

Organizadores: Silvana de Gaspari | Sergio Romanelli

A Itália do século XIX: um olhar interdisciplinar

RAFAEL COPETTI
· EDITOR ·

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC
Centro de Comunicação e Expressão - CCE
Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras - DLLE
Departamento de Língua e Literatura Vernáculas - DLLV
Núcleo de Estudos Interdisciplinares de Italiano - NEIITA

Copyright@2018. Universidade Federal de Santa Catarina / Núcleo de Estudos Interdisciplinares de Italiano – NEIITA.

Este material poderá ser reproduzido, transmitido e/ou gravado por qualquer meio sem prévia autorização desde que citadas as fontes.

Organização

Silvana de Gaspari
Sergio Romanelli

Comitê científico

Andrea Santurbano – Universidade Federal de Santa Catarina
Gennaro Rosario - Antwerp University
Lucia Wathagin – Universidade de São Paulo
Patrícia Peterle – Universidade Federal de Santa Catarina
Sergio Romanelli – Universidade Federal de Santa Catarina
Silvana de Gaspari – Universidade Federal de Santa Catarina
Yuri Brunello – Universidade Federal do Ceará

Revisão

Bárbara Cristina Mafra dos Santos

Capa

Tainá Dietrich



SUMÁRIO

Prefazione	5
Prefácio	9
Esuli pensieri nelle memorie inedite di un viaggiatore colto di fine Ottocento in Brasile	13
<i>Roberta Ferroni</i>	
«La lingua scritta è una sola per tutta l'Italia». Il pensiero linguistico nella prima metà dell'Ottocento e la questione della lingua	27
<i>Gianluca Collela</i>	
Verga, il verismo, l'Italia unita e la storia	42
<i>Rosario Gennaro</i>	
<hr/>	
Ungaretti, la guerra, la poesia	51
<i>Rosario Gennaro</i>	
<i>Il Porto Sepolto</i> nelle lettere dal fronte di Giuseppe Ungaretti	60
<i>Silvia Zoppi Garampi</i>	
La regina delle scene alla corte dell'imperatore L'amicizia tra Adelaide Ristori e D. Pedro II del Brasile (1869-1891)	83
<i>Alessandra Vannucci</i>	
Modernismo e pós-modernismo: Apontamentos acerca de duas diferentes	95
<i>Salomé</i>	
<i>Yuri Brunello</i>	
<hr/>	
Luigi Capuana, narrador verista	104
<i>Silvana de Gaspari</i>	
O século XIX retratado pelo século XX pelo olhar do século XXI: o trans-histórico em <i>Il Gattopardo</i> – o de Lampedusa e o de Visconti	113
<i>Sergio Nunes Melo</i>	

Giuseppe Raddi: Botânico naturalista e tradutor do século XIX 124
Marilene Kall Alves

O quotidiano na poesia italiana do Novecento: exemplos ao longo do século 136
Égide Guareschi, Elena Santi e Fabiana Assini

Prefazione

Yuri Brunello
Universidade Federal do Ceará

L'Ottocento letterario italiano visto dal Brasile: un'idea, come mostra il presente volume, oltremodo rilevante e feconda. Questo lavoro, infatti, raccoglie i frutti di *A Itália do século XIX: Um olhar interdisciplinar*, evento organizzato nell'ambito del III Colóquio Internacional NEIITA che si è tenuto nel 2015 all'Universidade Federal de Santa Catarina a cura di Sergio Romanelli e Silvana de Gaspari.

La letteratura italiana e quella brasiliana del Diciannovesimo secolo presentano, con tutte le ovvie differenze del caso, somiglianze di non poco conto. A cominciare dal fatto che, guardando a questi due mondi, l'Italia e il Brasile dell'Ottocento, l'aprirsi del sipario ci pone di fronte a una scena disseminata di rovine, tra i resti della rivoluzione fallita a Napoli nel 1799, l'esilio e la follia di Vincenzo Cuoco, repubblicano partenopeo e autore del *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana*; e, poi, i regnanti di Casa Savoia riparati a Cagliari, per sfuggire alle truppe di Napoleone. Insomma, Pazzia ed esili.

E in Brasile? Nel 1799 la demenza della regina Maria I del Portogallo costringe il figlio João de Bragança ad assumere la guida del Paese. Pochi anni e anche i Bragança fuggono, come i Savoia, da Napoleone: si rifugiano in Brasile, fino a quel momento colonia di sfruttamento, riserva di materie prime da smerciare ai produttori stranieri. È il 1808, l'anno seguente a quello in cui uno scrittore, dalla vita martoriata dagli esili, Ugo Foscolo, pubblica *Dei sepolcri*, dove si cantano "nozze, tribunali ed are", che "diero alle umane belve esser pietose / di se stesse e d'altrui" (versi 91-93). All'Italia e al Brasile manca uno Stato e, quel che peggio, manca una Nazione. Nozze, tribunali ed are, per l'appunto. Durante i lavori del Congresso di Vienna, nel novembre 1814, il Principe di Metternich a sentir parlare di Italia reagiva sdegnato. Quale Italia? L'Italia non era niente più che un insieme di Stati indipendenti, "inclusi sotto la stessa denominazione geografica" (Kluber, 1814, p. 403. Traduzione nostra). Nessuno spirito nazionale italiano, nessuna essenza dell'Italia.

Non una Patria, né un Paese, né una Nazione: l'Italia era un "significante flottante" (Levi-Strauss, 1950, p. 47), per dirla con Claude Levi-Strauss: una parola senza referente, vuota, come lo *hau* o il *mana* delle civiltà extraeuropee. Non poi così diversa l'intuizione di Darcy Ribeiro, antropologo lontano da Levi-Strauss, ma altrettanto geniale nel proporre anch'egli, in relazione al Brasile e alla sua cultura, un neologismo: *ninguendade*. Il contesto è un altro, ma analogo è il vuoto ontologico. Nozze, tribunali ed are, dunque, come argini alla follia, all'errare delle umane belve di Foscolo, che così fortemente richiamano i "bestioni erranti nelle foreste", dei quali aveva scritto alcuni decenni prima Giambattista Vico ne *La scienza nuova*.

L'Ottocento è il secolo delle Patrie, dello Spirito, della Storia, dell'Origine, dell'Idea. E articolandosi in identità sorgono – nel cuore del Mediterraneo e nell'Occidente dell'America Meridionale – affetti, vita civile, vita religiosa, fino ad allora meri fantasmi. Gli spettri finiranno per acquisire sostanza e forma proprio grazie alla strategia identitaria. Chi in Brasile capisce perfettamente il funzionamento del dispositivo dell'identità, sia pure da osservatore aristocraticamente distaccato, è Machado de Assis, a cui non sfugge lo spazio sempre maggiore conquistato dagli scrittori dell'"istinto di nazionalità", quali Gonçalves Dias, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Basílio da Gama, Santa Rita Durão.

La mente corre ai *Pensieri diversi* di Ludwig Wittgenstein: "nella grande arte c'è sempre un animale SELVAGGIO: *addomesticato*" (Wittgenstein, 1981, p. 76). L'Ottocento italiano ha visto il proliferare degli apparati ideologici dello Stato e dei dispositivi di addomesticamento socio-simbolico: prima "Il Conciliatore", Vincenzo Gioberti con il primato morale e civile degli italiani, Niccolò Tommaseo, per il quale "l'uomo che neghi Dio e la bellezza, eziandio umana, del Cristianesimo, parmi natura grezza e dannata in questa vita a gelo perpetuo" (Aspesi, 1962, p. 44); per tacere di padre Antonio Bresciani e dei suoi seguaci. In Italia la prima tappa dell'Indipendenza viene raggiunta soltanto nel 1861, con quasi quarant'anni di ritardo rispetto al Brasile, ma occorre rimediare a una ferita aperta, annota polemico nel 1865 Massimo D'Azeglio nei *I miei ricordi*: "gl'italiani hanno voluto far un'Italia nuova, e loro rimanere gl'Italiani vecchi di prima" (D'Azeglio, 1867, p. 6), mentre "l'Italia, come tutt'i popoli, non potrà divenir nazione, non potrà esser ordinata, ben amministrata, forte così contro lo straniero e contro i settari dell'interno, libera e forte di propria ragione, finché grandi e piccoli e mezzani, ognuno nella sua sfera

non faccia il proprio dovere, e non lo faccia bene, od almeno il meglio che può” (D’Azeglio, 1867, p. 7).

Eppure, se da un lato esiste l’ideologia, dall’altro vi è un qualcosa che all’addomesticamento si sottrae. Seguire le tracce di queste sovversioni rimosse nella letteratura italiana dell’Ottocento è impresa affascinante. Le nozze sono, sì, quelle con le quali si concludono i *Promessi sposi*, ma sono anche quelle di Ida, la sorella di Pascoli, che – lasciando nel 1895 la casa del poeta, per vivere con il marito – “tradisce” Pascoli, che scrivendo a Maria, l’altra sorella rimasta a vivere con lui, afferma: “amo disperatamente angosciosamente la mia famigliola che da tredici anni, virtualmente, mi sono fatta e che ora si disfà, per sempre” (Pascoli, 1961, p. 441). Un trauma che, come ha notato più volte Cesare Garboli, occupa una posizione perturbante all’interno della poesia pascoliana, intensificando i riferimenti simbolici al sesso e alla morte e negando in filigrana il mito della famiglia come tempio dell’armonia.

I tribunali sono quelli della “Terza Italia” di Giosuè Carducci, nei quali “giustizia e libertà”, come nel mondo antico, trionfano; c’è, però, chi li vede retti da un’inesorabile ed essenziale ingiustizia. Dei tribunali il manzoniano Adelchi, confortando il padre morente, dice: “una feroce / forza il mondo possiede, e fa nomarsi / dritto: la man degli avi insanguinata / seminò l’ingiustizia; i padri l’hanno / coltivata col sangue; e ormai la terra / altra messe non dà” (Manzoni, versi 352-357). E le are sono quelle esaltate ne *Le cose come sono*, da Monaldo Leopardi, padre di Giacomo, poeta quest’ultimo la cui lirica, per contro, suonava alle orecchie di Niccolò Tommaseo come una “bestemmia fredda” (Poerio, 1917, p. 157).

Nota opportunamente Raul Mordenti che “per ragionare di storia di letteratura e di storiografia letteraria italiana, per cogliere l’insediarsi egemonico di una tradizione italiana (vivente per decenni anzitutto nella didattica della letteratura) e, ancora, per analizzare il processo di *fondazione* della letterarietà e il suo complicato rapporto con la contemporaneità, occorre partire dalla *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis” (Mordenti, 2007, p. 77). La critica letteraria italiana del Novecento, tanto nella sua declinazione liberale – il crocianesimo – quanto in quella marxista – lo storicismo gramsciano –, ha lavorato a lungo con lo scopo di riformare il canone desanctisiano, ripensandolo, riconfigurandolo, riadattandolo. Da alcuni anni la critica letteraria italiana quel

canone sta invece, con sempre maggiore sistematicità e coerenza, disarticolandolo, per riterritorializzarlo: si pensi soltanto al terzo volume *dell'Atlante della Letteratura Italiana*, curato da Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, che al paradigma De Sanctis, dalla struttura lineare, assiologica e gerarchica oppone il modello Tiraboschi, disperso e rizomatico; o si pensi alle ricerche – i *distant readings* – di Franco Moretti, impersonali e dal matematico, implacabile rigore.

I saggi contenuti nella presente pubblicazione mostrano, sull'Ottocento letterario e teatrale italiano, nonché sulla traduzione, una prospettiva senz'altro asimmetrica rispetto alla tradizione critica post-desanctisiana. *Di fuori* è il titolo di uno dei più recenti testi di Roberto Esposito¹ sulla filosofia europea moderna. Ed Esposito così motiva la propria scelta: “Nel libro il ‘fuori’ è inteso nella sua connotazione geografica – il “passaggio a nord ovest” per l'America – ma anche in senso disciplinare, alludendo a ciò che non appartiene all'ambito dell'autoriflessione filosofica, ma ad altri linguaggi, come quelli della politica, della sociologia, dell'antropologia” (Esposito, 2016).

Anche quella sprigionata dal presente lavoro si situa al di là degli steccati disciplinari canonici e dalle coordinate geografiche consuete.

¹ Esposito, Roberto. *Quale filosofia per l'Europa*. In: Ferrante-Piasentier. *Intervista a Roberto Esposito*. Link: <http://ilrasoiiodioccam-micromega.blogautore.espresso.repubblica.it/2016/06/07/quale-filosofia-per-leuropa-intervista-a-roberto-esposito/>. Visitato il 30/07/2017.

Prefácio

Yuri Brunello
Universidade Federal do Ceará

A literatura italiana do século XIX, vista do Brasil, como mostra o presente volume, é uma ideia muito relevante e fecunda. Este trabalho, de fato, congrega os frutos de *A Itália do século XIX: Um olhar interdisciplinar*, evento organizado por Sergio Romanelli e Silvana de Gaspari, no âmbito do III Colóquio Internacional do Núcleo de Estudos Interdisciplinares de Italiano - NEIITA, em 2015, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

As literaturas brasileira e italiana do século XIX apresentam, resguardadas as suas particularidades, semelhanças não desprezíveis. A começar pelo fato que, olhando estes dois universos particulares, a ribalta descortinada nos revela um cenário disseminado de ruínas, entre os restos da revolução malfadada em Nápoles, em 1799, o exílio e a loucura de Vincenzo Cuoco, republicano napolitano e autor do *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana* e, finalmente, a família real da dinastia Savoia, abrigada em Cagliari, refugiada das tropas de Napoleão. Em síntese, loucura e exílios.

E no Brasil? Em 1799, a loucura da rainha Maria I de Portugal compele o filho João de Bragança a assumir a direção do país. Decorridos alguns anos, os Bragança também fogem, assim como fizeram os Savoia, de Napoleão: se refugiaram no Brasil que, até aquele momento, era colônia de exploração, reserva infinita de matérias primas a serem comercializadas com os produtores estrangeiros. Em 1808, ano seguinte ao qual Ugo Foscolo, um escritor que teve a vida particularmente arrebatada pelos constantes exílios, publica *Dei sepolcri*, no qual são cantadas “nozze, tribunali ed are”, que “diero alle umane belve esser pietose / di se stesse e d'altrui” (versos 91-93). À Italia e ao Brasil faltava um Estado e, o que é ainda pior, faltava uma Nação. Casamentos, tribunais e altares, justamente. Durante os trabalhos do Congresso de Viena, em novembro de 1814, o príncipe de Metternich reagia com desdém ao ouvir falar da “Itália”. Qual Itália? A Itália não era nada mais do que um conjunto de Estados independentes, “incluídos sobre a mesma denominação geográfica” (Kluber, 1814, p. 403. Tradução nossa). Não havia nenhum espírito nacional italiano, nenhuma essência da Itália.

Não uma Pátria, nem um País, muito menos uma Nação: a Itália era um “significante flutuante” (Levi-Strauss, 1950, p. 47), para defini-la com as palavras de Claude Levi-Strauss: uma palavra sem referente, vazia, como o *hau* e o *maná* das civilizações não europeias. Portanto, não foi diferente a intuição de Darcy Ribeiro, antropólogo longínquo de Levi-Strauss, mas igualmente genial, ao propor o termo “ninguendade”, um neologismo relacionado ao Brasil e à sua cultura. O contexto certamente é outro, mas o vazio ontológico é o mesmo. Casamentos, tribunais e altares, portanto, como freios à loucura, ao errar das feras humanas de Foscolo, que tão fortemente nos remetem aos “*bestioni erranti nelle foreste*”, sobre os quais tinha escrito, alguns decênios antes, Giambattista Vico, em *La scienza nuova*.

O século XIX é o século das Pátrias, do Espírito, da História, da Origem e da Ideia. E, articulando-se em identidades, surgem – no coração do Mediterrâneo e no ocidente da América Meridional – afetos, vida civil e vida religiosa, até aquele momento meros fantasmas, os quais acabariam por adquirirem substância e formas justamente graças às estratégias identitárias. No Brasil, quem entende perfeitamente o funcionamento do dispositivo de identidade, mesmo na condição de observador aristocraticamente destacado, é Machado de Assis, cuja atenção é chamada pelo espaço sempre maior conquistado pelos escritos do “Instinto de nacionalidade”, tais como Gonçalves Dias, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Basílio da Gama, Santa Rita Durão.

A mente corre aos *Pensieri diversi*, de Ludwig Wittgenstein: “na grande arte há sempre um animal SELVAGEM domesticado” (Wittgenstein, 1981, p. 76). O século XIX italiano assistiu a proliferação dos aparatos ideológicos do Estado e dos dispositivos de domesticação sócio-simbólica: primeiramente “*Il Conciliatore*”, Vincenzo Gioberti, com o primado moral e civil dos italianos, Niccolò Tommaseo, para o qual “*l’uomo che neghi Dio e la bellezza, eziandio umana, del Cristianesimo, parmi natura gretta e dannata in questa vita a gelo perpetuo*” (Aspesi, 1962, p. 44); sem falar de padre Antonio Bresciani e dos seus seguidores. Na Itália, a primeira etapa da independência foi concluída apenas em 1861, com quase quarenta anos de atraso em relação ao Brasil, mas seria preciso ainda remediar uma ferida aberta, como bem sublinhara de modo polêmico Massimo D’Azeglio, em *I miei ricordi*: “*gl’italiani hanno voluto far un’Italia nuova, e loro rimanere gl’Italiani vecchi di prima*” (D’Azeglio, 1867, p. 6), enquanto “*l’Italia, come tutt’i popoli, non potrà divenir*

nazione, non potrà esser ordinata, ben amministrata, forte così contro lo straniero e contro i settari dell'interno, libera e forte di propria ragione, finché grandi e piccoli e mezzani, ognuno nella sua sfera non faccia il proprio dovere, e non lo faccia bene, od almeno il meglio che può." (D'Azeglio, 1867, p. 7).

Mesmo assim, se de um lado existe a ideologia, por outro lado existe ainda alguma coisa que subtrai-se à domesticação. Seguir os rastros destas subversões removidas da literatura italiana oitocentista é uma tarefa fascinante. É certo que é o casamento o desfecho de *Promessi Sposi*, mas é também através do casamento que Ida, a irmã de Pascoli, "traí" o poeta por ter deixado de morar com ele, em 1895, para viver com o marido. Pascoli, em uma carta endereçada a Maria, que permaneceu a viver com o poeta, desabafou: "*amo disperatamente angosciosamente la mia famigliola che da tredici anni, virtualmente, mi sono fatta e che ora si disfà, per sempre*" (Pascoli, 1961, p. 441). Um trauma que, como notou Cesare Garboli em muitas ocasiões, adquire um aspecto perturbante no interno da poesia pascoliana, intensificando as referências simbólicas ao sexo e à morte e negando em filigrana o mito da família como templo da harmonia.

Os tribunais são aqueles da "*Terza Italia*", de Giosuè Carducci, nos quais "justiça e liberdade" triunfam, como no mundo antigo: estes, porém, são também aqueles dirigidos por uma inexorável e essencial injustiça, da qual o manzoniano Adelchi, ao confortar o pai moribundo, diz: "*una feroce / forza il mondo possiede, e fa nomarsi / dritto: la man degli avi insanguinata / seminò l'ingiustizia; i padri l'hanno / coltivata col sangue; e ormai la terra / altra messe non dà*" (Manzoni, versos 352-357). E, finalmente, os altares são aqueles exaltados em *Le cose come sono*, de Monaldo Leopardi, pai de Giacomo, poeta – este último – cuja poesia ressoava aos ouvidos de Niccolò Tommaseo como uma "*bestemmia fredda*" (Poerio, 1917, p. 157).

Raul Mordenti nota oportunamente que "*per ragionare di storia di letteratura e di storiografia letteraria italiana, per cogliere l'insediarsi egemonico di una tradizione italiana (vivente per decenni anzitutto nella didattica della letteratura) e, ancora, per analizzare il processo di fondazione della letterarietà e il suo complicato rapporto con la contemporaneità, occorre partire dalla Storia della letteratura italiana di Francesco De Sanctis.*" (Mordenti, 2007, p. 77).

A crítica literária italiana do século XX, tanto na sua declinação liberal – o *crocianismo* – quanto na sua vertente marxista – o historicismo gramsciano –

trabalhou arduamente com o objetivo de reformar o cânone desanctisiano, repensando-o, reconfigurando-o, readaptando-o. Há alguns anos, a crítica literária italiana cada vez mais com maior sistematicidade e coerência está desarticulando aquele cânone, para reterritorializá-lo: pensemos, por exemplo, no terceiro volume do *Atlante della Letteratura Italiana*, organizado por Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà que, ao paradigma De Sanctis, da estrutura linear, axiológica e hierárquica, opõe o modelo Tiraboschi, disperso e rizomático; ou, ainda, pensemos nas pesquisas – os *distant readings* – de Franco Moretti, impessoais e matemáticas.

Os ensaios contidos na presente publicação mostram a literatura italiana, o teatro oitocentista e a tradução dentro de uma prospectiva sem dúvida assimétrica em relação à tradição crítica pós-desanctisiana. *Di fuori* é o título de um dos mais recentes textos de Roberto Esposito sobre a filosofia europeia, o qual explica, assim, a sua própria escolha “*Nel libro il “fuori” è inteso nella sua connotazione geografica – il “passaggio a nord ovest” per l’America – ma anche in senso disciplinare, alludendo a ciò che non appartiene all’ambito dell’autoriflessione filosofica, ma ad altri linguaggi, come quelli della politica, della sociologia, dell’antropologia.*” (Esposito, 2016).

Do mesmo modo, os textos aqui apresentados se situam muito além dos parâmetros disciplinares canônicos e das coordenadas geográficas usuais.

Referências bibliográficas

- D’Azeglio, Massimo. *I miei ricordi*. Firenze: Barbera, 1867.
- Esposito, Roberto. *Quale filosofia per l’Europa*. In: Ferrante-Piasentier. *Intervista a Roberto Esposito*. Link: <http://ilrasoiodioccammicromega.blogautore.espresso.repubblica.it/2016/06/07/quale-filosofia-per-leuropaintervista-a-roberto-esposito/>. Visitado no dia 30/07/2017.
- Kluber, Johann Ludwig. *Akten des Wiener Kongresses*. Erlangen: Erlangen, 1814.
- Levi-Strauss, Claude. *Introduction à l’oeuvre de Marcel Mauss*. In: Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.
- Mordenti, Raul. *L’altra critica*. Roma: Meltemi, 2007.
- Pascoli, Giovanni. *Lettera a Maria*. In: Pascoli, Maria. *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano: Mondadori, 1961.
- Tommaseo, Niccolò. *Lettera ad Alessandro Poerio*. In: Poerio, Alessandro. *Il carteggio letterario*. Firenze: Le Monnier, 1917.
- Tommaseo, Niccolò. *Lettera ad Alessandro Poerio*. In: Aspesi, Alessandro. *Niccolò Tommaseo controluce*. Torino: Palatine, 1962.
- Wittgenstein, Ludwig. *Pensieri diversi*. Milano: Adelphi, 1981.

Esuli pensieri nelle memorie inedite di un viaggiatore colto di fine Ottocento in Brasile

Roberta Ferroni
Universidade de São Paulo

Introduzione

Non c'è scrittura autobiografica, nota Anna Iuso “che non sia legata ad una separazione: che sia dalla propria terra, dalla propria famiglia, o addirittura da un se stessi che si abbandona per crescere” (2001, p. 64). Non è un caso che le più grandi avventure intellettuali concernenti gli archivi autobiografici siano legate all'emigrazione (Iuso, 2001). Il viaggio, e ancor più lo spostamento e il contatto con altre culture, resi necessari dal bisogno o sperimentati, come nel caso del diario che sarà esaminato, per scelta, si ritrovano con facilità alla base di un discorso autobiografico a cui le circostanze di scrittura e le volontà degli scriventi finiscono per attribuire valenze diverse e tuttavia, quasi sempre convergenti.

Piemontesi e friulani, ma anche veneti, liguri e trentini, braccianti, impiegati, attori e nobili e ancora migranti che faranno ritorno a casa e altri che invece non torneranno più indietro, non rinunciano alla seduzione dell'Eldorado portando con sé una memoria quasi sempre dettagliata di ciò che hanno visto e vissuto. Le loro narrazioni, che prendono forma attraverso ricordi, memorie, epistolari, costituiscono, come nota Franzina (2001, p. 45), “una sorta di letteratura di viaggio ‘dal basso’ e sono destinate naturalmente a crescere di numero man mano che il tempo rende possibile la sedimentazione delle esperienze e dei ricordi.”¹

Di solito l'emigrante si esprime per corrispondenza: è la lettera il genere autobiografico da lui più frequentato; dare e ricevere notizie da casa, essere presente con biglietti di auguri, durante le rimpianti feste canoniche, mostrare, con le foto, i nuovi membri di una famiglia che si compone (Iuso, 2001, p. 64). A volte poi lascia traccia di sé attraverso delle memorie, delle autobiografie che sanciscono

¹ Ricordiamo a questo proposito alcuni dei titoli più suggestivi che appartengono alla narrativa d'emigrazione e che grazie alla pubblicazione hanno riscosso una certa notorietà come: *Un italiano in America* di Adolfo Rossi (1891), *Vita americana* di Tullio de Suzarra Verdi (1894), *Viaggio atlantico di un migrante* di Mario Alberto Pelosi (1911) e l'appassionante autobiografia di Orlando Tonelli (1895).

definitivamente un distacco e celebrano una nuova vita. In questo senso tutti gli archivi autobiografici possiedono testimonianze: ciascuno di essi ha una sezione emigrazione che riconosce a quest'esperienza collettiva e individuale le sue specificità (Iuso, 2001).

Ed è proprio in un archivio che viene custodita la memoria di Canzi. Si tratta dell'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano, fondato in un paese al confine tra Umbria, Toscana e Emilia Romagna nel 1984 per iniziativa del giornalista Saverio Tutino e che ormai raccoglie quasi 7000 diari, epistolari e scritti autobiografici inediti di gente comune, altrimenti destinati all'oblio e che premia ogni anno, attraverso la pubblicazione del testo, la miglior opera pervenuta.

Ed è su questi frammenti di memoria salvati dal naufragio e raccontati da un italiano fra i pochi che all'epoca giungevano nei territori dell'impero di Dom Pedro II e al quale non si potrebbe certo negare lo status, più tardi assai comune fra i nostri connazionali in Brasile di emigrante, che dedicheremo questo intervento. Difatti, se fino ad ora l'attenzione della storiografia dell'emigrazione è stata costantemente attratta dalle classi popolari, dalle loro esperienze migratorie e dai loro racconti del self, poco si è detto sull'emigrazione colta (Martellini, 2005). In realtà, accanto alle orde di braccianti che hanno lasciato l'Italia negli anni del grande esodo, ci sono anche dei manipoli di altra estrazione sociale e di diversa formazione culturale: sono soggetti in possesso di un grado d'istruzione superiore come nobili decaduti, aristocratici che hanno percorso tutta la traiettoria discendente delle loro casate fino al punto di non trovare altro rimedio alle ristrettezze del vivere quotidiano se non quello di tentare fortuna in America. Accanto a loro, professionisti disoccupati, "lavoratori dello spettacolo"² o, come nel caso che verrà preso in esame, semplici avventurieri spinti dal desiderio di conoscere l'America e perché no, di farvi fortuna. Ciò non toglie che sin dall'inizio, parecchi protagonisti e comprimari impegnati in prima battuta in tali attività fossero poi anche, essenzialmente, dei veri e propri migranti, con i quali hanno in comune le speranze, le sofferenze e, a seconda dei casi, le disillusioni o il successo e soprattutto la scrittura, visto che come tutti gli emigranti questi soggetti scrivono. Benché la traversata oceanica di Canzi su di un

² Si veda a questo proposito la meticolosa ricerca condotta da Alessandra Vannucci (2008) sulla prima emigrazione aristocratica borghese, composta da un gran numero di musicisti e orchestranti, di cantanti e di coristi, di artisti minori che lasciavano la Penisola per dirigersi in Brasile, spinti da una vocazione artistica.

transatlantico diretto in Sud America risulti privilegiata rispetto a quelle compiute pochi anni più tardi da centinaia di migranti, è pur vero che Canzi, come gli emigranti di terza classe, abbandona il proprio paese natale per tentare la fortuna al di là dell'oceano. Infatti l'America, indipendentemente dall'estrazione sociale, costituiva un'opportunità per tutti coloro che desideravano migliorare il loro status. Sicché sarà proprio da tale angolo di visuale che vorremmo prendere in considerazione le memorie di Luigi Canzi e, soprattutto, la parte redatta nel 1859 durante la sua breve permanenza in terra brasiliana, prima di dirigersi verso la città di Salta assieme all'amico Moneta.

Dato che, come è stato ribadito, al pari delle classi popolari anche i soggetti che appartengono a classi sociali più elevate possono essere considerati dei migranti a tutti gli effetti, analizzeremo le testimonianze di Canzi tracciando, quando possibile, dei parallelismi con un corpus di testi autobiografici scritti da autori di estrazione contadina, provenienti da varie regioni dell'Italia e emigrati in America Latina fra l'Unità d'Italia e lo scoppio della prima guerra mondiale³, alla luce di un approccio interdisciplinare che inserisce il discorso autobiografico all'incrocio di riflessioni sociologiche, storiche e etno-antropologiche e in linea con l'importanza che alcuni studi letterari sull'autobiografia danno all'approfondimento storico, sociale e culturale di questo genere (Lejeune, 1986).

Si potrebbe certamente obiettare che quella di voler fornire un qualche contributo attorno ad un tema come quello dell'emigrazione italiana in America Latina a partire da un corpus tanto esiguo e composto prevalentemente da racconti del self è una pretesa quanto mai assurda. Obiezione questa tanto più vincente se avanzata all'interno di una dimensione di studio soprattutto quantitativa. Tuttavia non è detto che questo corpus sia necessariamente costretto a giustificarsi davanti al tribunale della dimensione quantitativa. Anche perché sarà almeno il caso di ricordare che non si tratta dell'unico tribunale autorizzato ad emettere sentenze in ambito conoscitivo. Si vedano a questo proposito le pagine che Franzina (1992) ha dedicato all'analisi di alcuni testi dell'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano, liberando dall'anonimato una soggettività individuale e di massa in grado

³ Si tratta delle autobiografie di Parutto (1969), Di Rienzo (1975), Ravina (1992), Rizzuto (1943) e Lorenzoni (1975), scritte da emigrati semicolti, diretti nel continente sud americano fra fine Ottocento e i primi del Novecento.

di esprimersi in forme più o meno autonome e grazie alla quale, l'unità individuale dei relativi organismi autobiografici non è avvertita come fattore negativo e quindi non viene cannibalizzata solo per ricavarne le parti utili.

Il nostro suggerimento insomma è quello di rapportarsi alle testimonianze dell'io senza considerare esclusivamente un limite il loro carattere di individualità e di scarsa consistenza numerica. Questi testi non sono costituiti da accumuli più o meno originali e veritieri di dati ma corrispondono soprattutto a bilanci esistenziali al cui interno i dati vengono rimontati e interpretati rispetto al senso di orientamento della narrazione. Su questa direzione si sono mosse le indagini di Philippe Lejeune (1986) il quale afferma che tra autore e lettore dell'autobiografia esiste una sorta di patto, per cui sarà il lettore, sulla base delle affermazioni del primo, a stabilire i confini tra realtà e finzione. Il patto si fonda innanzitutto sulla presupposizione d'identità fra autore, narratore e personaggio principale. Un'identità di nome al quale il lettore accede direttamente dalle informazioni contenute nel testo e nel paratesto, nell'accezione genettiana del termine. Ma che si fonda anche sulle intenzioni dell'autore, il quale, con opportune strategie discorsive, deve ribadire al lettore la sua volontà di verità, consolidando così il rapporto fiduciario e impedendogli di leggere il testo come se fosse frutto di sola finzione. In questo modo Lejeune ribadisce il carattere contrattuale del genere autobiografico che deve essere definito un modo di lettura e allo stesso tempo un tipo di scrittura, dando così luogo ad un effetto contrattuale storicamente variabile, poiché nel tempo variano gli atteggiamenti degli autori e dei lettori e gli aspetti tecnici e commerciali delle pubblicazioni.

