close Reading, tecnica di analisi che consiste nella segmentazione del contenuto testuale al fine di enfatizzare quelle parti di testo che veicolano significati profondi (Ciotti 2023).

¹ Nel XVIII secolo la città era sotto Firenze, oggi si trova in provincia di Prato.

² All'età di 18 anni frequentò i corsi di medicina presso l'ospedale fiorentino di Santa Maria Nuova, ma venne cacciato per miscredenza nei confronti della religione cattolica.

³ Negli ultimi anni di vita, trascorsi a Pisa, si dedicò all'agricoltura, firmandosi nella corrispondenza privata con il soprannome di Pippo l'Ortolano.

⁴ Si spostò all'inizio per affari tra Londra, Albemarle (Virginia) e Parigi, dove fu tra i fondatori della *Société de 1789* insieme a personaggi come La Fayette (1757-1834), Talleyrand (1754-1838), Condorcet (1743-1794). Infine, fu alla corte dell'ultimo re di Polonia in qualità di agente diplomatico.

⁵ Intitolate *Le istruzioni dei possidenti della contea di Albemarle ai loro delegati alla Convenzione, Memoriale politico sulla nuova forma di governo per la Virginia, Risposte alle obiezioni ai modi di rappresentanza nel nuovo governo*.

Dopodiché, i risultati del Close Reading sono stati marcati secondo un procedimento di annotazione semantica⁶ descritto nella sezione 3.6.1 delle Guidelines della TEI (Text Encoding Initiative), il formato standard per la rappresentazione digitale dei testi.

Nel file in linguaggio XML (eXtensible Markup Language), contenente la marcatura e la trascrizione dei testi dell'edizione, sono visibili le categorie interpretative che offrono una possibile chiave di lettura delle fonti. Tali categorie sono arbitrarie e corrispondono ai concetti individuati nei testi oggetto d'analisi: Felicità, Libertà, Libertà di, Libertà da, Uguaglianza, Rappresentanza e Bene comune.

Fase 2. Tecnologie impiegate

Il secondo step di questo lavoro consiste nel collegare il file XML – TEI con l'interfaccia utente, in cui verranno visualizzati i dati codificati.

Al contrario di quanto si potrebbe pensare, sono molti i software con cui è possibile costruire un'edizione digitale, ciascuno nato in contesti differenti e con obiettivi altrettanto diversi⁷. In questo caso si è optato per TEI Publisher, un software open source sviluppato dal consorzio TEI nel 2015 e da allora in continuo aggiornamento; l'ultima versione rilasciata è la 9.0.0. Scopo della piattaforma è rendere la creazione delle edizioni digitali accessibile anche a coloro che hanno poca familiarità con la programmazione. È tuttavia richiesta almeno la conoscenza di XML, XPath (XML Path Language), XQuery (XML Query Language) e delle basi delle tecnologie web, quali HTML (Hyper Text Markup Language), CSS (Cascading Style Sheets) e Javascript. Questo perché il sistema TEI Publisher è basato sulla manipolazione e lettura di dati in formato XML, nonché su standard come il W3C (World Wide Web Consortium) XQuery e il W3C Web Components. TEI Publisher, infatti, funziona grazie a eXist – db, un software open source scritto in linguaggio Java⁸ disponibile dal 2001 in grado di supportare i dati in formato XML, grazie allo standard sviluppato dal W3C XQuery, consentendo l'interrogazione dei dati il riutilizzo del codice su qualsiasi altra piattaforma che supporti XQuery (Siegel e Retter 2014).

Ad ogni modo, TEI Publisher è solo la punta dell'iceberg: il suo ruolo è quello di piattaforma che fornisce gli strumenti attraverso cui rendere fruibile il testo. Il momento chiave dell'allestimento dell'edizione digitale è la modifica dell'ODD (One Document Does it all). Si tratta di un documento scritto principalmente in linguaggio XML⁹, contenente tre tipologie di informazioni: lo schema di codifica, ovvero i criteri d'interpretazione dei testi; le scelte editoriali e le istruzioni per la trasformazione e visualizzazione dei contenuti del file sorgente: i testi codificati. In altri termini, è nell'ODD che si decide come un concetto deve apparire, quali stili applicare e come collegare i diversi livelli di lettura; di cui si parlerà nella prossima sezione.

Fase 3. Edizione e risultati

L'idea alla base della progettazione dell'interfaccia utente consiste nel restituire quei legami indissolubili tra i vari settori della conoscenza. Nel caso specifico, è stata messa in rilievo la relazione tra le seguenti scienze umane: la Storia, la Geografia, la Filosofia e la Letteratura.

⁶ L'operazione di annotazione consiste nel rendere esplicita l'informazione linguistica implicita all'interno dei testi.

⁷ Ad esempio, EVT (*Edition Visualization Technology*) e CETELcean.

⁸ Ne consegue che altro prerequisito per l'avvio dell'intero sistema è avere installato in locale un *Java Runtime Environment*.

⁹ Nell'ODD è possibile trovare espressioni in XPath e/o in XQuery.

La dimensione letteraria è restituita dalla presenza del testo poetico di Lorenzo de' Medici, il Trionfo di Bacco, visualizzabile, come il resto dei testi dell'edizione, nella prima colonna a sinistra.

L'edizione scientifica digitale in questione comunque è frutto di scelte che hanno tenuto conto non solo della natura interdisciplinare del progetto, ma anche delle tecnologie messe a disposizione da TEI Publisher. Questo, infatti, offre la possibilità di inserire le immagini dei documenti originali; un dettaglio che rende visibili le caratteristiche del manoscritto e permette di verificare le scelte compiute dall'encoder. L'inserimento dell'immagine è funzionale anche a un altro scopo: impostare una modalità di lettura del testo digitale uguale a quella sul supporto originario. È stata pertanto implementata la funzione "visualizzazione pagina" che rende sincronizzabile la trascrizione con l'immagine del testo a stampa inserita nella colonna centrale. Nella terza ed ultima colonna dell'interfaccia è presente un menù a tendina in cui sono visualizzabili una carta geografica o un indice dei concetti. Entrambi questi elementi svolgono un ruolo di guida per il lettore che, oltre a esplorare i luoghi di provenienza dei vari personaggi menzionati nei testi¹⁰, è invitato alla lettura critica dei testi stessi.

L'esperienza di lettura è arricchita dalla presenza di pop-up che compaiono nel momento in cui l'utente muove il cursore sul testo sottolineato o sul nome di persona in rosso. Nel primo caso il pop-up restituisce il nome del concetto espresso implicitamente in quella porzione di testo, nel secondo, informazioni sulla persona selezionata: nome completo, occupazione, luogo e data di nascita, data di morte e una nota di approfondimento.



Fig.1 Da sinistra a destra: il testo codificato ed esempio di pop-up, l'immagine del testo su edizione a stampa e l'indice dei concetti, consultato il 18/02/2026, URL: <<https://teipublisher.com/index.html>>.

Da sottolineare inoltre che l'ordine di presentazione degli ambiti semantici riflette una precisa logica espositiva: quella di un ragionamento induttivo, dal particolare al generale, lo stesso contenuto nel preambolo della Dichiarazione e dunque espressione della logica con cui i Padri fondatori e Filippo Mazzei hanno costruito la loro visione di democrazia: di una comunità che vive per perseguire un benessere individuale e collettivo.

La sequenza di questi ideali politico-filosofici (Felicità, Libertà, Libertà di, Libertà da, Uguaglianza, Rappresentanza e Bene comune) è di fatto contenuta nel seguente passo della Dichiarazione d'indipendenza (National Archives 2025):

¹⁰ L'utente in pratica può visualizzare la posizione esatta del luogo (in verde) selezionato.

When in the Course of human events, it becomes necessary for one people to dissolve the political bands which have connected them with another, and to assume among the powers of the earth, the separate and equal station to which the Laws of Nature and of Nature's God entitle them, a decent respect to the opinions of mankind requires that they should declare the causes which impel them to the separation. We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty, and the pursuit of Happiness. That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed, That whenever any Form of Government becomes destructive of these ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it, and to institute new Government, laying its foundation on such principles and organizing its powers in such form, as to them shall seem most likely to effect their Safety and Happiness.

Il preambolo della Dichiarazione racchiude in una struttura ad anello le premesse iniziali e la conclusione del ragionamento prima descritto, che parte dal concetto di felicità e approda di nuovo alla stessa felicità. La «Happiness» dell'espressione «pursuit of Happiness» è però diversa da quella che si trova alla fine della citazione. Nella seconda parte del preambolo, la felicità è messa in relazione all'istituzione di un governo giusto e questo conferma che ci sono, all'interno della Dichiarazione, due dimensioni della ricerca della felicità: quella individuale, in quanto diritto dell'uomo («pursuit of Happiness»), e quella pubblica di cui deve farsi garante il governo: ciò che gli illuministi chiamavano Bene comune (Trampus 2015). La riflessione su un tema così delicato è del resto quanto mai centrale in questo periodo, come osservano Abbagnano e Fornero: «non c'è scritto nella ricca pubblicistica del Settecento che non vi accenni» (1992: 355).

Colpisce tuttavia l'inclusione della parola felicità in un documento giuridico come quello della Dichiarazione d'indipendenza, nonché l'uso culturalmente diverso che ne viene fatto rispetto a quello promosso in Europa e che però proviene dal continente europeo stesso. Il discorso sulla felicità, infatti, emerge in un contesto dalla natura dialettica: nel XVIII secolo domina in Europa il pensiero della supremazia indiscussa della cultura occidentale, contemporaneamente non mancano opinioni di intellettuali come Morelly (1717-1778) e Rousseau (1712-1778) che fanno appello al primitivismo: al ritorno ad un ipotetico stato di natura antropologico dove risiedono le radici della felicità perduta (De Boni e Nistri 1992).

L'esistenza di un simile filone di pensiero evidenzia come, per alcuni filosofi, l'assolutismo riformatore non fosse considerato la forma di governo migliore ideata dall'uomo; e Filippo Mazzei è senz'altro tra questi pensatori, a giudicare dal contenuto delle missive prese in esame. Anzi, il fatto stesso che fosse necessario ricorrere a un tale sistema di potere segnalava piuttosto un allontanamento dall'idea di benessere individuale e collettivo. Se nel corso del tempo l'uomo ha smarrito la retta via, è allora indispensabile secondo gli illuministi restituirlo a se stesso, modificandone la vita in tutte le sue dimensioni: economica, giuridica, culturale, eccetera (Abbagnano e Fornero 1992).

È così che nel Settecento il concetto di felicità si lega al fenomeno del riformismo giuridico¹¹. La felicità comincia a essere associata alle condizioni istituzionali che permettano ai cittadini di perseguirla e secondo gli illuministi il primo passo, per concretizzare la felicità, consiste nel munirsi di un documento permanente, in cui siano fissati diritti e doveri in grado di orientare e vincolare l'azione politica dei governi (Cesarini 2021). Non è dunque un caso se nel XVIII secolo i politici americani emanino un documento come la dichiarazione che – seppur sotto il profilo giuridico abbia una portata inferiore rispetto a una costituzione – celebra, tra gli altri, il diritto al perseguimento della felicità, del tutto diverso rispetto al diritto alla felicità, esaltato dai francesi nella loro Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino del 1789. Un dettaglio lessicale, quest'ultimo, che riflette lo spirito politico dei rivoluzionari, americani ed europei.

¹¹ Si afferma così, tra gli altri, il concetto di Stato di diritto, secondo cui nello Stato non devono governare gli uomini, ma le leggi, ossia degli strumenti impersonali capaci di salvaguardare i diritti degli individui e di impedire forme di dominio personali e tiranniche sul prossimo (Abbagnano e Fornero 1992).

L'espressione diritto alla felicità è sinonimo di responsabilità pubblica per tutte le classi sociali e rimanda a un diritto statico, passivo, perché, se si ha diritto alla felicità, è implicito che sarà compito di un soggetto terzo, lo Stato, doverla procurare agli altri. Questa è un'idea tipica del modello paternalista europeo, secondo cui è lo Stato a farsi carico di procurare la felicità ai sudditi, decidendo per loro cos'è la felicità (Faenza 2023).