Di conseguenza la lettura che si proporrà in queste pagine e che ripercorre tempi, luoghi e problemi dell'emigrazione avvenuta in Sud America a fine Ottocento è una lettura arbitraria, parziale e che presuppone il carattere contrattuale del genere autobiografico nel senso lejeniano del termine fra il lettore e autore: Luigi Canzi.⁴

⁴ Cogliamo l'occasione per ringraziare il Dottor Filippo Pizzoni che ha acconsentito affinché potessimo leggere una parte del manoscritto di Canzi e Cristina Cangi e Silvia Bragagni dell'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano, per aver messo a disposizione gran parte dei testi citati in questa comunicazione.

Note biografiche sull'autore

Il manoscritto originale di Canzi arriva all'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano tramite la pronipote nel 2011, è scritto a mano su carta dell'epoca e organizzato in capitoli in cui appaiono ricordi e riflessioni di viaggio: la memoria riaggiusta i frammenti di vissuto in racconto autobiografico. L'uso frequente del passato remoto e i costanti richiami rivolti all'amico supposto, non lasciano la minima traccia di dubbio che si tratti di una memoria scritta una volta rientrato in Italia.

Luigi Canzi nasce a Milano nel 1839 da una famiglia borghese benestante, a sedici anni si trasferisce prima in Svizzera poi in Inghilterra per studiare scienze finanziarie ed economiche e infine a Vienna dove imparerà il tedesco. Nell'ottobre del 1859, all'età di soli vent'anni, si imbarca da Southampton in compagnia dell'amico Moneta e raggiunge una piccola città ai piedi della Cordigliera delle Ande per condurre a buon fine un'impresa di colonizzazione.

Dopo venti giorni di navigazione, i due arrivano in Brasile, paese pittoresco ma "lazzarone", poi in Uruguay e infine in Paraguay, scenario di devastanti guerre con i paesi limitrofi. Le vie di comunicazione sono per questo interrotte o difficili e il viaggio deve proseguire a bordo di un battello sul fiume Paranà, che li porta a Buenos Aires e Rosario. La meta dell'amico Moneta è Salta, dove arrivano dopo un lungo e faticoso tragitto tra caldo, fame e sete, prima a bordo di una diligenza trainata da gauchi e poi da soli e senza alcuna esperienza in sella ad un cavallo. Là, Moneta incontra il Governatore e si accorda per la sua impresa, mentre Luigi prosegue il suo itinerario per raggiungere un battello sul fiume Bermejo con il quale intende navigare attraverso la provincia del Gran Chaco, tra l'Argentina e la Bolivia, terra ancora misteriosa e piena di possibili insidie. Nel marzo del 1860, affiancato da tre compagni di viaggio, riesce a portare a termine il suo progetto tra innumerevoli disavventure e incontri con indigeni selvaggi. Nel giugno del 1860 la patria lo chiama: Canzi torna in Italia per combattere a fianco di Garibaldi in Sicilia.

La comunicazione autobiografica

Da un punto di vista stilistico compositivo la scrittura di Canzi diverge rispetto ai testi autobiografici scritti da autori di estrazione contadina. Nel primo abbondano le descrizioni dettagliate del nuovo mondo che, consapevolmente o meno, rinviano a un gioco di rimandi con i romanzi di avventura o di racconti di viaggio apparsi in quegli anni nel panorama letterario, registrando una totale coincidenza sia nello stile formale che nei particolari narrativi. Si legga la descrizione che Canzi fa della natura vergine che risulta sorprendentemente simile ai modelli letterari dell'epoca:⁵ "La notte era oscurissima; a poca distanza ci circondavano altissimi erbaggi e canneti, un po' più lunghi cominciava la vergine foresta coi suoi immensi secolari alberi, che stendevano gli sterminati rami a guisa di braccia, come per proteggere le piante più piccole che stavano sotto di loro." (Canzi, 1860, p. 314).

Differenze notevoli sono poi riscontrabili sul versante linguistico per cui si passa da un rigoroso dominio dell'italiano messo in atto da Canzi che può essere definito a tutti gli effetti un autore colto, a testi di autori semicolti⁶ che prediligono forme molto marcate sull'asse diatopica, diastratica e diafasica, tipiche dell'italiano popolare. Tali forme, sono dovute ad una conoscenza limitata delle norme da parte degli scriventi e possono dar luogo a devianze fonocografiche,⁷ ad errori morfologicografici⁸ e a devianze "visivografiche"⁹. Inoltre risentono della lingua d'accoglienza del nuovo paese e creano un *mélange* linguistico, come quello che si legge nella memoria di Parutto, boscaiolo e cuoco, nato in Piemonte nel 1903 che narra la sua esperienza migratoria in Argentina, avvenuta fra il 1927 e il 1932: "Giunto il giorno 2 di Luglio mi levantai presto perche era il giorno destinato della mia partensa alle ore sei della matina gia non manca niente peru tutto sta preparato

⁵ Ci riferiamo in particolare alle *Confessioni di un italiano* di Nievo (1867), dove l'autore riporta dei passi del diario del figlio del protagonista Carlino che descrive in modo simile le regioni del Mato Grosso.

⁶ Secondo la definizione di D'Achille (1994, p. 41), gli autori semicolti "pur essendo alfabetizzati, non hanno acquisito una piena competenza della scrittura e pertanto rimangono sempre legati alla sfera dell'oralità".

⁷ Categoria che raggruppa le devianze imputabili ad un passaggio problematico dalla fonologia alla grafia (Hans-Bianchi, 2005, p. 178).

⁸ Categoria di errori che comprende l'uso delle maiuscole, degli apostrofi, nonché la distinzione tra omofoni (Hans-Bianchi, 2005, p. 179).

⁹ Questi ultimi sono *lapsus* non direttamente imputabili alla competenza limitata dello scrivente, ma si dimostrano legati ad essa in modo assai sorprendente (D'Achille, 1994, p. 67).

ed ecomi una grande moltitudo di gente uniti con i genitori i parenti mi stano acompagnando fino alla piassa dove sta la corriera” (Parutto, 1969, p. 21).

Questa distanza che separe le autobiografie popolari dal testo di Canzi, viene meno se consideriamo alcuni aspetti strutturali del genere autobiografico. Proprio perché l'autobiografia è diventata un genere a sé stante solo quando, in epoca settecentesca, si è avvertita la necessità di classificare forme e contenuti di una pratica di scrittura presente fin dall'Antichità, l'esigenza autoriale di stabilire un rapporto diretto con il lettore si è manifestata fin dall'inizio con una forza tale, da imporsi poi anche all'occhio della critica come uno degli aspetti strutturali centrali del testo autobiografico.

Nel caso della memoria di Luigi Canzi, la comunicazione si inserisce innanzitutto nel quadro delle problematiche relative alla legittimità del discorso autobiografico, resa più esplicita dal fatto che l'autore, non essendo un esponente di rilievo della vita pubblica, sente in primo luogo di dover giustificare lo statuto di autobiografo che in qualche modo gli permette anche di impossessarsi della funzione attiva di scrittore.

La presenza dell'altro compare fin dall'inizio nel testo di Canzi, fin dalle pagine introduttive a testimoniare come, per l'autore di un'autobiografia, l'atto della scrittura non possa prescindere da quello della lettura. Tant'è che Canzi apre le proprie memorie con una lettera indirizzata all'amico, un certo Ferrari, al quale scrive:

ho deciso durante il mio viaggio di scriverti di gettare sulla carta le osservazioni il più sovente che mi sarà possibile dandoti nuove mie e partecipandoti le osservazioni che mi sarà dato fare sulle tante cose nuove ed originali che presto mi inonderanno. Otterrò così due scopi: mi procurerò il piacere di conversar teco sebbene lontano e offrirti al ritorno la storia del mio viaggio in pegno d'amicizia. Potrò darti mie nuove alle quali so' che non mancherai d'interessarti. Inoltre ormai nessuno oltrepassa i confini del proprio paese senza descrivere il suo viaggio [...]. Vado nell'interno dell'America Meridionale [...]. (CANZI, 1860, p. 6)

La necessità di costruirsi un lettore supposto e ideale deriva dalla consapevolezza di proporre un'opera che può considerarsi autobiografica solo grazie alla complice collaborazione di chi legge. Al lettore, infatti, l'autografo da

un lato offre un materiale relativo a una storia di vita realmente vissuta, dall'altro, però, chiede di credere alla propria versione personale dei fatti narrati, attraverso il suggellamento di un patto che Lejeune (1986) ritiene indispensabile per il riconoscimento dell'opera autobiografica, tant'è che per rafforzare l'effetto contrattuale, l'autore indirizza il lettore verso un tipo di lettura rispondente agli intenti enunciati e lo rassicura sulla veridicità dei fatti narrati "Ritournerò al focolare domestico raccontare storie strane e favolose. Alcuni forse allora mi taccieranno d'esagerato, ma io lo risponderò: se non volete credere andate e vedere." (Canzi, 1860, p. 6).

Questa strategia narrativa è del resto presente anche nel corpus composto da autobiografie prodotte da emigranti di estrazione contadina. Si veda cosa afferma Di Rienzo, emigrato a Buenos Aires nel 1922 dove lavorerà come cuoco in diversi alberghi della capitale: "aspiro [...] a riflettere [...] il più fedelmente possibile il racconto delle mie lotte, dei miei dolori, dei miei sogni e dei miei desideri." (Di Rienzo, 1975, p. 5).

Sebbene la scelta di Canzi di emigrare in America Latina non sia dettata, come invece accade nel caso di emigranti di origine rurale,¹⁰ da eventi familiari dolorosi, né tanto meno da avvenimenti politici che impediscono all'individuo di potersi realizzare nel paese d'origine, in entrambi i casi le aspettative nutrite nei confronti della nuova opportunità sono positive. Ed ecco, infatti, cosa dice poco prima di imbarcarsi nella nave "Avanti dunque, bando ad ogni debolezza voglio conoscere l'America e vi andrò." (Canzi, 1860, p. 4). Lo stesso sentimento d'entusiasmo è rintracciabile nelle autobiografie di coloro che emigrano in Brasile o in Argentina per necessità. Il viaggio in mare insomma introduce anche valenze nuove nell'esperienza migratoria sia essa dettata dal bisogno o sperimentata per scelta. Per il solo fatto di dover varcare l'oceano l'emigrante si sente il protagonista di un'avventura liberatoria nella quale si getta con l'entusiasmo di chi, individualmente, è disposto a scommettere in prima persona sulla capacità di risollevarsi. La scrittura privata di Canzi, come quella delle classi popolari sono accomunate dallo stesso spirito di avventura che è una delle motivazioni più ricorrenti indicata dagli autori alla base della scelta di emigrare. Ravina, nato a

¹⁰ Si veda l'autobiografia di Lorenzoni che lascia il Veneto per recarsi in Brasile con la famiglia nel 1878.

Cuneo nel 1891 ed emigrato in Argentina nel 1907, dove lavora come bracciante agricolo e guardiano di bestiame nella provincia di La Pampa, ricorda che quando aveva sedici anni cominciò a sentire il desiderio di viaggiare. Mentre Rizzuto, nato a Nocera Tirinese (Catanzaro) nel 1883 e emigrato in Argentina nel 1899 dove fonda l'agenzia commerciale Veritas, trovandosi al porto di Napoli in procinto di partire, si sente pronto a sfidare l'oceano come un qualunque conquistatore di spazi inviolati. Questi esempi, e altri se ne potrebbero aggiungere, caricano la scelta di emigrare di motivazioni che, al di là del desiderio di costruirsi un futuro migliore, rientrano nella sfera dell'emotività dell'individuo, il quale cerca di considerare l'esperienza migratoria anche fonte di piacere per l'opportunità di conoscere luoghi a lui ignoti e diversi dal proprio.

Tutto ciò non significa che, durante le tappe d'avvicinamento verso l'imbarco o anche durante lo stesso viaggio per mare, l'emigrante non viva questa sua decisione con conflittualità e ripensamento. La paura di fallire il progetto di vita messo in atto con la scelta di emigrare è un sentimento che accomuna Canzi alle scritture semicolte. Ecco come descrive la sensazione di angoscia provata poco prima della partenza: "Ormai però che tutto è stabilito e l'ora della partenza fissata, il dolore di abbandonare per sì lungo tempo i parenti e tanti cari amici mi fa sempre più sentire e l'indecisione mi stringe vigorosamente." (Canzi, 1860, p. 5).

Le sensazioni provate da Canzi sono note anche a Parutto che ricorda in questo modo il giorno della partenza: "Partindo del Paese natio per recarsi così lontano chiunque li dispiace lasciando Babbo e Mamma dopo aver visuto acanto a loro fin da bambino ma e tutto inutile non per amore che per la forza ci toca abandonarli lamor proprio li costringe la naturalesa obliga." (Parutto, 1969, p. 21).

L'imbarco, quindi, si delinea come il primo momento di crisi che pone l'individuo di fronte alle difficoltà di un cambiamento radicale del quale comincia a percepire le reali conseguenze, prima fra tutti di trovarsi privo di punti di riferimento conosciuti. L'abbandono del luogo d'origine assume il valore di una morte simbolica, intesa come perdita di un'identità in cui l'individuo si riconosceva ed era riconosciuto dagli altri. Fin dal momento dell'imbarco il viaggio per mare si configura insomma come l'attraversamento di una lunga frontiera, in cui ogni motivo topico rappresenta una soglia da superare verso la ricostruzione di una nuova identità culturale e personale da realizzarsi in America.

Una volta intrapreso il viaggio per mare, ciascun emigrante reagisce a tale situazione di crisi stabilendo rapporti di comunicazione con gli altri passeggeri. Tanto nelle memorie di matrice popolare che nel testo di Canzi risulta prevedibilmente presente, ma non dominante, la messa in risalto dei disagi nella vita di bordo, non mancano momenti di vita giocosa, di balli, di canti che producono un clima eccessivo, quasi inquietante di festa continua, tra il carnevalesco e il narcotico. Come per esorcizzare, insieme, la morte del sé lasciato ormai alle spalle e l'angoscia del futuro incerto ma ogni giorno più vicino e presente. Parutto ci informa che: "Non pareva un viaggio se no che un divertimento grazia il buon tempo opure che sia stato Dio che ci acompagnava giuocando tuto il santo giorno chi le carte chi la tombola balando." (Parutto, 1969, p. 45).

Un altro dei momenti tipici che ritroviamo nelle autobiografie prese in esame è costituito dal sentimento di disinganno. L'utopia americana, che durante il viaggio si è mantenuta viva, lascia presto il posto a un mondo reale che da subito si rivela ben diverso da come era stato immaginato. Il disinganno, insomma, scandisce il primo contatto dell'emigrante con la realtà latinoamericana. L'Eldorado dei tropici (Vannucci, 200, p. 30) si trasforma ben presto in una disillusione non solo per tutti coloro che dovranno affrontare prima di raggiungere le colonie agricole assegnate delle vere e proprie via crucis. A ogni tappa corrisponde una maggiore durezza dell'ambiente naturale brasiliano, ne è testimonianza il racconto di Lorenzoni il quale una volta giunto a Porto Alegre, intraprende una serie di tappe che lo conducono all'entrata della picada (una strada che gli stessi emigranti dovevano spesso aprirsi da soli abbattendo gli alberi della foresta). La disillusione è anche per chi, come Canzi, appartiene alla casta dei viaggiatori privilegiati.

Lo sguardo del viaggiatore straniero, rimane in un primo momento colpito dalla bellezza ed efficienza della città di Rio de Janeiro, che sotto l'impulso dell'imperatore Dom Pedro II stava vivendo una fase di modernizzazione che avrebbe condotto, nel giro di pochi decenni, alla creazione di acquedotti, di linee tramviarie e di grandiosi teatri (Vannucci, 2008). Ma non è "tutto oro quello che luccica" e a questo proposito Canzi dice di Rio:

a quest'ora le vie illuminate a gas, i grandiosi magazzini scintillanti di luce e magnifici equipaggi ci attraevano la vista; ma mentre ammiravamo tutti questi prodotti della più

raffinata civiltà eravamo obbligati a turarci il naso col fazzoletto onde non cadere asfissati per le esalazioni di tutte le immondizie della città le quali, la notte, corrono liberamente la via a guisa di ruscelletti. (CANZI, 1860 p. 11)

Sebbene, continua Canzi, “questa città potrebbe far bella mostra di sé anche in Europa” (Canzi, 1860, p. 11), il caldo soffocante, unito al “sudiciume che appesta tutte le vie, come sempre, nel Brasile” (Canzi, 1860, p. 11) e il dilagare della febbre gialla rendono la sua permanenza in Brasile faticosa e tutto sommato breve, tant’è che dopo poco partirà assieme all’amico per Montevideo.

Un altro addensamento tematico che accomuna la scrittura colta a quella semi-colta è il tema dell’incontro con la diversità, che si manifesta immediatamente anche attraverso il cibo. Churrasco, mate puchero, sopaipilla: assaggi papillari per cui passano giudizi più complessivi di repulsione, curiosità, accettazione del nuovo. Ecco come Canzi, in una località ai piedi della Cordigliera delle Ande, descrive l’incontro con un piatto di puchero accompagnato da una generosa dose di peperoncino:

Il pasto che ci diede verso sera fu un vero pranzo, che voglio raccontarti perché ultra americano: ebbimo dapprima per zuppa un piatto di grano turco cotto due o tre ore nel latte, non c’era male; poi il puchero di pollo, ossia un pollo tagliato a piccoli pezzi e bollito mezz’ora, con poco riso, erbaggi e una quantità spaventevole di pepe. Si serve brodo, pollo, riso tutt’assieme ma è immangiabile, per un’europeo, a cagion del pepe. Quando v’entra assai di questa droga in un piatto, gli argentini lo chiamano caliente, caldo, il che spesso induce in errore il forestiero; così io, credo a Cordova, la prima volta che mi domandarono se volevo la zuppa caliente, dissi innocentemente di sì, credendo si parlasse di calore, poi m’accorsi dell’errore e non potei mangiarla tanto era pepata. Dopo il puchero venne un asado (arrosto) di petto di bue, la qual parte essi chiamano mata hambre, ammazza fame. Vi fu anche il dolce ed erano certe polpette alle quali serviva d’involto una foglia ed il pieno era di mais macinato, uva secca, zucchero e non so che altro. Infin dei conti gustammo assai il tutto, non so poi se per la perfezione della cucina o per la gran fame che sempre ci spronava. (Canzi, 1860, p. 14) E Parruto chiosa nelle sue memorie:

[...] in quel paese non si usa il caffè alla mattina come nelle nostre parti e così pasiamo per la porta ci detero un piatto e una cuchiaia con un pane poi pasava un altro con un minestro

di questo (maté) cada uno afino che mi toco la volta anche a me e cosi presi la cucchiaia per asegiarlo questo (maté) ma poco manco che non ghomiti la cena della sera pasata una cosa tan triste che in vita mia non la provai. (PARUTTO, 1969, p. 47)

Davanti alla diversità appare largamente utilizzata la chiave dello stereotipo etnico. Con formulazioni compatte, straordinariamente diligenti, espresse tanto dalla classe semi-colta che da Canzi. Tanto che in qualche caso appare quasi prevalente, sulla realtà osservata, il bagaglio di immagini già posseduto in precedenza attraverso altri canali informativi. Come se i dati dell'esperienza fossero in fondo meno importanti di quelli dell'immaginario-standard, avendo più che altro i primi il compito di confermare i secondi. Si veda l'incipit in cui come suggerisce Walter Benjamin, il codice estetico s'impossessa della geografia e i luoghi di viaggio si convertono in spettacolo, sempre orrido o sublime per il viaggiatore-narratore.

"Vado nell'interno dell'America Meridionale" dice Canzi nella lettera indirizzata all'amico "Vedrò davvicino i selvaggi, percorrerò foreste vergini, farò la caccia del Jaguar; poi, se i primi non mi scorticano, se non mi perdo nelle seconde e se il terzo non mi divora, ritornerò al focolare domestico a raccontare storie strane e favolose." (Canzi, 1860, p. 3). Anche una volta a contatto con la nuova realtà lo stereotipo si sovrappone alla realtà:

I Brasileiri, numerosi a bordo, per la loro mancanza d'educazione e di pulizia, erano obbligati a starsene fra di loro. I modi di questa gente sono veramente primitivi; spesse volte ricevetti da loro energici pugni nelle costole. Mi voltavo adirato dalla parte d'onde mi venivano, ma che?era qualche brasileiro che gentilmente m'offriva od un arancio od un cannocchiale per guardare in mare etc. Ne ho veduti pulirsi in faccia a tutti il naso con le mani poi per pulir queste col fazzoletto. Levarsi le scarpe quando fanno male i piedi o sono in sudore è pur cosa che praticano usualmente. Uno ne ebbi nella mia cabina il quale da Lisbona a Pernambuco né si vesti né si lavò pure una volta; in questa città finalmente la febbre gialla se lo colse e se lo portò al diavolo. Non credo di errare attribuendo la di lui morte principalmente al sudiciume che aveva indosso. (Canzi, 1860, p. 3)

Una volta giunto a Rio de Janeiro Canzi dice a proposito dei carioca: "Gli abitanti, di cui un terzo negri schiavi, sono attivi ed industriosi ma piuttosto avidi: non vi si vede il lazzaronismo che domina quasi tutte le altre parti dell'America meridionale. La

gente però non è bella, sia influenza del clima od altro, non si veggono per le vie che persone macilente e di colore giallognolo.” (Canzi, 1860, p. 11).

Solo di passaggio può valer la pena di notare come, in eventuale sede antropologica, scrivere su testi di questo tipo vada a complicare ulteriormente il quadro metodologico: per quella parte almeno della disciplina che ritiene già interpretazioni di interpretazioni le osservazioni scritte sui comportamenti dei soggetti indagati.

Conclusioni

Giunti a questo punto possiamo affermare che le autobiografie degli emigranti prese in esame nel corso di questa breve comunicazione, sebbene scritte in condizioni fra loro molto diverse, presentano sul piano critico-letterario una serie di addensamenti tematici e di strategie narrative che sono proprie dell'autobiografia moderna e che a prescindere dal background culturale di chi le scrive pongono l'accento sullo statuto di emigrante dell'autore.

Sul piano storico-sociale, invece è doveroso aggiungere che le autobiografie degli emigranti entrano a pieno titolo a far parte di quel fenomeno di rivoluzione documentaria che sta caratterizzando l'orizzonte degli studi storici, i cui interessi non sono più concentrati soltanto su figure illustri o su grandi avvenimenti, ma comprendono anche individui e vicende comuni con il conseguente stabilirsi di una diversa gerarchia nell'uso quantitativo e qualitativo del documento (Le Goff, 1992).

Infine attraverso quest'analisi si è voluto dimostrare che le aspettative nei confronti della terra promessa presente in scritture private di classi agiate emigrate in America Latina si formano attraverso gli stessi meccanismi e detengono le medesime caratteristiche di quelle che segnano l'esperienza migratoria delle classi popolari. Di conseguenza, nella formazione di tale aspettativa, il livello di istruzione, non è che una variabile priva di importanza.

Riferimenti bibliografici

BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Trad. Enrico Filippini. Torino. Einaudi, 2000.

CANZI, Luigi. *Gran Chaco*. Pieve Santo Stefano. Fondazione Archivio Diaristico Nazionale. Testo inedito, 1860.

D'ACHILLE, Paolo. "L'italiano dei semicolti". In Serianni, Luca, Trifone, Pietro. *Storia della lingua italiana, vol 2, scritto e parlato*. Torino. Einaudi, 1994.

- DE SIMONIS, Paolo. "Rappresentare se stessi. Autobiografie, diari e lettere di emigranti". In De Piero, Antonio. *L'isola della quarantina*. Firenze. Giunti, 1994.
- DI RENZO, Roque Bernardino. *Que Dios y el pueblo me juzguem*. Buenos Aires. Isag, 1975.
- FRANZINA, Emilio. *L'immaginario degli emigranti. Miti e raffigurazioni dell'esperienza italiana all'estero fra i due secoli*. Treviso. Pagus, 1992.
- _____. "Spaesamento". In *Prima persona*, 6. Milano, 2001.
- HANS-BIANCHI, Barbara. *La competenza scrittoria mediale*. Tübingen. Max Niemeyer Verlag, 2005.
- IUSO, Anna. "L'emigrato, l'esiliato, lo sradicato". In *Prima persona*, 6. Milano, 2001.
- LE GOFF, Jacques. *Storia e memoria*. Torino. Einaudi, 1982.
- LEJEUNE, Philippe. *Il patto autobiografico*. Trad. Franca Santini. Bologna. Il Mulino, 1986.
- LORENZONI, Júlio. *Memórias de um imigrante italiano*. Porto Alegre. Sulina, 1975.
- MARTELLINI, Amoreno. "Una terra promessa per nobili decaduti. L'immagine dell'America nella scrittura dell'emigrazione colta". In Brezzi, Camillo; Iuso, Anna (a cura di). *Esuli pensieri. Scritture di migranti*. Bologna. Clueb, 2005.
- NIEVO, Ippolito. *Confessioni di un italiano*. Milano. Garzanti, 2007.
- PARUTTO, Raimondo. *La mia vita emigrando in terra straniera*. Pieve Santo Stefano. Fondazione Archivio Diaristico Nazionale. Testo inedito. 1969.
- PELOSI, Mario Alberto. *Viaggio atlantico di un migrante*. Prama. Norma, 2000.
- RAVINA, Luigi. *Il cavaliere con la fisarmonica*. Alba. Arvancia Edizioni, 1992.
- RIZZUTO, Francisco Antonio. *Autorretrato al pastel (yo y mi obra)*. Buenos Aires. Guillermo Kraft, 1943.
- ROSSI, Adolfo. *Un italiano in America*. Milano. Treves, 1982.
- TONELLI, Orlando. *Colibrì una strada per la Caienna*. Firenze. Giunti 1994.
- VANNUCI, Alessandra. *Un baritono ai tropici. Diario di Giuseppe Banfi dal Paraná 1858*. Reggio Emilia. Diabasis, 2008.
- VERDI, Suzarra Tullio. *Vita americana*. Milano. Hoepli, 2010.

La lingua scritta è una sola per tutta l'Italia. Il pensiero linguistico nella prima metà dell'Ottocento e la questione della lingua.¹

Gianluca Colella
Dalarna University

Premessa

Nella prima metà dell'Ottocento si afferma, come ha ricordato uno dei massimi storici della lingua italiana, un «culto fortissimo della lingua, sentita come vincolo della nazione e stimolo del sentimento di italianità» (Vitale, 1984, p. 386). Sono anni in cui le idee linguistiche, pur tra loro contrastanti, sono animate dalle stesse istanze politiche e patriottiche. Per parafrasare la citazione nel titolo di quest'intervento (Gherardini, 1838-40, vol I, p. 844), nel primo Ottocento non si comincia soltanto a pensare a unire un paese diviso, ma anche a trovare una lingua (scritta) che possa unirlo.

Seguendo il percorso già tracciato da studi ben più autorevoli sull'argomento e partendo dalla divisione in tre diverse correnti di pensiero – i) purismo (Cesari, Puoti), ii) classicismo (Monti, Giordani, Gherardini), iii) *popolanesimo* toscanista (Niccolini, Tommaseo) – si metteranno in luce quelle dinamiche che hanno preceduto, ma anche in qualche modo influenzato, la *svolta* manzoniana, e che avranno un'onda lunga nella nostra storia linguistica.

Disgrazie e Fortune del *GRAMMUFFASTRONZOLO*

Come detto, nel primo Ottocento, la questione della lingua ha un forte connotato politico e nasce in parte come reazione alla *gallomania* settecentesca. L'abate veronese Antonio Cesari (1760-1828),² che come noto è il capofila del purismo, nella sua *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana* (1809) individua nel toscano trecentesco il modello da seguire; ciò sulla base dell'assunto

¹ Con qualche taglio e qualche piccola aggiunta, il presente contributo mantiene l'impostazione divulgativa, il ricorso all'esemplificazione e i toni colloquiali della comunicazione tenuta in occasione del congresso.

² Su Cesari vedi Vitale (1984, pp. 374-378) e Serianni (1989, pp. 41-46).

(indimostrabile) che in quell'epoca *tutti* parlavano e scrivevano un buono italiano e non solo le *Tre Corone*:

[I]l Toscano dialetto, e il fiorentino singolarmente, prese una tal grazia, purità, gentilezza e proprietà, che mai la maggiore. Tutti in quel benedetto tempo del 1300 parlavano e scrivevano bene. I libri delle ragioni dei mercanti, i maestri delle dogane, gli stratti delle gabelle e delle botteghe menavano il medesimo oro; senza che, tutti erano aggiustati, e corretti, ci riluce per entro un certo natural candore, una grazia di schiette maniere, e dolci, che nulla più. Questa singolare proprietà e bellezza fece sì che [...] solo la lingua toscana avesse degli scrittori che la rendettero chiara ed illustre [...], e furono Dante, e il Boccaccio e il Petrarca. [...] Ora io dico: essere quello appunto l'aureo secolo della lingua *toscana*, dal quale è bisogno ritrarre, chi vuol aver fama di buon dicitore: così almeno ne pare a me e però tanto sarà la corrente lingua Italiana o buona, o sconcia, quanto più o meno allo scrivere di quel secolo si rassomigli (CESARI, 1810, pp. 5-6).

Le idee di Cesari si rifanno sostanzialmente alle posizioni di Leonardo Salviati, il quale intendeva il fiorentino come una lingua naturalmente bella, che aveva raggiunto la sua perfezione nel Trecento, prima dell'imbarbarimento causato dalla rinascenza del latino nell'Umanesimo. Cesari insieme ai suoi collaboratori si occupò di una riedizione del Vocabolario degli Accademici della Crusca – la cosiddetta *Crusca veronese* pubblicata tra il 1806 e il 1811 – con l'intento di riportare in vita, attraverso spogli non condotti sempre in maniera filologicamente corretta, tutta una serie di vocaboli i quali non erano stati registrati dagli Accademici; vocaboli ed espressioni, va detto, attestati anche in periodi posteriori a quello aureo del Trecento, ma giudicati esempi di genuinità e "purità". Sono messe a lemma, per esempio, voci come *coitoso* "pensoso"³ (Guittone), *ingattito* "acceso d'amore (innamorato come i gatti)" che compare nelle rime burlesche del fiorentino Alessandro Allegri (1560-1620), *letroso* "ostinato" (Francesco da Barberino, ma anche in alcune lezioni delle *Commedia* in luogo di *ritroso*) e *sniffo* "lezioso" (Jacopo Passavanti); spiccano poi forme suffissate particolari, marcatamente poetiche: *comenza* "inizio", *cupidenza* "desiderio", *giojore* "gioia", *pregasione* "preghiera".

Il risultato del Cesari e della sua squadra è un'opera "più intensamente

³ Altra forma per *cogitoso*.

cruscante della stessa Crusca fiorentina” (Marazzini, 2011); tuttavia, a dispetto dell’epiteto di *grammuffastronzolo* con cui ironicamente Monti chiama Cesari, riprendendo proprio una delle tante voci colorite resuscitate dalla *Crusca veronese*,⁴ i grandi letterati dell’epoca si sono confrontati con la sua opera e sono celebri le famose postille fatte al dizionario dallo stesso Monti, da Tommaseo e, non ultimo, da Manzoni.⁵

Una definizione originale della figura del Cesari è data anche da Leopardi, che in una pagina del suo *Zibaldone* traccia un paragone con Bembo:

Il Bembo fu un Cesari del 500, il Cesari è un Bembo dell’800. Simili negli effetti che hanno operati, e nelle circostanze dei tempi quanto alla lingua, e nei mezzi usati e nelle opinioni, cioè nella divozione al 300. ec. Ma similissimi anco nell’esser loro naturale (lasciando l’esser vicini di patria, e d’una provincia stessa). Molta lettura e studio: nessuno ingegno da natura; nessuna sembianza di esso, acquistata per l’arte. Mai niun barlume, niuna scintilla di genio, di felice vena, ne’ loro scritti. Aridità, sterilità, nudità e deserto universalmente (27. Feb. 1827).