Il modello paternalista però non si sposa con il liberalismo e l'individualismo che animano i Padri fondatori americani. Sebbene sotto il profilo etimologico la radice del sostantivo *happiness* rimandi all'idea che la felicità sia qualcosa che accada per caso (*to happen*), l'espressione *pursuit of happiness* nel testo della Dichiarazione rispecchia piuttosto l'idea del darsi da fare per produrre i propri frutti. Nell'ambito della tradizione statunitense, infatti, il diritto al perseguimento della felicità è legato al concetto lockiano di proprietà: se possedere è la condizione necessaria della felicità, acquisire proprietà è il risultato dello sforzo di coloro che sanno cogliere le opportunità (Cesarini 2021). Dunque, perseguire la felicità significa che ciascuno debba mettersi in moto per raggiungerla, senza che lo Stato imponga una propria concezione di felicità (Faenza 2023). La felicità insomma è quel diritto naturale e inalienabile che si esprime nella libertà di seguire tutte le opportunità che si presentano all'individuo (Trampus 2015), e proprio la Libertà è la seconda premessa del ragionamento qui proposto, nonché l'altro importante diritto difeso da Mazzei e dai coloni indipendentisti a favore della pubblica felicità.

La *Liberty* cui fanno riferimento i Padri fondatori americani nella Dichiarazione è da intendere come libertà dall'invasione del potere politico. Questa battaglia per la libertà civile si è concretizzata nella salvaguardia della libertà di pensiero, di parola e di stampa, dato che tale libertà costituisce il presupposto di ogni altra possibile forma di libertà politica e di conquista sociale. A questa forma di liberalismo è tuttavia rimasto estraneo, o ha trovato scarsi sviluppi, il concetto alla base del pensiero democratico di libertà come partecipazione e sovranità, secondo cui la libertà s'identifica sia con la tutela dei diritti individuali nei confronti dello Stato e del potere sia con la possibilità di essere soggetti, e non solo oggetti, delle decisioni politiche; due tipologie di libertà che chiamiamo rispettivamente «libertà da» e «libertà di» (Abbagnano e Fornero 1992: 357).

L'originalità dell'indipendenza americana risiede nella seguente affermazione contenuta nel testo della Dichiarazione: «to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed» (National Archives 2025). Per la prima volta viene iscritto in un documento giuridico il principio giusnaturalistico, presente tanto in Rousseau quanto in Mazzei¹², che presume un patto sociale all'origine di qualsiasi istituzione statale. In altri termini, lo Stato deriva la propria legittimazione dalla sovranità popolare (libertà di). Peccato però che la Costituzione che ne scaturì qualche anno dopo non promosse la democrazia in America, aprendo al contrario un contrasto mai più sanato tra forme giuridiche e istituzionali e i contenuti reali della democrazia (Villari 2013). La Costituzione infatti istituiva una confederazione, a differenza della federazione, riconoscendo le ex colonie come stati originari e stabilendo la loro priorità sugli organi confederali. Questo perché molti vedevano nello stato federale la base giuridico-politica del dispotismo che regnava in tutti i grandi stati europei, in contrasto quindi con quanto affermato nella Dichiarazione: «these United Colonies are, and of Right ought to be Free and Independent States» (National Archives 2025). Tuttavia, c'è anche un altro motivo. La Costituzione era stata imposta da un gruppo di proprietari, i più ricchi tra gli americani del tempo, i quali temevano le tendenze democratiche affermatesi in alcuni Stati e intendevano frenarle centralizzando il potere politico. Del resto, quaranta dei cinquantacinque delegati riuniti a Filadelfia avevano capitali investiti in titoli governativi o nell'acquisto di schiavi o in proprietà terriere (Villari 2013).

Ad ogni modo, la relazione tra Libertà, intesa come unione di libertà da e libertà di, e eudemonia era stata già individuata da Lorenzo de' Medici. Nel Trionfo di Bacco e Arianna il Magnifico associa l'idea di esser lieto non solo alla libertà di esprimersi, di godere, di agire secondo il proprio desiderio¹³ ma anche alla libertà dalle preoccupazioni e dai pensieri del futuro¹⁴, nonché dai dolori e dai pensieri tristi¹⁵. Questo perché, sulla scia del precetto

¹² «La maggioranza del popolo è la sola sorgente del potere» (Marchione 1984: 90).

¹³ «Ciascun suoni, balli e canti» (Grazzini 1559: 3).

¹⁴ «Di doman nessun si paschi» (Grazzini 1559: 2).

¹⁵ «Ogni tristo pensier caschi» (Grazzini 1559: 3).

oraziano cogli l'attimo, il Magnifico sa che ogni forma di bellezza è destinata a svanire. Ecco, quindi, che si coglie nei due versi più memorabili del componimento, «Chi vuol' esser lieto sia/ Di doman non ci è certezza» (Grazzini 1559: 1), una vena malinconica che stempera la spensieratezza della ballata, suggerendo una riflessione più profonda sulle reali gioie della vita (Terrile e Biglia 2019).

Il messaggio di questa letteratura ritorna negli scritti di Mazzei, come riporta Marchione (1984: 95):

Con trasporto di gioia vediamo approssimarsi il tempo felice quando gli uomini più animosi, adesso gementi sotto l'oppressione della tirannia in altri paesi, voleranno a questo paese per essere partecipi con noi e i nostri posteri di tutti i benefizi che devono essere le necessarie conseguenze di un governo fondato su principi tali da essere ammirato da tutti gli uomini giusti e buoni e dai veri filosofi d'ogni nazione e religione. E sebbene molti non possiamo aspettarci di goderne per molto tempo i vantaggi materiali nondimeno la gloria di esserne stati i fondatori ci apporterà tal piacere al cuore da ricompensarci per tutti gli inconvenienti sofferti.

Anche il testo della Dichiarazione affonda le radici nell'Umanesimo quattrocentesco, facendo della felicità (l'esser lieto) la naturale aspirazione di ogni uomo, nonché il presupposto dell'armonica convivenza di una comunità, nonché del Bene comune.

Ad ogni modo, la Libertà diveniva ora con gli insorti americani una categoria operante, reale. A Jefferson, infatti, non è sfuggito di sottolineare l'importanza della necessità dell'uguaglianza dei diritti affinché potesse realizzarsi la pubblica felicità: «all men are created equal», una frase paragonabile a quella di Filippo Mazzei: «tutti gli uomini, dal più opulento al più miserabile sono perfettamente uguali nei loro diritti naturali» (Marchione 1984: 88). C'è però un altro passo illuminante del testo mazzeiano: «vi raccomandiamo di far con impegno che la trasmissione di terre di persone morte intestate sia posta su un piede più equo; che tutti i figli o altri eredi ereditino dal loro antenato una porzione della proprietà uguale a quella che si presume abbiano avuto del suo affetto» (Marchione 1984: 98).

L'uguaglianza naturale degli uomini è collegata tanto all'idea dell'eguaglianza democratica (tutti hanno l'identico diritto di partecipare alla vita politica e sono quindi titolari della sovranità) quanto all'idea dell'eguaglianza sociale (tutti devono essere uguali anche sul piano economico dei beni). Conseguentemente, anche la ricchezza avrebbe potuto e dovuto assumere un significato diverso, importante ai fini della costruzione della nuova nazione e di una democrazia fondata anzitutto sull'eguaglianza sociale (Abbagnano e Fornero 1992; Villari 2013).

La vera carica rivoluzionaria dell'esperienza americana si trova, tuttavia, nel superamento della rappresentanza virtuale e nell'affermazione di una rappresentanza reale: non più fondata su vecchie classi, ma sul computo numerico (Benesperi 2013). Per Mazzei la rappresentanza è un «male necessario» (Marchione 1984: 96) che, sebbene sottragga al popolo parte della sua libertà, costituisce il canale istituzionale attraverso cui il Bene comune si traduce in azione politica:

Il bene della comunità esige che deleghiamo ad altri non solo la potestà di agire per noi tutti nell'esercizio di funzioni legislative ma anche nella scelta d'alcuni magistrati che agiscano dietro loro nomina, perché sceglierli per elezioni generali darebbe luogo a molti inconvenienti. Quindi se ci aspettiamo una migliore scelta di rappresentanti per opera di venti, trenta, o quaranta uomini presi da noi dal nostro corpo piuttosto che per opera di tutti noi, dovremmo delegare una tale potestà ad essi in base agli stessi principi usati per delegarla a qualunque altro individuo o gruppo di individui, cioè, per il bene della comunità e conseguentemente di tutti. (Marchione 1984: 107)

Il pensiero di Mazzei trova nuovamente piena corrispondenza nell'esperienza storica americana. Nella Dichiarazione figura, tra le altre, la seguente accusa mossa al re Giorgio III di Gran Bretagna (1738-1820): «he has refused to pass other Laws for the accommodation of large districts of people, unless those people would relinquish the right of Representation in the Legislature, a right inestimable to them and formidable to tyrants only» (National Archives 2025: 1).

Parole incendiarie, ma potenti, grazie alle quali la rappresentanza diviene uno dei diritti imprescindibili di un popolo, la cui negazione giustifica persino la rottura del vincolo di sudditanza coloniale.

A questo punto, non resta che affermare che l'ideale di Bene comune assume una portata riformatrice nel Settecento, in quanto si pone sia come modello ideale in base a cui viene giudicato l'esistente sia come sprone ad un mutamento delle forme di vita associata; ed è in questa definizione di Bene comune che gli insegnamenti umanistico-rinascimentali vengono superati. Il 4 luglio 1776 l'eudemonia transita da una dimensione trascendente e individuale a una razionale e pubblica.

Conclusioni

Sotto il profilo analitico-informatico, si è visto come la digitalizzazione dei testi sia molto più di un semplice processo di trasposizione tecnologica: un'attività intellettuale che ridefinisce le modalità di analisi, interpretazione e fruizione dei testi. Inoltre, l'analisi di un corpus ridotto di testi ha comunque offerto la possibilità di far emergere riflessioni di un certo spessore. L'analisi ha rivelato come la rivoluzione americana abbia trasformato il senso della politica: non più un'utopia, ma concreta possibilità di modificare la realtà circostante. Un merito che gli americani devono, in particolare, al contributo intellettuale di Filippo Mazzei. Il risultato più rilevante di questa ricerca riguarda però la scoperta di un filo rosso inatteso. Nonostante le modalità diverse di concepire e rappresentare i principi analizzati, nella Dichiarazione d'Indipendenza, nelle Istruzioni di Filippo Mazzei e nel Trionfo di Bacco e Arianna di Lorenzo de' Medici, la felicità ha fatto da collante tra tutti i documenti del corpus, configurandosi come principio che trascende le dimensioni del sentimento e del diritto e diviene fondamento di un'etica collettiva. Una concezione di felicità, questa, che ha ispirato, prima dei Padri fondatori americani, Filippo Mazzei, il quale ha inserito la felicità all'interno di un progetto politico, l'ha intesa come responsabilità sociale e ha definito i presupposti per perseguirla. Presupposti che ritornano nella Dichiarazione d'indipendenza, ma che già in parte erano stati definiti da Lorenzo de' Medici in pieno Quattrocento. Sotto questo profilo a Mazzei va riconosciuto il merito di aver saputo combinare i valori propugnati dal filone minoritario dei pensatori illuministi vicini come lui a Rousseau e dalla tradizione toscana dell'Umanesimo quattrocentesco. L'influsso dell'Umanesimo toscano sui Padri fondatori americani è dunque evidente nella Dichiarazione del 1776, che ne hanno fatto la base concettuale di un nuovo modello di democrazia, dove la felicità costituisce il presupposto fondante per un'armonica convivenza comunitaria.

Bibliografia

ABBAGNANO Nicola e FORNERO Giovanni (1992), *Filosofi e filosofie nella storia*, Torino, Paravia.

BENESPERI Luca (2013), *Filippo Mazzei nel processo di formazione degli Stati Uniti d'America*, Firenze, Nuova Cesat.

CESARINI Donatella (2021), *Il diritto al perseguimento della felicità: tra costituzionalismo e solidarismo*, Milano, Pearson.

CIOTTI Fabio (2023), «L'analisi del testo», In: Ciotti F. (a cura di), *Digital Humanities: Metodi, strumenti, saperi*, Roma, Carocci editore, p. 91-113.

DE BONI Claudio e NISTRI Enrico (1992), *L'Europa e gli altri*, Firenze, D'Anna.

FAENZA Francesca (2023), *Il diritto alla felicità*, Bologna, Zanichelli.

GRAZZINI Antonfrancesco (1559), *Tutti i trionfi, carri, mascheate ò canti Carnascialeschi andati per Firenze*, Firenze, Torrentino.

KENNEDY John (1964), *A nation of immigrants*, New York City, Harper and Row.

MARCHIONE Margherita (1984), «Filippo Mazzei: Scelta di scritti e lettere», In: Marchione, M. (a cura di) *Filippo Mazzei: Scelta di scritti e lettere*, Prato, Cassa di Risparmio e Depositi di Prato, p. 88-113.

NATIONAL ARCHIVES (2025), «America's Founding Documents», In: National Archives (a cura di), *Declaration of Independence: A Transcription*, consultato il 05/06/2025, URL: <<https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript>>.

SIEGEL Erik e RETTER Adam (2014), *eXist*, Sebastopol, O'Reilly Media.

TERRILE Alessandra, BIGLIA Paola e TERRILE Cristina (2019), *Vivere tante vite*, Milano-Torino, Pearson.

TRAMPUS Antonio (2015), *Il diritto alla felicità: Storia di un'idea*, Bari, Laterza.

VILLARI Lucio (2013), *America amara: Storie e miti a stelle e strisce*, Roma, Salerno editrice.

Dolore, corpo e conoscenza nel *Diablo Mundo* di José de Espronceda: un'interpretazione incarnata tra Romanticismo e neurofenomenologia

Simona Anna Conforti

simonaanna120@gmail.com

This article investigates the epistemological significance of lived experience and pain in José de Espronceda's *El Diablo Mundo*. Through the lens of a diversified framework encompassing various philosophical references —from Plato to Merleau-Ponty and contemporary embodied-cognition theories—it argues that pain, evolving from a physical to an existential level, constitutes here a privileged mode of access to knowledge. By analysing the personality of Adàn, we will see how his epistemic journey exemplifies the transition from romantic idealism to awareness of human finitude.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof. Daniela Pierucci, docente di [Letteratura spagnola](#).

PAROLE-CHIAVE: Espronceda, Conoscenza incarnata, Fenomenologia del corpo, Esperienza del dolore, Disincanto.

Conoscenza come esperienza incarnata: una prospettiva filosofica

Il concetto di conoscenza e il ruolo fondamentale dell'esperienza nei processi di attribuzione di senso sono fondamentali quando si affronta un'opera concettualmente articolata come il *Diablo Mundo* (1841) di José de Espronceda. Considerare la natura della conoscenza implica riconoscere innanzitutto che essa non può essere ridotta semplicemente a un'acquisizione di informazioni ma che piuttosto è il risultato di interazioni complesse e stratificati con il mondo con sé stessi. Difatti la conoscenza può essere definita come un processo continuo che coinvolge la mente, il corpo e l'esperienza vissuta, di conseguenza, esistono numerose modalità epistemiche attraverso le quali è possibile descrivere e interpretare questo concetto (Consiglio 2015). Tuttavia, la tradizione filosofica classica occidentale – da Platone a Cartesio – ha storicamente concepito la conoscenza come un'attività della mente disincarnata, e separata dal mondo sensibile e dalle passioni. Hans-Georg Gadamer (1994) ha osservato che, fin dal platonismo, la tradizione filosofica occidentale ha sempre cercato di elaborare un modello di conoscenza basato sull'astrazione, privilegiando l'*epistème* (conoscenza certa e necessaria) e relegando l'*empeiría* (esperienza) a forma inferiore di conoscenza per la sua dipendenza dal sensibile. La concezione classica della conoscenza come attività puramente razionale e disincarnata inizia progressivamente a perdere terreno con l'avvento della modernità. Una spaccatura epistemologica profonda si apre tra il tardo medioevo e la prima età moderna che va da pensiero di Tommaso D'Aquino all'affermarsi dell'empirismo¹ (Schmaltz 2007): il sapere è diventato un processo umano contingente e realizzabile, basato sull'esperienza sensibile e non più in un ordine cosmico garantito da Dio. Di conseguenza l'empirismo – a partire da Bacone – segna un decisivo spostamento di prospettiva, riconoscendo al corpo e ai sensi un ruolo fondativo nella costruzione della conoscenza (Rutherford 2007).

¹ «Thomas's insistence on the sensory basis of human knowledge, so much so that scholasticism came to be associated with the maxim that "nothing is in the intellect that was not first in the senses" (*nihil est in intellectu quin prius fuerit in sensu*)» (Schmaltz 2007: 150).

Proseguendo sulla stessa linea interpretativa, come osserva Thomas M. Lennon, «nel primo periodo moderno il mondo, incluso l'uomo come sua parte, cominciò sempre più a essere inteso come qualcosa che non necessitava più di Dio come spiegazione» (2007: 276). In quest'ottica, la rottura con il paradigma metafisico si attualizza proprio nel momento in cui l'uomo giunge alla consapevolezza di non far più parte di una catena dell'essere che lo collega al divino, ma si scopre soggetto isolato, immerso nel mondo e obbligato a cercare senso attraverso la propria esperienza incarnata.

In questo contesto di crisi, la conoscenza, pertanto, diventa tentativo di orientarsi nel caos del mondo reale. Pertanto, l'idea che il senso della conoscenza derivi da un'esperienza situata, corporea e intenzionale costituisce il fondamento fenomenologico della presente indagine e dell'approccio fenomenologico adottato². Proprio su questo terreno si innesta la riflessione di Hans-Georg Gadamer: contestando tale illusione di neutralità, egli profila in *Verità e metodo* (1994) un'aspra critica alla concezione moderna della conoscenza ancora ancorata al modello oggettivista, vale a dire un modello di sapere fondato sull'astrazione e che implica una radicale neutralizzazione della soggettività. Contro questa impostazione, un punto di svolta fondamentale si trova pertanto nel ripensamento radicale del conoscere concepito dallo stesso Gadamer secondo cui l'esperienza dell'arte rivela che la comprensione non è una soggettività che impone significati, ma un evento che ci accade, nel quale siamo coinvolti³. Comprendere, di conseguenza, non significa semplicemente applicare schemi concettuali ma aprirsi ad un contenuto che, nell'interpellarci, ci trasforma. In linea con tale concezione, Gadamer (1994) evidenzia come la filosofia, e dunque l'ermeneutica, non può essere ridotta a un metodo scientifico, bensì essa resta radicata nella storicità e nella linguisticità del comprendere, in cui la verità non si produce, ma accade⁴.

Muovendosi nello stesso solco interpretativo, nel loro *Retrieving Realism* (2016) anche Hubert Dreyfus e Charles Taylor decostruiscono l'immagine epistemologica dominante nella modernità, sostenendo che la mente svolge il ruolo della *mediational picture* (immagine mediazionale). Secondo questa visione, la mente è un'istanza separata dalla realtà e «avvertiamo la necessità e l'impossibilità della fuoriuscita perché siamo già impigliati nelle nostre rappresentazioni, essenzialmente incompatibili con la realtà» (Condò 2016: 382).

A tal proposito, Dreyfus e Taylor rivendicano dunque una teoria del contatto⁵ secondo cui il senso non è un costruito arbitrario, bensì una dimensione da scoprire nel mondo attraverso un'esposizione concreta e situata che coinvolge il nostro essere corporeo e storico: ciò appare in continuità con la fenomenologia di Merleau-Ponty e l'ontologia dell'essere heideggeriana (Condò 2016). Seguendo la linea di pensiero heideggeriana, entrambi gli autori enfatizzano una modalità di comprensione radicata nel *In-der-Welt-sein*⁶: la conoscenza emerge come esperienza di una soggettività incarnata, che abita il mondo, percepisce il senso attraverso l'interazione. Parallelamente, il riferimento alla fenomenologia di Merleau-Ponty chiarisce che è nell'affermazione del *corps propre* (corpo vissuto) – da concepire come centro intenzionale e percettivo, che si attua il contatto originario con la realtà⁷ (Cruz y Escribano 2025).

² In questa prospettiva, leggere il *Diablo Mundo* – e in special modo la parabola epistemologica di Adán – attraverso la lente fenomenologica, significa comprendere come l'intento di Espronceda sia quello di raffigurare poeticamente la dissoluzione dell'ordine cosmico: privo di fondamento trascendente, l'uomo resta esposto alla vertigine dell'esistenza.

³ «Ciò significa che non è solo un problema di comportamento o di azione, ma implica un certo modo di essere che si è formato. Non basta, cioè, osservare diligentemente o studiare con sempre maggior profondità una certa tradizione se non si possiede già una sensibilità per la novità e la diversità che l'opera d'arte o il passato presentano per noi» (Gadamer 1994: 40).

⁴ «La filosofia non è una scienza con un campo di indagine limitato, ma si estende, come il linguaggio in cui pensiamo, a tutto il mondo della nostra esperienza» (Gadamer 1994: XLVIII).

⁵ «È, nelle parole degli autori, pervenire a delle "contact theories [that] give an account of knowledge as out attaining unmediated contact with the reality known"» (Condò 2016: 381).

⁶ Il concetto di essere-nel-mondo non rimanda meramente a un soggetto separato dal mondo, ma al suo modo di rapportarsi agli enti, realizzatosi attraverso una relazione pratica e situata in cui l'agire concreto precede la riflessione teoretica e la rappresentazione concettuale.

⁷ «Heidegger e Merleau-Ponty sostengono – e Freeman lo dimostra – che, grazie al nostro saper-fare incarnato e all'arco intenzionale che esso rende possibile, rispondiamo direttamente alla rilevanza e la nostra abilità nel percepire e reagire ai cambiamenti significativi nel mondo è costantemente affinata» (Dreyfus, 2007-2012: 93).