Nonostante la loro (presunta) sterilità, le idee del prete veronese sono state una miccia che ha acceso il dibattito linguistico ottocentesco sulla necessità di trovare un modello di lingua per la nazione. Lo stesso Ascoli, non di certo un purista, nel 1897 scriveva così all’amico Guidetti:

Io non Le saprei dire intorno al Cesari alcunissima cosa, che potesse comunque parer nuova o importante. L’aver gagliardamente controoperato alla depravazione della lingua, è stata una benemerenda grandissima dell’uomo insigne; e ognuno sa che nessuna invidia è riuscita a menomargli questa gloria. Era bensì, come pur tutti consentono, una dottrina esagerata quella del Cesari intorno alla lingua; ma valse come un antidoto poderoso e forse più lungamente efficace che non paja a certuni (in GUIDETTI, 1922, p. 226).

⁴ Come *ingattito* anche questa voce proviene da Alessandro Allegri: “Atteso che agli affamati gramuffastronzoli ordinariamente pare di sapere un buon dato, ed abbacano il più delle volte” (Allegri, 1754, p. 224).

⁵ Per l’edizione delle postille di Monti, vedi Lombardi (2005); per quelle manzoniane Isella (1964). Sul rapporto tra *Crusca veronese* e Tommaseo, vedi Rinaldin (2013, pp. 211-214).

Con il purismo inoltre si pone al centro in maniera concreta il problema dell'insegnamento della lingua; basti pensare all'opuscolo, pubblicato postumo nel 1829, dal titolo *Antidoto pe' giovani studiosi contro le novità in opera di lingua Italiana*. Ed è proprio la vocazione didattica che ha garantito alle idee puriste di diffondersi e di resistere nel tempo. Anche nell'opera *Della maniera di studiare la lingua e l'eloquenza italiana* del marchese Basilio Puoti, un altro campione del purismo, il richiamo ai giovani è costante:

... non voglio trasandar di farmi io medesimo incontro ad un altro dubbio, che da alcuni non si cessa ancora di proporre. La lingua, essi dicono, debbesi imparare dagli autori del trecento o da quelli del cinquecento, e dagli altri anche più vicini a noi? Dappoichè molto rileva il diffinir questo punto, sì perché la gioventù possa non esser tratta in errore da' poco sani consigli di chi non sa, e vuol farla da maestro, e sì perché con maggior fidanza abbia essa a seguirar l'ordine ed il metodo che verrò descrivendo, convien che mi concediate [...] che io mi allarghi qui alquanto in parole, per ben porre in sodo queste cose. Onde primariamente non dubiterò di affermare che i più dotti uomini d'Italia e pratici delle cose di nostra lingua dal Salviati infino a noi furon sempre tutti concordi in pensare ed in iscrivere che i nostri maestri principalmente debbono essere gli scrittori dell'aureo trecento (PUOTI, 1837, p. 9).

A testimoniare il successo, ma anche la capacità di formare una *scuola*, va ricordato che lo stesso Puoti è stato il maestro di Francesco De Santis, colui che ha posto le basi per la nascita della critica letteraria italiana.

Un classicismo che guarda al futuro

Acerrimo avversario del purismo, il classicista Monti avanza una sua proposta, fondata sull'esempio dei grandi scrittori italiani *tout court* (non solo toscani) e su un classicismo illuminista rispettoso sì della tradizione, ma al tempo stesso guidato dal giudizio della ragione.⁶ Tali idee confluiscono nel progetto da lui coordinato che va sotto il titolo di *Proposta di correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca* (1817-1826); nell'*Appendice* al primo volume si legge:

Considera che tutte le lingue seguendo le vicende dei popoli e l'avanzamento delle cognizioni, col mutar de' costumi e col

⁶ Per una panoramica sugli interventi di Monti nelle dispute linguistiche ottocentesche, vedi Dardi (1990).

crescere delle idee mutano e crescono anch'esse le loro fogge di dire; e *che molte di quelle fogge che un tempo furono in pregio, più non sono al presente, e più non si vogliono, e più non si guardano che come anticaglie da custodirsi nel Museo della Lingua*; ma non da farne mostra nella frequenza del pubblico, dinanzi al quale si convien comparire nell'abito che le più savie persone già indossano, e le imperiose circostanze dei tempi richieggono. Intrecciami adunque nelle tue scritture quelle antiche maniere di dire che sono d'un bello eterno e sicuro, e n'avrai da me lode e ringraziamenti; ma intrecciale con discrezione e giudizio, non portarvele dentro a barelle, e non lasciarle vuote di anima, e *gitta via le disusate e già morte, e non vilipendere tra le moderne quelle che la prepotente forza dell'uso, coll'assenso della ragione e coll'autorità di saggi scrittori*, ha già accettate e segnate nel suo suggello (MONTI, 1817, pp. 216-7, corsivo mio).

La prospettiva montiana, ancorché classicista, è aperta al rinnovamento e lega la tematica linguistica a una culturale: nuove conoscenze si diffondono e nuove forme sono necessarie per esprimerle. Il modello di lingua da seguire è offerto dai "saggi scrittori", dall'uso e dall'analogia. Il concetto di *uso* come "arbitro, legislatore e norma della favella" (Monti, 1821, vol. III, 1, p. 299) nasce nella scuola degli *idéologues* francesi, in un contesto completamente diverso da quello italiano. Monti sostiene che "per uso deesi intendere non il consenso particolare d'un municipio, ma l'universale della nazione" (Monti, 1819, vol. II, p. 74) e si domanda: "E nell'arbitrio della favella non è forse l'uso moderno, massimamente quando ha la ragione e l'analogia in suo ajuto, che dee andar innanzi all'antico?" (Monti, 1821, vol. III, p. 86). Emerge, quindi, una visione non solo *modernista*, ma anche anti-popolare, anti-dialettale e anti-toscana, sebbene egli riconosca il fondamento toscano-fiorentino della lingua italiana. La posizione antiflorentina e antitoscana, all'alba dell'unità è sostenuta con vigore da un altro classicista, ma con una visione *democratica*, il napoletano Luigi Settembrini, che si opporrà poi alla proposta manzoniana:

La lingua d'Italia è la lingua di Firenze ? Ricordatevi che il pensiero fa la lingua, non la lingua fa il pensiero. E poi ditemi un po': Firenze ha dato, ha imposto mai a tutti gli altri italiani il suo pensiero, le sue idee, le sue leggi, i suoi costumi? Chi dà le idee dà le parole; e se Firenze non ci ha dato le sue idee, come potevamo noi accettare le sue parol'? Una volta Firenze fu centro dell'idea guelfa, ma poi non più; e dopo la seconda metà del cinquecento sin oggi né Firenze né Toscana sono state la parte più considerevole e più autorevole d'Italia.

Dunque se si tratta di scrivere una lingua morta, prendiamo pure ad esempio la lingua di Firenze libera e potente; ma se si tratta di scrivere e parlare una lingua viva, noi la troveremo dove è maggiore e più forte la vita ed il pensiero d'Italia. Dove? Ah, se fosse già determinato questo dove, sarebbe bella e finita ogni quistione di lingua, di politica, di diritto, e d'ogni altra cosa. Se Firenze rimane centro del governo d'Italia, se i suoi cittadini per forza d'ingegno saranno i primi scrittori d'Italia, i migliori poeti, i più eloquenti oratori; se Firenze diventerà centro della vita, del pensiero, della coltura italiana, la lingua fiorentina diventerà lingua italiana, come la parigina è diventata francese: se no, non ci è né ministri, né re, né alcuna potenza della terra che possa farci accettare parole da chi non ci dà idee (SETTEMBRINI, 1879, p. 373).

Tale posizione non è dissimile da quella che fu sostenuta dapprima da Giulio Perticari amico e genero di Monti, che *trissinianamente* nell'opera *Difesa di Dante* del 1818 rivendica l'esistenza di un italiano *comune*, frutto di commistione dei vari vernacoli, che fu in seguito nobilitato da Dante. Le idee di Perticari furono ampiamente criticate da Tommaseo e, soprattutto da Giovanni Galvani in *Dubbi sulla verità delle dottrine perticariane nel fatto storico della lingua* (Modena, 1834). Sulla necessità di un italiano comune non toscaneggiante, qualche decennio più tardi, si esprimeranno Cattaneo e, più autorevolmente, Ascoli.⁷

Ai classicisti premeva tuttavia un fatto importante: che l'italiano diventasse una lingua per la scienza. Sulla stessa lunghezza d'onda si pone Giacomo Leopardi, il quale tuttavia ammette il ricorso a europeismi e a un uso moderato dell'arcaismo:

Odio gli arcaismi, e quelle parole antiche, ancorché chiarissime, ancorché espressivissime, bellissime, utilissime, riescono sempre affettate, ricercate, stentate, massime nella prosa (28. Maggio 1821);

Si condannino (come e quanto ragion vuole) e si chiamino barbari i gallicismi, ma non (se così posso dire) gli europeismi, che non fu mai barbaro quello che fu proprio di tutto il mondo civile, e proprio per ragione appunto della civiltà, come l'uso di queste voci che deriva dalla stessa civiltà e dalla stessa scienza d'Europa. (26 giugno 1821);

La novità tolta dalle lingue sorelle dev'esser tale che per l'effetto riesca quasi un arcaismo, cioè il pellegrino e

⁷ Per il *classicismo* di Cattaneo e Ascoli, vedi Timpanaro (1969, 229 ss); su Ascoli, vedi anche Dardano (1974).

l'elegante che ne risulta somigli a quello che nasce dall'uso conveniente dell'arcaismo moderato ecc. (11 novembre 1823).

Occorre ribadire, tuttavia, che la necessità di rifarsi al trecento toscano è un principio sostenuto dagli stessi classicisti, anche se non mancano di mettere in guardia da un eccesso di venerazione nei confronti del secolo aureo della nostra lingua, come testimoniano le parole di Pietro Giordani:

Ben mi persuado che molto studio de' trecentisti potrebbe ancora farci sufficienti a rinnovare e molto migliorare lo scrivere del secolo sedicesimo; credo che un grande studio potrebbe dare a un grandissimo ingegno di agguagliare lo stile del Bartoli: ma che si possa ritornare alla dicitura del trecento, ripeto che mi pare impossibile. Hanno le belle arti (e le pittoriche e le poetiche) per ogni nazione una età di bellezza vergine e adolescente, che non è recuperabile: comechè agli sforzi dell'umano ingegno non sia negato di ricondurle, anco più d'una volta, a una bellezza (per così dire) matronale, più matura, più dignitosa, più compiuta. (GIORDANI, 1852, p. 20).

All'ideale ricerca di una lingua comune, in senso classicista, contribuisce il milanese Giovanni Gherardini, intellettuale ad ampio raggio (è stato anche librettista di Rossini), il quale in due opere (*Voci e maniere di dire italiane additate ai futuri vocabolaristi*, 1838-40 e *Lessigrafia italiana*, 1849)² si occupa di un aspetto particolare della norma linguistica: quello della grafia. Partendo dalla situazione dialettale fortemente variegata stabilisce il principio che solo tenendo conto dell'autorità quand'ella con la ragione consente, si verrà una volta a capo di metterle un freno immutabile [l'italiana lessigrafia], di maneggiarla con agevole briglia, e di tòrle oramai la vergogna di cecamente obediare al pazzo arbitrio, allo sventato capriccio, all'infingarda ignoranza, alle municipali pretensioni e aggiunge: "La lingua scritta è una sola per tutta l'Italia; ed una sola ne vuol essere l'ortografia: perché sia tale, la prima cosa convien guardarsi a non si lasciar portar via dalla volubilità delle pronunzie" (Gherardini, 1838-40, vol. I, p. 844a, sub voce *arenarsi*).

Nel sistema di Gherardini alla base per la determinazione dei grafemi dell'italiano deve esserci il latino o la lingua da cui la parola deriva. Il criterio è dunque etimologico. Il classicismo erudito si manifesta spesse volte con toni ironici nei confronti della *Crusca*; si veda per esempio come descrive la voce *academia*:

Questa voce è cavata da *Academia*, luogo o edificio con giardini e passeggi ne' sobborghi d'Atene, che un tempo appartenne ad *Acadèmo*, e che da lui trasse il nome: quivi insegnava Platone. Grec. *Ακαδημεια*; lat. *Academia*; franc. *Académie*; ingl. *An Academy*; tedes. *Academie*; provenz. moder. *Academio* o *Academie*; spagn., portogh., catal. *Academia*. E in somma tutti i popoli che hanno ACADEMIE, scrivono questa voce co 'l c semplice, perché tutti la riconoscono e rispettano per derivata dal suddetto *Acadèmo*, cittadino ateniese. Soltanto in Italia la Crusca e i suoi parziali scrivono ACCADEMIA e ACCADEMICO con due CC, forse per ragioni che a noi non è dato di sapere o di scoprire. Ma, sia detto a onor del vero, i nostri codici antichi e le nostre vecchie stampe hanno concordemente ACADEMIA e ACADEMICO; e pare che i Crusconi, vaghissimi delle baje e degli scherzi, fossero i primi a mettere in deriso li ACADEMICI e le ACADEMIE dando loro due CC. D'allora in poi i CC hanno sempre avuto gran séguito e gran favore! (GHERARDINI, 1849², p. 192).

Il tentativo di stabilire però una grafia invariabile, “acciocchè possa farsi intendere prontamente da tutti i lettori” (Gherardini, 1849², p. IX) oggi si dimostra inattuabile e inattuabile, visto che specie in fatti di grafia è l'uso più che la ragione a decidere la norma; basti il caso, appena visto, di *academia* a segnalare la sconfitta del criterio *razionale* adottato dal letterato milanese. Ciò nonostante, Gherardini ha avuto un forte seguito anche tra studiosi autorevoli del secolo XIX, come Cattaneo e Ascoli, affetti da *gherardinite*.⁸

La posizione dei classicisti sulla questione della lingua ha dunque un carattere fortemente illuminista e razionale; per tale ragione i più attivi sul piano politico credono che l'unità linguistica non possa decidersi a tavolino, ma che richieda tempi lunghi per una sua attuazione. Tuttavia, mancando un'unità politica ancor prima che un'*élite* culturale unitaria, la proposta classicista si trova davanti a un'*impasse*; di fatto l'insuccesso di questo ceto intellettuale ha motivazioni di carattere generale come ebbe efficacemente a spiegare Timpanaro:

⁸ A proposito delle scelte grafiche attuate dall'Ascoli, D'Ovidio così ironizza: “Egli scrive *imagine*, *abondare*, *abominio*, *aborrere*, *academia*, per attenersi all'ortografia e alla fonologia etimologica. Ma in tali parole il raddoppiamento della consonante protonica è di antica data nel toscano e abbastanza insinuatosi per conseguenza nell'abitudine di tutta Italia. Come dunque giustificare questa velleità etimologica, questa smania di latinità? Il Gherardini almeno andava molto più in là, sostituendo quasi sistematicamente (anch'egli però non potendo arrivare fino alle ultime conseguenze) il criterio etimologico al criterio fonetico. Ma questa dell'Ascoli è una Gherardinite sporadica, che non mi riesce di trovare giusta”. (D'Ovidio 1873/2000, p. 155).

Con un termine gramsciano, si può dire che i classicisti illuministi non furono, a differenza dei romantici, gli *intellettuali organici* di una classe. Le loro posizioni politiche oscillarono tra nostalgie di assolutismo illuminato (perduranti anche nel Cattaneo fino alla vigilia delle Cinque Giornate) e punte di democrazia avanzata; e spesso si trattò di posizione meta-politiche, importantissime a lunga scadenza, ma prive di immediata presa sulla realtà. (1969, p. 16)

Verso una lingua viva

In seno all'*Antologia* del Gabinetto Vieusseux, pubblicata dal 1819 al 1833 si forma un gruppo di intellettuali, tra i quali Gian Battista Niccolini (che fa tra i consulenti linguistici nella famosa risciacquatura in Arno dei *Promessi Sposi*), Gino Capponi e i non toscani Giuseppe Montani (cremonese) e Niccolò Tommaseo (dalmata), che rivendica l'importanza di avere come modello una *lingua viva* la quale, per le ovvie ragioni di vicinanza a quella che era la lingua scritta, non poteva che darsi con la parlata fiorentina (o toscana). Tali idee non sono affatto municipalistiche, in quanto, pur essendo l'ambiente dell'*Antologia* più moderato rispetto a quello del milanese *Conciliatore*, dimostrava uno spiccato spirito di rinnovamento e di apertura. Già in una lezione tenuta all'Accademia della Crusca nel 1818, Niccolini, coniugando il pensiero degli *idéologues* francesi con quello di Benedetto Varchi e Antonio Maria Salvini, pone l'accento sul contributo del popolo alla diffusione di una *lingua viva*:

Risulta pure che in una lingua viva, e di necessità mutabile, non può scriversi con proprietà e perfezione coll'aiuto dei soli scrittori [...] Chiunque fa voti perché la lingua si fermi non solo brama l'impossibile, ma pur quello che riuscir può talvolta dannoso. Infatti se noi avessimo mezzi efficaci a fissare una lingua e' si adoprerebbero tosto che una lingua perfetta si riputasse: or qualunque è fornita d'un certo numero d'opere pregevoli credesi giunta alla perfezione, quantunque esser possa da questa ben lungi d'assai. E sarebbe di tanto più difficile il disingannare in ciò una Nazione che la sua vanità ne sarebbe offesa; e mal si potrebbe determinare ciò che veramente manca al suo idioma. Ove ciò fosse noto ad un popolo, chi gli vieterebbe che a quell'inopia nell'istante non provvedesse? [E]gli solo il potrebbe perché egli solo, non posso abbastanza ripeterlo, è signore della

lingua. Né per popolo io intendo la plebe, ma bensì l'universalità dei cittadini, nella quale sono compresi oltre gli scrittori e gli eruditi, quei tanti collocati dalla fortuna fra l'idiota e il letterato, e pur la plebe condannata abbastanza dai suoi destini a tante sventure, senza che io con tanti retori cortigiani la conculchi, e in tenebre eterne la rileghi (NICCOLINI, 1819, pp. 37-40).

Anche Gino Capponi partecipa attivamente al dibattito con più interventi pubblicati nell'*Antologia* coniugando le istanze linguistiche con quelle culturali e morali della nazione.⁹ Il principio secondo il quale il modello di lingua viva doveva identificarsi con il fiorentino parlato al tempo (o con il toscano secondo una visione allargata), si è visto, non era prerogativa di soli toscani. Anzi i giudizi più accorati sono proprio quelli dei non toscani, come Montani, ex barnabita e carbonaro, che recisamente afferma:

Io sono il primo a beffarmi di tutte le pretese municipali così in proposito di lingua che in altro qualunque: sono il primo a gridare: ingegnamoci di scrivere (e se Dio volesse di parlare) dall'Alpi al faro il meglio possibile; e finiamo una volta le dispute sulla competenza de' giudici di questo meglio. Ma il fatto è fatto: la sede della lingua è qui; le sue proprietà non si possono ben conoscere che abitando qui; e nessuno studio, che si faccia altrove, supplisce abbastanza a quello che qui può farsi, solo aprendo gli orecchi (MONTANI, 1824, p. 171).

È evidente che la scelta fiorentinista nulla ha a che fare con istanze municipalistiche, ma viene semplicemente vista come la scelta migliore, perché, come spiegò Manzoni, si tratta già di "una lingua fatta: non fatta insieme e da farsi" (Manzoni, 1847/2001, p. 33).¹⁰ Un giudizio simile è espresso da Tommaseo, anch'egli portavoce di un approccio democratico. Nel 1827 scriveva al sodale Marinovich:

A Firenze trovai molta amorevole accoglienza, e più sodezza di carattere ch'io non credeva. È il più svegliato, e il più buon

⁹ Sul pensiero linguistico di Capponi, si rimanda a Nencioni (1977).

¹⁰ Nella sua famosa *Lettera al Carena*, il Manzoni sottolinea con rammarico che gli stessi fiorentini non hanno mai avuto piena contezza che solo la loro fosse la vera lingua italiana: "Del resto, e per tornare al proposito, non so se, in altri tempi, i Fiorentini si siano mai appropriata davvero la lingua italiana; se siano mai stati persuasi, fermamente e coerentemente, d'averla essi, viva e vera e intera. Quello che mi pare fuor di dubbio è che, nel momento presente sono pur troppo lontani dal pretendere tanto" (Manzoni, 1847/2001, pp. 43-44).

popolo dell'Italia: ha la forza, ma certe circostanze la tengono alquanto soppressa. Io vo frattanto inebriarmi di questa lingua indicibilmente gentile e filosofica più nelle donne e nell'infimo volgo, che nella bocca de' dotti. Gli stessi difetti della pronuncia hanno un vezzo, una ragione, un incanto. Voi dimandate per dove si va alla tal piazza, e vi sentirete rispondere: «svolti da quella cantonata là a mano manca, e riesce alla piazza». Io dimandava l'altr'jeri alla mia padrona di casa come andasse un suo negozio di vino che aveva messo di corto, rispose: «bene, e se non torna, si smette». In Lombardia si direbbe: «se non torna conto, si lascia stare». Quest'è il dire illustre (in BEZZOLA, 1983, p. 868).

La stessa padrona di casa tornerà poi nella famosa prefazione del suo *Dizionario dei sinonimi*: “E qui, se la religione dell'affetto non mel vietasse, dovrei, tra' benemeriti del mio lavoro, nominare una donna, *una donna povera e ignota*, ne' cui colloqui attinsi dolcezza e di nobili sentimenti e d'elegante linguaggio. Suo, nella miglior parte, è il presente lavoro; e molti di quelli che (se Iddio mi destina a lunga prova) compirò, saran suoi (Tommaseo, 1830, p. 56, c.vo mio).” Va detto che Tommaseo ha sempre mantenuto un forte rispetto della tradizione scritta e delle altre varietà, tant'è che fu tra gli oppositori della proposta fiorentinista di Manzoni. Per avere un'idea dello spirito eclettico del dalmata si legga il contributo sul numero 40 dell'*Antologia* – una recensione a *Le lezioni logico-grammaticali* di Giuseppe Sanseverino (1829) e *I principi del discorso accomodati al linguaggio italiano* di Enrico Giamboni (1830) – poi confluito nella *Nuova proposta di correzioni e di giunte al Dizionario* del 1841:

La lingua comune, quale l'abbiamo negli scrittori d'Italia tutta, non è e non può essere assolutamente perfetta. Non tutte le idee parlabili sono state espresse in iscritto: mancano dunque al linguaggio scritto molte e molte parole che pure gli son necessarie. Donde raccoglierle? – Da tutti quanti i dialetti? – Così torniamo a disciogliere la bella e necessaria unità della lingua. – Da un dialetto soltanto? Di ciò si lamenteranno gl'italiani, e non a torto. V'ha un mezzo di conciliazione. Prima vediamo tutto quello che, oltre alla lingua illustre, ci offre di necessario a' nostri bisogni, e di accettabile, cioè di chiaro, d'illustre, di bello questo solo dialetto ch'è di tutti il migliore: poi se qualcosa ci manca, se gli altri dialetti d'Italia hanno di che supplire il difetto, accorrano, e il loro beneficio sarà con gratitudine accolto (TOMMASEO, 1841, p. 107).

Alla luce di quanto esposto, appare chiaro che i fondamenti di quel

popolanesimo avversato da Ascoli nel suo *Proemio* si sono già posti nel primo Ottocento. Occorre, però, ricordare che tra i sostenitori di un italiano comune, vivo e *popolare* ci sono anche delle divergenze che emblematicamente si manifestano in tre operette uscite *grosso modo* nello stesso periodo: i) *Dell'Unità della lingua italiana e dei mezzi per diffonderla* di Manzoni (1868), ii) *Intorno all'unità della lingua italiana* di Tommaseo (1868) e iii) *Fatti relativi alla storia della nostra lingua* di Capponi (1869).

Per concludere

In questo breve intervento si è illustrato come nel primo Ottocento la questione della lingua diventi anche una questione politica. Alcune delle posizioni (per es. Cesari da un lato, Gherardini da un altro) qui esposte si dimostrano estreme e irrazionali ai nostri occhi di contemporanei, pur avendo un certo fondamento ed essendo dettate dal fine nobile di fornire alla nazione un modello di lingua.

Agli intellettuali animati da un sentimento patriottico interessa trovare la lingua universale, la lingua per tutti gli italiani: c'è chi la vede nel passato (Cesari), chi nello stile delle *élites* culturali (Monti), chi nell'uso vivo toscano (Niccolini). Va ribadito che nella prima metà dell'Ottocento, l'interesse era primariamente per la lingua scritta: nei fatti le differenze tra le tre diverse proposte sono minime e hanno più che altro a che fare con questioni di stile, perché il fondamento toscano o fiorentino, nella sostanza, non viene mai messo in dubbio, anzi viene "riconosciut[o] e rinnegat[o] nello stesso tempo" (Manzoni, 1847/2001, p. 44). Il problema vero e proprio si presenterà a unità fatta, quando ci si pone il problema di unire linguisticamente il paese dal basso. Nessuna delle tre posizioni è funzionale alla creazione di una "lingua ferma e sicura" (Ascoli, 1872/1960, p. 30), perché una lingua parlata da un popolo non può decidersi a tavolino, ma deve derivare in qualche modo dallo spirito della nazione o da un centro politico forte, quale non era la Firenze dell'epoca sebbene essa sia stata capitale del Regno dal 1865 al 1871. La proposta manzoniana, il fiorentino contemporaneo parlato dalle classi colte, che ricordiamo ha un fondamento filosofico preciso ("lingua per natura e italiana per adozione": Manzoni 1847/2001), fu una soluzione temporanea (come temporanea fu Firenze capitale) che riuscì a imporsi solo attraverso delle smussature e con

l'epurazione dei fiorentinismi più marcati (si pensi alla battaglia persa dell'imposizione delle forme con monottongamento di *uo*, per es. *nòvo*), nonché venendo a patti con coloro che sostenevano l'importanza degli autori della tradizione.¹¹ Va anche detto che le dispute sia primo sia tardo-ottocentesche rimasero a un livello teorico e si sarebbero stemperate con il tempo. Il dato reale è che il peso della tradizione risulterà sempre determinante nella nostra storia linguistica a discapito dell'ideale di una lingua viva e vera. Se andiamo a leggere i vari proclami, nell'Ottocento si è sempre discusso di *uso* (che vediamo essere interpretato variamente dagli autori) e di come rappresentarlo in un nuovo dizionario; e di dizionari che almeno nelle intenzioni cercavano di rompere con il passato se ne son fatti molti. E nell'attesa di una vera e propria unificazione linguistica che sarà favorita, molto più tardi, solo da fattori esterni, le grammatiche hanno continuato ad avere un carattere eminentemente puristico-classicista più o meno moderato, più o meno *illuminato*,¹² la cui solidità e importanza è testimoniata dal credito che ancora oggi viene tributato dagli storici della lingua italiana alla *Sintassi dell'uso moderno* di Raffaello Fornaciari, pubblicata nel 1881 e riproposta con un'introduzione di Nencioni nel 1972. A ben vedere, dunque, la norma (grammaticale) dell'italiano è restata – e in fondo lo è ancora oggi – puristica.

Riferimenti bibliografici

ALLEGRI, Alessandro. *Rime e Prose*, s.e., Amsterdamo, 1754.

ASCOLI, Graziadio Isaia. "Proemio". In *Scritti sulla questione della lingua*, a cura di C. Grassi, Torino, Giappichelli, 1872.

BEZZOLA, Guido. Sette lettere del Tommaseo ad Antonio Marinovich, in *Aa.Vv., Tra Illuminismo e Romanticismo. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983.

CESARI, Antonio. *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*. Verona, Dionisio Ramanzini, 1810.

D'OVIDIO, Francesco. *Lingua e dialetto*. In *Scritti linguistici*, a cura di P. Bianchi, Napoli, Guida, 1873.

DARDANO, Maurizio. *G. I. Ascoli e la questione della lingua*. Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 1974.

DARDI, Andrea. *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla questione della lingua*. Firenze, Olschki, 1990.

¹¹ Per una discussione delle posizioni dei manzonisti e degli anti-manzonisti si rimanda a Vitale (1984, 447-471).

¹² È qui d'obbligo un rimando a Serianni (1981).

- GALVANI, Giovanni. *Dubbi sulla verità delle dottrine perticariane nel fatto storico della lingua*. Modena, Dalla Tipografia Camerale, 1834.
- GHERARDINI, Giovanni. *Voci e maniere di dire italiane additate ai futuri vocabolaristi*. 2 voll., Milano, Bianchi Di Giacomo, 1838.
- _____. *Lessigrafia italiana : o sia, Maniera di scrivere le parole italiane e messa a confronto con quella insegnata dal Vocabolario della Crusca*. Milano, Bianchi Di Giacomo, 1892.
- GIORDANI, Pietro. *Monti e la Crusca, discorso inedito, tratto dall'autografo*. Piacenza, Tagliaferri, 1852.
- GUIDETTI, Giuseppe. *L'amicizia la religione e la lingua nelle relazioni e carteggio tra Antonio Cesari Alessandro Manzoni e Giacomo Leopardi*. Reggio Emilia, Ubaldo Guidetti, 1992.
- ISELLA, Dante. (a cura di) Alessandro Manzoni, *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*. Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.
- LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone*. a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997.
- LOMBARDI, Maria Maddalena. Vincenzo Monti, *Postille alla Crusca 'veronese'*. Firenze, Accademia della Crusca, 2005.
- MANZONI, Alessandro. Sulla lingua italiana. Lettera a Giacinto Carena, in Edizione nazionale ed europea delle opere, *Scritti linguistici inediti*. a cura di A. Stella e M. Vitale; Milano, Centro nazionale studi manzoniani, vol. 18, 2001.
- MARAZZINI, Claudio (2011), "Questione della lingua", in Enciclopedia dell'Italiano, diretta da Raffaele Simone, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. II (M-Z), 1 207-1212.
- MONTANI Giuseppe (1824), Recensione a Lezioni elementari di lingua italiana proposte alla gioventù di L.F., in *Antologia: giornale di scienze, lettere e arti*, IV, 15, 167-173.
- MONTI, Vincenzo. *Proposta Di Alcune Correzioni Ed Aggiunte Al Vocabolario Della Crusca*. Milano, Imp. Regia Stamperia, 1826.
- NENCIONI, Giovanni. Capponi linguistica e 'arciconsolo' della Crusca, in AA.VV., Gino Capponi linguista storico *pensatore*, Olschki, Firenze, 1977.
- NICCOLINI, Gianbattista. *Discorso in cui si ricerca qual parte aver possa il popolo nella formazione d'una lingua, e considerazioni sopra alcune correzioni proposte dal Cavalier Monti al Vocabolario dell'Accademia della Crusca*. Firenze, Piatti, 1819.
- PUOTI, Basilio. *Della maniera di studiare la lingua e l'eloquenza italiana*. Napoli, Raffaele de Stefano, 1837.
- RINALDIN, Anna. Il Dizionario dei Sinonimi di Niccolò Tommaseo: della Crusca Veronese al Tommaseo-Bellini, in *Il Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612) e la storia della lessicografia italiana*. Atti del X Convegno Internazionale dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Padova-Venezia, 29 novembre-1° dicembre 2012), a cura di L. Tomasin, Firenze, Cesati.
- SERIANNI, Luca. *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento*. Firenze, L'Accademia della Crusca, 1981.
- _____. *Il primo Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1989.
- SETTEMBRINI, Luigi. *Scritti vari di Letteratura, politica, ed arte*. riveduti da F. Fiorentino, Napoli, Morano, 1879.
- TIMPANARO, Sebastiano. *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*. Pisa, Nistri-Lischi, 1969.
- TOMMASEO, Niccolò. *Nuovo dizionario de' sinonimi della lingua italiana*. Firenze, Pezzati, 1830.