La figura di Adán nel *Diablo Mundo* (1841)⁸ – in linea con la cornice fenomenologica qui delineata e con le teorie di Gadamer, Heidegger, Merleau-Ponty, e di Dreyfus e Taylor – si presta, pertanto, ad essere interpretata come rappresentazione poetica di una soggettività immersa nel mondo. Tale prospettiva spiega il motivo per cui il protagonista interagisce con la realtà attraverso le proprie azioni, le proprie emozioni e passioni. Il poema di Espronceda non propone, infatti un sapere sul mondo, ma fa accadere il sapere nel mondo: in quest’ottica il linguaggio poetico – come preannunciato dalla dinamica di comprensione gadameriana – funge da luogo privilegiato in cui la verità si manifesta come evento, come movimento stesso del conoscere (e come auto-rivelazione dell’essere-nel-mondo). Ciò coinvolge il lettore nello stesso evento di comprensione in cui è situato il protagonista. Seguendo la stessa linea interpretativa, Íñigo Huércanos Esparza evidenzia come Espronceda interpreti il suo *hombre nuevo* come una tabula rasa⁹, vale a dire «un ser humano sin nombre, sin recuerdos, sin conocimiento y sin ningún tipo de conexión con su vida anterior; materializado en un cuerpo joven y con la mentalidad propia de un recién nacido» (Esparza 2021: 1242),

La conoscenza nel *Diablo Mundo* si manifesta, pertanto, in un’esperienza incarnata e trasformativa¹⁰ che combina sempre conoscenza e rivelazione di sé, creando così un flusso primordiale di sensazioni e forze. Rilevante è l’osservazione di Alessandra Campo, che nel suo saggio *Presenza impossibile, assenza necessaria* (2020), attribuisce alla materia sensibile un ruolo primario nel processo costitutivo, sottolineando – in termini husserliani – quanto essa non rappresenti un semplice sfondo passivo, piuttosto una dimensione dinamica, capace di esercitare un proprio potere¹¹. In accordo con questa prospettiva, se è vero che la soggettività si forma lasciandosi afferrare, toccare, impressionare dal reale, allora anche la conoscenza di Adán emerge – prima ancora che attraverso la riflessione o il linguaggio – dal “patire” il mondo, attraverso proprio il contatto infranto con la natura, la carne e la morte. È proprio da quest’ultima esperienza – la morte – che questa dinamica trova una risonanza significativa nel VI canto: l’esperienza drammatica che patisce Adán – nel contemplare la proprietaria del bordello che veglia il corpo senza vita della giovane figlia travolta dal caos e dalla mercificazione – è duplice, poiché se da un lato, manifesta un interesse quasi naïf, come se la morte fosse per lui un fenomeno appena scoperto e da comprendere; dall’altro, egli è colpito da un’inquietudine tanto profonda quanto inaspettata che scuote la sua interiorità. In questo quadro ambiguo, riprendendo nuovamente il pensiero husserliano, questa esperienza si configurerebbe come «affezione» originaria¹² (Campo 2020: 68). In altre parole, la conoscenza di Adán è risultato di un collasso, di un urto con la realtà che lo investe e lo ferisce inevitabilmente, catapultandolo in una tensione dicotomica tra innocenza e turbamento, tra la curiosità ingenua di comprendere e la consapevolezza improvvisa della propria finitezza. La consapevolezza di ciò si cristallizza nella scena in cui l’anziana donna pronuncia «sordas palabras maldicientes o quizá una oración» (Espronceda 2006: VI, v. 5725-5726) e di conseguenza, dinanzi alla perdita, anche la fede vacilla: «el Señor me la dio, el Señor me la quitó» (Espronceda 2006: VI, v. 5661), afferma la donna, facendo risuonare in Adán una o, meglio dire, la domanda essenziale – com’è possibile che Dio doni la vita e, con la stessa disinvoltura, la sottragga? La risposta definitiva della donna è gestuale: tace, alza gli occhi al cielo e si rivolge, forse disperatamente, forse provocatoriamente, non a Dio, ma al diavolo. È qui che si rivela uno dei nuclei più amari del poema: «donde falta Dios, el diablo alcanza» (Espronceda 2006: VI, v. 5750).

⁸ Si segnala che l’opera di riferimento *El Diablo Mundo* è l’edizione del 2006 e che da questo momento in poi le citazioni relative a quest’opera verranno indicate, per ragioni pratiche, secondo la formula (Espronceda 2006: numero romano [a indicazione del canto], verso).

⁹ «Let us then suppose the mind to be, as we say, white paper, void of all characters, without any ideas; how comes it to be furnished? [...] To this I answer, in one word, [by] experience» (Locke 1853: 53).

¹⁰ «Si el de Locke es un trabajo filosófico que busca fundamentar la propuesta empírica de que la experiencia constituye la base de todo el conocimiento, el de Espronceda es un trabajo literario que asume esta idea como axiomática para elaborar un poema de aprendizaje» (Esparza 2021: 1243).

¹¹ Campo, nello specifico, fa riferimento alla *hyle* husserliana, ossia la materia sensibile dell’esperienza, fondamentale per la costituzione della soggettività e della conoscenza: «la materia [...] non è un semplice contenuto cieco [...] la *hyle* è infinitamente più essenziale della *morphé* (la forma) per la determinazione dell’oggetto» (Campo 2020: 64).

¹² «È l’affezione, ossia il ridestamento dell’Io per effetto di un urto, un colpo o un’“esplosione”» (Husserl 2016: 244).

Quando Dio tace, all'uomo smarrito e deluso, non resta che cercare un senso altrove, anche nelle tenebre. In esito a ciò, la parola poetica si fa veicolo di trasmissione di tale urto esperienziale, in cui la conoscenza emerge come effetto di un'esperienza che scuote, trasforma e inaugura la coscienza stessa.

Dal grembo amniotico all'esperienza della mancanza

Quando si prende in considerazione la formazione dell'essere umano come entità conoscente e mancante, è necessaria una consapevolezza metodologica: l'indagine dell'origine implica l'analisi di una condizione simbolica e ontologica piuttosto che limitarsi alla mera ricostruzione di un evento biologico. In questa prospettiva, l'immagine della colpa ereditaria di Adamo – fungendo da matrice archetipica dell'esperienza di rottura dello stato edénico – segna l'ingresso dell'uomo nel tempo storico e nella dimensione della coscienza portando con sé la sofferenza, la malattia e la morte nel mondo come pene giuste e necessarie (Bibbia CEI 2008, Gen. 3, 16-19). Dall'altra parte, la perdita del giardino primordiale – che è stato il luogo della perfetta simbiosi tra Dio, l'uomo e la natura – incarna ogni successiva nostalgia dell'origine¹³. In questa direzione, Erich Fromm interpreta il racconto della Genesi non come una caduta, ma come un risveglio¹⁴ (Hunt 2018: 35). Da un'altra prospettiva, Melanie Klein, riconosce nella narrazione edenica la dinamica psichica della separazione e della perdita. Ciò significa che il gesto compiuto da Adamo ed Eva, secondo la sua interpretazione, appare come un attacco invidioso al bene originario, seguito dalla presa di coscienza della propria colpa e dalla necessità di intraprendere un percorso di riparazione. Commentando Klein, sempre Hunt sottolinea che «nell'essere espulsi dal giardino, Adamo ed Eva sono costretti a crescere, a confrontarsi con i propri atti distruttivi e a costruire una vita di riparazione» (2018: 37). Di conseguenza, la rottura dell'unità originaria spinge costantemente l'essere umano verso una reintegrazione matura, che muove ogni tentativo di ricucire la lacerazione tra sé, il mondo e il divino. Parallelamente, anche John P. Collins evidenzia come nel cuore umano permanga una tensione verso la reintegrazione, sostenuta da una memoria dell'origine che – nel generare una profonda nostalgia – dirige la ricerca di senso: «according to Merton, the sin was really a change of attitude on the part of Adam who had been, heretofore, mystically united with God» (2008: 161).

Sulla base delle argomentazioni sviluppate, si evince, pertanto, come l'essere umano nasca con l'impulso di esplorare e di confrontarsi con il mondo esterno, nelle sue mancanze e contraddizioni: nel tempo egli matura gradualmente una coscienza di sé, che si riversa inevitabilmente nell'esperienza del dolore, della frustrazione e del desiderio incolmato.

Non meno significativa, in questo contesto, è il richiamo all'etimologia del termine amniotico, dal greco *ἀμνίον* (amnion) che originalmente si riferiva a un'anfora impiegata nei sacrifici degli dèi, contenente il sangue dei sacrificati. apre prospettive meritevoli di riflessione simbolica: in senso metaforico, tale sangue può essere interpretato tanto come il nutrimento materno che protegge e sostiene il feto nel grembo, quanto elemento anche sacrificale. In questa dimensione, quest'ultimo sperimenta uno stato primordiale di sicurezza e completezza, un equilibrio ancestrale che coniuga protezione, nutrimento e un senso implicito di armonia con il mondo, costituendo pertanto un punto di orientamento interiore che, tuttavia, una volta smarrito, si trasforma nell'età adulta in un oggetto di nostalgia. Pertanto, il modello archetipo di fusione e protezione deriva dall'esperienza del grembo, la cui perdita genera un desiderio inconscio di ritorno alla condizione di unità originale. Proseguendo sulla stessa linea interpretativa, Erich Fromm (2016) osserva che, se un destino clemente non lo avesse preservato dall'ansia provocata dalla separazione dalla vita intrauterina, il neonato sentirebbe il terrore di morire al

¹³ È pertanto l'irrecuperabilità di un paradiso perduto, a costituire il nucleo tragico del *Diablo Mundo*, in cui emerge la voce di un io lirico disgregato come metafora di un'esistenza che promette soddisfazione e compimento, ma che inevitabilmente si sottrae al momento stesso che si tenta di afferrarla (Lorca 1952).

¹⁴ «Adam's first act of disobedience is the beginning of human history, because it is the beginning of human freedom» (Fromm 1966: 23).

momento della nascita. In quest'ottica, il bambino percepisce nella madre la sua primaria fonte di nutrimento, calore e protezione¹⁵ anche dopo la nascita, costituendo il centro originario di un desiderio volto a ricongiungersi, incessantemente, con ciò che è irrimediabilmente perduto¹⁶. La morte, in questa prospettiva, non è solo una fine ma anche una possibilità di ricongiungimento. Anche Gilbert Durand interpreta questa aspirazione volta al recupero della sicurezza e del riposo ancestrali, nonché perduti per sempre con la nascita, osservando come «il complesso del ritorno alla madre viene ad invertire ed iperdeterminare l'avvaloramento della morte stessa e del sepolcro» (Durand 1972: 237). Emergerebbe, pertanto, un legame intrinsecamente presente nei riti funerari, in particolare quando i defunti sono posti in posizione fetale, rappresentando così una metafora dell'inversione del terrore esistenziale e del ritorno al grembo primordiale¹⁷.

Da questa prospettiva, il paradigma edenico e quello amniotico si rispecchiano: entrambi rappresentano stati di unità e di protezione originaria, entrambi vengono infranti, e la coscienza che nasce da tale frattura si configura come esperienza della mancanza. Concettualmente, Adán si presta a essere letto come incarnazione letteraria della condizione umana nelle sue dimensioni di desiderio dolore e apprendimento: la sua nascita dal sonno della morte avvenuta nel canto I, simboleggia la transizione dalla perdita della condizione originaria di sicurezza, completezza e innocenza – paragonabile metaforicamente, dunque, all'immagine del grembo materno – alla complessità e alle frustrazioni adulte, in cui l'esperienza del dolore si intreccia con le delusioni emotive e sociali: una tensione permanente tra la memoria, talvolta inconscia, di quella sicurezza originaria e la realtà del mondo esterno, che induce Adán alla ricerca di pienezza in ambizioni, desideri, relazioni senza però riuscire a replicare integralmente la completezza perduta. La loro unione, ambientata nel quartiere popolare di Lavapiés – un contesto sociale degradato – rivela nel canto IV la caducità di un *eros* basato esclusivamente sulla dimensione corporea e sull'impossibilità di sublimazione. Questa tensione tra desiderio e insoddisfazione si accentua nel canto V, quando l'amore di Salada si rivela ossessivo e dipendente, incapace dunque di colmare il vuoto interiore dell'amato. Analizzando più approfonditamente tale aspetto, si scopre quanto l'*hombre nuevo* del *Diablo Mundo* costituisca il fulcro dell'io romantico, mosso dalla ricerca verso il piacere ma incline alla sua stessa autodistruzione. In tal modo, l'inquietudine di Adán viene trasfigurata – per voce di Salada – nell'immagine poetica del pesce rinchiuso in una boccia di vetro, simbolo di un desiderio incontenibile e della tensione verso una completezza originaria ormai votata alla frustrazione: «sueños son esos, Adán, los que tu mente distraen, aire que anhelas coger, porque los sueños son aire» (Espronceda: 2006 V, v. 4166-4169).

Per il protagonista del *Diablo Mundo*, la nostalgia di tale pienezza originaria, si trasforma in una febbre d'azione, dal momento che l'idea di «seguir la inspiración que me anima» (Espronceda: 2006 V, v.4919), esprime l'illusione di recuperare l'armonia perduta all'origine attraverso l'azione. Analogamente, l'incipit del VI canto segna un ulteriore confronto tra Adán e la dimensione esistenziale, rivelando, attraverso l'episodio della contessa, un'ulteriore esperienza di disincanto: uscito di prigione insieme al gruppo di delinquenti, Adán è inizialmente pronto a seguirli in un furto. La vanità del desiderio umano dall'immagine di una donna matura avvolta da un lusso ostentato ma privo di vita e dalla quantità di oggetti preziosi disposti con indifferenza nella propria stanza. Questo scenario, pertanto, riflette in chiave speculare l'esperienza pregressa e infranta del protagonista con Salada. In tal senso, l'adesione alla banda di ladri è la trasformazione definitiva dell'aspirazione, inconscia e distorta, verso una pienezza illusoria nella quale, dopo un'esperienza limite, il tentativo di trovare sé stesso si traduce in un'ennesima esperienza di vuoto.

In ultima analisi, la parabola conoscitiva umana, e quella di Adán in particolare, può dunque essere interpretato come un *desengaño* romantico, da intendere come un cammino di disincanto attraverso cui l'individuo riconosce le proprie fragilità, conciliando le tracce della memoria e dell'esperienza. Questa dinamica è ben illustrata nella filosofia contemporanea: in *Finitudine e colpa* (1970), Paul Ricoeur riconosce che la mancanza un elemento

¹⁵ «La madre è calore, la madre è cibo, è lo stato euforico della soddisfazione e della sicurezza» (Fromm 1956: 25).

¹⁶ «Sono amato perché sono il bambino della mamma. Sono amato perché sono indifeso. Sono amato perché la mamma ha bisogno di me. Per metterla in una formula generale: sono amato per ciò che sono» (Fromm 1956: 25).

¹⁷ «Molti popoli seppelliscono i morti nella posizione del rannicchiamento fetale, segnando così nettamente la loro volontà di vedere nella morte un simbolo del riposo originario» (Durand 1972: 237).

strutturale della condizione umana¹⁸, piuttosto che un deficit accidentale: come l'esperienza di Adán genera consapevolezza, la finitudine diventa il punto di partenza della coscienza di sé (Righetti 2019). In questa prospettiva, si può pertanto constatare nel limite, in entrambi i casi, un'opportunità di riflessione e di crescita, evidenziando come l'incontro con ciò che manca inevitabilmente segna la parabola esistenziale dell'individuo.

Conclusioni: il ruolo del corpo nella formazione epistemica di Adán

Alla luce di tali considerazioni, si può pertanto cogliere un punto fertile di risonanza tra la riflessione filosofica contemporanea e la materia poetica del *Diablo Mundo*, in cui la parabola esistenziale di Adán si definisce come un processo che va oltre la mera acquisizione di informazioni o competenze, estendendosi ad una molteplicità di modalità epistemiche, attraverso l'incontro diretto con il mondo e la sofferenza. Anzitutto – in linea con Gadamer – il linguaggio poetico di Espronceda si fa *medium* attraverso cui accade una verità storica dell'esperienza. Pertanto, Adán non è tanto il veicolo di un'episteme universale, ma la creatura che, nel suo errare conoscitivo, apprende attraverso l'*empeiria*. Analogamente, il corpo di Adán – in qualità di alter-ego del *corps propre* merleau-pontiano – assume inevitabilmente funzione epistemica: ogni passo, ogni scoperta, ogni "erranza" compiuta dall'*hombre nuevo* genera un sapere immediato, concreto che precede ogni disamina intellettuale. In quest'ottica è attraverso la mobilità corporea e il coinvolgimento affettivo che si dispiega il senso del poema: l'evoluzione di Adán attraverso l'esperienza si manifesta nella sua rinascita, perché, svegliandosi dal sonno della morte, si imbatte in un mondo a lui sconosciuto. All'inizio – come si è avuto modo di evidenziare – è un essere privo di qualsiasi tipo di conoscenza. Ma è proprio tale stato di purezza che lo espone alla durezza della realtà sociale, rivelandosi fin da subito aggressiva e crudele. Un primo passo verso una comprensione più profonda del mondo e della consapevolezza della sofferenza è il suo primo incontro con il dolore fisico. Significativo, a questo riguardo, è il dolore che Adán sente nel canto III, quando lo attaccano e lo rinchiudono, episodio che rappresenta una delle delusioni più incisive del poema. Questo concetto è fondamentale per capire come Espronceda vede la vita e l'esperienza: l'esperienza del dolore, come modo di conoscere direttamente, obbliga l'individuo a capire quanto il mondo sia limitato e spietato. Passare dal sentire piacere al sentire dolore non è solo qualcosa che succede, ma è anche ciò che serve per arrivare a una vera conoscenza. Così, l'esperienza di Adán si configura come un processo di crescita che, purtroppo, non ha nulla di idealistico. In conformità alle riflessioni aristoteliche, l'acquisizione di esperienza, implica un atto di astrazione che richiede la memoria¹⁹ (Acerbi 2018) la quale è fondamentale per dare ordine e significato alle informazioni sensoriali.

In questa prospettiva, il richiamo all'empirismo di Locke risulta naturale: partendo da uno stato di purezza originaria, la figura di Adán è destinato a confrontarsi con la realtà cruda e complessa, imparando così che il percorso della conoscenza non è mai privo di costo. Alla luce di tali riflessioni, l'esperienza del dolore nel *Diablo Mundo* non limitandosi a mettere in evidenza la natura ostile del mondo conforme alla concezione esproncediana, viene progressivamente a definirsi come una sorta di apprendimento incarnato, in cui il dolore si fa veicolo di conoscenza pre-riflessiva. A tal proposito, Elaine Scarry (1985) indaga come il dolore fisico svolga un duplice movimento: da un lato è in grado di disintegrare il linguaggio riducendo l'essere umano a pura corporeità. Dall'altro, esso rivela le verità profonde sull'esperienza umana²⁰.

¹⁸ «La risposta data da Ricoeur descrive la debolezza costitutiva [...] cioè, attraverso la mediazione strutturale tra il polo della finitezza e quello dell'infinità, si intravede la debolezza specifica dell'uomo, la sua sostanziale fallibilità e nient'altro» (Righetti 2019: 16).

¹⁹ Come sottolinea Aristotele in *Metafisica*, «negli uomini, l'esperienza deriva dalla memoria: infatti, molti ricordi dello stesso oggetto giungono a costituire un'esperienza unica» (Acerbi 2018: 32).

²⁰ «Physical pain is not only itself resistant to language but also actively destroys language, deconstructing it into the pre-language of cries and groans. [...] Conversely, to be present when the person in pain rediscovers speech [...] is almost to be present at the birth, or rebirth, of language» (Scarry 1985: 173).

È quindi attraverso il corpo dolente che Adán si interfaccia con un tipo di conoscenza che non può essere trasmessa attraverso il pensiero teorico, come accade contrariamente per la scienza e l'arte. In linea con le riflessioni proposte da Isaiah Berlin (1980), questa visione non può che richiamare le istanze della *contra-ilustración* che pone in antitesi l'esperienza vivida e immediata del mondo alla conoscenza teorica, la cui validità viene progressivamente messa in discussione.

Sospendendo momentaneamente la lettura in chiave puramente poetico-filosofica, è possibile intravedere in questa condizione – che travalica la dimensione letteraria per interrogarsi sui meccanismi percettivi, emotivi e cognitivi dell'individuo – una più ampia e profonda riflessione sull'esperienza umana. In questo contesto, l'esperienza del dolore vissuta dal nostro uomo nuovo, potrebbe essere interpretato come rappresentazione di una soggettività incarnata in accordo con quelli che sono i principi dell'Embodied Predictive Processing (EPP), secondo cui il dolore non è un semplice segnale localizzabile nel corpo, ma una perturbazione diffusa e incarnata che trasforma la relazione del soggetto con il mondo: secondo Kiverstein, Kirchhoff e Thacker (2022) il dolore emerge dall'interazione continua di sistemi di regolazione corporea che, nel tentativo di preservare l'equilibrio omeostatico, producono esperienze soggettive complesse quando la previsione del benessere corporeo viene disattesa²¹. Pertanto, è un evento contemporaneamente fisico e cognitivo che crea una nuova forma di coscienza, poiché spiega il modo in cui il soggetto sente e interpreta la perturbazione di sé e del proprio rapporto con il mondo. Nel caso di Adán, il dolore – come suggerisce l'EPP – si traduce in un'alterazione della modalità con cui il soggetto si relaziona all'ambiente. Nel suo vagare, infatti, Adán inizialmente osserva e percepisce il mondo con uno sguardo rinnovato, pieno di stupore, come se lo scoprisse per la prima volta, con la meraviglia ingenua di un bambino:

Desnudo en tanto el nuevo mozo vuela,
párase; corre, alborozado grita,
mira alegre en redor, nada recela,
cuanto le cerca su entusiasmo excita.
Palpar, gritar, examinar anhela
cuando mira y en torno de él se agita.
(Espronceda, *Diablo Mundo*, III, v. 994-1000)

In un secondo momento, tutto ciò che lo circonda si tinge d'ostilità:

Huye el cobarde vulgo a lo primero,
piedras después sin compasión le tira
gritan: al loco, y con temor villano
huyen y le señalan con la mano.
(Espronceda, *Diablo Mundo*, III, v. 1995-1997)

È con queste parole che l'uomo nuovo, una volta gettato nel mondo senza memoria e privo di alcun tipo di esperienze pregresse, si ritrova immediatamente catapultato nella sofferenza: Il suo pensiero si configura come sentimento incarnato che, come una tempesta, nel tentativo di ristabilire equilibrio, dà origine alla coscienza stessa:

Siempre en eterna tempestad impura
mar donde el mundo su sobrante arroja
lucha náufrago el hombre a la ventura
sin puerto amigo que en su mal le acoja.
(Espronceda, *Diablo Mundo*, IV, v. 248-250)

²¹ «The homeostatic processes that protect the body from internal and external threats are not confined to the brain but are distributed across the whole neural axis in continuous reciprocal interaction with the autonomic, neuroendocrine, and immune systems» (Kiverstein, Kirchhoff e Thacker 2022: 975).

Tale punto di vista si arricchisce ulteriormente se si considera che Adán è, innanzitutto, un essere “gettato” in un mondo in cui la coordinante di senso gli sono state precluse.

Un essere segnato dalla *Geworfenheit*, – impiegando la terminologia heideggeriana²² – ossia privo di radici e in cerca di un senso che da sempre gli si nega (Heidegger 1976). Privo di un fondamento stabile da cui definire sé stesso, il protagonista del *Diablo Mundo* è costretto a farsi carico del proprio essere, pur non essendo mai, per ovvie ragioni, pienamente padrone di sé²³. Si deve tuttavia riconoscere che questa sua condizione di “gettatezza” non si presenta in Adán semplicemente come una privazione, bensì come la dimensione stessa della sua libertà²⁴: essa gli apre la possibilità – come risulta evidente nel canto III e nel canto VI – di scegliere, di agire e, inevitabilmente, anche di errare. Questa condizione esistenziale spiega perché l’opera metta in scena una progressiva decostruzione de *los afanes*, degli aneliti illusori, rivelando così un vuoto che l’uomo cerca di colmare, ma senza successo. Il *desengaño* non riguarda solo, pertanto, la perdita di illusioni personali ma anche la caduta di ideali collettivi e in particolar modo trascendenti. Considerando la prospettiva del divino, qui l’immagine di Dio si configura come radicalmente inaccessibile all’essere umano. A tal proposito, Rayiv David Torres Sánchez osserva: «ni siquiera la autorrevelación de Dios a través del Cristo puede hacerlo accesible los hombres, por cuanto se revela como la presencia encubierta e incognoscible de antemano, por esta razón, cuando el Cristo la interpela, ella no lo reconoce» (2017: 251).

Si potrebbe dunque affermare che, la tensione tra presenza e assenza di Dio diventa quindi centrale dal momento che, pur aspirando al contatto con il divino, l’uomo è costretto a confrontarsi con la sua natura nascosta, apprendendo a leggere la realtà attraverso un vuoto che è insieme mancanza e motore di ricerca ontologica²⁵.