_____. *Nuova proposta di correzioni e di giunte al dizionario italiano*. Venezia, coi tipi del Gondoliere, 1841.
VITALE, Maurizio. *La questione della lingua*. Palermo, Palumbo, 1984.

Verga, il verismo, l'Italia unita e la storia

Rosario Gennaro
Universiteit Antwerpen

La rappresentazione verista della questione nazionale trova in Verga uno degli interpreti più interessanti e controversi. Interessante è il contrasto tra il patriottismo ardente della sua formazione e la netta disaffezione per l'Italia dei suoi personaggi, perlomeno veristi.¹ Controcorrente e controverso è il taglio verista, o presunto tale, impresso al racconto letterario, da cui una pretesa di maggiore veridicità, anche riguardo alla storia e al processo risorgimentale.

La patria, come è noto, è un grande tema della letteratura italiana, al punto che l'Italia, come nazione, può dirsi nata in letteratura prima ancora che in politica.² Già in Dante, Petrarca, Machiavelli, Filicaia, poi in Alfieri, Foscolo, Leopardi, fino ad arrivare alla letteratura risorgimentale, non la nazione (politica) ha prodotto la letteratura, ma quest'ultima la nazione in molteplici sembianze: decaduta, in ambasce, divisa, risorta, ad ogni modo amata, spesso anche con vigore. L'esatto contrario emerge nel Verga verista, i cui personaggi provano per l'Italia profondo disamore o, peggio ancora, aperta ostilità. Personaggi inventati, ovviamente, ma alla maniera del verismo: non veri, ma verosimili; mai esistiti, ma agenti e pensanti come fossero esistiti davvero. Sicché i sentimenti delle comunità dei romanzi e dei racconti hanno pretesa di veridicità storica, possono essere considerati rappresentativi degli strati popolari di una Sicilia storicamente data. Personaggi veristi, inoltre, perché artefici del racconto corale, loro stessi veicolo dei loro stati d'animo, il che ne rende l'espressione quanto mai diretta e immediata, anche a proposito dell'Italia e del Risorgimento.

Nei *Malavoglia*, i soli a prendere parte attiva nell'unificazione sono i marinai del Re d'Italia, corazzata affondata dalle navi austriache in occasione della battaglia

¹ Ne sono un riflesso le prime opere dello scrittore, ovvero *Amore e patria*, *I carbonari della montagna*, *Sulle lagune*. Sul patriottismo di Verga da giovane, cf. Romano Luperini, "Verga e il Risorgimento", pp. 173-174.

² Cf. Stefano Jossa, *L'Italia letteraria*, e Matteo Di Gesù, *Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana*.

di Lissa. Due di loro sono in licenza a Trezza e raccontano la battaglia. Viene chiesto se a bordo c'erano siciliani, uno dei due risponde:

— Sì, c'erano anche dei siciliani; ce n'erano di tutti i paesi. Del resto, sapete, quando suona la generale nelle batterie, non si sente più né *scía* né *vossía*, e le carabine le fanno parlar tutti allo stesso modo. Bravi giovanotti tutti! (VERGA, 1997, p. 408)

Si fa qui riferimento alla funzione unificante della guerra per il popolo che la combatte?³ *Vossia*, in Sicilia, è il voi rivolto alle persone di riguardo. *Scia* potrebbe essere il passato remoto di *sciri*, sinonimo di *nesciri* (uscire), variante del verbo ancora oggi in uso nella Sicilia meridionale. Ignorato dalla gran parte dei dizionari di siciliano, *sciri* è riportato almeno da uno, non molto posteriore all'epoca dei *Malavoglia* e introdotto da un verista di rango come Luigi Capuana⁴. Salvo questo, nessun altro significato si può ascrivere al vocabolo, assente anche dagli altri dialetti, come dimostrano le verifiche effettuate da Luperini. È perciò improbabile che *scía* e *vossía* comportino richiami a dialetti differenti, la cui differenza “non si sente” più in battaglia. Né è secondo me sicuro che alle differenze linguistiche alludano le carabine fatte parlare allo stesso modo. Perché non supporre un'allusione all'eguale obbligo di obbedire (sparare) o alla condivisione del pericolo, a prescindere dall'origine e dal censo (tutti chiamati e trattati allo stesso modo, senza speciali riguardi o favori, per esempio per chi di solito è chiamato *vossía*)? Possibile, certo, un'eco di patriottismo, magari dell'autore che per un attimo ruba la voce ai personaggi.⁵ Ma se anche c'è, quest'affratellamento degli italiani in armi non è a mio avviso più che tenue e incerto, non è l'affermazione di un'unità piena e conclamata.

Chi a Trezza chiede della battaglia si interessa del resto solo ai siciliani, poco sa e desidera sapere della guerra in cui sono coinvolti. Siamo nel 1866. L'Italia sconfigge, come è noto l'Austria, grazie però all'appoggio decisivo della Prussia e dopo aver perso le battaglie più importanti, come lo scontro navale di Lissa. Non

³ Si tratta di un topos assai diffuso, che troverà più tardi ne *La grande proletaria si è mossa* di Giovanni Pascoli una delle occorrenze più celebri.

⁴ Cf. Edoardo Nicotra D'Urso, *Nuovissimo dizionario siciliano-italiano*, pp. 173 e 279.

⁵ Cf. Romano Luperini, *op. cit.*, p. 180: «Qui *scia* è inserito per poter rimare con *vossia*, perché non esiste in nessun dialetto del nord [...], ma il senso è comunque chiaro: “non si sentono più le differenze regionali, perché siamo tutti italiani”. Si tratta evidentemente di un elemento unitario e patriottico». Cf. anche Gaetano Trombatore, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, p. 18: «Qui il criterio dell'impersonalità cede improvvisamente al contristato sentimento patriottico dell'autore, che tendeva alla glorificazione di quell'eroismo sfortunato».

sanno, però, i sudditi di Trezza, dove ha luogo la guerra, chi sono i nemici e perché. Le parole Austria e austriaci non vengono pronunciate. La battaglia dove Luca è caduto viene collocata «verso Trieste», molto più in su di dove Lissa si trova (al centro dell'Adriatico, più prossima a Bari, Ancona o Pescara):

Il giorno dopo cominciò a correre la voce che nel mare verso Trieste ci era stato un combattimento tra i bastimenti nostri e quelli dei nemici, che nessuno sapeva nemmeno chi fossero, ed era morta molta gente; chi raccontava la cosa in un modo e chi in un altro, a pezzi e bocconi, masticando le parole. (VERGA, 1997, p. 413)

Della stessa ignoranza o indifferenza danno prova altri protagonisti della narrativa verghiana. Così nella novella *Epopea spicciola*, in cui anche il titolo, fin troppo eloquente, comporta una decostruzione del mito risorgimentale.⁶ Nel 1860, a Palermo, mentre è in corso la spedizione dei mille, un personaggio popolare che è anche io narrante nemmeno sa quali sono gli eserciti che si affrontano. Lo stesso accade in un'altra novella dal titolo *Camerati*,⁷ il cui protagonista è del tutto ignaro e disinteressato ai risvolti politici, patriottici e militari degli eventi.

Anche quando il limite dell'ignoranza non è toccato, non vi è, da parte dei personaggi, adesione vera alla causa italiana. Don Silvestro, che di Trezza è il segretario comunale, parla di Lissa come sconfitta di tutti, di tutti gli italiani, compresi lui e i suoi compaesani. Lo fa però blandamente e con disincanto estremo, negando anche la dedizione di chi combatte: non eroi pronti anche alla morte, ma sventurati costretti a obbedire, pena la fucilazione. Più trasporto ci mette don Franco lo Speciale, repubblicano e patriota (ma solo a parole), fuori di sé per la freddezza che riscontra nei compaesani:

— Dicono che è stato un brutto affare; abbiamo perso una gran battaglia, disse don Silvestro.

Padron Cipolla era accorso anche lui a vedere cos'era quella folla.

— Voi ci credete? sogghignò egli infine. Son chiacchiere per chiappare il soldo del giornale.

— Se lo dicono tutti che abbiamo perso!

— Che cosa? disse lo zio Crocifisso mettendosi la mano dietro l'orecchio.

⁶ Il racconto fa parte della raccolta *Candeloro e C.*, edita nel 1894.

⁷ La raccolta fu pubblicata per la prima volta nel 1882 e inserita l'anno dopo nella raccolta *Per le vie*.

- Una battaglia.
- Chi l'ha persa?
- Io, voi, tutti insomma, l'Italia; disse lo speziale.
- Io non ho perso nulla! rispose Campana di legno stringendosi nelle spalle; adesso è affare di compare Piedipapera e ci penserà lui; e guardava la casa del nespolo, dove facevano baldoria.
- Sapete com'è? conchiuse padron Cipolla, è come quando il comune di Aci Trezza litigava pel territorio col Comune di Aci Castello. Cosa ve n'entrava in tasca, a voi e a me?
- Ve n'entra! esclamò lo speziale tutto rosso. Ve n'entra... che siete tante bestie!... [...]
- A me mi sembrano tanti pazzi, costoro! diceva padron Cipolla soffiandosi il naso adagio adagio. Che vi fareste ammazzare voi quando il re vi dicesse: fatti ammazzare per conto mio?
- Poveracci, non ci hanno colpa! osservava don Silvestro. Devono farlo per forza, perché dietro ogni soldato ci sta un caporale col fucile carico, e non ha a far altro che star a vedere se il soldato vuol scappare, e se il soldato vuol scappare il caporale gli tira addosso peggio di un beccafico.
- Ah! così va bene! Ma è una briconata bell'e buona! (VERGA, 1997, p. 409-412)

L'idea di morire per il re, inconcepibile come sacrificio volontario, solo si comprende come imposizione, ma allora assume i tratti dell'ingiustizia ("una briconata bell'e buona!") e della sopraffazione portate dalla storia.

La storia che travolge nei *Malavoglia* la famiglia di Padron 'Notni è in fondo quella del Risorgimento, sono le conseguenze, dirette o indirette, dell'unificazione. Bastianazzo non sarebbe morto, la Provvidenza non sarebbe andata distrutta la notte del naufragio se i *Malavoglia* non avessero intrapreso il commercio dei lupini, complice l'impovertimento della famiglia, aggravato dalla partenza di 'Ntoni per la leva, divenuta obbligatoria con l'avvento del nuovo stato. Ne è vittima anche il primo figlio di Bastianazzo, che dalla leva torna traviato, incapace di adattarsi al paese d'origine. È infine un tribunale italiano che infligge ai Toscano l'ultima sventura: non tanto la condanna di 'Ntoni al carcere per l'aggressione a don Michele, quanto l'attenuante d'onore riconosciuta al delitto, che attenua la pena del condannato, accrescendo però il disonore per la sorella e il resto della famiglia.

L'addolorata per eccellenza del romanzo e forse di tutta la narrativa verghiana è comunque Maruzza la Longa. Già vedova del marito Bastianazzo, perde

anche il secondo figlio maschio, Luca, caduto nella battaglia di Lissa.⁸ Una perdita dovuta manifestamente all'Italia, alla terza guerra d'indipendenza, senza che questa sembri una causa degna del sacrificio estremo. L'Italia porta così unicamente sventura ed è feroce per indifferenza. Nessuno fa sapere a Maruzza che il figlio è morto. Va lei con il suocero a Catania, passa con ansia da un posto all'altro, infine apprende la morte del figlio dalla lettura di una lista di caduti:

Nel paese grosso il povero vecchio si sentiva perso peggio del trovarsi in mare di notte, e senza sapere dove drizzare il timone. Infine gli fecero la carità di dirgli che andasse dal capitano del porto, giacché le notizie doveva saperle lui. Colà, dopo averlo rimandato per un pezzo da Erode a Pilato, si misero a sfogliare certi libracci e a cercare col dito sulla lista dei morti. Allorché arrivarono ad un nome, la Longa che non aveva ben udito, perché le fischiavano gli orecchi, e ascoltava bianca come quelle cartacce, sdruciolò pian piano per terra, mezzo morta.

— Son più di quaranta giorni – conchiuse l'impiegato, chiudendo il registro. Fu a Lissa; che non lo sapevate ancora? (VERGA, 1997 pp. 414-415)

Maruzza è oppressa da un dolore devastante, distillato però in un'aura sacrale (la figura mariana in cui Maruzza si identifica). Ciò ne esalta la bontà e fa apparire ancora più penosa, ingiusta e toccante la sciagura che l'ha investita:

D'allora in poi fu presa di una gran devozione per l'Addolorata che c'è sull'altare della chiesetta, e le pareva che quel corpo lungo e disteso sulle ginocchia della madre colle costole nere e i ginocchi rossi di sangue, fosse il ritratto del suo Luca, e si sentiva fitte nel cuore tutte quelle spade d'argento che ci aveva la Madonna. Ogni sera le donnicciuole, quando andavano a prendersi la benedizione, e compare Cirino faceva risuonare le chiavi prima di chiudere, la vedevano sempre lì, a quel posto, accasciata sui ginocchi, e la chiamavano anche lei *la madre addolorata*.⁹

⁸ Cf. Gian Paolo Marchi, "Esercito e nazione in Giovanni Verga", p. 248: «Verga ricorda come durante il servizio militare a Napoli insorga in 'Ntoni l'esigenza di nuovi consumi [...]; si può dire anzi che l'esperienza della grande città avvia nell'ingenuo paesano un processo di disadattamento entro cui si collocherà ben presto la dissipazione e il cedimento alla delinquenza».

⁹ *Ibidem*, p. 415. La rappresentazione del dolore di Maruzza, risponde anche a propositi di fedele rispecchiamento della mentalità del personaggio, per cui cf. Sergio Campailla, *Anatomie verghiane*, p. 149: «Bisogna ripetere che l'unica cultura di cui il primitivo verghiano dispone per l'interpretazione e il giudizio sulla realtà è quella della Bibbia e del sermone sacerdotale. I Vangeli in questo senso offrono un inesauribile repertorio: tale da poter comprendere ogni avvenimento della fenomenologia esistenziale. La pagina

Se il dolore materno di Maruzza è straziante ma mansueto, come in fondo il lutto di tutti i *Malavoglia*, la sofferenza dei compaesani può assumere i connotati di vera e propria indignazione. Non però per affetti o sentimento identitario, ma soprattutto quando si sentono colpiti negli averi. La loro disperazione è soprattutto economica e riguarda in particolare le tasse, tra gli elementi di maggiore rispondenza alla storia riscontrabili nel romanzo.¹⁰ Esse provocano una rabbia acuta, livorosa e largamente condivisa. La comunità di Trezza, per altri aspetti assai discorde, ha sulle tasse vedute quasi unanimi:

Li dovrebbero abbruciare, tutti quelli delle tasse! brontolava comare Zuppidda, gialla come se avesse mangiato dei limoni [...].

— A chi lo dite! Esclamò patron Cipolla; a me mi scorticano vivo come san Bartolomeo.

Benedetto Dio! esclamò mastro Turi Zuppiddo minacciando col pugno che pareva la malabestia del suo mestiere. Va a finire brutta, va a finire, con questi italiani! [...]

Io dico [...] che ci levano la camicia di dosso, ci levano! borbottò compare Turi, mogio mogio. [...]

E' una vera porcheria! esclamava donna Rosolina, la sorella del curato, rossa come un tacchino; e se la prendeva con Garibaldi che metteva le tasse, e al giorno d'oggi non si poteva più vivere e nessuno si maritava più. (VERGA, 1997, pp. 228-229)

L'attaccamento alla roba, la lotta per difenderla o accaparrarsela sono così visceralmente al centro degli interessi dei più da noi consentire slanci ideali, patriottismo compreso, sia esso di tinta monarchica, repubblicana, italiana, regionalista o paesana. Così nel secondo romanzo del *Ciclo dei vinti*, dove le sommosse antiborboniche (cui partecipano con opportunismo quasi tutti, anche le classi sociali più abbienti) non palesano sincero patriottismo, ma nascondono per lo più intrallazzi e materiali interessi. Colpisce che i panni del capopopolo siano messi a Nanni l'Orbo, personaggio tra i più abbiatti della narrativa verista, pronto a tutto

verghiana è tutta contesta di citazioni di episodi evangelici». Tra i riferimenti evangelici anche la figura di «Maria Addolorata, materna consolatrice dell'afflitta donna siciliana».

¹⁰ Cf. Giovanni Pirodda, *L'eclissi dell'autore. Tecnica ed esperimenti verghiani*, p. 120: «Senza soffermarci sulle varie forme di tassazione che suscitano a più riprese lamenti e proteste, [...] ricordiamo in particolare quelle dei dazi e delle dogane, che danno luogo nel romanzo, alle varie forme di contrabbando, che si intrecciano così strettamente con la vicenda, e contribuiscono a darle verosimiglianza storica».

pur di far denari, anche a vendere la moglie e l'onore. Se Maruzza era stata nei *Malavoglia* l'icona del dolore, simbolo d'una delle più grandi sofferenze (quello della madre che perde un figlio) e riflesso della sua più sublime manifestazione (il dolore della Madonna per la morte di Gesù), Nanni l'Orbo è il compendio di ogni bassezza. Anche in lui il male trova una figura paradigmatica, si manifesta a causa o nel contesto del Risorgimento, con conseguente enfasi del danno arrecato dalla storia. In questa non c'è ideale, progresso, trionfo della giustizia, solo un colossale e perenne scontro di interessi materiali. Perfino beffardo, a riguardo, l'esito della novella *La chiave d'oro*, dove un campiere delinquente e omicida approfitta dell'indulto voluto da Garibaldi per sfuggire alla pena che merita di scontare.¹¹

Vero è che nei *Malavoglia* almeno il male sembra essere la storia in generale, in quanto sinonimo di novità e cambiamento:

Chi è buon cane mangia al trogolo; forestieri non ne vogliamo per la casa. Una volta in paese si stava meglio, quando non erano venuti quelli di fuori a scrivere sulla carta i bocconi che vi mangiate, come don Silvestro, o a pestare fiori di malva nel mortaio, e ingrassarsi col sangue di quei del paese. Allora ognuno si conosceva, e si sapeva quel che faceva, e quel che avevano sempre fatto suo padre e suo nonno, e perfino quel che mangiava, e quando si vedeva passare uno si sapeva dove andava, e le chiuse erano di quelli che c'erano nati, e il pesce non si lasciava prendere da questo e da quello. Allora la gente non si sbandava di qua e di là, e non andava a morire all'ospedale. (VERGA, 1997, pp. 740-741)

Resta il fatto che i «tempi nuovi» sono gli stessi che vedono la Sicilia “sulla via di un'ardua integrazione nello Stato unitario”. Così come “demistifica il mito del progresso *ad infinitum* dell'umanità” (Ghidetti, 1999, pp. 444-445), il romanzo disdice l'assioma, non infrequente nella mitografia risorgimentale, che l'unità rappresenti comunque un progresso.

La sofferenza e l'indignazione portate dall'unificazione non si traducono però nell'aspirazione a un mondo più giusto e solidale. Nessuno, tantomeno il popolo, pare in grado, agli occhi di Verga, di promuovere un mondo più giusto. Non a caso il pessimismo dello scrittore, la sua rude e disincantata visione delle azioni umane

¹¹ Cf. Matteo Di Gesù, *Verga e la mafia*. La novella fu edita su rivista nel 1883, poi inclusa nella raccolta *Drammi intimi*, edita nel 1884.

raggiungono uno dei punti culminanti nella novella intitolata *Libertà*,¹² il cui tema è la rivolta di Bronte del 1860. Attuata dai contadini per impadronirsi delle terre, la sommossa fu sedata, come è noto, dai garibaldini guidati da Nino Bixio, con vero e proprio massacro, che coinvolse anche l'avvocato Lombardo e il nano del villaggio. In questa novella, Leonardo Sciascia ha ravvisato una vera e propria distorsione del dato storico: Vega tace l'ingiusta esecuzione dell'avvocato Lombardo, fa fucilare il nano del paese invece che il pazzo, rappresenta Nino Bixio in modi che farebbero trapelare una certa ammirazione.¹³ Resta il fatto che il popolo messo in scena nel racconto è da un lato inferocito e famelico, dall'altro straordinariamente privo di ideali, valori, senso politico, capacità di promuovere il cambiamento: dei tre capisaldi (libertà, uguaglianza, fraternità) del pensiero politico moderno e della moderna giustizia sociale, è posto alla ribalta solamente il primo, beffardamente ridotto alla licenza di accaparrarsi (con violenza) la roba, cioè le terre, mentre la tutela e il ristabilimento dell'ordine, ad ogni costo, e con estrema durezza, diventano occasione di spietata sopraffazione. Non è la violenza levatrice della storia, non martirio per la patria o il progresso, solo il trionfo di bruti e materiali istinti.

Riferimenti bibliografici

CAMPAILLA, Sergio. *Anatomie verghiane*. Bologna, Patron, 1978.

DI GESÙ, Matteo. *Verga e la mafia*. In *Allegoria*, 59. Palermo, 2009.

_____. *Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana*. Roma, Carocci, 2013.

GHIDETTI, Enrico. "Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo". In MALATO, Enrico (ed.), *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII. Roma, Salerno Editrice, 1999.

JOSSA, Stefano. *L'Italia letteraria*. Bologna, Il Mulino, 2006.

LUPERINI, Romano. "Verga e il Risorgimento". In SORBELLO, Giuseppe (ed), *L'unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi*. Catania, Annali della Fondazione Verga, 2010.

MARCHI, Gian Paolo. "Esercito e nazione in Giovanni Verga". In SORBELLO, Giuseppe (ed), *L'unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi*. Catania, Annali della Fondazione Verga, 2010.

NICOTRA D'URSO, Edoardo. *Nuovissimo dizionario siciliano-italiano*. Con introduzione di Luigi Capuana. Catania, Casa Editrice La Siciliana di Francesco Di Paola, 1914.

PASCOLI Giovanni. *La grande proletaria si è mossa*. Bologna, Zanichelli, 1911.

PIRODDA, Giovanni. *L'eclissi dell'autore. Tecnica ed esperimenti verghiani*. Cagliari, Editrice Democratica Sarda, 1976.

SCIASCIA, Leonardo. "Verga e la libertà". In *La corda pazza*, Milano, Adelphi, 1992.

¹² Edita su rivista nel 1882, poi nella raccolta *Cavalleria rusticana* nel 1883.

¹³ Cf. Leonardo Sciascia, "Verga e la libertà", pp. 87-115.

- TROMBATORE, Gaetano. *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*. Palermo, Manfredi, 1970.
- VERGA, Giovanni. *I Malavoglia*. Testo critico e commento a cura di Ferruccio Cecco. Torino, Einaudi, 1997.
- _____. *Mastro-don Gesualdo*. A cura di Carla Ricciardi. Milano, Mondadori, 2001.
- _____. *Tutte le novelle*. A cura di Giuseppe Zaccaria. Torino, Einaudi, 2011.

Ungaretti, la guerra, la poesia

Rosario Gennaro
Universiteit Antwerpen

Fa una certa impressione che dal male possa nascere il bene, il bello, la poesia. Proprio questo però è accaduto per tanta poesia italiana del secolo scorso, al punto che ai poeti partecipanti al conflitto si devono prove tra le più importanti e innovative dell'intero Novecento.¹

Giuseppe Ungaretti, in tale contesto, è uno dei casi dei più rilevanti ed esemplari. La sua prima maniera ha caratteri assai peculiari, legati alle raccolte in gran parte scritte durante la Grande Guerra.² In che modo la guerra ha modellato queste raccolte? Quali miti dell'intervento ne hanno influenzato la stesura? Quali motivi e tratti di stile costituiscono un riflesso della vita in trincea, delle attese e delle battaglie, della morte spesso in agguato?

Tre elementi della poetica ungarettiana si riscontrano unicamente o molto di più nei componimenti scritti al fronte: il vitalismo, l'unanimità, la brevità.

Per vitalismo intendo un folgorante e viscerale attaccamento alla vita, tanto più forte e intenso quanto più la morte è familiare.

Atonia, scoramento, alienazione non mancano in questa poesia, ma si convertono nel loro opposto. La guerra è pericolo, mancanza, dolore, ma anche condizione di una vita più intensa:

Una intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata

¹ Per la poesia italiana nata dalla Grande Guerra si rimanda al fondamentale lavoro di Andrea Cortellessa (ed.), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*.

² Cf. Giuseppe Ungaretti, *Il porto sepolto*; idem, *La guerre*; idem, *Allegria di naufragi*.

nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore

Non sono mai stato
tanto attaccato
alla vita. (UNGARETTI, 1990, p. 45)

La vicinanza della morte (del compagno ucciso) è durevole («una intera notte»), avvilente («buttato»), nei dettagli orrenda («la congestione / delle sue mani» «la sua bocca / digrignata»), focalizza il massimo di luce notturna («volta al plenilunio»). Tanto prossimo orrore della morte rende più intenso il collegamento con la vita.

Questa vita intensa supera i limiti della persona, si dilata in armonia e unanimità³ con il mondo e la natura:

D'ora in poi
confidenziale
mi genera
ogni attimo d'universo

Sono stato
uno stagno
di buio

Comparso allo spazio
l'ho morso
come un neonato
la mammella

Ora sono delicato

Sono ubriaco d'universo

Col mare
mi son fatto
una bara
di freschezza. (UNGARETTI, 1990, pp. 79-80)

Saltano i limiti del tempo e dello spazio: “Appieno infine / sfrenato / il solito ragazzo sgomento / non batte più il tempo col cuore / non ha tempo né luogo / è felice” (Ungaretti, 1990, p. 49) “Ogni mio momento / io l'ho vissuto / un'altra volta

³ Cfr. Silvio Ramat, «Allegria di naufragi» e la fisica della continuità e Gianfranco Contini, *Su Giuseppe Ungaretti. I. Ungaretti, o dell'Allegria.*

/ in un'epoca fonda / fuori di me." (Ungaretti, 1990, p. 58) Se la memoria e il tempo sono fulcro della poetica ungarettiana, in ogni epoca e in tutte le raccolte, mai come al tempo della Grande Guerra, epifanie di memoria sovvertono il tempo e lo ribaltano da capo a fondo. La memoria non è solo l'indelebile (e almeno in parte risarcitorio) ricordo dei morti:

Di tanti
che mi corrispondevano
non è rimasto
neppure tanto
nei cimiteri
Ma nel cuore
nessuna croce manca. (UNGARETTI, p. 82)

La memoria è persino tempo che si riavvolge, vita che si ripete, quasi come accade all'io dei morenti:

Si era in tale dimestichezza colla morte, che l'intero film del naufrago ci ripassava ogni momento in mente, e non c'era oggetto che non ce lo riflettesse; era, la nostra vita da capo a fondo, l'oggetto stesso sul quale cadeva il nostro sguardo.⁴

La guerra di Ungaretti non fu la festa che altri (i futuristi) cantarono, ma fu pur sempre *Allegrìa*, ancorché *di naufragi*: nel titolo della seconda raccolta si possono leggere l'attaccamento alla vita e le epifanie del tempo di Ungaretti prima maniera:

Allégresse de naufrages: le titre est ironique. Le temps est poursuivi dans son perpétuel naufrage renouvelé. Et dans ce perpétuel naufrage, il y a un moment, le moment où la poésie arrive à s'exprimer, qui est un moment d'allégresse. C'est un moment qui donne en même temps le sentiment d'une "phase", le sentiment de l'inanité du temps, et le mot, naturellement, est ironique. (UNGARETTI & JEAN AMROUCHE, 1972)

⁴ *Innocenza e memoria*, «Il mattino», 21-22 maggio 1926, ora in, *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974, p. 130. Sulla ricapitolazione del passato, cfr. anche Idem, *Indefinibile aspirazione* (1947-1955), p. 743: «[...] fu durante la guerra, fu la vita mescolata all'enorme sofferenza della guerra, fu quel primitivismo: sentimento immediato e senza veli; spavento della natura e cordialità rifatta istintiva verso la natura; spontanea e inquieta immedesimazione nell'essenza cosmica delle cose; - fu quanto, d'ogni soldato alle prese con la cecità delle cose, con il caos e con la morte, faceva un essere che in un lampo si ricapitolava dalle origini, stretto a risollevarsi nella solitudine e nella fragilità della sorte umana». Sulla memoria dei morenti (per eventi bruschi e improvvisi), cf. Rosario Gennaro, *Le patrie della poesia. Ungaretti, Bergson e altri saggi*, pp. 107-121.

Nella parte riguardante il rapporto con gli uomini e la storia, il vitalismo del tempo di guerra ha poi una spiccata coloritura nazionale e cosmopolita, è coscienza di varie radici etniche, simboleggiate da corsi d'acqua, nella poesia per antonomasia del riconoscimento. Riferendosi a *I fiumi*, Ungaretti ha scritto:

Finalmente mi avviene in guerra di avere una carta d'identità: i segni che mi serviranno a riconoscermi (e proprio nel momento in cui, dopo lunghe peripezie vane, il mio reggimento può balzare in avanti), i segni che mi aiuteranno a riconoscermi da quel momento e di cui in quel momento prendo conoscenza come i «miei» segni: sono fiumi, sono i fiumi che mi hanno formato. Questa [...] è la poesia dove so finalmente in un modo preciso che sono un lucchese, e che sono anche un uomo sorto ai limiti del deserto e lungo il Nilo. E so anche che se non ci fosse stata Parigi, non avrei avuto parola; e so anche che se non ci fosse stato l'Isonzo, non avrei avuto parola originale. (UNGARETTI, 1974, p. 821)

Italiana, lucchese, egiziana e francese: tale ne *I fiumi* l'identità ungarettiana. Vi è un anelito d'armonia («Il mio supplizio / è quando / non mi credo / in armonia») che assume dimensioni paniche e sfocia nell'unione con l'universo («Questo è l'Isonzo / e qui meglio / mi sono riconosciuto / una docile fibra / dell'universo»). Ma l'armonia è anche frutto di memoria, è ripercorrimiento del passato, reintegro delle matrici storiche:

Questi sono
i miei fiumi
questo è il Serchio
al quale hanno attinto
duemil'anni
forse
di gente mia
campagnola
e mio padre e mia madre
e questo è il Nilo
che mi ha visto
nascere e crescere
e ardere d'inconsapevolezza
nelle estese pianure
protette d'azzurro
e questa è la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato

e mi sono conosciuto

Questi sono i miei fiumi
contati nell'Isonzo. (UNGARETTI, 1990, pp. 72-73)

I corsi d'acqua simboleggiano civiltà disparate che il poeta "Il ragazzo / che nelle vene ha i fiumi / di tante umanità diverse" (Ungaretti, 1969, p. 435) avverte nel sangue. Sono dunque le radici toscane, egiziane, francesi, italiane. Le radici italiane risultano incarnate dall'Isonzo, fiume simbolo della Grande Guerra,⁵ ritenuta a sua volta formatrice e miglioratrice dell'identità nazionale, grande prova di tutti gli italiani, compresi quanti, come Ungaretti, provenivano dall'emigrazione.⁶ Se i fiumi significano le radici identitarie, se nell'Isonzo sono contati gli altri fiumi, l'identità italiana assume le altre, come un fiume principale le acque degli affluenti.

Questo è in linea con la biografia di Ungaretti, nato all'estero da emigranti lucchesi, poi studente a Parigi e ora soldato italiano. Collima anche col posizionamento del poeta nello spazio letterario, in sintonia con la parte più importante delle sue relazioni, corrispondente ad autori e riviste (Soffici, Papini, Prezzolini, «Lacerba», «La Voce») di orientamento interventista e nazionalista. Questi ritengono che la guerra possa rafforzare il carattere degli italiani, nonché la loro coesione. Lo stesso profilo cosmopolita della nazionalità ungarettiana risulta conforme alla lezione dei vociani, al loro nazionalismo «umanistico» e «modernista», teso a incrementare la nazionalità italiana facendo tesoro del regionalismo e degli innesti culturali provenienti dall'estero.⁷

A Giuseppe Prezzolini, Ungaretti ha del resto esplicitato assai bene il nesso tra la guerra, la propria identità e l'unificazione morale degli italiani:

Sono un estraneo. Dappertutto. Mi distruggerò al fuoco della
mia desolazione? E se la guerra mi consacrasse italiano? Il
medesimo entusiasmo, i medesimi rischi, il medesimo
eroismo, la medesima vittoria. Per me, per il mio caso

⁵ Sul rapporto delle liriche di Ungaretti con gli eventi e i luoghi della Grande Guerra, cf. Desmond O' Connor, "The Poetry of a Patriot: Ungaretti and the First World War"; Stefano Verdino, "Ungaretti e il sentimento della guerra".