In ambito letterario, tale concezione trova espressione nel conflitto interiore che ne deriva – emblematicamente rappresentato nel personaggio di Adán – che funge da chiave interpretativa dell’intero poema: un viaggio volto alla ricerca di un orizzonte di senso che non offre certezze all’animo umano, se non il riflesso dell’eterna insoddisfazione che accompagna il vivere. Nel caso di Adán, la sua figura si presta fin dal canto I come paradigma dell’uomo nuovo; eppure, questo apparente rinnovamento si rivela, irrimediabilmente falso. Il nuovo inizio non è altro che un ritorno all’eterno conflitto dell’uomo con la propria finitezza e con l’inafferrabilità del desiderio. Fin dai primi movimenti compiuti, la sua tensione nasce dall’impossibilità di raggiungere un paradiso perduto: non un luogo concreto, ma l’immagine simbolica di un’esistenza che promette soddisfazione e compimento, che tuttavia si dissolve ogni qual volta che si tenta di afferrarla (Lorca 1952). La perpetua frustrazione di questi ideali diventa di conseguenza una condanna, complessa da superare, costringendo l’individuo a riflettere sulla natura della felicità: in questo senso, l’uomo romantico finisce per confrontarsi con la storia umana che, con il suo carico di esperienze, sofferenze e contraddizioni, diventa un fardello insostenibile.

Tenendo conto di quanto appena affermato, è inevitabile che la ricerca di Adán rivolta al sublime si trasformi presto nell’angoscia dell’incomprensibile: nudo e perseguitato dalla folla e dalle autorità, si presta a una dichiarazione di ribellione romantica da parte del suo autore contro un sistema sociale decrepito e corrotto:

Y arrojándole piedras, con donosa
burla por gusto e intención villana,
le hizo el dolor sentir, para que sepa
que no hay placer donde el dolor no quepa.
(Espronceda, *Diablo Mundo*, III, v. 1978-1981)

²² Il concetto di gettatezza (*Geworfenheit*), centrale nel pensiero di Martin Heidegger, indica la condizione dell’essere umano abbandonato, gettato senza preavviso né scelta in un mondo già dato: «Gettato nel suo “Ci”, l’Esserci è già sempre assegnato effettivamente a un determinato (cioè al suo) mondo» (Heidegger 1976: 361).

²³ «L’Esserci è, come tale, colpevole; se almeno è valida la determinazione esistenziale formale della colpa come esser fondamento di una nullità» (Heidegger 1976: 346). Ciò spiega, pertanto, che come L’Esserci heideggeriano, Adán è pertanto fondamento di una “nullità” dal momento che il suo essere non ha fondamento, è gettato nel nulla.

²⁴ «La nullità esistenziale non ha il carattere della privazione [...] è l’essere di questo ente ad esser nullo» (Heidegger 1976: 346).

²⁵ Il tropo dell’assenza o dell’impercettibilità di Dio è costante nella storia del cristianesimo, raggiungendo la sua massima articolazione nelle tradizioni mistiche: è nel concetto di *Deus absconditus* (Dio nascosto) che la percezione del divino coincide con la mancanza stessa.

A conclusione definitiva di questa indagine, emerge con chiarezza che la parabola di Adán ha raggiunto la consapevolezza del limite che segna ogni tensione dell'uomo verso una totalità di senso all'interno del percorso epistemologico delineato dal *Diablo Mundo*. La sua figura incarna, quella stessa dialettica che Malde Vigneri identifica nella genesi dell'Io come evento traumatico causato dalla separazione e dalla perdita. Così come l'artista preistorico che, nel momento in cui inizia a rappresentare sé stesso «vede per la prima volta il mondo con gli occhi della mente e del proprio pensiero» (Vigneri 2009: 378). Anche Adán sperimenta il proprio dolore originario – nello stesso processo di ricerca conoscitiva – ossia l'impossibilità di afferrare ciò che si desidera²⁶. È pertanto in questo oltrepassamento, che Espronceda affida al suo protagonista la rappresentazione più genuina della condizione umana: l'insoddisfazione come condizione costitutiva dell'essere e il dolore come strumento privilegiato per accedere alla consapevolezza della propria umanità.

Bibliografia

- ACERBI Ariberto (2018-2019), «Elementi di Gnoseologia (Lezioni)», consultato il 01/05/2025, URL: <<https://docenti.pusc.it/download?f=7986>>.
- BERLIN Isaiah (1980), *Against the Current: Essays in the History of Ideas*, London, Hogarth Press.
- CAMPO Alessandra (2020), *Presenza impossibile, assenza necessaria: aporia, diaporìa ed euporia delle analisi husserliane sulla passività*, «Philosophy Kitchen», 12, p. 65-68.
- COLLINS John (2008), *The Myth of the Fall from Paradise: Thomas Merton and Walker Percy*, «The Merton Annual», 21, p. 161.
- CONDÒ Jacopo (2016), *Recensione a H. Dreyfus, C. Taylor, Retrieving Realism*, «Lo Sguardo» 21 (II), p. 382-385.
- CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA (2008), *La Sacra Bibbia*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.
- CONSIGLIO Francesco (2015), *La mente incarnata e le prospettive morali della Fenomenologia della Percezione*, «ALIA: Revista de Estudios Transversales », 4, p. 12.
- CRUZ Gabriel-Nicolás e HERAS-ESCRIBANO Manuel (2025), *Being-in-the-World Beyond Dreyfus: Bringing Hermeneutics to Embodied Cognition*, «Philosophia», 53, p. 830-831.
- DREYFUS Hubert (2007-2012), *Why Heideggerian AI failed and how fixing it would require making it more Heideggerian*, In: Kiverstein J. e Wheeler M. (Eds.), *Heidegger and cognitive science*, p. 93.
- DURAND Gilbert (1972), *Le strutture antropologiche dell'immaginario – Introduzione all'archetipologia generale*, trad. it. Catalano E., Bari, Edizioni Dedalo.
- ESPARZA Íñigo Huércanos (2021), *La preocupación romántica por el conocimiento en El Diablo Mundo de José de Espronceda*, «Bulletin of Spanish Studies», 98, 8, p. 1242.
- ESPRONCEDA José de (2006), *Obras completas*, Martínez Torrón D. (ed.), Madrid, Cátedra, «Letras Hispánicas».
- FROMM Erich (1966), *We shall live as gods*, London, Lowe & Brydone.
- FROMM Erich (2016), *L'arte di amare*, Milano, Oscar Mondadori.
- GADAMER Hans-Georg (1994), *Verità e metodo*, Milano, Bompiani.
- GARCÍA LORCA Francisco (1952), *Espronceda y el Paraíso*, «Romanic Review», 43, p. 203-204.
- HEIDEGGER Martin (1976), *Essere e tempo*, Milano, Longanesi & C.
- HUNT Jane (2018), *Psychological Perspectives on the Garden of Eden and the Fall in Light of the Work of Melanie Klein and Eric Fromm*, «Pastoral Psychol», 67, p. 35-36.
- HUSSERL Edmund (2016), *Lezioni sulla sintesi passiva*, trad. it. Costa V., Brescia, La Scuola.
- KIVERSTEIN Julian, KIRCHHOFF Michael e THACKER Mick (2022), *An embodied predictive processing*

²⁶ «Ciò che *va esistendo* assume forza traumatica rivelatrice e si fa, nell'accensione pulsionale oltre il limite, espressione di un pensiero complesso» (Vigneri 2009: 380).

theory of pain experience, «Review of Philosophy and Psychology», 13, 4, p. 975.

LENNON Thomas (2007), «Theological Aspects of Early Modern Philosophy», In: Garber D. e Ayers M. (eds.), *The Cambridge History of Seventeenth-Century Philosophy*, p. 275-289.

LOCKE John (1853), *An Essay Concerning Human Understanding*, London, William Tegg & Co, p. 53.

MERLEAU-PONTY Maurice (2003), *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani.

RICOEUR Paul (1970), *Finitudine e colpa*, trad. it. Girardet M., Bologna, Il Mulino.

RIGHETTI Filippo (2019), *Il “finito” e il “male” nella filosofia di Paul Ricoeur*, Roma, Sapienza Università di Roma.

RUTHERFORD Donald (2007), «Philosophy and Religion in Seventeenth-Century Britain», In: Garber D. e Ayers M. (eds.), *The Cambridge History of Seventeenth-Century Philosophy*, p. 25-26.

SÁNCHEZ Rayiv (2017), *La soledad de lo Uno: Mística y teología negativa en la obra de Michel de Certeau*, «Logos. An. Sem. Met.», 50, p. 251.

SCARRY Elaine (1985), *The body in pain: The making and unmaking of the world*, Oxford, Oxford University Press.

SCHMALTZ Tad (2007), «From Scholasticism to Cartesianism: The Late Scholastic Context», In: Garber D. e Ayers M. (eds.), *The Cambridge History of Seventeenth-Century Philosophy*, p. 149-50.

VIGNERI Malde (2009), *Il trauma della nascita dell'Io*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro Camuno di Studi Preistorici.

Arte e religione in Giappone: le lettere del gesuita Gaspar Vilela

Cristian Andreini

cristian.andreini99@gmail.com

ABSTRACT: In 1571, the Portuguese Jesuit Gaspar Vilela wrote a letter from Goa in which he provided detailed observations of the artistic and religious landscape encountered during his mission in Japan. This article examines his descriptions of temples, gardens, and artworks that shaped the sacred environment of sixteenth-century Japan. Vilela's letters offer a valuable testimony of the Western gaze on a deeply different culture, where art and spirituality are closely interwoven. The contribution reflects on the role of missionary sources in the study of intercultural art history and on the complex function of sacred images in the dialogue—an often ambivalent one—between Christianity and Buddhism.

PAROLE-CHIAVE: Gaspar Vilela, Missioni gesuitiche, Arte giapponese.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof. Sonia Maffei, docente di Storia della critica d'arte.

Nel corso del XVI secolo, il primo incontro tra l'Europa e il Giappone si configurò come un evento di straordinaria rilevanza storica e culturale. All'interno di un arcipelago segnato da forti frammentazioni politiche e religiose – dove *daimyō* locali esercitavano un potere quasi assoluto nei rispettivi territori – l'arrivo dei portoghesi, a partire dal 1543, inaugurò una stagione di scambi che coinvolse non solo il commercio, ma anche la religione, la scienza e l'arte (Boxer 1951). In tale contesto, la presenza dei missionari gesuiti rappresentò non soltanto un vettore di evangelizzazione, ma anche un canale privilegiato attraverso cui l'Occidente poté accedere alla conoscenza della civiltà nipponica (Boscaro 1966).

Le lettere prodotte dai padri della Compagnia di Gesù, redatte nel corso delle missioni asiatiche, costituiscono fonti primarie di notevole valore per la ricostruzione del paesaggio culturale e religioso del Giappone del tempo (Elison 1973). Offrono al lettore moderno una visione filtrata dallo sguardo europeo – spesso intriso di tensioni teologiche e finalità propagandistiche – ma capace, in alcuni casi, di restituire osservazioni acute e sensibili (Moran 1993). I gesuiti, accolti da diversi *daimyō* per motivi anche strategici e commerciali, furono tra i pochi europei a entrare stabilmente in contatto con le élite locali, osservando da vicino le pratiche religiose buddhiste e l'organizzazione architettonica dei templi (Frois 1976). Nonostante le difficoltà legate alla lingua, alle rivalità interne e all'opposizione dei bonzi, la Compagnia seppe adattare gradualmente i propri metodi missionari, privilegiando l'apprendimento della lingua, la comprensione dei costumi e una parziale integrazione con l'ambiente locale.

Tra queste testimonianze si distingue la figura del padre Gaspar Vilela (1526-1572), missionario portoghese attivo in Giappone dal 1556 al 1571, protagonista della prima fase della missione gesuitica nel cuore del Paese. La sua lunga permanenza, il contatto diretto con figure come Oda Nobunaga e l'attività svolta nella regione di Kyōto, lo resero un testimone d'eccezione del mondo giapponese di epoca Muromachi (Cooper 1965). La lettera redatta da Vilela a Goa il 6 ottobre 1571 e indirizzata ai monaci benedettini del monastero di Avis, si presenta come una descrizione articolata e puntuale del paesaggio sacro giapponese, nella quale trovano spazio riferimenti a templi buddhisti, statue dorate, giardini monastici, testi calligrafici e architetture in legno, osservati con attenzione analitica e registrati con notevole precisione descrittiva.

Il presente contributo intende analizzare tale fonte nella prospettiva della storia dell'arte, ponendo particolare attenzione alle modalità attraverso cui Vilela interpreta e restituisce le immagini sacre e l'ambiente architettonico del Giappone del XVI secolo. Lungi dal limitarsi a una condanna dell'idolatria, la sua testimonianza rivela un'oscillazione costante tra ripulsa dottrinale e fascinazione estetica, configurando uno sguardo ambivalente che riflette, in filigrana, le tensioni del dialogo interculturale tra cristianesimo e buddhismo. L'articolazione simbolica del tempio, la raffinatezza dei giardini e la magnificenza delle statue dorate diventano così oggetto di una narrazione che, pur ancorata all'intento missionario, si presta a una lettura storico-artistica in chiave comparata.

L'esperienza missionaria di Gaspar Vilela in Giappone si colloca all'interno della prima fase di presenza gesuitica nell'arcipelago nipponico, in un momento in cui la Compagnia di Gesù andava delineando progressivamente le proprie strategie di adattamento culturale. Giunto nel 1556 al seguito del provinciale Melchior Nunes Barreto, Vilela trascorse quindici anni nel territorio giapponese, distinguendosi per l'instancabile attività pastorale, per l'audacia dei suoi spostamenti, e per l'attenzione rivolta alla comprensione dei costumi locali. La sua presenza si concentrò inizialmente nelle regioni del sud, per poi stabilirsi a Kyōto, cuore politico e religioso del Paese, dove entrò in contatto con le autorità locali e con alcuni importanti monasteri buddhisti (Elison 1973).

A differenza di altri confratelli, il suo contributo non fu soltanto sul piano dell'evangelizzazione, ma si esprime anche attraverso una precisa attività documentaria, testimoniata da due lettere oggi conservate: una risalente al 1561, in cui descrive la festa dell'*Obon*, e la seconda, ben più articolata, redatta nel 1571 al termine della sua missione e inviata da Goa ai monaci benedettini del monastero di Avis (Vilela 1571).

Questi due scritti rappresentano, nel loro insieme, una fonte preziosa per l'analisi dell'atteggiamento gesuitico nei confronti del Giappone. Non si tratta semplicemente di resoconti religiosi, ma di vere e proprie narrazioni etnografiche e visuali, in cui la descrizione dei rituali, dei luoghi di culto, delle architetture lignee e delle manifestazioni artistiche è sorretta da un'osservazione attenta e, per molti aspetti, partecipe. Vilela dimostra di possedere un'acuta capacità di registrare ciò che vede – templi, statue, giardini, calligrafie e decorazioni – pur rimanendo ancorato al proprio orizzonte teologico e culturale. Il suo sguardo si esercita tanto sull'architettura dei templi quanto sulla disposizione dei giardini, sulla struttura urbana delle città quanto sull'articolazione delle feste rituali: tutto è degno di nota, sebbene reinterpretato alla luce della fede cattolica e del linguaggio missionario.

Tale ambivalenza tra spirito documentario e giudizio religioso rende le lettere di Vilela una testimonianza di grande interesse per la storia dell'arte. Da un lato, il missionario condanna con fermezza le pratiche idolatriche dei bonzi, accusati di diffondere dottrine «prive di speranza» (Vilela 1571: 323), e denuncia l'assenza di una concezione dell'anima immortale; dall'altro non può fare a meno di manifestare una sottesa ammirazione per la raffinatezza tecnica delle sculture, per l'eleganza degli interni e per la precisione con cui ogni elemento architettonico contribuisce a creare un'atmosfera di raccoglimento e sacralità (Boxer 1951).

È in questa tensione – tra rifiuto teologico e meraviglia estetica – che si colloca il valore delle sue descrizioni: esse offrono uno dei primi tentativi europei di leggere un complesso sistema figurativo estraneo alla tradizione occidentale, ponendo le basi per una storia dell'arte a vocazione interculturale (Moran 1993).

Uno dei passaggi più articolati della lettera inviata da Gaspar Vilela nel 1571 da Goa riguarda la descrizione di una statua dorata di proporzioni monumentali, collocata all'interno di un tempio buddhista della città di Miaco (l'attuale Kyōto). Il missionario riferisce la presenza di «un idolo molto grande, tutto dorato dalla testa ai piedi», situato frontalmente a un altare su cui «due bracieri bruciano incenso e aromi quasi continuamente» (Vilela 1571: 323; 324). L'ambiente è descritto come ampio e lucidissimo, con un tetto talmente solido da poter «durare mille o duemila anni» (Vilela 1571: 326) costruito in legno e sostenuto da pilastri massicci.

Pur mancando riferimenti espliciti alla localizzazione, la scena delineata da Vilela appare compatibile con la struttura di un *butsuden*, ovvero la sala principale del culto nei templi di scuola esoterica (*mikkyō*) o della Terra Pura (*Jōdo-shū*), dove è collocata l'immagine principale (*honzon*, 本尊). È plausibile che si trattasse di una rappresentazione di Dainichi Nyorai o di Amida Buddha, collocata in uno dei principali complessi templari di Kyōto, come il Tō-ji o il Chion-in.

La descrizione non fornisce dettagli iconografici, ma si sofferma su elementi visivi e spaziali: la posizione dominante della statua, la brillantezza dell'oro, la centralità assiale rispetto all'altare e la presenza costante dell'incenso. Il risultato è una percezione immersiva, in cui l'immagine sacra definisce e struttura lo spazio circostante. L'idolo non viene osservato come oggetto di analisi, ma come fulcro cerimoniale e gerarchico dell'intero ambiente liturgico.

Vilela mostra di cogliere con precisione il rapporto tra scultura e spazio architettonico, senza tuttavia tematizzare la tecnica o l'iconografia. Questo silenzio non va interpretato come superficialità, ma come indizio della modalità con cui la statua si impone all'osservatore: non per le sue caratteristiche figurative, ma per la forza visiva che esercita nello spazio templare. L'oro, in particolare, è percepito non come materiale decorativo, ma come agente visivo che trasforma l'illuminazione interna, moltiplicando riflessi e riverberi, e amplificando l'aura della figura.

Infine, la nota sul tetto del tempio, definito «così robusto da durare mille o duemila anni» (Vilela 1571: 326), suggerisce un'ammirazione implicita per la perizia costruttiva giapponese. La struttura lignea appare al missionario tanto solida quanto antica, e questa osservazione conferma che l'intera esperienza visiva – dalle proporzioni architettoniche alla disposizione cerimoniale – è filtrata attraverso uno sguardo attento alle dimensioni materiali e simboliche della sacralità.

Un ulteriore elemento di rilievo nella descrizione di Vilela è rappresentato dalla presenza di libri sacri dorati, disposti con cura su tavole laccate e accompagnati da stuoie individuali e tavolini dorati, destinati alla lettura e alla recitazione dei testi durante le ore rituali dei bonzi. Il missionario sottolinea con sorpresa «l'ordine perfetto e la brillantezza» con cui questi oggetti sono collocati nello spazio sacro, rilevando la «cura e la riverenza» con cui i testi vengono trattati (Vilela 1571: 323). La disposizione rigorosa, la brillantezza dell'oro, l'integrazione del libro nella pratica liturgica restituiscono, agli occhi del gesuita, un'immagine dell'oggetto scrittoria non come mero supporto testuale, ma come forma visiva e sacrale, parte integrante del paesaggio cerimoniale.

L'attenzione per la materialità e per il rapporto tra funzione e simbolo si estende anche all'architettura interna. Vilela osserva con interesse le pareti mobili dell'edificio, descritte come «leggere, scorrevoli e ricoperte da una carta che lascia passare una luce morbida» (Vilela 1571: 322). È un riferimento diretto agli *shōji* (障子) e ai *fusuma* (襖), elementi architettonici fondamentali nell'estetica giapponese, che regolano il passaggio della luce e trasformano continuamente la percezione dello spazio. Nei *fusuma*, spesso decorati con motivi stagionali, paesaggi o animali – tigri, aironi, draghi – si compone un ambiente mutevole e dinamico, in perfetta sintonia con la sensibilità zen. La luce, filtrata attraverso la carta di riso, agisce non solo come fenomeno ottico, ma come elemento spirituale, capace di plasmare il ritmo della meditazione e la percezione del sacro (Nitschke 1999).

All'interno del tempio, Vilela nota anche la presenza di paraventi decorati (*byōbu*), che descrive come dorati e pieghevoli, con immagini raffinate. La probabile appartenenza di questi manufatti alla scuola Kanō, già attiva nel XVI secolo, colloca questa osservazione all'interno di una precisa evoluzione stilistica: i *byōbu* dorati, caratterizzati da ampi spazi vuoti e motivi naturalistici, concorrevano a creare un ambiente sospeso, in cui il vuoto – lungi dall'essere mancanza – assumeva valore compositivo e metafisico. Vilela, che pur non ne comprende il codice visivo, registra l'effetto con meraviglia: l'oro riflette la luce, le figure emergono come apparizioni, e lo spazio interno assume una dimensione sospesa, quasi immateriale (Varley 2000).

Nel loro insieme, questi elementi – libri dorati, pitture mobili, oggetti rituali e decorazioni – definiscono un ambiente sacro denso di significati simbolici, in cui la materia non è mai neutra, ma agisce come medium spirituale. L'osservazione di Vilela, sebbene condotta da un punto di vista apologetico e critico, restituisce con chiarezza la potenza visiva e rituale di un sistema in cui ogni componente architettonica o pittorica partecipa alla costruzione del sacro. Proprio la tensione tra giudizio dottrinale e precisione descrittiva attribuisce al testo un valore storiografico notevole: non solo testimonianza, ma strumento per comprendere le modalità storiche del vedere.

Accanto alla descrizione delle immagini sacre, la lettera di Gaspar Vilela del 1571 dedica ampio spazio alla struttura architettonica dei templi giapponesi, rivelando un'attenzione acuta per la disposizione degli spazi, la qualità dei materiali impiegati e il contesto naturale in cui tali edifici si inseriscono.

I templi appaiono al missionario come luoghi in cui la dimensione spirituale si traduce visivamente in ordine, armonia e raffinatezza tecnica. Le costruzioni religiose osservate a Miaco (Kyōto) e in altre città vengono descritte come edifici di grande solidità e bellezza, sorretti da imponenti pilastri in legno di cedro e coperti da tetti resistenti, capaci – secondo Vilela – di durare «mille o duemila anni» (1571: 326).

L'uso predominante del legno, in particolare del cedro giapponese (*sugi*), è da lui motivato con considerazioni pratiche legate alla frequenza di terremoti e tifoni che avrebbero reso impraticabile l'impiego di materiali pesanti come la pietra o la calce. Tuttavia, Vilela coglie anche la valenza estetica di tali scelte: le superfici interne risultano levigate, ben lucidate, prive di giunture visibili; i pavimenti rialzati, ricoperti da stuoie (*tatami*), contribuiscono a creare un ambiente sobrio ma elegante. Le porte scorrevoli (*fusuma*) e l'organizzazione degli spazi aperti evocano, per il gesuita, un'idea di leggerezza e armonia che contrasta fortemente con la monumentalità liturgica delle chiese europee (Coaldrake 1996).

Tra i complessi religiosi menzionati nella lettera figurano templi di grande rilievo storico e architettonico come il Tōfukuji, il Kōfukuji, il Daibutsuden di Nara e il santuario di Kasuga, nonché il monte Kōya (Kōyasan), centro della scuola Shingon. Sebbene le descrizioni non sempre si soffermino sui singoli apparati decorativi, Vilela mostra un interesse costante per la relazione tra spazio architettonico e pratica religiosa. Le strade ordinate che conducono ai templi, i fossati che delimitano i perimetri sacri, l'equilibrio tra natura e costruzione contribuiscono a delineare un'immagine complessiva di sacralità diffusa, nella quale ogni elemento sembra concorrere alla creazione di un'atmosfera rituale.