⁶ Cf. Francesco De Nicola, *Gli scrittori italiani e l'emigrazione*, p. 23: «Sarà la guerra del '15-'18 ad arrestare il flusso all'estero degli italiani e anzi a determinare in molti casi il loro rientro». Per la parte relativa a Ungaretti, cf. le pp. 81-84.

⁷ Cf. Emilio Gentile, *La grande Italia. Ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo*, pp. 91-103 e 117-129. Sul carattere degli italiani e il ruolo curativo attribuito alla guerra, cfr. anche Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, e Silvana Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*.

personale, la bontà della guerra. Per tutti gli italiani,
finalmente una comune passione, una comune certezza,
finalmente l'unità d'Italia.⁸ (UNGARETTI, 2000, p. 29)

Ha più tardi messo tutto questo in versi nella penultima lirica del *Porto
sepolto*:

Sono un poeta
un grido unanime
sono un grumo di sogni

Sono un frutto
d'innomerevoli contrasti d'innesti
maturato in una serra

Ma il tuo popolo è portato
dalla stessa terra
che mi porta
Italia

E in questa uniforme
di tuo soldato
mi riposo
come fosse la culla
di mio padre. (UNGARETTI, 1990, p. 88)

Si noti il risalto del nome della patria, parola unica del titolo e unico verso di una sola parola al vertice inferiore della penultima strofa, costituita da versi via via più brevi. La guerra («l'uniforme») conferisce l'italianità,⁹ la quale combacia con l'essere poeta, mai affermato in quel tempo (da Ungaretti o da altri) in modo più perentorio. L'identità ha valenza di rigenerazione o nuova nascita («la culla di mio padre», pater, patria), assume e non nega le radici estere o regionali («Sono un frutto d'innomerevoli contrasti d'innesti») ha i caratteri dell'unanimità («Sono un poeta / un grido unanime»), la quale è nel senso («unanime», «grumo», «uniforme») e nei suoni, attraverso un fitto gioco di anafore e allitterazioni.

“Il [...] popolo [...] portato / dalla stessa terra / che mi porta» è una componente importante di questo unanimismo di guerra, legato alla vita di trincea, dove i compagni erano «fratelli» nella «fragilità» e nel bisogno di «soccorso», (Ungaretti, 1988, p. 66) ma anche “uomini coi quali non ho da far altra parte che la

⁸ Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Prezzolini 1911-1969*, p. 29. Lettera ascritta all'autunno 1914.

⁹ Cf. anche François Livi, “Ungaretti soldat-écrivain sur le front français”.

mia di matricola, di sentire, unito a loro, quell'istinto di solidarietà del materiale umano; un determinismo assoluto". (Ungaretti, 1988, p. 65) Al popolo appartengono i valori più sani, in esso è la patria migliore e più schietta:

Sono "buon popolo", con il nostro martirio facciamo l'Italia più bella e più grande. (UNGARETTI, 1988, p. 42)

E amo questa terra vezzosa e epilettica, questa furiosa e mite Italia, e amo il suo popolo giacché m'amo oltre ogni misura. Sono tanto un italiano, e tanto un italiano di popolo, mio Papini. Sono nato dal popolo, da contadini che migliaia d'anni in un fiato di terra in San Concordio di Lucchesia si rifacevano quietamente, razza di una purezza come poche altre ramificate al chiaro. (UNGARETTI, 1988, p. 224)

Anche questo populismo, inteso come prossimità al popolo e ai suoi buoni valori, è un riflesso del clima intellettuale coevo, nell'avanguardia fiorentina e oltre.¹⁰

Più peculiare è invece la brevità, tratto stilistico tra i più tipici e originali del primo Ungaretti, soprattutto nell'ambito della propria famiglia intellettuale. Nessun altro esponente dell'avanguardia fiorentina compone infatti in versi e con analoga insistenza, poesia altrettanto breve, fulminea e frammentata. La poesia ungarettiana della grande guerra assume così un posto peculiare, un profilo assai ben riconoscibile nel panorama del frammentismo vociano e della poesia italiana del tempo di guerra.

Ungaretti stesso ha tra l'altro stabilito una relazione tra la guerra e la brevità dei suoi versi:

La guerra improvvisamente mi rivela il linguaggio. Cioè io dovevo dire in fretta perché il tempo poteva mancare, e nel modo più tragico...in fretta dire quello che sentivo e quindi se dovevo dirlo in fretta lo dovevo dire con poche parole, e se lo dovevo dire con poche parole lo dovevo dire con parole che avessero avuto un'intensità straordinaria di significato. (UNGARETTI, 1974, p. 821)

Qualsiasi peso si voglia dare a questa testimonianza (il nesso tra brevità poetica e vita al fronte non è automatico né scontato nei poeti in armi), la brevità (soprattutto dei versi) è un tratto più peculiare alla poesia ungarettiana nata dal

¹⁰ Cfr. Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*.

fronte, o della stessa epoca, sia in francese che in italiano. Valutare appieno la portata di questa brevità significa procedere a computi e misurazioni. Per l'artefice di una «poetica» detta «della parola», in un'epoca di avanguardie che infrangono gli schemi del verso tradizionale, pare lecito partire semplicemente dai vocaboli, nonché dal numero di strofe e versi che questi compongono, sulla base dello schema seguente, dedicato alle prime tre raccolte (quasi interamente uscite dalla guerra), indicativo della brevità, ma anche della frammentazione dei componimenti:

RACCOLTA	MEDIE					
	strofe per poesia	versi per		parole per		
		strofa	poesia	verso	strofa	poesia
<i>Il porto sepolto</i>						
<i>La guerre</i>						
<i>Allegria di naufragi</i>						

Computi di questo tipo, estesi alla metrica¹¹ e alle figure retoriche, possono costituire la base di ulteriori utili raffronti volti a situare in modo più preciso lo stile breve di Ungaretti nella storia della poetica ungarettiana e della poesia italiana in generale.¹² Nell'ambito di studi di tipo genetico possono fornire un utile schema di riferimento per monitorare le modifiche subite dai testi nelle diverse fasi (redazioni) della loro stesura.

Riferimenti bibliografici

- ASOR ROSA, Alberto. *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Torino, Einaudi, 1988.
- CONTINI, Gianfranco. *Su Giuseppe Ungaretti. I. Ungaretti, o dell'Allegria*. In *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974.
- CORTELLESSA, Andrea (ed.). *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*. Milano, Bruno Mondadori, 1988.
- DE NICOLA, Francesco. *Gli scrittori italiani e l'emigrazione*. Formia, Ghenomena, 2008.
- GENOT, Gérard. *Sémantique du discontinu dans "L'Allegria" d'Ungaretti*. Paris, Klincksieck, 1972.
- GENNARO, Rosario. *Le patrie della poesia. Ungaretti, Bergson e altri saggi*. Firenze, Cadmo, 2004.
- GENTILE, Emilio. *La grande Italia. Ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo*. Milano, Mondadori, 1999.
- ISNENGI, Mario. *Il mito della grande guerra*. Bologna, Il Mulino, 2002.

¹¹ Per tale aspetto si rimanda agli interessanti e pionieristici studi di Gérard Genot, *Sémantique du discontinu dans "L'Allegria" d'Ungaretti*, Paris, Klincksieck, 1972.

¹² Raffronti statistici fra lo stile breve di Ungaretti e la coeva poesia italiana figurano in studi di imminente pubblicazione, per cui si rimanda alla pagina dello scrivente nel sito dell'Universiteit Antwerpen.

- LIVI, François. "Ungaretti soldat-écrivain sur le front français". In *Revue des études italiennes*, XXXV, 1-4. Lausanne, 1989.
- O' CONNOR, Desmond. "The Poetry of a Patriot: Ungaretti and the First World War". In *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, LVI, 1. Kingsville, 1981.
- PATRIARCA, Silvana. *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*. Roma-Bari, Laterza, 2010.
- OSSOLA, Carlo. *Giuseppe Ungaretti*. Seconda edizione. Milano, Mursia, 1982.
- RAMAT, Silvio. «*Allegria di naufragi*» e la fisica della continuità. In *Storia della poesia italiana del '900*. Milano, Mursia, 1976.
- _____. *Il porto sepolto*. A cura di Carlo Ossola. Venezia, Marsilio, 1990.
- _____. *La guerre*. Paris, Etablissement Lux, 1919.
- _____. *Allegria di naufragi*, Firenze, Vallecchi, 1919.
- _____ & AMROUCHE, Jean. *Propos improvisés*. Texte mis au point par Ph. Jaccottet. Paris, Gallimard, 1972.
- _____. *Vita di un uomo. Saggi e interventi*. A cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974.
- _____. *Lettere a Soffici*. A cura di Paola Montefoschi e Leone Piccioni. Firenze, Sansoni, 1981.
- _____. *Lettere a Giovanni Papini*. A cura di Maria Antonietta Terzoli. Milano, Mondadori, 1988.
- _____. *Lettere a Giuseppe Prezzolini 1911-1969*. A cura di Maria Antonietta Terzoli. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.
- _____. *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. A cura di C. Ossola. Milano, Mondadori, 2009.
- VERDINO, Stefano. "Ungaretti e il sentimento della guerra". In *Cuadernos de filología italiana*, 22. Madrid, 2015.

***Il Porto Sepolto* nelle lettere dal fronte di Giuseppe Ungaretti**

Silvia Zoppi Garampi
Università Suor Orsola Benincasa - Napoli

Nel maggio 1915 Giuseppe Ungaretti è chiamato alle armi per combattere nella Grande Guerra, ha ventisette anni. Resta soldato semplice fino al 4 novembre 1918 giorno della vittoria.

In quegli anni, attraverso un rapporto epistolare con corrispondenti di spicco nel rinnovamento della cultura italiana ed europea, allestisce il racconto del suo esordio. Nelle carte, quasi tutte cartoline in franchigia, a Prezzolini, a Papini, a Marone, a Soffici, a Carrà, a Mario Puccini, a Giuseppe Raimondi è tracciata la nascita dell'uomo come poeta e la guerra appare il tragico elemento che nutre questa fioritura e in qualche modo ne detta le leggi: i luoghi, le esperienze, la precarietà materiale. La sofferenza resterà, per ragioni diverse, alla base della poesia ungarettiana, basti ricordare il verso finale della poesia "Auguri per il proprio compleanno" del 1935: "Non mi lasciare, resta, sofferenza!", (Ungaretti, 1969, p. 234) capace di trasformarsi ogni volta in una energia sorgiva a livello tanto umano che creativo.

Leone Piccioni, lettore degli epistolari inediti del poeta, con il suo *Ungarettiana* del 1980 ha messo in evidenza un aspetto rilevante, valido per altri carteggi del secolo scorso: "La lettura e lo studio di queste cartoline, di queste lettere aiuta anche a renderci conto di quella fitta trama di relazioni amicali, culturali, ideologiche e morali che è fittissima – anche se non sempre appare – nella nascita della nuova poesia, della nuova arte del '900 italiano ed europeo" (Piccioni, 1980, p. 65). Asserzione che amplia l'indagine sull'ispirazione e sull'espressione artistica da un piano puramente individuale e intimo a un piano più frastagliato nel quale il rapporto di collaborazione tra artisti e tra critici e artisti assume una propria incisività nell'elaborazione ora di un singolo testo ora di una intera raccolta.

Il racconto epistolare, degli anni al fronte, oramai in larga parte dato alle stampe,¹ è introdotto nel 1915 da quindici carte a Giovanni Papini – conosciuto a Parigi al caffè letterario la “Closerie des Lilas” nel ’14, insieme a Marinetti, Soffici, Carrà, Boccioni e Palazzeschi –² da tre a Giuseppe Prezzolini, corrispondente dal 1911 di un Ungaretti ancora egiziano, già lettore de *La Voce*,³ e da due al noto pittore e subito amico Carlo Carrà. Ungaretti, consapevole che i tre corrispondenti, maggiori di lui per età, sono personaggi riconosciuti del panorama artistico-letterario del nuovo secolo, mostra un atteggiamento di ammirazione, unito a una alacre disponibilità a rendersi utile, aspetto, quest’ultimo, che coglieremo in tutti i successivi rapporti epistolari del poeta.

L’ancora appartato Ungaretti ripone la sua fiducia nell’aiuto che può giungergli da Papini, affermato intellettuale, animatore di riviste filosofiche e politiche e fondatore nel 1913 con Ardengo Soffici della rivista *Lacerba*. Nelle prime dieci lettere dell’anno convergono due temi principali: da una parte Ungaretti insiste per farsi promotore della traduzione in francese di un’antologia di scritti papiniani, dall’altra invia i suoi primi versi allo scrittore, sperando nella pubblicazione sul periodico fiorentino. (Ungaretti, 1988, pp. 3-13) Nelle parole di Ungaretti tanto la letteratura italiana che la francese appaiono meritevoli di diffusione all’estero; per questo la proposta di Jean-Leon Thuile – “Ha ventisett’anni. Fa l’ingegnere del porto

¹ Queste le edizioni delle lettere dal fronte di Ungaretti in ordine cronologico di pubblicazione: Giuseppe Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone (1916-1918)*, a cura di Armando Marone, introduzione di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1978 (ora anche in Id., *Da una lastra di deserto. Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, nuova ed. a cura di Francesca Bernardini Napoletano, ivi, id., 2015, dalla quale citerò); Id., *Cinquantatré lettere a Carlo Carrà*, a cura di Piero Bigongiari e Massimo Carrà, in «Paradigma», 3, 1980, pp. 415-447; Id., *Lettere a Soffici 1917-1930*, a cura di Paola Montefoschi e Leone Piccioni, Firenze, Sansoni, 1981; Id., *Lettere a Giovanni Papini*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, introduzione di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1988; Id., *Lettere a Giuseppe Prezzolini 1911-1969*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000; Id., *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, a cura di Francesco De Nicola, Milano, Archinto, 2015.

² Come sappiamo al 1914 risale l’esposizione futurista alla galleria parigina Bernheim-Jeune, momento di ritrovo per gli esponenti del movimento d’avanguardia.

³ Scrive Ungaretti a Prezzolini il 22 marzo 1911 da Alessandria d’Egitto: “Caro Signore, Non le dispiaccia le esprima solidarietà a nome di quanti seguono in Alessandria con ammirazione l’opera bella della ‘Voce’. Suo Giuseppe Ungaretti”. E l’8 luglio 1911: “Chi viva lontano d’Italia, e non disponga che di mezzi... strani... di cultura, può forse meglio d’altri, apprezzare l’efficacia della vs attività. Una volta, se ne ricorderà ella, ebbi a esprimere queste mie impressioni in un articolettuccio riguardante la sua *Voce*, sull’unico quotidiano italiano d’Alessandria”. Cfr. Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Prezzolini 1911-1969*, cit., pp. 3-6: pp. 3 e 4. Ungaretti conosce Prezzolini a Firenze nel 1912 appena giunto dall’Egitto e riceve dallo scrittore lettere per Charles Péguy e per Georges Sorel che andrà a trovare quando arriva a Parigi (Piccioni, *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 50). Sulla storia de *La Voce*, delle riviste che la precedettero e che l’affiancarono, sui suoi direttori e collaboratori si veda il ricco e suggestivo volume: G. Prezzolini, «La Voce» 1908-1913. Cronaca, antologia e fortuna di una rivista, con la collaborazione di E. Gentile e di V. Scheiwiller, Milano, Rusconi, 1974.

d’Alessandria d’Egitto e s’occupa di ricerche archeologiche su’ porti dell’epoche faraoniche, e vive laggiù appartato, in una casetta davanti al mare, lontana dall’abitato, quasi nel deserto. [...] Ora è a Parigi. Io credo sarà presto uno dei primi scrittori di Francia” – (Ungaretti, 1988, p. 4)⁴ come traduttore di Papini, risponde perfettamente a tale convinzione. Colpisce nelle lettera dell’inizio del 1915⁵ un lessico che prelude al titolo della prima raccolta ungarettiana *Il Porto Sepolto*, che uscirà nel dicembre del 1916, così come l’anticipazione di lemmi della poesia “Ineffabile”, pubblicata su *Lacerba* il 17 aprile 1915:

Casa a tentoni
da una parte troppo mare
troppo deserto dall’altra
Troppe stelle visibili

Tira avanti Thuile
i pippoli d’ambra
della tua corona (UNGARETTI, 1969, p. 409) ⁶

I reiterati elogi verso Papini e Thuile vanno di pari passo. L’inizio della guerra rimanderà e poi renderà impossibile la traduzione caparbiamente sostenuta, viceversa nel 1915 *Lacerba* tiene a battesimo l’esordio di Ungaretti con sedici poesie pubblicate tra il 7 febbraio e l’8 maggio:⁷ “Grazie per l’affetto che mi dimostra accogliendomi in *Lacerba*. [...] Le sono tanto riconoscente del bene che mi fa”. (Ungaretti, 1988, pp. 9-12) La prima pietra lungo il cammino poetico di Ungaretti è posta. Con la decima lettera si inserisce il tema del conflitto, siamo probabilmente alla fine dell’estate, quando Ungaretti, assegnato al 53° reggimento di fanteria, dopo

⁴ Sappiamo dai racconti del poeta che verso i sedici, diciassette anni aveva incontrato ad Alessandria d’Egitto due giovani ingegneri francesi, i fratelli Jean-Léon e Henri Thuile, entrambi scrivevano e avevano ereditato dal padre una magnifica biblioteca romantica che avevano arricchito di poeti e scrittori del loro tempo; i Thuile parlarono al poeta di un porto sommerso che doveva precedere il periodo tolemaico, dimostrando che la città era un porto di mare, anche prima di Alessandro Magno. Questo porto antichissimo sommerso dalle sabbie e dal tempo, come sappiamo, diventerà l’immagine simbolica della ricerca della parola poetica nell’abisso dei secoli e nella profondità della propria anima per riportarla alla luce. Si veda Piccioni, *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 33-37 e Françoise Livi, *Dal Mex a Parigi: Ungaretti e Jean-Léon Thuile*, con lettere inedite, in “Letteratura Italiana Contemporanea”, 20-21, 1987, pp. 159-193.

⁵ La lettera non è datata ma appartiene al gennaio del 1915.

⁶ Si veda anche il commento (pp. 1187 sg.) alla poesia in cui si indica che “il riferimento alla casa di Thuile viene più volte ‘ritessuto in prosa’” e si citano due lettere a Papini, rispettivamente del gennaio e del luglio 1917, e una a J-L. Thuile dell’agosto dello stesso anno. La lettera che abbiamo citato nel testo è anteriore alla poesia e sembra significativo che già in questa prima lettera sia la prosa a preparare il verso.

⁷ Le poesie saranno in parte raccolte e rielaborate in *Allegria di naufragi*, Firenze, Vallecchi, 1919, in parte, in *Poesie disperse*, a cura di Giuseppe De Robertis, Milano, Mondadori, 1945.

la visita medica è aggregato per alcune settimane all'ospedale militare di Biella per inabilità ai servizi di guerra: "Sono sposato. Ma spero di rimettermi. E spero essere in grado di raggiungere il mio reggimento in gennaio". (Ungaretti, 1988, pp. 12-13)

Al periodo di ricovero risalgono anche tre lettere inviate il 1° ottobre: due a Prezzolini e una a Carrà. Ritornano affermazioni simili a quelle pronunciate nella lettera a Papini, dove in questa prevale la giustificazione per il ritardo nell'allestimento della traduzione francese delle sue opere "nostro dovere verso le lettere franco-italiane", (Ungaretti, 1988, p.12) in quelle Ungaretti amplifica lo stato di esaurimento fisico e nervoso, causato dall'attesa di raggiungere la zona di guerra: "Per me tutto è rischiare. Unica gioia, unico modo di sentirsi in pienezza di vita, no?"⁸ e ancora: "Ho in questi giorni tanta confusione murata nel cervello, (Ungaretti, 2000, p. 35) ⁹ e un po' di rimorso in cuore guardandomi qui. [...] languire in questa mediocrità. Se la vita mi riprendesse nel suo turbine, e anche mi portasse via. Tanto son stanco. Spero". (Ungaretti, 2000, p. 33-35) ¹⁰

Il 5 novembre, una cartolina a Papini da Vercelli annuncia imminente la partenza per il fronte e confessa all'illustre amico che a lui deve il coraggio per vivere e spera di tornare vivo per mostrargli la sua riconoscenza. Cita Soffici, Palazzeschi, Jahier, De Robertis, Serra, Prezzolini che "hanno preparato questa miglior aria

⁸ L'espressione, sebbene possa far pensare a influenze dannunziane e futuriste, sembra piuttosto richiamare Leopardi, poeta prescelto da Ungaretti come modello fin dalla prima giovinezza. Si veda a esempio il messaggio contenuto nel *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, nel quale si contrappone la noia di una vita senza attese e speranze a un'esistenza che, sollecitata dal desiderio e dal rischio, diventa consapevole del suo valore: "Credesi comunemente che gli uomini di mare e di guerra, essendo a ogni poco in pericolo di morire, facciano meno stima della vita propria, che non fanno gli altri della loro. Io per lo stesso rispetto giudico che la vita si abbia da molto poche persone in tanto amore e pregio come da' navigatori e soldati" (G. Leopardi, *Operette morali*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Walter Binni, Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1989, pp. 149-151: p. 151).

⁹ "Colla mente murata" sarà espressione ripresa anni dopo nell'"Inno alla morte" del *Sentimento del Tempo*.

¹⁰ Alla prima lettera del 1° ottobre è unita la poesia *Viavai*. Piccioni in *Ungarettiana* già ravvisava in alcune lettere del poeta (in particolare in quelle a Giovanni Papini, pp. 182-199: 184), la prima trascrizione manoscritta di poesie con varianti inedite. Sull'argomento mi permetto di rimandare al mio articolo, *Varianti d'autore negli epistolari: il caso Ungaretti*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-10: 2: "Dopo la morte del poeta nel 1970, iniziano a venire raccolte le lettere inviate agli amici e studiosi e vedono la luce i primi carteggi, che rivelano l'abitudine di Ungaretti di inserirvi qualche poesia manoscritta. Lo sottolineava subito Domenico De Robertis nell'Introduzione al carteggio del padre con il poeta: 'Le lettere dei poeti riservano di questi tesori'. Al valore artistico e documentario del singolo epistolario, Ungaretti aggiunge delle vere e proprie tarsie liriche, anche in differenti stesure e con correzioni, che vengono a rappresentare un materiale raro e pregiato per lo studio della elaborazione di alcune sue poesie nella fase anteriore alla stampa".

nostra, in Italia". (Ungaretti, 1988, pp.15-16) Nomi destinati a restare, nella corrispondenza successiva, la necessaria risorsa intellettuale e affettiva dei duri mesi di trincea. Lo stesso giorno scrive a Carrà avvertendolo che "passerà da Milano in partenza per il fronte", dandogli appuntamento alla stazione.¹¹

Dopo un mese esatto, il 5 dicembre, comunica a Papini: "Carissimo Papini, ci siamo. Le scriverò. Ma intanto mi dica di voler sempre bene al suo Ungaretti". E a Prezzolini annuncia: "Siamo vicini". (Ungaretti, 2000, p. 36)¹² Espressioni che testimoniano l'ebbrezza dell'uomo nell'ansia di combattere; molti anni dopo avrebbe detto che non era l'idea di uccidere o di essere ucciso che lo colpiva, ma la possibilità di trovarsi al cospetto dell'assoluto, e l'assoluto era rappresentato dalla morte, dalla tragedia comune che portava gli uomini a incontrarsi negli eccidi, dalla precarietà dell'esistenza. (Ungaretti, Amrouche, 2017, p. 81)

Il 19° Reggimento di Fanteria della "Brigata Brescia" al quale Ungaretti è assegnato viene schierato alle pendici del San Michele, col compito di conquistare le cime 3 e 4 del monte; più volte, tra il 10 novembre e il 5 dicembre, nuclei di soldati del 19° e 20° mettono piede sulle cime, ma i contrattacchi e il tiro di sbarramento dell'artiglieria avversaria non permettono alcuna sosta. Il 16 dicembre scrive: "Caro Papini, aspetto le sue parole. Solo, con serenità, ma solo. Mi venga incontro - Nebbia. Ma oggi s'è alzato uno splendore. Si vedono alleggerirsi quei monti. Una tenuità di cielo, ma così uguale quest'azzurro slavato, così uguali questi nostri attimi che ci si svanisce la nozione del tempo.[...] Così uguale anche la speranza. Le voglio tanto bene, amico mio". (Ungaretti, 1988, p. 17) E l'ultimo giorno dell'anno ribadisce:

[...] sapesse in che deserto mi trovo. Ho ricevuto da Parigi 'Le Journal des Ecrivains'. È la sola carta stampata che mi sia pervenuta, da settimane. A darmi notizie dei morti! Ho fatto le mie giornate di trincea, sulla cresta di un monte, affogato nel fango. Ma questo sarebbe nulla. La guerra attuale io l'ho augurata. È altro che mi deprime. Tornato in Italia ne scriverò. Per ora, tranne quando trascino il mio corpo riottoso a combattere, sono un decaduto, suo Ungaretti. (UNGARETTI, 1988, p. 18)

¹¹ Ungaretti, *Cinquantatré lettere a Carlo Carrà*, cit., p. 416: "Carissimo Carrà, Passerò da Milano in partenza per IL (*sic*) fronte. Ti telegraferò l'ora approssimativa d'arrivo. Verrai alla stazione. Vorrei abbracciarti. E abbracciare l'amico Garbari che ti prego di avvertire tuo Ungaretti". Si veda anche Piccioni, *Ungarettiana*, cit., pp. 92-108: 109.

¹² La successiva a Prezzolini sarà di un anno dopo, il 23 dicembre, di accompagnamento all'edizione del *Porto Sepolto* con la raccomandazione: "Voglia un po' bene a questo libretto" (*ibidem*, p. 37).

Appunterà più tardi riprendendo parole e concetti non cancellati: "Incomincio *Il Porto Sepolto*, dal primo giorno della mia vita in trincea, e quel giorno era il giorno di Natale del 1915, e io ero nel Carso, sul monte San Michele. Ho passato quella notte coricato nel fango, di faccia al nemico che stava più in alto di noi ed era cento volte meglio armato di noi".¹³ (Ungaretti, 1969, p. 754)

Nel dicembre 1916 esce la raccolta, stampata a Udine dal giovane ufficiale e compagno di guerra Ettore Serra, ma riprendiamo dal principio del 1916, segnato da due mesi e mezzo di silenzio epistolare, nei quali cade una licenza a Firenze dove Ungaretti incontra Papini e i *vociani*, propizia nel determinare una nuova confidenza del poeta con il gruppo fiorentino, ne scrive a Carrà:

Carissimo Carrà, sono stato a Firenze ed abbiamo parlato molto di te. Avrei dovuto venire un momento a Milano, ma sono incappato nei benedetti regolamenti. De Robertis e Papini vogliono il tuo articolo sulla 'Pittura'. Avevo l'incarico di spronarti. Palazzeschi ti vuole definitivamente a Firenze. Ho trovato tanta amicizia per te, ed un'accoglienza per me che m'ha commosso.[...].¹⁴

Nel tardo inverno, riprende la corrispondenza e si acquiscono le trepidazioni di Ungaretti, sentimenti dissonanti, espressioni nelle quali l'esperienza bellica è assaporata e bramata. La vita sembra aver senso solo con e nella guerra, eppure la guerra si porta via gli uomini e Ungaretti ne riconosce la paura. Gli eserciti contrapposti sono impegnati a sistemare e potenziare le rispettive linee di difesa. Continue azioni di disturbo sono portate avanti da entrambi i contendenti. Il lavoro poetico di Ungaretti è intenso, le missive che seguono anticipano parole essenziali della prima raccolta ungarettiana: "monotonia", "nostalgia", "malinconia" daranno il titolo a tre poesie del *Porto Sepolto*. Oppure riproducono lunghe frasi poetiche. Altre invece includono personali affermazioni teoriche: "L'arte, mi confesso, è in quella scaltrezza e persuasione di grandi che occorre per discernere e provare la piena grazia d'un atto di bimbo". (Ungaretti, 1988, pp. 20-21) Oppure: "Ti mando una poesia che mi pare bella. È sincera in tutti i casi ed è mia quindi come tutte le cose che vengono dal cuore. Mi pare, anche in arte, questo della sincerità, il merito

¹³ Non poche riflessioni del poeta a commento delle poesie sono riprese dalle interviste che registrò Amrouche per la radio francese a Roma nel 1953 (ed. cit., p. 81).

¹⁴ ID., *Cinquantatré lettere a Carlo Carrà*, a cura di P. Bigongiari e M. Carrà, in "Paradigma", cit., pp. 417

principale". (Ungaretti, 1988, p. 22) Alle tessere poetiche e alle riflessioni critiche si uniscono brevi quanto martellanti richieste pratiche, come quando sollecita *La Voce*, che tarda ad arrivare: è questo un altro tratto caratteristico dell'epistolografia ungarettiana che resterà costante fino alle ultime lettere agli amici poco prima della morte.

L'aprile del 1916 appare un mese denso di ispirazione. Spedisce poesie a Papini, sottolinea la propria solitudine e spera che i suoi versi piacciono a lui, a Soffici e a De Robertis. Dichiara che scrivere lo rimette in vita. Sembra attraversare un momento di grazia nel trovare il tesoro della lingua, parole vuote trasformate in atto poetico. *La Voce* di De Robertis pubblica nel numero di marzo la poesia "Lindoro di deserto", Ungaretti, che doveva attendere con trepidazione l'uscita della rivista, ne chiede a Papini più copie pregandolo di spedirne una, subito, al fratello in Egitto. (Ungaretti, 1988, pp. 24-25)¹⁵ Sente in sé la primavera, sta bene, mentre con il suo reggimento trascorre nella località di Versa un turno di riposo. La guerra di trincea logora corpi e menti e ai soldati vengono offerti brevi periodi nelle retrovie; durante la pausa Ungaretti comunica a Papini che i soldati si amano, leggono poesie a voce alta; soprattutto quelle dello stesso Papini e nella medesima cartolina richiama per la prima volta il nome di Ettore Serra. È in questi giorni che scrive le poesie "A riposo" e "Fase d'Oriente" datate 27 aprile, gli scritti epistolari dei giorni precedenti ne annunciano tra le righe alcune sensazioni: "Carissimo Papini, è il nostro turno di riposo. Riprendo forze: tranquillità. Dormo come si può in primavera, quando si sta bene, con completo abbandono. Riprenderò il mio posto con tutto il coraggio necessario: (Ungaretti, 1988, p. 25)".

A riposo

Chi mi accompagnerà pei campi

Il sole si semina in diamanti
di gocciole d'acqua
sull'erba flessuosa

Resto docile
all'inclinazione
dell'universo sereno

¹⁵ Ungaretti chiede per il fratello Costantino anche *La Voce politica*, sapendo che desiderava abbonarsi a entrambe.

Si dilatano le montagne
in sorsi d'ombra lilla
e vogano col cielo

Su alla volta lieve
l'incanto si è troncato

E piombo in me

E m'oscuro in un mio nido (UNGARETTI, 2009, p. 64)

E il 23 aprile sempre a Papini scrive:

Ma tu avessi visto, stamani, i nostri soldati, i miei compagni, come fissavano il loro mondo custodito, con che smarrimento si ritrovavano per le strade di questo villaggio “redento”. Cari mei compagni. Sfilavano ieri snelli alla cadenza dei loro passi risoluti, amabili. E hanno guardato in viso la morte, senza sapere perché, e hanno ripreso il monte “aspro”, i più ingegnosi i più mansueti i più impetuosi i più generosi – non sanno perché – ricostruttori di questa terra, italiani. (UNGARETTI, 1988, pp. 26-27)

Fase d'Oriente

Nel molle giro di un sorriso
ci sentiamo legare da un turbine
di germogli di desiderio

Ci vendemmia il sole

Chiudiamo gli occhi
per vedere nuotare in un lago
infinite promesse

Ci rinveniamo a marcare la terra (UNGARETTI, 2009, p. 65)

Al 15 aprile risale anche una intensa cartolina postale all'amico Carrà, nella quale si complimenta della sua “parlata su Giotto” letta su *La Voce*, che sente delicata e limpida, e gli chiede un commento alla sua poesia “Lindoro di deserto”, apparsa sullo stesso numero della rivista.¹⁶ Annuncia al pittore la manifestazione di un'esigenza poetica che nel tempo sarà ricercata, meditata, restando un punto fermo della sua produzione:

¹⁶ Su *La Voce* del 31 marzo 1916 pubblica “Lindoro di deserto”. Ne è grato a Giuseppe De Robertis, direttore della rivista, che spesso saluta nelle lettere a Papini.

Sono tormentato da un problema che giudico il problema dei problemi, che credo anche il tuo, cosa di passione. Quello che ho fatto non mi serve che d'assaggio. Vorrei arrivare a realizzazioni assolute; a una unificazione dove fosse dato risalto – (intendo come essenza, come una valutazione della parola – [sillabe, immagini, ritmi] – [materia, spirito, forma]) alla gravità e insieme alle vibrazioni, fino alle sfumature infinitesimali, di questa nostra vita moderna. (UNGARETTI, 1980, p. 417)

Una ricerca confessata per ora solo a Carrà, ma che apparirà nella posta successiva.

Alla rapida ventata di ottimismo contribuisce senza dubbio l'inizio della corrispondenza con Gherardo Marone, un giovane napoletano, nato a Buenos Aires nel 1891, che ambirebbe a pubblicare le poesie di Ungaretti sulla rivista *La Diana*, da lui fondata al principio del 1915:¹⁷ una testata indirizzata a raccogliere le voci più interessanti e sincere della contemporanea poesia italiana per rinnovare in maniera non episodica la cultura partenopea.¹⁸ Nella prima cartolina in franchigia con il timbro postale del 18 aprile 1916 il poeta confessa: “Mi date, quassù, un’ora di gentilezza. Amiamo la vita; lasciamoci prendere dalla vita; non resistiamo alla vita. E verrà su la più vera poesia”. (UNGARETTI, 2015, p. 3)

La corrispondenza continua fitta per tutto l’anno con Papini a cui ora si affianca quella con Marone.¹⁹ Verso Papini è sempre elogiativo, assumendo oramai un tono più sicuro e disteso rispetto alle prime lettere; prosegue l’abitudine tra le righe di dare espressione agli stati d’animo che lo assillano, e che verranno rielaborati nei versi. A fasi di entusiasmo spirituale si alternano vortici bui, un dualismo che caratterizza gli stessi componimenti del *Porto Sepolto*. Il 23 aprile scrive infatti a Marone: “quel terribile pianto che non si scioglie – che sempre più ti pietrifica dentro”; parole simili usa il 28 aprile con Papini: “non mi posso sciogliere in qualche modo; mi contraggo in un pianto ch’è una pietra”, minime variazioni per partecipare un nuovo sentimento, le quali sottoposte a una concentrazione lirica produrranno “Sono una creatura”, datata 5 agosto: “Come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede”:

¹⁷ *La Diana* continuerà a uscire fino a marzo del 1917.

¹⁸ Come la corrispondenza con Papini (1915-1948) anche quella con Marone, sebbene protratta nel tempo (dal 1916 al 1959), è frequente soltanto negli anni della prima guerra mondiale.

¹⁹ Le lettere e le cartoline spedite a Papini nel 1916 sono complessivamente 68, quelle a Marone sono 24.

Sono una creatura
Come questa pietra
del S. Michele
così fredda
così dura
così prosciugata
così refrattaria
così totalmente
disanimata

Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede

La morte
si sconta
vivendo (UNGARETTI, 2009, p.79) ²⁰

Sono giorni di travaglio, di ricerca interiore e d'incapacità a rintracciarsi, segnati dal silenzio. Poi ecco la cartolina a Papini del 10 maggio 1916 che annuncia nelle parole i versi della poesia "Pellegrinaggio": "[...] stamani mi sono aggirato per questi budelli; c'è una fila ininterrotta di uomini stesi in lungo addosso a una parete; rasento l'altra per passare; la sola luce delle feritoie; un uomo erra di feritoia in feritoia, il fucile imbracciato, cercando la preda; in certi punti i nemici sono a tre metri; ora riposano; c'è una gran quiete." (UNGARETTI, 1988, p.33) ²¹

Pellegrinaggio
In agguato
in queste budella
di macerie
ore e ore
ho strascicato
la mia carcassa
usata dal fango
come una suola
o come un seme
di spinalba

Ungaretti

²⁰ Anche la strofe finale, come già segnalato da Piccioni, riprende una lettera a Papini dell'8 luglio 1916, in cui il poeta confida, con lucidità e cupa ironia: "Pensavo: c'è qualcosa di gratuito al mondo, Papini, la vita; c'è una pena che si sconta, vivendo, la morte" (Piccioni, *Ungarettiana*, cit., p. 193).

²¹ La curatrice in nota sottolinea i legami tra la lettera e la poesia, e già Ossola in G. Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, Milano, Il Saggiatore, 1981, p. 181.

uomo di pena
ti basta un'illusione
per farti coraggio

Un riflettore
di là mette un mare nella nebbia

Durante l'ultimo mese di primavera, nonostante i violenti attacchi austriaci sul Carso, Ungaretti dichiara "un'incredibile ripresa d'animo". Nella cartolina a Papini del 17 maggio sono nominati i grilli che cantano tra i rombi, e gli stessi grilli vengono rammentati nella poesia "Annientamento" datata 21 maggio; come alcuni versi o singole parole di "Dannazione" (29 giugno), di "Attrito" (23 settembre), di "Risvegli" (23 settembre) sono annunciati dai lessemi di una cartolina del 24 maggio. Si può dire non ci sia poesia del *Porto Sepolto* che non abbia una sorta d'incubazione negli scritti epistolari di questi mesi; talvolta svelando il dubbio del poeta su un verso, oppure suggerendone un'interpretazione o un autocommento per avvicinarsi all'"inesauribile segreto" della poesia.

A metà giugno invia il testo "Malinconia" a Marone come segno di affetto, ma chiede che non appaia su *La Diana*. Al contrario comparirà nel numero di luglio, dopo la pubblicazione della lirica "Fase" nel fascicolo di maggio. La gentilezza e l'entusiasmo di Marone colpiscono la sensibilità di Ungaretti, coglie che il suo progetto napoletano non vuole essere effimero, comprende l'autenticità da cui è animato. Dopo le prime titubanze a collaborare alla rivista – parteciperà anche a Papini che probabilmente le alimentò – incomincerà a spedire a Napoli poesie che resteranno punti di riferimento della letteratura del Novecento.

Dal tenore di alcune confidenze del poeta a Papini si può dedurre che l'intellettuale fiorentino raccomandasse all'amico cautela nel dare sue cose alla testata partenopea; all'inizio di maggio gli comunica:²² "Marone – non so nulla di lui; mi è parso garbato – mi ha invitato alla 'Diana'. Gli ho risposto di no, spiegandogli questo mio animo che sai". (Ungaretti, 1988, p. 30) A fine giugno torna sull'argomento: "Marone ha molto cuore. Non voglio dirti che aderisco alla Diana, neanche per sogno; ci son troppi personaggi. Ma Marone non mi pare volgare". (Ungaretti, 1988, p. 48) La ragione della prudenza papiniana poteva essere causata

²² Come sappiamo le lettere ricevute da Ungaretti dai diversi corrispondenti durante la guerra non sono state rintracciate.

dalle voci talvolta critiche dei redattori verso alcune posizioni dell'intellettuale fiorentino, ma anche dalla singolare ammirazione degli ardimentosi "dianisti" per Benedetto Croce, filosofo che, dopo non pochi anni di dialogo costruttivo, dal 1914 si era progressivamente allontanamento dall'intellettuale fiorentino. Ne scorro gli interventi principali anche per far luce su un tema che è stato motivo di dibattito negli ultimi decenni tra chi ha considerato *La Diana* una rivista di orientamento lacerbiano e che si è opposto a tale interpretazione.²³ Il primo numero del periodico, siamo nel gennaio 1915, fascicolo di per sé interessante per porsi come vetrina di fermenti e di intenti, presenta tra i saggi programmatici un articolo a firma Carlo Albertini (*nome de plume* di Pupino Carbonelli) intitolato "In tema di futurismo". È uno scritto che può aiutare a intendere il rapporto della rivista rispetto all'avanguardia; l'autore si dichiara vicino al futurismo, concorde con il suo andare contro corrente ma chiarisce di non far parte del gruppo marinettiano. Albertini per questa distinzione sembrerebbe parteggiare per i futuristi fiorentini e al corrente dell'articolo di Papini, uscito su *Lacerba* il 14 febbraio 1915, proprio a ridosso di questo primo numero de *La Diana*, intitolato "Futurismo e Marinettismo". In quest'ultimo, venivano schematizzate le caratteristiche delle due contrapposte correnti dell'avanguardia, diversità già sottolineate nell'ultimo numero del 1914 della rivista fiorentina. (Papini, 1919, pp. 141-158)²⁴ Però proseguendo la lettura del testo di Albertini, si vede come egli per far luce sui principali punti della propaganda futurista, si affidi a brani di lettere ricevute dallo stesso Marinetti. E si

²³ Mi riferisco al contributo di Adele Dei, "*La Diana*" (1915-1917). *Saggio e antologia*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 9-12: 11 ("Da un lato dunque decisa preferenza per il futurismo lacerbiano rispetto alle esagerazioni e alle esagitazioni del marinettismo; dall'altra il riconoscimento di una 'sostanziale' intelligenza del movimento e dell'utilità della sua spinta innovativa. [...] Ma sono sempre 'Lacerba' e soprattutto il nome Papini, considerato il naturale e più degno precursore, a raccogliere le adesioni più entusiastiche"); e a quello di Emanuela Bufacchi, *Anime e Sagome nel "monello divino": percorsi critici tra le pagine de «La Diana»*, in E. B e Silvia Zoppi Garampi, *Gherardo Marone e i futuristi a Napoli*, Napoli, Macchiaroli, 2011, pp. 29-49: 44-45 ("La sagoma dedicata a Buzzi, pubblicata nel marzo del 1916 [su *La Diana*] a firma di Fiumi, offre spunti di particolare interesse: '[...] noi siamo però alieni da partigianerie; odiamo ogni esclusivismo, ogni chiesuolismo, anche se d'avanguardia, ogni kaiserismo anche se letterario; non sappiamo rassegnarci alla supina accettazione dei giudizi altrui anche se più altolocati dei nostri; amiamo pensare col nostro fosforo anche se fosforo di «giovani» del catastrofico significato papiniano; nutriamo, checché ne pensino i fiorentini, con la massima stima per essi la massima stima per ciò che di veramente geniale hanno creato i milanesi: orgogliosi in ciò della nostra piena indipendenza di giudizio'. La dichiarazione illumina la posizione della rivista nei confronti del futurismo, e in particolare del lacerbiano di Meriano. Se dello scrittore torinese viene condivisa l'avversione per "l'irrigidimento parolibero" del futurismo milanese, se ne rifiuta d'altra parte la chiusura esclusivistica al modello papiniano. Andrà pertanto riconsiderata la convinzione critica di una decisa preferenza de «La Diana» per il futurismo lacerbiano").

²⁴ Il capitolo contiene vari articoli di Papini tra cui quello eponimo alle pp. 153-158.

parte proprio dalla critica a *Lacerba*, a Papini e a Soffici, accusati, secondo il solito cliché, di rivoluzionarismo dilettantesco, di azione non pratica e fuori da ideali politici, per giungere all'idea che la vita deve entrare nell'arte per collaborare al progresso mondiale. Attraverso brevi commenti ai passi marinettiani, Albertini si mostra solidale con un movimento di cui apprezza la serietà, la salute, la forza. Dopo questo articolo, nella sostanza velatamente antipapiniano, Albertini non scriverà più sulla *Diana*, nonostante le lettere inedite, presenti nell'Archivio Marone, documentino il suo desiderio a proseguire la collaborazione.²⁵ Nello stesso numero d'esordio, nella rubrica "Le Recensioni", dopo essere elogiata *La Voce*, sulla quale si conviene che "fra le riviste italiane oggi per tutto l'insieme è in prima linea", (*La Diana*, 1915, pp. 27-29) si passa all'apprezzamento verso *Lacerba*, "meno bella nella veste tipografica, sembra siasi perfezionata e consolidata. Essa tende, con Papini, a quel futurismo bello e sereno che i primi suoi sinceri cultori desiderarono, ma che i molti incoscienti e grossolani seguaci trasformarono e deformarono". Segue un sintetico giudizio "su un chiaro scritto dell'attivo, inesauribile Papini (articolista vivace e satirico ne *Lacerba*, perfetto e sereno <n>el *Popolo d'Italia*, poeta ne *La Voce*". ("Le Recensioni", in *La Diana*, 1915, pp. 30-32) Nel secondo numero de *La Diana*, sotto lo pseudonimo P. Solin una vena polemica distingue il giovane poeta Mario Cestaro, cugino di Marone e sodale dei "dianisti", che pubblica due liriche e due prose: la prima prosa è un *divertissement* con epigrafe palazzeschiana: "E lasciatami divertire" che contiene brevi "indiscrezioni" alla maniera futurista nei confronti di Papini, di Francesco Gargiulo e di Ferdinando Russo. Sul fiorentino si esprime così: "– Papini perché vai a frugare musacchiando tra gli escrementi stantii per profumare d'espressione e immediatezza le tue belle frasi? Fa da te, sei futurista diamine!". (*La Diana*, 1915, pp. 58) Nel primo numero di luglio, di nuovo tra le recensioni, Francesco Meriano dedica una scheda alla cessazione di *Lacerba* e ne loda il ruolo di guida nel rinnovamento letterario, artistico, filosofico, perfino politico riservando elogi a Papini dal quale attende qualcosa di grandioso a guerra

²⁵ L'Archivio di Gherardo Marone è stato dato in custodia dalla famiglia Marone alla Biblioteca Nazionale di Napoli nel 1995. Una parte è invece conservata presso l'Archivio del Novecento dell'Università di Roma "La Sapienza". Inoltre altri documenti e la biblioteca dell'intellettuale sono a Palazzo Marone a Monte San Giacomo, in provincia di Salerno. Su Carlo Albertini e *La Diana* rimando al mio: *Una stagione straordinaria dai documenti inediti dell'Archivio Marone*, in Emanuela Bufacchi e S. Z. G., *Gherardo Marone e i futuristi a Napoli*, cit., pp. 15-28: 18-22.

terminata. (“Le Recensioni”, in *La Diana*, 1915, p. 163)²⁶ Nel numero successivo è sempre Meriano a scrivere su *Maschilità* di Papini edito nelle edizioni de La libreria della Voce; questa volta alle lodi sperticate per le poesie si alterna una non celata freddezza per certi toni giudicati aggressivi, sfacciati, superbi, irritanti. Conclude: “Papini, che cambia destino ogni giorno, lascia tesori dovunque. Ho detto che molte cose di *Maschilità* non mi piacciono. La colpa è mia, certamente”. (*La Diana*, 1915, pp. 182-183)²⁷ Ma attenzione andrà posta, nell’ottobre del 1915, a una sorta di lettera apostolica di Marone idealmente vicina a Benedetto Croce, “Una stratta alla barra”, che sembra voler rispondere all’articolo di Papini “Abbasso la critica!” pubblicato su *Lacerba* nel numero del 1 marzo. Marone prende personalmente le distanze da Papini, a proposito del quale scrive: “dopo avere accese molte speranze, s’era ridotto a diventare il più perfetto papiniano [...] interrotta la dispendiosa giga lacerbiana, s’è messo a fare lo Scarfoglio del nord con più vasta anima, ma ugualmente clamoroso e politropo”. (*La Diana*, 1915, p. 252)

Con l’uscita di Meriano dalla *Diana*, che interpretava la posizione più fedele al modello papiniano, Marone e i suoi sodali si affannano nella ricerca di poeti nuovi tra le ultime generazioni del futurismo, valutando tra rivista e rivista le nuove promesse. Sarà lo stesso Ungaretti, adocchiato da Marone su *Lacerba* e su *La Voce* bianca, che riuscirà a ristabilire tra il ’16 e il ’17 non senza difficoltà, un contatto tra Papini e il letterato napoletano. Così il 12 luglio del 1916 il poeta scrive a Marone: “Ma quanto amore, quanta venerazione, gl’italiani dovrebbero a Papini, che è il più schietto, il più gentile fra gl’italiani; e da tanti anni non si stanca – fra l’idiozia generale – a darci prove di una più vera Italia; prove sofferte; splendori d’incendi; purificazione, – caro amico, – inesauribile come il vigore di questa nostra prodigiosa patria”. (Ungaretti, 2015, p. 12)

²⁶ Meriano esordisce come poeta nel 1914 con i versi dai toni crepuscolari *Gli epicedi ed altre poesie*, recensiti da Marone su *La Diana* del 31 maggio 1915, a seguito di una richiesta dello stesso autore. Dal luglio 1915 diventa collaboratore de *La Diana* e un attivo procacciatore di nuovi adepti tra cui Umberto Saba. Sul finire di quello stesso anno i contrasti sorti tra il poeta e il gruppo a lui legato, costituito da Bino Binazzi, Danilo Lebrecht, Nicola Moscardelli, Umberto Saba, Giovanni Titta Rosa, e il nucleo originario della rivista, in particolare Fiorina Centi e Mario Venditti, portarono al suo definitivo allontanamento da *La Diana*. L’anno seguente fonda a Bologna insieme a Bino Binazzi la rivista *La Brigata*, contraddistinta da un’apertura nei confronti della cultura d’oltralpe. Tra il luglio e il dicembre del 1915 lascia a *La Diana* un cospicuo contributo critico e poetico.

²⁷ “Il commento spirituale alla 1a Poesia di Papini”, in *La Diana*, I, n. 15, 25 novembre 1915, pp. 277-279.

Se verso Papini Ungaretti mantiene espressioni di incondizionata ammirazione, a Marone, pur manifestando momenti di umiltà, elargisce consigli per l'affermazione in Italia e all'estero della *Diana*, con la voce del poeta che oramai può permettersi giudizi certi.

Gli argomenti con i due interlocutori si intrecciano anche sul versante della produzione lirica. Il 27 maggio 1916 rivela a Papini di lavorare a una poesia intitolata *Il Porto Sepolto*; un testo che avrà bisogno di molto tempo – dice il poeta – o che forse si smarrirà nel labirinto della mente. Il 14 luglio chiede a Marone informazioni per stampare un volume delle sue “cose” del formato della *Diana*, intitolato *Il Porto Sepolto*, e trascrive sulla cartolina in franchigia il testo della lirica eponima, raccomandandosi che non la pubblichi. Nella seconda metà dell'anno all'amico fiorentino anticipa versi che poi rinnega; critica l'abbassamento di livello della *Voce*; elogia e commenta i romanzi di Panzini, autore che sta leggendo; vede in Alberto Savinio una speranza. Ma principalmente con Papini si sfoga, si lascia andare a dichiarazione d'intenti, parla dei propri stati emotivi, delle ore d'allucinazione quando nasce la poesia, che a momenti gli appare come un idolo a momenti come una vipera; confessa una propria intima vocazione all'esodo e alla ricerca della “terra promessa”; lamenta la vita del guerriero “neurastenico”; parla della morte; racconta piccoli episodi di vita quotidiana con i compagni soldati. Manda ancora versi che rimarranno a lungo inediti tra le carte del destinatario. Di tanto in tanto pronuncia esclamazioni patriottiche che suonano come incitamenti all'azione. Infine dichiara: “Caro Papini, io ti guardo come puro italiano [...] l'anima simbolo della guerra”. Sono documenti in cui le vicende tragiche, anche quando compaiono sullo sfondo, danno un senso e una forza singolari a ogni pensiero e frase. Una cartolina del 10 agosto annuncia la conquista del San Michele: “Ho visto cose meravigliose: il miracolo: i feriti non avevano dolori: gli altri, non potevano essere frenati: era un grido di una passione infinita: Si vede il mare, si vede il mare”; si tratta della VI battaglia dell'Isonzo.

La stima per Papini viene partecipata anche a Marone in una cartolina del 7 ottobre:

Io credo veramente in Papini. Noi giovani dobbiamo amarlo. Nessuno ha la visione, come lui, del nostro tempo: nessuno, dopo Leopardi, ha detto parole di profondità umana [...]. Ti

dico queste cose perché ho visto nella tua anima, perché sei tra i pochi giovani che hanno una sensibilità veramente sincera, in Italia. Noi pochi giovani, veramente umani, dovremmo amare infinitamente Papini, come uno specchio delle nostre anime, come amiamo la nostra sofferenza: con l'amore infinito che portiamo alla vita. Non farmi la sorpresa di pubblicarmi queste cose, soltanto confidenziali, soltanto per te e per me, per l'amicizia nostra che ha da raccogliere, quando sarà passata la bufera, i suoi fiori. (UNGARETTI, 2015, p. 28)

Durante l'anno successivo Ungaretti continuerà a tessere un legame tra i due personaggi nei quali vedeva autentici sostenitori, pur di differente notorietà e livello, capaci di scommettere su una nuova poesia, alternativa tanto al dannunzianesimo, quanto al crepuscolarismo e già oltre il futurismo. Intanto a dicembre aveva segnalato a Papini l'uscita del suo *Porto Sepolto* che presenta senza timore come "il miglior libro: il più sincero: il più puro, di quest'anno". E contemporaneamente a Marone: "Sarà il miglior libro dell'anno anche se pochi ci si fermeranno". Nella stessa cartolina, il poeta informa Marone di una sua visita a Napoli durante la licenza invernale. Ungaretti ricorderà in un'intervista di molti anni dopo le notti in casa Marone:

[...] prima di andare a Bulciano (nelle vicinanze di Firenze per visitare Papini) ero andato a Napoli dove era Marone. Ed ero suo ospite, mi aveva accolto a casa sua e naturalmente mi aveva dato un letto magnifico dove avrei dovuto passare la notte. Ma io non riuscivo a dormire nel letto perché ero abituato a dormire per terra: non potendo dormire mi sono messo giù sul pavimento a dormire... Questo per alcune notti, poi pian piano mi sono abituato al letto per tornare, davvero, a riabituarmi alla terra.²⁸

Per Marone la visita del soldato, che giunge con le copie del *Porto Sepolto* nel tascapane, acquista subito il valore di un simbolo, mentre per Ungaretti la città affollata che definirà "la sola grande città d'Italia", un fiume pullulante di vita, appare riflessa in lontananza in poesie intime come "Natale" e "Dolina notturna" entrambe datate "Napoli il 26 dicembre 1916".

²⁸ Il passo ripreso da un'intervista pubblica di Ungaretti a Urbino, tenuta il 28 novembre 1960 in occasione del conferimento del Premio Montefeltro, si legge in Piccioni, *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 69.

Tracce del meraviglioso Natale partenopeo si trovano nelle prime lettere a Marone del 1917, piene di riconoscenza, ma la concentrazione di Ungaretti è presto completamente rivolta a far conoscere il proprio libro appena uscito.²⁹ Con l'angoscia di averlo donato a persone sbagliate che potrebbero accoglierlo con indifferenza. Appena ricevuta una lettera di elogio da Thuile, la trascrive a Papini, il quale negli stessi giorni consacra il *Porto Sepolto* sul *Resto del Carlino*. Il giudizio di Papini permette a Ungaretti di provare un benessere spirituale mai provato prima. In poche righe riassume le ragioni della gratitudine per l'amico: "E quando ci siamo visti a Parigi? E quando mi hai accolto in Lacerba? E quando hai pubblicato le 100 pagine di poesia? E la Voce di De Robertis? E le tue quattordici poesie? E il nostro incontro a Firenze? Io sono rinato tutte queste volte per essermi sentito al collo le tue braccia fraterne". (Ungaretti, 1988, pp. 87-88) Intanto fa avere a Papini, forse per sollecitarlo a nuovi approfondimenti critici, un'articolata lettera ricevuta dall'amico Confucio Cotti,³⁰ non scevra di critiche, ma con osservazioni positive nell'analizzare una per una le poesie del *Porto Sepolto*.

Con Marone, nelle lettere comprese tra il gennaio e il febbraio del 1917, il poeta inizia a discutere sul progetto di preparare l'*Antologia della Diana*; un'idea che Ungaretti giudica positivamente, cambiando poi posizione. Nel frattempo segue i numeri della rivista, trattando da idioti i critici che vogliono in tutti i modi trovare dei nuovi poeti. Dà consigli, prende in considerazione le singole liriche pubblicate, è severo, vieta l'uscita delle sue poesie che non ritiene pronte. A metà marzo promette a Marone per l'*Antologia* 15 sue liriche intitolate *Il ciclo delle 24 ore* da dedicare a Papini, e insieme lo spinge a chiedere almeno tre poesie allo stesso Papini. Pur mostrando cautela, indica la linea da seguire nel progettare la nuova impresa: "pensate che quassù tutto è capovolto; che questa è più di ogni altra un'ora di pudore". (Ungaretti, 2015, pp. 84-86) Come di consueto di fronte a una iniziativa che lo coinvolge, comincia a prodigarsi in tutti i modi per far conoscere i prodotti editoriali di Marone; il 26 aprile gli scrive: "Vorrei esservi vicino, lavorare con voi, ho una quantità di idee, ho un orientamento, ma ora mi manca la voglia; ma aderisco

²⁹ Nel 1917 abbiamo 187 documenti epistolari di Ungaretti pubblicati, soprattutto cartoline postali in franchigia. A Papini 86; a Marone 65; a Puccini 26; a Prezzolini 3 cartoline postali più un foglio con la trascrizione di poesie; a Carrà 6; a Soffici 1.

³⁰ Confucio Cotti è lo pseudonimo del filologo Angelo Monteverdi.

oggi con tutto il cuore al vostro movimento, ti sento fratello, avanti! Scrivo di nuovo in Francia e a Papini con entusiasmo di voi. [...] Voglio le pagine, voglio le Scialuppe, voglio le vostre edizioni, tutto. Abbiamo levato lo stendardo della vittoria. Viva!” (Ungaretti, 2015, pp. 90-91)

Pochi giorni dopo, il 28 aprile, è trasferito, contro voglia, dal 19° reggimento alla 43° Compagnia Presidiaria dove rimane una quindicina di giorni prima di iniziare il corso per allievi ufficiali, obbligatorio per i soldati con un titolo di studio. Solo dalla metà di dicembre tornerà al suo reggimento.

Sugli ultimi nove mesi del 1917 forniscono dati interessanti i ventisei documenti, recentemente pubblicati, spediti all'editore anconetano Mario Puccini, definiti dallo stesso destinatario: “un fuoco di fila di lettere”. (Ungaretti, 2015, p. 7)

³¹ Sono le carte che meglio descrivono la vita del soldato nell'anno cruciale per le vicende della Grande Guerra, culminato a fine ottobre con la ritirata di Caporetto. Ungaretti conosceva Puccini dal 1912, quando gli aveva raccomandato la pubblicazione delle poesie di Enrico Pea.³² La corrispondenza inizia dopo la stampa del *Porto Sepolto* con una cartolina del primo marzo in cui il poeta lo ringrazia promettendogli una copia del libro:

Mio caro Puccini, vi ringrazio: non ho qui copie del libro; ma lo avrete. Papini ne ha parlato sul Carlino con entusiasmo che mi ha circondato di felicità: avete letto?

Ricevo di rado notizie da Pea; è dietro a una sua trilogia tragica della razza ebrea; e non so proprio quel che sia andato a farci, in quella galera. Ha un libro in testa, e nel cuore, “Moscardino” che sarebbe un miracolo di greggia bellezza montanara; ma non ha il coraggio di strapparsi questa spina; ho fatto quel che ho potuto: e ora quasi dispero di poterlo più persuadere. Sono stanco: gli occhi malandati; il povero corpo gracile sconquassato, i nervi rotti, le ossa torpide; ma tiriamo innanzi. Scrivetemi: sapete che vi voglio bene. (UNGARETTI, 2015, p. 21)

Nella lettera successiva gli allega la recensione papiniana e torna a dolersi della sua difficile situazione fisica e nervosa. Ungaretti riconosce subito in Puccini il

³¹ Tutte le ventisei lettere sono del 1917: la prima è dell' 1 marzo '17 e l'ultima del 4 dicembre '17.

³² Dal carteggio con Enrico Pea sappiamo che la conoscenza con Puccini risaliva al 1912, quando Ungaretti caldeggiò la pubblicazione presso la casa editrice di Ancona delle liriche di Pea, raccolte nel libro *Montignoso*.

militare a lui superiore di grado che può aiutarlo a vincere lo stato di depressione causato dallo sgradito trasferimento,³³ perché “dichiarato inabile alle fatiche della guerra”. (Ungaretti, 2015, p.26) Con la prospettiva di frequentare il corso per allievi ufficiali. Queste notizie il poeta le dà a Puccini verso la fine di aprile e di nuovo il 30 dello stesso mese, scegliendo un incipit identico a quello trascritto nella contemporanea cartolina postale indirizzata a Papini: “sono macerato dalla malinconia”.³⁴ Continuerà in quasi tutte le lettere scritte fino al settembre 1917 a sollecitarlo per il suo ruolo di ufficiale in servizio presso il Comando supremo a stretto contatto con il generale Diaz. Il poeta non vuole diventare ufficiale ritenendosi del tutto inadeguato a un ruolo di comando:³⁵ Sono miope e la miopia è aggravata da congiuntivite, ho un esaurimento nervoso, che non ho mai potuto curare [...] sono di una costituzione debolissima [...]. Ho resistito, senza mai marcar visita, a furia di bismuto, aspirina e altri simili intrugli.

Si propone come interprete – vantando una conoscenza come pochi in Italia del francese e dell’arabo – alla spedizione in Terra Santa. (Ungaretti, 2015, pp. 27-28) Chiede di tornare al suo reggimento originario, il 19°: “dove ero l’idolo, adorato dai soldati e dai superiori” (Ungaretti, 2015, p. 36). “Sono in uno stato di nevrastenia tremenda, sono due anni che vivo di sforzi di volontà; oggi mi sono trovato in uno stato di pianto convulso che non riuscivo a frenare; e non posso dormire; ho vergogna di me; ma sono indebolito al punto che avrei bisogno di una casa di salute”. (Ungaretti, 2015, p. 33) Alla dichiarazione della propria fragilità unisce la supplica di non essere abbandonato al suo destino, promettendo a Puccini la gratitudine sua e dei suoi sodali: “Aiutami. Salvami. Temo d’impazzire”; (Ungaretti, 2015, p. 36) eppure, come sottolinea De Nicola nell’introduzione:

quando sembra che i problemi individuali stiano per prevalere, ecco che Ungaretti si richiama invece “al dovere” e alla consuetudine di agire “per profonda disciplina”, tanto da affermare – nella prima lettera , n. 13, dell’11 luglio – sia di non temere il pericolo, sia di non richiedere di essere salvato

³³ Nel 1961 Ungaretti, in un *Ricordo di Mario Puccini* apparso sulla rivista *Letteratura*, racconta che divennero amici e che negli anni della guerra stavano entrambi in zone di combattimento da dove inviò al compagno qualche lettera.

³⁴ Ungaretti, *Lettere a Papini*, cit., pp. 119-120: 119.