Lungo tutto il suo resoconto, emerge con chiarezza come l'estetica del tempio giapponese – nella sua essenzialità formale e nella sua apertura al paesaggio – venga percepita dal missionario come qualcosa di profondamente diverso, ma non privo di fascino. Il valore spirituale attribuito all'ambiente costruito, alla cura delle proporzioni e al rapporto tra interno ed esterno rivela, in filigrana, l'influenza del pensiero Zen, con la sua enfasi sull'esperienza meditativa e sull'integrazione tra architettura e natura (Keene 1969). Sebbene Vilela non possieda strumenti teorici per identificare tali influenze dottrinali, le sue osservazioni evidenziano come l'arte religiosa giapponese si radichi in una visione del sacro in cui l'ordine materiale è riflesso dell'armonia cosmica.

In questa prospettiva, la descrizione dei templi assume una valenza che va oltre il dato costruttivo: l'architettura diviene per Vilela un segno tangibile del modo in cui la religiosità locale si esprime nello spazio e nella materia, attraverso un linguaggio visuale che, pur risultando teologicamente estraneo, si impone per efficacia e coerenza simbolica. La sua testimonianza restituisce così non solo l'immagine di edifici ben costruiti e decorati, ma la percezione di un mondo spirituale che si traduce in forma architettonica, secondo principi estetici che meritano di essere compresi e interpretati anche da uno sguardo occidentale.

Tra gli elementi che più affasciano Gaspar Vilela nella sua permanenza nei templi giapponesi, i giardini monastici occupano un posto privilegiato. Nella lettera del 1571, il missionario osserva con meraviglia come ogni parte dello spazio naturale – dai pini sempreverdi alle rose profumate, dagli stagni alle colline artificiali – sembri ordinata con uno scopo contemplativo, quasi liturgico. Scrive infatti che «non si trova una pagliuzza né alcuna sporcizia», e che tutto appare «molto ben disposto» (Vilela 1571: 323), segno evidente di un'intenzionalità che egli riconosce pur senza comprenderne il linguaggio simbolico.

Il giardino, agli occhi del gesuita, non è un semplice ornamento, ma una proiezione visiva e simbolica del sacro: uno spazio in cui la disposizione della natura riflette un equilibrio interiore che non ha bisogno di figure divine per generarsi. Si tratta di una concezione radicalmente diversa da quella dei giardini rinascimentali europei, dove la natura è geometrizzata, subordinata all'architettura, spesso espressione di potere più che di raccoglimento spirituale.

In uno dei passaggi più evocativi, Vilela descrive una laguna limpida, al centro della quale si erge una *tsukiyama* (築山), collina erbosa realizzata artificialmente e sormontata da una struttura in cedro «coperta da stuoie intrecciate, per sedervi a contemplare il vento» (Vilela 1571: 324). Intorno, pini curvati verso l'acqua, rose disposte con grazia, carpe che nuotano in silenzio.

L'attenzione del missionario è tutta rivolta a cogliere il linguaggio non verbale del giardino: osserva come gli alberi siano piegati e disposti secondo l'orientamento del sole, e annota «il canto degli uccelli, l'acqua cristallina, la calma profonda» (Vilela 1571: 324), riconoscendo un'efficacia meditativa che trascende il semplice decoro.

Particolarmente significative sono le strutture simboliche che lo colpiscono: le *chōzubachi* (手水鉢), piccole vasche in pietra per la purificazione delle mani, gli *shishi-odoshi* (鹿威し), congegni in bambù che emettono suoni regolari per favorire la concentrazione, le *tōrō* (灯籠), lanterne che scandiscono percorsi e proiettano ombre mobili. In un punto della lettera, Vilela accenna anche alla presenza di «gabbie per uccelli» (1571: 324) disposte sotto i porticati, il cui canto – amplificato dalla struttura lignea – accentua la percezione di essere immersi in uno spazio vivente. In tutto questo, il giardino si rivela non solo costruzione paesaggistica, ma architettura sensoriale del sacro.

Ciò che colpisce Vilela non è il mutare della natura nel tempo, ma la sua permanenza attentamente costruita: il missionario osserva una vegetazione sempreverde, intenzionalmente regolata, annotando «alberi piccoli, sempre verdi, innestati sulle pietre» (Vilela, 1571: 323). Proprio questa sospensione del mutamento, benché Vilela non nomini esplicitamente il concetto di *mujō* (無常, impermanenza), lascia emergere per contrasto la forza visiva dell'impermanenza e quel senso di struggente bellezza che accompagna il divenire. In ciò si differenzia nettamente dai giardini a cui era abituato: quelli italiani coevi celebrano l'eternità dell'ordine razionale, mentre quelli giapponesi rivelano la sacralità del transitorio, la spiritualità dell'effimero.

Vilela percepisce l'uso raffinato della luce naturale attraverso la chiarezza e l'apertura degli spazi architettonici, che rendono l'ambiente permeabile alla luce e visivamente continuo. Questa sensibilità per l'integrazione tra spazio costruito e paesaggio può essere messa in relazione, sul piano interpretativo, con la nozione di *shakkei* (借景), il «paesaggio preso in prestito», che secondo Nitschke integra architettura, natura e ambiente in una visione fluida e unitaria (Nitschke 1993 b: 180).

Queste osservazioni, tutt'altro che marginali, ci restituiscono una testimonianza preziosa non solo su ciò che è stato visto, ma su come è stato visto. Le lettere di Vilela non sono semplici resoconti: sono documenti visuali ante litteram, che mostrano l'impatto dell'alterità culturale sullo sguardo europeo. Studiarle oggi significa entrare in un laboratorio di percezione, in cui si rivela non solo l'estetica giapponese del paesaggio, ma anche la capacità – o l'impossibilità – del missionario di tradurla in categorie note. È proprio in questa tensione tra osservazione e incomprensione che si misura il valore critico della fonte: uno specchio asimmetrico, in cui il mondo giapponese e quello europeo si riflettono e si interrogano reciprocamente.

Le lettere di Gaspar Vilela costituiscono una testimonianza di primaria importanza per lo studio dei primi contatti tra l'Europa e il Giappone, offrendo al lettore contemporaneo un documento che si colloca a metà strada tra il resoconto missionario e la descrizione etnografica. In particolare, la lettera del 1571 rivela una sorprendente attenzione verso la cultura materiale e visiva giapponese, restituendo un'immagine stratificata e complessa del paesaggio sacro nipponico, in cui architettura, scultura e giardini concorrono a delineare uno spazio profondamente spirituale.

Attraverso lo sguardo di Vilela, si assiste a un incontro – spesso conflittuale, ma non privo di aperture – tra l'universo iconografico e liturgico del cristianesimo europeo e l'estetica religiosa del Giappone buddhista. Da un lato, il missionario non nasconde la propria opposizione dottrinale alle pratiche culturali locali, definite idolatriche e incompatibili con la verità cristiana; dall'altro, le sue descrizioni tradiscono un sincero stupore nei confronti della raffinatezza tecnica, dell'armonia formale e della potenza simbolica che connotano le immagini e gli spazi religiosi giapponesi. In questa tensione si rivela l'ambivalenza di uno sguardo che, pur filtrato dal giudizio teologico, è in grado di cogliere e restituire l'evidenza di un linguaggio artistico altro, ma non per questo meno coerente o meno efficace.

L'analisi delle fonti missionarie, in particolare di quelle gesuitiche, offre alla storia dell'arte uno strumento prezioso per l'indagine comparata delle culture vive. Le lettere di Gaspar Vilela non si limitano a descrivere l'alterità religiosa, ma documentano anche il modo in cui l'esperienza estetica si costituisce nel confronto con l'ignoto, rivelando i limiti e le potenzialità della percezione interculturale. Ogni descrizione di un tempio, di una statua o di un giardino diventa così una forma di negoziazione visiva, in cui l'osservatore europeo tenta di tradurre, attraverso le categorie del proprio mondo simbolico, la forza espressiva di un universo artistico altro.

In tal senso, queste testimonianze rappresentano non solo una fonte storica, ma anche un esercizio precoce di mediazione visuale e concettuale. La lettera del 1571 si configura come una soglia tra mondi: un luogo di osservazione in cui il linguaggio dell'arte si impone come via privilegiata per comprendere ciò che sfugge alla dottrina. È forse proprio in questa tensione – tra condanna e fascinazione, tra rigore teologico e apertura sensibile – che si coglie l'autentico valore delle fonti gesuitiche per la storia dell'arte: quello di anticipare, con sorprendente lucidità, le dinamiche moderne del dialogo transculturale tra le arti (Gruzinski 2001).

Bibliografia

- BOSCARO Adriana (1966), *Il Giappone degli anni 1549-1590 attraverso gli scritti dei gesuiti*, «Il Giappone», 6, p. 63-85, Roma, Istituto per l'Africa e l'Oriente (IsIAO).
- BOWRING Richard (2005), *The Religious Traditions of Japan 500-1600*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BOXER Charles (1951), *The Christian Century in Japan, 1549-1650*, Berkeley, University of California Press.
- CLARK Tim (2001), *Arts of the Buddhist Ritual in Japan*, London, British Museum Press.
- COALDRAKE William (1996), *Architecture and Authority in Japan*, London, Routledge.
- COOPER Michael (1965), *They Came to Japan: An Anthology of European Reports on Japan, 1543-1640*, Berkeley, University of California Press.
- DAVIS Peter (2011), *Festivals and the Cultural Public Sphere in Japan*, London, Routledge.
- ELISON George (1973), *Deus Destroyed: The Image of Christianity in Early Modern Japan*, Cambridge, Harvard University Press.
- FROIS Luís (1976), *Historia de Japam*, Wicki J. (ed.), vol. I, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa.
- GRUZINSKI Serge (2001), *La guerra delle immagini. Da Cristoforo Colombo a Blade Runner*, Torino, Einaudi.
- JANSEN Marius (2000), *The Making of Modern Japan*, Cambridge, Harvard University Press.
- KEANE Marc Peter (1996), *Japanese Garden Design*, Rutland, Tuttle Publishing.
- KEENE Donald (1969), *The Japanese Discovery of Europe, 1720-1830*, Stanford, Stanford University Press.
- KOTANI Naoko (2010), *Studies in Jesuit Art in Japan*, Princeton, Princeton University.
- MAFFEI Silvia (2020), *La riscoperta dell'esotismo nel Seicento. Le Immagini de gli dei indiani di Lorenzo Pignoria*, Pisa, Edizioni della Normale.
- MCKELWAY Matthew (2017), *The Southern Barbarians Arrive: Navigating the Nanban Screens*, New York, Japan Society.
- MENDES PINTO Fernão (1614), *Peregrinação*, Lisboa, Pedro Crasbeek.
- MONTANARI Riccardo (2022), *The Art of the Jesuit Mission in 16th-Century Japan: The Italian Painter Giovanni Cola and the Technological Transfer at the Painting Seminario in Arie*, «Eikón / Imago», 11, p. 119-127.
- MORAN Joseph Francis (1993), *The Japanese and the Jesuits: Alessandro Valignano in Sixteenth-Century Japan*, London, Routledge.
- MURAKAMI Kiyoshi (1941), *Histories of Japanese Christianity*, Tokyo, Kōbundō.
- NITSCHKE Günter (1993 a), *From Shinto to Ando: Studies in Architectural Anthropology in Japan*, London, Academy Editions.
- NITSCHKE Günter (1993 b), *Japanese Gardens: Right Angle and Natural Form*, Cologne, Rolf Taschen.

SCHÜTTE Josef (1975), *Monumenta Historica Japoniae, Monumenta Historica Societatis Iesu*, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu.

SHINODA Yoshiaki (1997), *Japanese Temple Architecture*, Tokyo, Shambhala Publications.

STANLEY-BAKER Joan (2000), *Japanese Art*, London, Thames & Hudson.

VARLEY Paul (2000), *Japanese Culture*, Honolulu, University of Hawaii Press.

VILELA Gaspar (1571), *Letters and Testimonies*, Lisboa, Jesuit Archives.

YOUNG David e YOUNG Michiko (2005), *The Art of the Japanese Garden*, Tokyo, Tuttle Publishing.