³⁵ Scrive Ungaretti l’11 luglio (*Lettere dal fronte a Mario Puccini*, cit., pp. 36-37: 36): “non mi sentivo atto ad assumere la responsabilità di condurre 60 uomini – e per le peripezie del combattimento anche più, anche una compagnia, anche più forse – per ragioni di coscienza”.

“dalla morte che non m’importa”, fino a giungere, nella seconda scritta nella stessa data, quasi ad implorare di tornare tra i suoi soldati, dei quali per sedici mesi aveva condiviso le sorti, chiedendo infine “da una presidiaria di riandare a un reggimento combattente” e cioè in pratica da una posizione sussidiaria e abbastanza tranquilla nelle retrovie di tornare in prima linea, tanto più quando la guerra, dopo la rarefazione delle operazioni dal novembre del 1916 all’aprile del 1917, il 12 maggio era ripresa con tutta la sua virulenza, con l’inizio della decima, sanguinosissima battaglia dell’Isonzo. (UNGARETTI, 2015, p. 5-14 : 9-10)

Chiede a Papini che spedisca le sue poesie a Puccini e in questo modo interceda per lui. La risposta di Puccini tarda, ma nel frattempo, in un lampo di spensieratezza, Ungaretti gli scrive:

Ieri ho assistito – in questo paese pieno di mosche – a uno spettacolo grazioso; dei sodati a coppie – uno a cavallo dell’altro – giocavano al pallone fra matte risate; – non erano bimbi, ma uomini maturi –; con il loro elmo sul capo; – a così breve distanza dalla guerra, già tanto lontani –; l’italiano mi riempirà sempre di meraviglia; quando un uomo è così carico di vita, sarà sempre il re della creazione. (UNGARETTI, 2015, pp. 45 e 48)

La licenza estiva passata nella campagna aretina vicino alla casa di Papini rinvigorisce la vena poetica e progettuale di Ungaretti. A fine agosto scrive all’amico Jean-Léon Thuile: “tutto questo bene infinito che la Provvidenza ancora ha voluto elargirmi; una brevità; eppoi mi rinascerà la guerra; e sarò ancora l’uomo frustrato nell’anima per ricamare schiocchi di pianto”. (Ungaretti, 2015, p. 53)

Alle due di notte del 24 ottobre, comincia sul fronte dell’Isonzo l’attacco delle forze austro-germaniche alle truppe italiane che, non riuscendo a difendere le loro posizioni, arretrano progressivamente fino al Piave, dove l’8 novembre si ferma la ritirata italiana. Una lettera di tre facciate del novembre 1917 – scritta a Puccini – ricorda la recente vicenda di Caporetto, con parole simili a quelle pronunciate a Marone: “Mio caro Marone, da quel giorno triste, da più di 20 giorni cioè, siamo stati in movimento. Sono sano e indifferente di quel che mi succederà; ho fede nella salvezza della civiltà alla quale ho dato poco, ma certo tutto il mio amore disinteressato [...]”. (Ungaretti, 2015, p. 151) “Mio caro Puccini, dal giorno triste, non ho avuto né forza né tempo di scrivere, e neppure di pensare”. (Ungaretti, 2015, p.

55) Ungaretti è in uno stato di stordimento, vorrebbe essere trasferito in Francia: “conosco i francesi e li amo come me stesso; per me è la gentilezza di questa vecchia Europa, come l’Italia ne è la fantasia”. (Ungaretti, 2015, p. 56) Ma alla fine riprende un tono riflessivo e si carica della responsabilità di essere italiano tra gli italiani: “In qualunque modo farò tutto il mio dovere perché sopra tutto quello che non deve morire è la Patria, la nostra civiltà, e questa trionfi, e per questo tutto il mio sangue è pronto a bagnare la buona terra”.

Le richieste di trasferimento rivolte a Puccini, rimaste insoddisfatte, passano nel 1918 nelle lettere ad Ardengo Soffici – scrittore, poeta e pittore ammirato da Ungaretti per la sua arte e per la sua umanità. Quest’ultima corrispondenza, iniziata dopo Caporetto, comprende quarantadue tra cartoline e lettere dalla zona di guerra: tranne una da Roma, e tre da Parigi, tra cui è famosa quella nella quale Ungaretti annuncia la morte di Apollinaire. Il tema ricorrente che si dilata fino a diventare assillante è la possibilità di poter lasciare la prima linea e la trincea per essere destinato a servizi organizzativi e di propaganda, in una città, possibilmente Parigi, senza però doversi rifugiare in malattie e ospedali. Soffici è tenente al comando, prima della V e poi IX armata con Alessandro Casati che ha un posto di responsabilità. Il poeta invoca anche l’attenzione di Prezzolini. Come è stato notato, nella corrispondenza di questo periodo con Carrà, ma possiamo aggiungere anche in quella con Papini e Marone, non c’è alcun riferimento a questa ossessione; i temi affrontati, tra impeti progettuali e crolli psico-fisici, sono prevalentemente letterari: le poesie pubblicate *sull’Antologia della Diana*, la volontà di redigere corrispondenze di guerra con Soffici, Papini e Baldini, l’idea di tradurre in francese le proprie liriche, il proposito di scrivere un romanzo umoristico, la nascita di una rivista. Una cartolina a Carrà del 27 maggio inizia: “La tua cartolina allegra mi trova in allegria...”; in un’altra lettera del 28 agosto da Parigi: “mi sento forte, come ancora non m’ero sembrato di poterlo essere; forte e superbo. [...] Mi sembrava che la mia vena si fosse isterilita. Ma ora ho potuto figliare. Certo non credo che molti in Italia facciano poesia così pura come quella che mi è nata; in Francia c’è solo Apollinaire”. “E ho tanti sogni, tanta speranza tanta fede. Sono forte, amico mio; posso guardarmi indietro sono veramente forte e sicuro”. (Piccioni, 1980, pp. 97-99)

Quando giunge, grazie a Soffici e a Casati, il desiderato trasferimento a Parigi, presso la redazione del *Sempre Avanti*, un giornale per i soldati del Corpo d'Armata italiano, oramai la guerra è terminata.

Nelle citate conversazioni con Jean Amrouche Ungaretti racconterà che la guerra del 1914 era stata per lui la fornace dove tanti contrasti della sua vita interiore si erano potuti dissolvere e fondere, grazie al sentimento molto chiaro che allora aveva imparato ad avere di un'umanità originale e integrale già coltivata dall'infanzia, con amici di tutte le religioni: le molte forme di cristianesimo presenti in Oriente, la musulmana e l'ebraica; quell'umanità profonda che è il porto sepolto di ogni poesia, il porto che ogni propria poesia deve raggiungere per manifestarsi.³⁶

La presenza di sé e dell'altro, la condivisione della gioia e della sofferenza tra più individui si addensano e crescono nelle lettere dal fronte per nutrire la poesia: l'intimità di una ricerca misteriosa nell'attesa di una ritrovata dimensione universale. Ma le lettere, abbiamo visto, sono anche lo spazio dove Ungaretti sperimenta e mostra una notevole capacità come mediatore culturale nella nascita di progetti, di rapporti nazionali e internazionali, di promotore della propria opera.

Riferimenti bibliografici

- BUFFACHI, Emanuela, ZOPPI GARAMPI, Silvia. *Gherardo Marone e i futuristi a Napoli*, presentazione di Walter Pedullà, Napoli, Macchiaroli, 2011.
- DEI, Adele. *“La Diana” (1915-1917). Saggio e antologia*, Roma, Bulzoni, 1981.
- “LA DIANA”, a cura di Nicola D'Antuono, rist. anast., Cava dei Tirreni, Avagliano, 1990. La rivista si può leggere on line nel sito http://circe.lett.unitn.it/main_page.html.
- LEOPARDI, Giacomo. *Dialogo di Cristoforo Colombo Operette morali*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Walter Binni, Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1989.
- LIVI, Françoise. *Dal Mex a Parigi: Ungaretti e Jean-Léon Thuile*, con lettere inedite, in “Letteratura Italiana Contemporanea”, 20-21, 1987.
- _____. *Ungaretti, Pea e altri. Lettere agli amici “egiziani”. Carteggi inediti con Jean-Léon e Henri Thuile*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1988.
- PAPINI, Giovanni. “Futurismo e Marinettismo”, in Id., *Esperienza futurista*, Firenze, Vallecchi, 1919.
- PICCIONI, Leone. *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Milano, Rizzoli, 1970.
- _____. *Ungarettiana. Lettura della poesia, aneddoti, epistolari inediti*, Firenze, Vallecchi, 1980.
- PREZZOLINI, Giuseppe. *La Voce 1908-1913, Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, con la collaborazione di Emilio Gentile e di Vanni Scheiwiller, Milano, Rusconi, 1974.

³⁶ Cfr. Ungaretti, Amrouche, *Conversazioni radiofoniche*, ed. cit., pp. 42 e 105.

- REBAY, Luciano. *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, con la prefazione di Giuseppe Prezzolini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Allegria di naufragi*, Firenze, Vallecchi, 1919.
- _____. *Poesie disperse*, a cura di Giuseppe De Robertis, Milano, Mondadori, 1945.
- _____. *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori ("i Meridiani"), 1969.
- _____. *Cinquantatré lettere a Carlo Carrà*, a cura di Piero Bigongiari e Massimo Carrà, in "Paradigma", 3, 1980.
- _____. *Il Porto Sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Il Saggiatore, 1981.
- _____. *Lettere a Soffici 1917-1930*, a cura di Paola Montefoschi e Leone Piccioni, Firenze, Sansoni, 1981.
- _____. *Lettere a Enrico Pea*, a cura di Jole Soldateschi, Nota introduttiva di Giorgio Luti, Milano, Scheiwiller, 1983.
- _____. *Lettere a Giovanni Papini*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, introduzione di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1988.
- _____. *Lettere a Giuseppe Prezzolini 1911-1969*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.
- _____. *Lettere dal fronte a Gherardo Marone (1916-1918)*, a cura di Armando Marone, introduzione di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1978 (ora Id., *Da una lastra di deserto. Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, nuova ed. a cura di Francesca Bernardini Napoletano, ivi, id., 2015).
- _____. *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, a cura di Francesco De Nicola, Milano, Archinto, 2015.
- _____. AMROUCHE, Jean, *Propos improvisés*, texte mis au point par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1972, trad. it. di Filomena Calabrese e Hamza Zirem, Potenza, Editrice Universosud, 2017.

La regina delle scene alla corte dell'imperatore L'amicizia tra Adelaide Ristori e D. Pedro II del Brasile (1869-1891)

Alessandra Vannucci
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Nel processo di affermazione nazionale che seguì l'Unità d'Italia, gli attori si presero carico di una missione specifica e ben più ambiziosa dei consueti compiti del mestiere. Salpando sui transatlantici insieme agli emigranti – quindi a partire dal 1850, quando s'inaugurarono le prime rotte a vapore per l'America Latina e per New York – non si limitavano ad aggiornare le modalità produttive dell'Arte (tradizionalmente artigianale e nomade) alle nuove dimensioni intercontinentali del mercato del lavoro. Nei bauli, insieme a scene e costumi, essi imbarcavano anche una bandiera: l'idea di una Italia valorosa e dotata di eccezionale talento artistico. Il teatro italiano attraversava l'oceano in missione patriottica. E intanto evadeva dalle ristrettezze del mercato peninsulare, cercando la consacrazione nelle capitali europee per poi partire alla conquista di più ampi orizzonti. La trionfale rotta sudamericana – che al picco del *business*, intorno agli anni 90 del secolo, vide trasferte stagionali di 40% delle compagnie di prosa e 20% delle dialettali – fu poi il vento che gonfiò il tricolore di motivazioni più concrete. Si replicarono in scala intercontinentale, quindi su ben altra scala d'investimenti e guadagni possibili, le condizioni di concorrenza del mercato nazionale, su cui, fra l'altro, un eventuale trionfo americano ripercuoteva in forma di aumento di peso, nelle trattative con gli agenti.

Fu Adelaide Ristori – quella che scherzosamente Ermete Novelli, all'alba del novecento, festeggiò come “la nostra Colomba dell'Arte drammatica”¹ – ad aprire la pista, regnando durante mezzo secolo, con poche rivali, sui palcoscenici di tutto il mondo. E fu per la prima volta nel 1869, alla corte imperiale di Rio de Janeiro, che la Ristori venne consacrata *regina delle scene* nientemeno che dall'ultimo Imperatore

¹ Durante la festa per gli 80 anni della Ristori, nel 1902, al Teatro Valle. Apud LANCELOTTI (s/d, p. 62).

del Brasile. Nell'ascensione sociale della Ristori non era stata influente la proiezione offertale dalle nozze d'amore con il marchese Giuliano Capranica. Tuttavia, l'acquisita condizione nobiliare, gestita con prudenza da figlia d'arte, erede di una persistente dinastia di capocomici, non faceva che amplificare l'unanime esaltazione della sua nobiltà d'animo. Le note biografiche divulgate dalla stampa e dai libelli encomiastici che precedevano ovunque il suo arrivo citavano episodi edificanti quali la grazia ad un condannato a morte concessa dalla regina Isabella per sua intercessione, mentre la folla impazzita invocava "le due regine, di Spagna e della tragedia".² Fra altre prodi eroine votate al sacrificio per la patria e per la giustizia del suo repertorio, non casualmente la Ristori amava associare la sua immagine ai ruoli di regine (Maria Antonietta, Maria Stuart, Elisabetta d'Inghilterra) nei cui fastosi panni si faceva ritrarre in fotografie che donava agli ammiratori. L'Imperatore stesso ne conservò gelosamente alcune per moltissimi anni. In questo gioco di riflessi tra attrice e regine, tra nobiltà d'animo e nobiltà titolata, lo status della Ristori risultava elevarsi ulteriormente. Affrancando l'Arte dalla degenerazione morale cui era spesso associata – specialmente l'arte delle attrici che dovevano, in qualche modo, assicurarsi il guardaroba – e riconquistandole il consenso della platea borghese, la Ristori raccoglieva appoggi influenti accanto ai dovuti omaggi al genio. Dopo la consacrazione dei temutissimi critici parigini, la costruzione simbolica della sua *regalità* nell'arte s'impose anche a Rio; e fu avallata da firme prestigiose:

Molte regine tentarono d'occupare il trono dell'arte, ma l'unica che può aspirare all'immortalità è la Ristori. Quando il celebre Baron diceva che l'attore dev'essere allevato in culla di re, suggeriva solo la necessità di una raffinata educazione; però al vedere la Ristori sembra ch'essa abbia eseguito alla lettera il precetto e che quella maestà che le spira dalla parola e dal gesto l'abbia appresa convivendo con Principi e Imperatori. (1869, p. 25)³

Quando, il 28 di giugno del 1869, cadde il sipario del Teatro Fluminense sulla *Medea* di Legouv  (lo stesso ruolo in cui qualche anno prima s'era presentata su quel

² "Traccia biografica imitata dall'italiano", a firma A. de Almeida, Rio de Janeiro, *A vida fluminense*, 19.8.1869 e, con poche varianti, nell'edizione del 6.6.1874 (in occasione del secondo viaggio della Ristori in Brasile).

³ Il romanziere Machado de Assis, Folhetim do Diario do Rio de Janeiro, s/d, in *Homenagem a Adelaide Ristori*.

palco Mme. Rachel, unica possibile concorrente al titolo di massima attrice tragica del tempo) la Ristori fu incoronata da “uno di quei trionfi che battezzano un grande successo”. Artisti e studenti invasero il palco per inginocchiarsi ai suoi piedi ed adorarla al cospetto della platea in delirio e della famiglia imperiale che applaudiva freneticamente, in piedi, dal palchetto. La biglietteria aveva raccolto 12.000 franchi, circa dieci volte la media dei suoi incassi in patria. Gli omaggi al genio non si fermarono più: una notte, la Ristori fu accolta dalla banda, coi fuochi d’artificio; la sera della beneficiata per la Sociedade Portuguesa, il pubblico le offrì preziosi tra cui un topazio di 42 carati e un ventaglio di madreperla del valore di 500 franchi. La sera della sua beneficiata, sotto una pioggia di rose, una bambina decorata con la bandiera italiana le portò sul palcoscenico un diadema d’oro e brillanti offerto dalla colonia e uno dei più distinti italo-brasiliani, il medico Luis Vicente de Simoni (consigliere letterario dell’Imperatrice Teresa Cristina) la proclamò “esimia e incomparabile regina della scena tragica e drammatica”.⁴ Dal palco, la *regina delle scene* riorientò gli applausi verso il palchetto imperiale, recitando un poema in cui encomiava quei valori – patria, monarchia, cultura e moralità⁵ – che alimenteranno per vent’anni la stima e l’amicizia dell’Imperatore. I preziosissimi doni che questi le offrì, nel corso di una stagione di 42 recite con 15 diversi titoli, sommarono la cifra favolosa di 60.000 franchi; senza contare la serata di gala a Corte che D.Pedro fece dare in suo omaggio e che la Ristori nei *Ricordi* ricorda come “la più splendida di tutta la mia carriera”. Ma l’omaggio più prezioso fu la firma che l’Imperatore pose in calce alla strenna che la Ristori mandò pubblicare dopo la partenza: “Vi presento un fenomeno chiamato Ristori: fenomeno, non solo donna. Qui capirete perché ella percorra gli Stati d’Europa e del mondo, come una regina visita i suoi

⁴ Foglietto manoscritto firmato Simoni, L.V. Collezione Teresa Cristina alla Biblioteca Nacional di Rio de Janeiro.

⁵ “Del labbro mio, che di servili encomi/ e di laudi comprate è vergin, quale/ s’addice a chi d’Italia è figlia/ in cotesto Eden che Brasil si noma/ di vera libertate respirai/ all’ombra del tuo trono, un’aria pura./ Qui, di Dante il sospiro e del Petrarca/ di Vico e Macchiavello il voto estremo/ d’Alfieri, d’Ugo Foscolo e dei mille/ d’umanità sacerdoti il sogno/ il sublime ideal trovai compiuto: /virtù e sapienza coronate in trono./ Magnanimo signor! Monarca Augusto!/Tu della legge esecutor primiero/ tu geloso custode del gran patto/ pel tuo popol vivi, e la sua gloria/ la sua grandezza sol tuo fasto sono./ Altri con arti nefande o colla forza/ tu coll’esempio, tu coll’opre imperi./ Il modello de’ Re, il Saggio, il Grande/ E teco chiameran l’augusta/ consorte tua, vero simbol vivente/ d’amore, caritate, Itala stella/ ch’Iddio volle, de popoli a conforto/brillasse nel Brasil pria che nel cielo” (3.7.1869). In *Homenagem...*, cit. pp.191-192.

possedimenti”.⁶ La stessa firma che, autografa, sigillava la lettera che la Ristori si vide recapitare poche settimane dopo a Buenos Ayres nella quale D. Pedro, giurandosi “di lei attaccatissimo” e confessandole una acuta *saudade*, le ricordava la promessa di una nuova visita a Corte, sulla via del ritorno. Non stupisce che, mesi più tardi, l’attrice confidi d’aver provato “un gran dispiacere a dire addio ad una terra con anime tanto poetiche e generose ed una famiglia regnante, quale non si rinviene una simile in Europa”.

Una fitta corrispondenza e pochi incontri – ma significativamente combinati alla confluenza dei più contorti tragitti – sigillarono l’affinità elettiva tra due viaggiatori romantici ed emozionabili, tanto legati al passato monarchico e idealista di un vecchio mondo in declino quanto curiosi del futuro. Un futuro che ad entrambi appariva inevitabilmente pragmatico, progressista e americano”. La missione etica – di emancipazione femminile, pur nel rispetto dei buoni costumi – che la Ristori assumeva a modo suo, come impeccabile madre e moglie che tuttavia non rinunciò mai a partire con la famiglia per i suoi giri artistici, non era affatto fuori luogo alla corte dell’Imperatore. Una corte al tempo stesso aristocratica e borghese, in cui l’Imperatore coltivava il suo progetto di nazione moderna sì, ma saldamente ancorata ai valori cattolici ed alla vecchia cultura umanista europea. Nel suo progetto di governo illuminato, il teatro assumeva il ruolo di strumento educativo e moralizzante – e don Pedro non mancava mai di dar prestigio alle serate di gala dell’opera italiana, facendo annunciare la sua presenza in locandina. La passione per l’opera, ovvia per un uomo colto, alla moda e poliglotta qual era, stimolava sogni meno ovvi come la fondazione e manutenzione del Conservatório (1841, poi Imperial Academia de Música e Opera) al fine di diffondere il *bel canto* tra le classi meno abbienti e di introdurre l’italiano come lingua di istruzione musicale per le fanciulle, accanto al francese, indispensabile al transito sociale. Anche prima della costruzione e successiva ricostruzione di un palco apposito (il Teatro S. Pedro, andato a fuoco quattro volte tra il 1851 e il 1859; e finalmente nel 1875 l’Imperial Teatro Dom Pedro II, in muratura) il governo finanziava le stagioni d’opera, integralmente o tramite lotterie, con l’argomento che “oltre al pubblico diletto e

⁶ Prefazione a firma Pedro de Alcantara Lisboa, in *Homenagem...* cit., p. 5.

all'orgoglio nazionale, pure la tranquillità, la pace, i buoni costumi richiedono la protezione del governo per le compagnie italiane".⁷

La passione teatrale di D. Pedro era così forte da spingerlo verso l'Italia prima che la Ristori, che correva il mondo accumulando trofei, potesse mantenere la sua promessa. Nell'ottobre del 1871, appena sceso all'Hotel Danieli a Venezia, l'Imperatore fece recapitare all'amica un emozionato biglietto in cui dichiarava di non poter considerare compiuto il suo viaggio senza aver assaporato "una, almeno, delle di lei rappresentazioni" (11.10.1871). Ahimè, la Ristori si trovava ad Odessa, obbligata ad un lungo itinerario di tournée in Russia. Si accordarono per una recita speciale per fine anno a Parigi, in casa di Mme. Planat de la Faye, amica comune e di Mme. du Barral, istituttrice delle principesse imperiali. Solo due anni più tardi la Ristori poté annunciare una sua nuova visita artistica a Rio, eletta tappa inaugurale per il viaggio intorno al mondo del 1874-75, suscitando l'entusiasmo dell'Imperatore che si prodigò in consigli di produzione e sul repertorio: "Credo che Shakespeare riuscirebbe moltissimo, almeno come novità per la maggioranza. Non parlo di me, perché ella sa benissimo come sono appassionato dei capi-lavori di quel genio, e che non mi dimenticherò giammai la scena di Lady Macbeth" (15.9.1873). Evidentemente la scena del sonnambulismo, cavallo di battaglia della Ristori che lo aveva recitato anche in inglese (a New York e Londra nel 1872-73) doveva aver segnato d'indelebili emozioni la recita di Parigi, che don Pedro ora rammenta come "quella sera in casa di Mme. Planat che giammai dimenticherò" (25.10.1873). Solo lamenta il "numero delle serate troppo piccolo per un paese dove sa che lasciò molte persone che le retribuiscono la sua affezione".

Non perderà una sola recita sulle dodici date nella seconda stagione della Ristori a Rio. Una tournée garantita da due ipoteche su beni della famiglia e messa a rischio dalla concorrenza, a prezzi ben più accessibili, di Tommaso Salvini i cui manifesti tappezzano la città quando la *regina* si mette in viaggio per Buenos Ayres. Nonostante tutto, con abbonamenti esauriti e senza contare il valore dei doni, l'impresa registra incassi triplicati rispetto a quelli già favolosi del 1869. "Teatro sempre stracolmo", s'esalta il giovane attore Marco Piazza (1948, p. 31) "l'Imperatore con la corte al completo non ha perso una recita e ieri, per la

⁷ Relazione del 22.7.1835 del Ministero dell'Impero (apud LUCCHESI, Marco. *Mitologia das platéias: a ópera e a casa de ópera na corte*. Revista *Setembro*, n.1, 1986, p. 13).

beneficiata della Ristori, le ha donato una croce tempestata di brillanti. E che commozione all'uscita! Il pubblico fuori ad attenderla più di un'ora per dirle addio e gridare ancora un viva! mentre la signora passava sulla carrozza". La passione teatrale di don Pedro è genuina: il giorno prima, incrociando lo stesso giovane attore al Jardim Botânico, era riuscito a strappargli a forza d'insistenze il titolo scelto dalla Ristori per la sua beneficiata e che la signora, superstiziosa, non avrebbe mai rivelato in anticipo, neanche all'Imperatore in persona. Era naturalmente *Maria Antonietta*, capostipite della solita galleria di regine (*Elisabetta Regina d'Inghilterra, Maria Stuarda, Renata di Francia*) ed eroine del bene (*Giuditta, Suor Teresa e Pia de' Tolomei*) con un solo titolo nuovo rispetto al cartellone del '69 (*Lucrezia Borgia*, di Victor Hugo). Il rischio d'essere scalata a regina della... vecchia scena è compensato dalla soddisfazione del più illustre e devoto ammiratore, ai cui occhi la Ristori non conosce né mai conoscerà rivali.

Dalle recensioni però emerge che fu Salvini, nei panni umanissimi di Amleto e Otello, a suscitare le più commosse reazioni in platea – fra l'altro dello stesso Imperatore che, durante *La morte civile*, si ritirò turbato nell'ombra del palchetto. Fu Salvini a lanciare in America Latina il genio di Shakespeare, depurato dalle edulcorazioni retoriche alla Dulcis e rinvigorito da una potenza emotiva mediterranea “prima sconosciuta ai palchi brasiliani” (scrive Joaquim Nabuco). E non fu la Ristori bensì Giacinta Pezzana – che l'aveva anticipata a Rio di un mese – la prima a portare Amleto in *travesti* sui quei palchi nel 1881; ciò che la marchesa Ristori, *noblesse oblige*, non avrebbe mai potuto permettersi di fare. Nei due decenni a finire il secolo, la concorrenza tra attori italiani per spartirsi le piazze latinoamericane si fece feroce, cadendo in mano ad agenti internazionali che speculavano sui contratti senza più concedere margini di eccellenza. La Ristori non tornerà più.

Così, sarà l'Imperatore a volare curioso⁸ dietro all'amica nel suo giro del mondo, poi in Russia nel 1877, in Scandinavia nel 1880, in America del Nord nel 1882; senza però mai desistere dal supplicare di far ritorno ai palchi della sua corte.

⁸ L'arrivo della lettera della Ristori da Sidney, nel novembre del 1875, coincide con la nascita di un nipote, l'anniversario di nozze della figlia e l'onomastico dell'Imperatrice; eppure Dom Pedro sospira: *Da qui non posso dirle niente che si paragoni a tutte le curiosità ch'ella ha viste* (23.11.1875) e annunzia con gioia la sua prossima partenza per gli Stati Uniti (1876-77). Nei *Ricordi* (pp. 102-103), la Ristori porta la passione dell'Imperatore per i viaggi a “prova del desiderio che anche il suo paese possa approfittare di tutti i risultati ottenuti dal progresso della civiltà”.

“Il Brasile non rivedrà mai più una buona compagnia drammatica italiana?” scrive il 14 agosto del 1878, deplorando la caduta del movimento culturale a Rio pur cosciente ch’essa è in gran parte dovuta alla ormai perpetua assenza dal palco imperiale. Lo sfarzo e le emozioni dei teatri già non gli suscitano lo stesso entusiasmo. Perduto il sogno illuminato di una nazione che specchiasse il suo progresso nel cammino della civiltà sui palcoscenici, ammette d’aver a noia la vana esibizione di etichetta delle occasioni mondane: “La vita artistica qui è quasi sparita e non penso adesso che nella villeggiatura di Petropolis che tanto mi rammarica di non esser conosciuto da lei.. credo che le piacerebbe una passeggiata nel mio paese senza gl’imbarazzi teatrali” (1.1.1881). Ma il peggio è che nessun artista dei molti in *tournée*, per quanto bravo, famoso e perfino raccomandato dalla Ristori, riesce più ad emozionarlo come solo lei poteva:

[Ernesto] Rossi mi piace molto soprattutto nel Re Lear, ma ella deve ben credere che mi ricordassi ancora vivissimamente d’altra rappresentazione (3.8.1879). La venuta [della Tessero, nipote della Ristori] nel mio paese è quasi un nuovo ritorno della zia. Faccia ella dunque un’idea del piacere che ne ho avuto. Già la vidi nella *Maria Stuarda*: è una degna allieva e spero che il pubblico saprà apprezzarla giustamente. Come mi ricordai di lei udendo! (14.6.1881). La signora Tessero ha acquistato la mia stima come artista e come donna: brillò nella *Dama delle Camelie*, *Giovanna o la donna del popolo*, *Arianna Lecouvreur* – quantunque la morte mi sembrasse troppo realista, o scientifica, perché vedo come è studiata – *I due sergenti* e *Divorziamo*. Nella *Maria Stuarda* e nell’*Elisabetta* io non poteva ricorarmi ed il mio spirito era ben lungi (22.8.1881). Sarah Bernhardt è una grande artista ma non bisogno dirle qual è quella che rappresenta per me il bello artistico sotto qualunque aspetto: il paragone svegliava in me dei sentimenti ch’ella sicuramente mi doveva (5.10.1886). Quanto alla Duse-Checchi, il pubblico ha fatto giustizia del suo talento rimarchevole ed io – non ho bisogno dirle – ho applaudito anche in lei ricordi di chi spero rivedere (20.8.1885).

Il desiderio di vederla ancora recitare gli fa percorrere grandi distanze durante ogni viaggio in Europa. Nel 1876, in partenza per New York, le promette di

visitarla l'anno seguente a Roma confidando "di goder della di lei amabilissima compagnia, e ch'ella mi farà conoscere la società la più interessante di Roma nella serata promessa" (4.2.1877). Dopo aver visitato il Medio Oriente e l'Egitto, arriva a Roma in treno da Napoli la notte del 12 febbraio 1877. L'ora tarda non gli impedisce di raggiungere l'amica al ballo dato dalla Regina Margherita per le dieci al Quirinale. Ha così occasione di conoscere Vittorio Emanuele e di superare l'imbarazzo diplomatico causato dal fatto che i Savoia erano stati agenti dell'espulsione da Napoli dei Borbone. Di fatto l'Imperatrice – una Borbone – non mise il naso fuori dall'albergo a Roma che per recarsi, il lunedì seguente, al ricevimento dato dalla Ristori in onore dell'Imperatore a Palazzo Capranica, sua residenza in Via Monterone. L'aristocrazia romana apparve in peso. D. Pedro, con ironica modestia, si fece scrupolo del numeroso seguito per cui non disponeva di invito formale della Marchesa. Roma, Firenze e Parigi segnano le tappe di un sentimento che si consolida in appuntamenti sociali e privati, la cui brusca interruzione, all'imbarco a Lisbona, annuncia una tristezza da cui trasborda l'affetto più sincero: "Prima di lasciare l'Europa bisogno di farle il mio addio. Un'altra gita sua nel mio paese sarebbe quasi impossibile ed io so che avrò moltissimo da fare in questi prossimi anni. Questo mondo è troppo vasto per gl'amici" (4.9.1877)

Non si videro per parecchi anni. Ma la distanza non faceva che stimolare la *saudade* ed i progetti di futuri incontri. Dalle lettere di don Pedro, insieme agli apprezzamenti sempre più nostalgici dei successi della Ristori in giro per il mondo, che gli fanno identificare nell'amica la suprema sintesi della cultura europea e delle bellezze italiane, emerge l'impulso di sottrarsi al peso del potere per tornare ai luoghi del viaggio, in quell'Europa ricca d'arte e d'intelligenza e a "quel tempo dove ho trovato tanti amici ed il mio spirito era libero da tanta preoccupazione" (26.2.1879). Le letture di riviste (*Nuova Antologia* e *Rivista Europea*), romanzi (principalmente "il mio venerabile amico Manzoni", poi Carducci e De Amicis) e trattati politici che la stessa Ristori s'incarica di recapitargli lo mettono in pari con il dibattito intellettuale offrendogli l'opportunità di evadere dalla "pressione dei negozi, che sembra crescere ogni giorno e dalle sciagure delle province del Nord che m'hanno imbianchito i capelli" (3.8.1879). Negli anni 80, il collasso economico-sanitario – con successive epidemie che lo spingono a spostare la sua residenza a Petrópolis – e la conseguente decadenza della corte profilano il fallimento del suo

progetto di una nazione monarchica, illuminata da buoni consiglieri, con “tanti uomini di stato rimarchevoli della scuola dell’illustre Cavour riuniti intorno ad un re che segue l’esempio del suo eroico padre”. Percepisce, invece, il suo crescente isolamento come sintomo dell’inarrestabile disarticolarsi del suo apparato d’influenza politica:

la politica occupa gli spirito quasi dappertutto e niente è più difficile ch’essere monarca. Deve rendersi conto di tutto, solamente riflettere colla esperienza? e l’imparzialità???... di chi si trova in questa posizione, e infine la giustizia arriva sovente troppo tardi. Studio gl’affari nel suo paese e credo che il Re fa bene di far poco. I partiti non potranno che temporaneamente escludere i più saggi” (6.8.1882).

Perfino il prestigio attribuito di spettatore-modello sembra perdere influenza, mentre la folta concorrenza tra compagnie viaggianti sulle piazze già impone dinamiche da *star-system*, facendo trionfare un repertorio realista e borghese dinanzi al quale don Pedro nicchia e rimpiange: “quando rivedrò *Medea, Maria Stuarda, Elizabeth?*” (1.11.1882). Il repertorio delle regine, riproposto dalla Tessero (nipote della Ristori) nell’81 e per poche recite, anche dalla Duse (che aspirava alla sua protezione) nell’85, non interessa più, giacché – commenta amaramente l’Imperatore – “il volgo quando non può ingrandire coll’entusiasmo pei nomi generalmente celebrati, preferisce i teatri che sono più al suo livello” (22.8.1881). S’avviava al tramonto, con l’Impero, un’epoca di sentimenti eroici e di personalità eccezionali che la Ristori aveva sublimato in scena; e don Pedro restava legato alla memoria di quel mondo che si sgretola: “Una vera amicizia supplisce nella memoria ciò che le parole non possono esprimere. Ella sarà sempre per me *Medea, Maria Stuarda* e la bella e nobile vedova di Manesses [*Judith*]. Rivedo la galleria delle fotografie e mantengo la viva speranza di giungere alla presenza tutti questi incancellabili ricordi” (14.1.1884, da Petrópolis).

Questo sguardo fatto di memorie conferisce a lettere e fotografie – che ora don Pedro richiede con insistenza quasi ossessiva – un valore emblematico. Sono documenti vivi, a compensare la sensazione di abbandono indotta dalla vecchiaia: non lui, non loro due, ma tutto il loro mondo è invecchiato. La lettera con cui la Ristori gli racconta della sua seconda visita al Re Oscar di Svezia, nel 1881 dopo un

decennio turbolento in cui svanirono le ultime speranze di ripristinare la monarchia in Francia (dalla caduta di Napoleone III alla sanguinaria instaurazione della Terza Repubblica, culminando con la morte del Principe Luigi Napoleone, unico possibile erede) esala un malinconico addio ai favolosi tempi dei Re e delle Regine. C'è tutta una poesia racchiusa in oggetti, immagini e sentimenti di un secolo che va in fumo. La Ristori sa di condividere con don Pedro una sensazione d'impotenza e disinganno – e si mostra piuttosto insofferente nel percepire lo stato critico della sua già austera bellezza e della sua un tempo indiscussa monarchia teatrale – senza però vacillare nel radicale monarchismo della sua fede politica. D. Pedro invece, che in viso era precocemente invecchiato già da giovane, teme essenzialmente la solitudine e l'inverno del cuore: “Le amicizie soprattutto nella mia posizione son rarissime e ne sento ogni giorno più bisogno. Questo mondo è mille volte troppo vasto per chi possiede un cuore che non invecchia e più tosto ringiovanisce cogli'anni” (29.3.1880).

Il terzo viaggio in Europa, dal 1887 al 1889, lasciando il paese in reggenza nella fase cruciale della lotta abolizionista, lo predispone al definitivo distacco dell'esilio cui sarà forzato, senza opporre resistenza, due anni più tardi. Il suo atteggiamento conciliante, quando rinuncia a scendere dal treno a Roma per evitare un inevitabile schieramento nella divergenza tra il papa e re Umberto I, schieramento che gli avrebbe creato imbarazzi in Brasile, irrita la Ristori molto più di quanto avrebbe potuto aspettarsi un vecchio amico che mai e poi mai aveva osato elogiare un'attrice rivale. Con la scusa di “non esser donna invano”, la Ristori redarguisce senza mezzi termini la moderazione di don Pedro, colpevole di aver privato il popolo di Roma del sostegno ufficiale di uno degli ultimi monarchi rispettati del mondo occidentale: “Che peccato che Roma sia stata privata dell'onore e della soddisfazione di possedere la Maestà Vostra fra le sue mura! Onore, che da ognuno si teneva certo. Non posso nascondere alla Maestà Vostra che il fatto ha prodotto in tutti una penosa impressione” (19.4.1888). Il mese successivo, don Pedro soffre un aggravamento del suo precario stato di salute – pur essendo diabetico si sottoponeva ad un frenetico *surmenage* in viaggio – e riceve l'estrema unzione nella *suite* imperiale del Grand Hotel di Milano. Intanto a Rio, il 13 maggio, la Reggente Principessa Isabella promulga la Legge del “Ventre Libero”, con cui il paese, ultimo di tutte le colonie

americane, abolisce la schiavitù. L'Imperatore del Brasile però viene a saperlo solo dieci giorni più tardi.

L'anno seguente, mentre la Ristori lotta contro la bronchite, i reumatismi e la paralisi del marito, amministrando una complicata *routine* familiare di cure termali e villeggiature in montagna, don Pedro, recuperata la salute e rientrato in Brasile, si raccoglie nell'eremo di Petrópolis. Alla fine del 1889 riceve con stoica dignità i terribili colpi dell'esilio e della repentina morte dell'Imperatrice. La vedovanza acuisce l'atroce solitudine, mentre d'altra parte consente all'affinità stabilita in "quasi quaranta anni" di una amicizia che la memoria rende ipertrofica (gli anni sono, in verità, ventidue) di esplodere in un sentimento d'intimità. L'amore che don Pedro chiamava *saudade* ora tocca le corde appassionate di chi "nulla spera e tutto chiede".

Adesso non penso che al piacere di rivederla e se non le scrivo più sovente e più lungamente è perché ha diritto di credere ella che non la dimentico mai e vuol rivederla al più presto possibile nella di lei immagine almeno (12.9.1887, da Baden-Baden). Ella sa quanto la stimo e tardami di rivederla. Sono forse molto ambizioso ma non me ne difendo perché ella ben mi conosce da tanti anni che mi sembran ieri (6.6.1890, da Cannes). Se io scrivessero tutto ciò che una amicizia di quasi quaranta anni m'ispirerebbe, non riuscirebbe come nella prima occhiata, che tanto ardentemente desidera il di lei attaccatissimo Don Pedro (10.9.1890, da Baden-Baden). Non bisogna dire i miei sentimenti per lei da tanti e tanti anni; basta lo ch'ella indovina quando le parole mi mancano. Prima di prendere il letto non poteva che rispondere alla sua lettera, e dopo le troppo lunghe ore passate a sognare il piacere di rivederla nella realtà giungerò a queste righe quelle in che ella sentirà senza aver bisogno di ripeterle le parole che mai renderanno tutta la profonda energia di mia affezione. Pregola di scusarmi una franchezza che dovrebbe forse lasciar che ella facesse giustizia di sopporre in me. Ma è già tardi e come domane tarda, voglio prelibarlo in sogno. Addio! Buona notte com'ella lo sarà per me. (7.10.1890, da Parigi).

In verità, l'Imperatore dedica non diverse espressioni di passione romantica ad altre donne con cui s'era legato in passato e che in questi accordi finali della vita,

vittima del male del secolo, si diletta di possedere come dame assenti, anime sorelle, amiche costanti. L'ossessione per i ritratti, emblemi di permanenza del sentimento e di perenne bellezza, ha una sua ideale necessità in questo tardivo sogno faustiano, di chi si sente ancora, eternamente giovane, a dispetto dello sfacelo. Dalla temerità romantica degli ultimi anni di dom Pedro esala l'amara constatazione della fine di un'epoca – constatazione turbata da un umanissimo spavento dinanzi all'imminente e finale solitudine. “Carissima Signora, scrive all'amica il 9.9.1991 da Vichy. Conoscendo la di lei affezione per me temo il suo silenzio. Credo che non avesse saputo come io fossi amalato... la gangrena è passata. Felicemente va bene quantunque debba uscire ancora portato a braccia nel salone. Felicemente studio e leggo ma privato dei libri italiani da lei rimessi. Come tutto ha cangiato ma mi sono ancora dei fidi e lo studio è la mia grande consolazione”. La sera, registra nel suo diario: “Cenato bene. Nessuna lettera da conoscenti. 7 ½, scritto alla Ristori. Voglio che desti tutte le vecchie amicizie...”

Riferimenti bibliografici

Homenagem a Adelaide Ristori. Rio de Janeiro: Editores Dupont & Mendonça (Rua dos Ourives n.19), 1869. LANCELOTI, Arturo. *I sovrani della scena*. Roma: Faro, s/d.

PIAZZA, Marco. *Con Adelaide Ristori nel giro del mondo (1874-1875)* Lettere di viaggio. Milano: Italgo, 1948.

RISTORI, Adelaide. *Ricordi e studi artistici*. Torino-Napoli: Roux, 1887.

VANNUCCI, Alessandra (org. e prefazione). *Uma amizade revelada*.

Correspondência entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de sua época. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.

Modernismo e pós-modernismo: Apontamentos acerca de duas diferentes *Salomé*

Yuri Brunello
Universidade Federal do Ceará - UFC

1. *Salomé*, de 1891, é uma tragédia em um ato escrita por Oscar Wilde. Na obra, a enteada de Herodes, Salomé, obtém, do seu padrasto, que é atraído por ela, a cabeça de João Batista: Salomé era apaixonada pelo profeta, mas ele a recusou. A tragédia gira em torno deste episódio.

Vários foram os filmes inspirados no texto de Wilde. Queremos aqui propor algumas reflexões sobre duas traduções fílmicas de *Salomé*, cuja versão mais antiga foi escrita por Wilde, em francês. As duas traduções são *Salome's Last Dance* (1988), do diretor inglês Ken Russell, e *Salomé* (1972), do ator e diretor italiano Carmelo Bene. Tanto o trabalho de Russel quanto o trabalho de Bene representam um desafio à tradição. Michel Foucault, na *Arqueologia do saber*, fornece uma definição bem interessante de tradição: “a tradição visa a dar uma importância temporal singular a um conjunto de fenômenos, ao mesmo tempo sucessivos e idênticos [...]; permite repensar a dispersão da história na forma desse conjunto” (FOUCAULT, 1995, p. 25). A tradição é um arquivo de enunciados, uma formação discursiva articulada na dimensão da singularidade, que origina tanto os enunciados quanto a ordem, a regularidade e o discurso deles. A tradição entrega aos falantes, de uma determinada língua, a forma da expressão.

Na monografia *Dire quasi la stessa cosa*, Umberto Eco explana as categorias, pensadas pelo linguista Louis Hjelmslev, de *continuum*, forma, conteúdo, substância e expressão: “em uma língua natural, a forma da expressão seleciona alguns elementos pertinentes no *continuum* ou matéria de todas as possíveis fonações e consiste num sistema fonológico, um repertório lexical e de regras sintáticas” (ECO, p. 44). E acrescenta que uma língua “seleciona em um *continuum* material, uma forma da expressão e uma forma do conteúdo, com base na qual se podem produzir substâncias, ou seja, expressões materiais como as linhas que estou escrevendo, que

veiculam uma substância do conteúdo – dito em palavras pobres, aquilo de que essa expressão específica ‘fala’” (ECO, p. 54). A tradução cinematográfica da *Salomé* wildiana, que Ken Russell realiza, se fundamenta num mecanismo estruturado dentro da dimensão do singular, do “um”: *um* discurso (a *Salomé* do escritor irlandês) passa de *um* código (um sistema de palavras) para *um* outro código (um sistema de imagens).

A ação de *Salome's Last Dance* se situa no final do século XIX. A ambientação é num bordel, no qual Oscar Wilde chega, em plena noite, e – segundo uma invenção do roteiro escrito por Russell – é homenageado pelos clientes e pelas prostitutas através da encenação surpresa, dentro do bordel, de *Salomé*, cujas apresentações públicas, na época, eram proibidas em toda a Inglaterra. No decorrer da narração cinematográfica, as personagens da peça são interpretadas por prostitutas ou pelos seus clientes, e, cada ator desempenha dois papéis: um no bordel e outro na ficção teatral. As cenas da peça são entremeadas de imagens do próprio Wilde no bordel, assistindo a representação.

A transcodificação de Russell prevê, então, uma inter-relação entre cinema e teatro. Estamos falando de uma interação de natureza sintagmática: o teatro é uma substância do conteúdo do filme, uma referência metalinguística plenamente orgânica ao visível fílmico, um visível (forma do conteúdo) já modificado, na sua forma, pelo fato do texto de partida ser teatral e o texto de chegada ser fílmico. Prostitutas e clientes, que representam a *Salomé* dentro do bordel de *Salomé's Last Dance*, compartilham a mesma condição dos presos analisados por Foucault em *Vigiar e punir*, que constituem a substância da forma-prisão foucaultiana. Progredindo de maneira linear, a substância do visível se mantém interna ao eixo de combinação: a conexão entre cinema e teatro pode se desenvolver dentro de uma cadeia sequencial, em perfeita sintonia com a tradição cinematográfica das estratégias metalinguísticas caracterizadas pela combinação entre teatro e cinema. Exemplos desta tradição podem ser encontrados em experiências cinematográficas como o refinadíssimo episódio de *Capriccio all'italiana* (1967), *Che cosa sono le nuvole?*, de Pasolini, ou – num plano menos literário – *Opening night*, de John Cassavetes (1977). De uma prisão a outra prisão.

Com *Salome's Last Dance*, no entanto, assistimos a um processo – que envolve a forma do visível – horizontal, linear e singular, de passagem de um elemento

significante – citando a definição de tradução fornecida por Greimas e Courtes – “de um código para outro, de uma linguagem para outra” (GREIMAS; COURTES, 2012, pp. 509-510), assim como há um processo de passagem – que abraça a substância do visível – de um conteúdo (a dança de Salomé, a varanda do palácio de Herodes) para outro (o prostíbulo, a atuação das prostitutas). De um conjunto de presos se passa a outro conjunto de presos.

2. Na *Salomé* de Bene, o perfil da dinâmica tradutória é totalmente diferente, participa de uma operação de natureza plural: o discurso do texto de partida se desdobra em uma multiplicidade de enunciados, dispersos tanto no visível – e aqui é encontrada a diferença fundamental com Russell – quanto no conteúdo e na forma do dizível. No caso de Bene, produzir um discurso (o filme *Salomé*), na base de uma diferente enunciabilidade, é algo mais do que transcodificar: traduzir significa aqui praticar um verdadeiro “evento” tradutório, questionando não somente os limites de uma linguagem e de um código, mas, sobretudo, questionando o “arquivo” das linguagens e dos códigos de uma determinada época. Apesar da *Salomé* de Bene nascer como espetáculo teatral, o filme não faz nenhuma referência metalinguística ao teatro, mas tem uma construção declaradamente cinematográfica.

Consideramos a cena IV, a partir da fala de Herodes “*Versate il vino*” (“Ponham mais vinho aqui!”: WILDE, 2004, pp. 48), até a fala de Salomé: “*Non sono stanca, Tetrarca*” (“Não estou cansada, Tetrarca” (Ivi, p. 49). O trecho da *Salomé* de Bene, de um minuto e vinte segundos, articula-se através de trinta diferentes tomadas (a média é de uma tomada a cada menos de três segundos). Ao contrário, *Salomé’s Last Dance*, de “*Give me some wine!*” até “*I’m not tired, Tetrarch*”, em mais de um minuto só tem oito tomadas. Todavia, o teatro está presente na atuação de Bene, que é constituída de um enredo intertextual de referências à atuação de grandes atores italianos de tradição (Memo Benassi, Ruggero Ruggeri) ou populares (Ettore Petrolini). Tantos estilos e tantas formas se alternam sem uma solução de continuidade.

Utilizando uma categoria da linguística de Roman Jakobson, poderia se dizer que a projeção das equivalências do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático é uma interferência constante e contínua. A imagem da cadeia sintagmática, porém, não é apropriada, pelo fato de responder à lógica saussuriana da horizontalidade, da

progressão linear. Na *Salomé* de Bene, é preciso individuar e descrever uma dinâmica de natureza muito diferente: as interferências não investem somente o eixo da combinação, mas também – e principalmente – o eixo da seleção, que acaba desdobrado, desarticulado. Bruno Bosteels definiu o pensamento de Guattari como “diagramático”, sendo que “dessa forma”, Guattari parece acrescentar um diagramático plano de fuga dos eixos “sintagmático e paradigmático”, e, sendo que a semiótica, na vertente de Guattari, “não se restringe a uma dupla vinculação com a proliferação horizontal dos sintagmas e com a interpretação vertical dos paradigmas” (BOSTEELS, 1998, p. 163, tradução nossa).

As observações de Bosteels se encaixam perfeitamente nesta exposição sobre Bene. De fato, não de eixo sintagmático é preciso falar analisando a *Salomé*, mas sim de eixos, de diagramas, de planos pluridirecionais. Aos momentos de improvisado lirismo – como quando a atuação de Bene ritmicamente interage com a oitava sinfonia de Schubert – seguem-se instantes de sarcástica zombaria, de blasfêmias escarnecedoras destinadas a serem logo depois interrompidas por instantes de intensidade fulminante. O resultado é uma vertiginosa metástase estilística, na qual as formas e as substâncias do plano da expressão e do plano do conteúdo se sobrepõem sem nunca se encontrar, sem nunca se compor em uma síntese, desfazendo, assim, as regularidades que estruturam os enunciados.

O processo estético levado a cabo por Bene, na *Salomé*, responde a uma lógica claramente esquizofrênica. Acolhendo as brilhantes observações realizadas por Fredric Jameson, em *Pós-modernismo, a lógica cultural do tardo capitalismo*, a esquizofrenia de Bene é também a esquizofrenia de John Cage ou de Samuel Beckett. Escreve Jameson: “Obviamente não me passa pela cabeça que nenhum dos mais significativos artistas pós-modernos - Cage, Ashbery, Sollers, Robert Wilson, Ishmael Reed, Michael Snow, Warhol ou mesmo o próprio Beckett - seja esquizofrênico no sentido clínico do termo” (JAMESON, 1996, p. 52). As premissas do raciocínio de Jameson são lacanianas:

Sintetizando, Lacan descreve a esquizofrenia como sendo a ruptura na cadeia dos significantes, isto é, as séries sintagmáticas encadeadas de significantes que constituem um enunciado ou um significado. [...] Sua concepção da cadeia da significação pressupõe, essencialmente, um dos princípios básicos (e uma das grandes descobertas) do estruturalismo

saussuriano, a saber, a proposição que o significado não é uma relação unívoca entre o significante e o significado, entre a materialidade da língua, entre uma palavra ou um nome, referente ou conceito. O significado, nessa nova visão, é gerado no movimento do significante ao significado. O que geralmente chamamos de significado – o sentido ou o conteúdo conceitual de uma enunciação – é agora visto como um efeito-de-significado, como a miragem objetiva significação gerada e projetada pela relação interna dos significantes. Quando essa relação se rompe, quando se quebram as cadeias da significação, então temos a esquizofrenia sob forma de um amontoado de significantes distintos e não relacionados. Com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo (JAMESON, 1996, pp. 52-53).

O mecanismo tradutório de Bene multiplica as formas do visível, combina e acumula códigos diferentes. Considere-se, no trecho escolhido, a personagem de Herodías que, na dramaturgia wildiana, tem um perfil psicológico pouco desenvolvido, mas compacto. Bene desdobra a figura da rainha, cindindo-a através da expressividade de dois atores, através das vozes e dos corpos de Lydia Mancinelli, cujo timbre emotivo é melancólico e resignado, e de Alfiero Vincenti, mais agressivo e determinado. Novamente Jameson:

Pense-se, por exemplo, na experiência da música de John Cage, na qual um conjunto de sons materiais (por exemplo, o piano preparado) é seguido por um silêncio tão intolerável que é impossível imaginar o aparecimento de um outro acorde sonoro, assim como é impossível imaginar a lembrança do acorde precedente, a fim de estabelecer qualquer conexão com ele, se é que existe tal conexão. Algumas das narrativas de Beckett são dessa mesma ordem, em especial *Watt*, em que a primazia das sentenças no presente desintegra violentamente o tecido narrativo que tenta reter-se em torno dele (JAMESON, 1996, p. 54).

Seria, todavia, um erro definir a *Salomé* de Bene como uma obra pós-moderna. A dinâmica de desconfiguração temporal que Jameson encontra em Cage e Beckett é, segundo Julia Kristeva, a dinâmica própria do poético. Eis um trecho da sua *Introdução à semánalise*, no qual a estudiosa trata do questionamento da lei de

comutatividade – ou seja, aquele princípio que confere coesão e coerência ao eixo paradigmático. A lei da comutatividade, de fato, sofre

descrédito na linguagem poética. Ela exige uma linearidade do discurso tal que o deslocamento das unidades não implique mudança de sentido (a ordem de sentido do discurso comum) supõe que todas as sequências sejam lidas em conjunto num mesmo tempo e num mesmo espaço; e, conseqüentemente, que a mudança de uma posição temporal (localizar uma sequência no início ou no meio do discurso/da frase não-poética) ou espacial (dispor uma sequência nesse ou naquele lugar da página) não implique uma alteração de sentido. [...] O enunciado poético não obedece à ordem gramatical (linear) da frase não poética (KRISTEVA, 2012, p. 258).

O exemplo que a Kristeva fornece vem de Mallarmé:

UM LANCE DE DADOS
JAMAIS

*MESMO QUANDO LANÇADO EM CIRCUNSTÂNCIAS
ETERNAS
DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO*

SEJA
Que

o Abismo
branco
estanco
iroso
sob uma inclinação
plane desesperadamente

de asa
a sua [...] (KRISTEVA, 2012, p. 259).

Continua Kristeva: “seria difícil, se não impossível, ordenar essa série numa frase regular de sujeito, verbo e objeto, e, mesmo que o conseguíssemos, seria em detrimento do efeito de sentido inobservável do texto poético” (*Ibidem*).

Na *Salomé* de Bene, as formas do visível se desestruturam, tornando impossível a conformidade (ou, melhor, a uniformidade) à tradição do dizível. A *Salomé* de Bene se abre a outras enunciabilidades, colocando-se para cá e para lá do “arquivo” e dos limites deste.

3. No nono círculo do *Inferno*, Dante encontra o traidor da pátria Bocca degli Abati, imerso no gelo da Antenora na lagoa de *Cocito*, só com a cabeça para fora. Bocca xinga Dante e Dante, personagem do poema, pisando na cabeça de Bocca, grita: “*Qual se’ tu che così rampogni altrui?*” (canto XXXII, verso 87: “Quem és tu que assim insultas os outros?”¹). E Bocca degli Abati replica: “*Or tu chi se’ che vai per l’Antenora, / percotendo*”, *rispuose, “altrui le gote, / sì che, se fossi vivo, troppo fora?”* (canto XXXII, versos 88-90: “E tu? Quem és tu que vais pela Antenora chutando a cara dos outros tanto que se eu tivesse vivo, seria demais?”). Dante rebate: “*Vivo son io, e caro esser ti puote*”, */ fu mia risposta, “se dimandi fama, / ch’io metta il nome tuo tra l’altre note”* (canto XXXII, versos 91-93: “Vivo eu sou! E poderei servi-lo na busca de tua fama, se eu puder acrescentar teu nome às outras notas”).

O que acontece agora é surpreendente. Diferentemente das outras almas do *Inferno*, Bocca não quer nada do que Dante oferece, não quer “fama” nenhuma: “*Ed elli a me: del contrario ho io brama*” (canto XXXII, verso 94: “Essa é a última coisa que eu desejaria!). “Fama”, do ponto de vista etimológico, deriva do latim “*for, fari*” (falar). “Infame” é aquela pessoa acerca da qual não se deve falar (não enunciável, não dizível) e Bocca quer ser um infame. Ele quer fugir do discurso e da sua ordem. Dante, nesta altura da narração, reage com violência: “*Allor il presi per la cuticagna / E dissi “e converrà che tu ti nomi / o che capel qui su non ti rimagna”* (canto XXXII, versos 97-99: “Com isto eu agarrei o desgraçado pelos cabelos e disse: - É bom que digas logo o teu nome, ou não te sobrará um fio de cabelo sequer!”). À brutalidade de Dante, Bocca opõe um gesto, um gesto de resistência à agressão dantesca: “*ond’egli a me: “perché tu mi dischiomi / né ti dirò ch’io sia né mostrerolti / se mille fiate in sul capo mi tomi”*” (canto XXXII, versos 100-102: “Não! - o espírito respondeu - Eu não digo de jeito nenhum! Tu podes arrancar todos os meus cabelos, podes me pelar mil vezes se quiseres mas, nunca, nunca ouvirás de mim o meu nome”).

¹ A tradução do *Inferno* de Dante (1985), que foi utilizada é a em prosa de Helder da Rocha, sinalizada nas referências bibliográficas.

Sobre o gesto, Giorgio Agamben publicou um precioso ensaio, *O autor como gesto*, no qual aparece também a questão da oposição entre fama e infâmia: “Se chamarmos de gesto o que continua não expresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007, p. 73). Entre Dante e Bocca, o conflito se torna de natureza performativa: à prepotência material de Dante, que deseja somar narração a narração, histórias a histórias, para constituir o arquivo da futura história humana, da tradição a vir, Bocca reage se fechando num gesto de subtração e de ausência do visível, de busca de um “vazio central”.

Voltemos ao escrito de Agamben: “O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia de arte, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama” (Ivi, p. 77). Pode parecer paradoxal, mas o primeiro que se mostrou perturbado pelas trapaças do ator Bene na tradução destas para a linguagem cinematográfica foi um transgressor como Pasolini. Em *Édipo Rei* de Pasolini (1967), Bene atua no papel de Creonte. Ele atua, mas dublado! Aparece claro, em suma, como Pasolini (para evitar que o “gesto” de Bene desfizesse a trama do conjunto discursivo “pasoliniano”, um discurso fortemente autoral e literário, mesmo na tela) dublou a fala do ator, reduzindo a multiplicidade do gesto estético-tradutório de Bene a “um” do visível pasoliniano. E Bene, como Bocca, pôde assim ser fixado nas “outras notas”, arquivadas por Pier Paolo Pasolini.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. Tradução de Selvino J. Assmann.
- BOSTEELS, Bruno. *From Text to Territory: Félix Guattari's Cartographies of the Unconscious*. In: HELLER, Kevin Jon; KAUFMAN, Eleanor (Orgs.). *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, pp. 145-174.
- DANTE, Alighieri. *Inferno*. Milão: Mondadori, 1985.
- _____. *Inferno*. São Paulo: Helder da Rocha, 1999. Tradução de Helder da Rocha.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2007. Tradução de Eliana Aguiar.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves.

GREIMAS, Julien Algirdas; COURTES, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2012. Tradução de Alceu Dias Lima et al.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996. Tradução de Maria Elisa Cevasco.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semánalise*. São Paulo: Perspectiva, 2012. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz.

WILDE, Oscar. *Salomé*. São Paulo: Martin Claret, 2004. Tradução de João do Rio.

Luigi Capuana narrador verista

Silvana de Gaspari
Universidade Federal de Santa Catarina

Luigi Capuana, autor siciliano, nasceu em 1839 e faleceu em 1915¹. Foi escritor, crítico literário, jornalista e um dos teóricos mais importantes do verismo, corrente literária de grande importância na Itália do século XIX. Sua atividade como escritor de novelas se desenvolveu ao longo de um arco de tempo que vai de 1867 a 1915. São praticamente cinquenta anos de uma vida literária, política e social intensas, experimentando desde a escrita do romantismo, até chegar a uma defesa intensa e apaixonada de Filippo Tommaso Marinetti e seu manifesto futurista. É um percurso que, da resistência ao romantismo, passando pela *scapigliatura*², chega, através da poética do verismo e do decadentismo, até o início do século XX e suas inovações. Este breve texto busca resgatar um pouco da memória deste crítico e escritor do *Ottocento* italiano oferecendo-lhe o destaque merecido dentro do cenário literário italiano dos séculos XIX e XX.

O longo período de produção literária deste escritor se abre com o jovem Capuana em busca do consenso e do encorajamento dos grandes críticos do século XIX para seus versos, e se fecha com o professor Capuana, chamado a uma sala do tribunal de Milão, para discursar, a partir da liberdade de expressão artística, sobre as escolhas de Marinetti, acusado de ultraje ao pudor pelo seu primeiro romance oficialmente futurista, *Mafarka*³. Assim, da academia romântica às simpatias descobertas pela vanguarda, através desses dois momentos extremos da atividade

¹ Pensando no universo acadêmico brasileiro, temos somente duas dissertações que tem como tema central o autor italiano Luigi Capuana e suas obras. A primeira foi escrita e defendida por mim, em 1994, na Universidade de São Paulo – USP, e tem por título: *A trajetória narrativa de Luigi Capuana segundo sua teoria verista*. A segunda foi defendida, em fevereiro de 2016, também na USP, por Natali Gaudio de Almeida, e se intitula: *O Pequeno Decameron de Luigi Capuana: proposta de tradução comentada e anotada*.

² A *scapigliatura* foi um movimento artístico-literário que se desenvolveu na Itália, em torno de 1860. O termo foi usado pela primeira vez por Cletto Arrighi e é uma tradução livre do termo francês *bohème*, que fazia referência a uma vida desordenada e anticonformista de alguns artistas parisienses da época.

³ *Mafarka* é a primeira obra de Marinetti reconhecidamente futurista. Foi escrita em francês, em 1909, e traduzida para o italiano em 1910. O livro conta as aventuras do protagonista *Mafarka*, na África.

do autor, já se pode individuar os motivos fundamentais, as diretivas da sua ativa presença de crítico militante, durante meio século de vida literária: de um lado, a relação constante, inevitavelmente destinada a se reforçar com o passar dos anos, pela tradição literária italiana, de outro, o interesse nunca desmentido por tudo de novo e de profundamente inovador, que andava se delineando na cultura italiana. As maiores novidades, nesse contexto inovador, serão saudadas com entusiasmo por Capuana e serão, à época, representadas pelas obras de Giovanni Verga, tido, pela crítica literária italiana, como maior representante do verismo.

Luigi Capuana, um autor de identidade única. Ao lado de sua tradição e de seu conservadorismo, também fazem parte de sua formação ideológica certa fé unitária e monárquica, que o levaram a compartilhar das ideias de Giuseppe Garibaldi. É este um definitivo aporte ideológico destinado, com o passar dos anos, a consolar-se com um comportamento abertamente reacionário, propagandeado com o tardo “romance fabuloso” *Re Braccalone*⁴, no qual um eloquente programa de política interna é descrito pelo autor.

Na verdade, as premissas deste comportamento, coerente com uma precisa escolha de classe, devem ser procuradas na formação do jovem Capuana. Dessa forma, a inscrição na Universidade de Catania significa uma primeira tomada de contato com uma cultura relativamente mais viva e vital, mas não em grau ainda de satisfazer completamente as confusas exigências espirituais do jovem, que serão recordadas depois como ilusões sublimes⁵. Na ilha italiana, isolados do contexto da vida nacional, à beira dos anos 1860, o sentimento patriótico dos estudantes universitários se alimentava de textos, transformados em cânones, para a formação do gosto e para a educação da burguesia *risorgimentale*⁶, e se consolidava em sentimento nacional-unitário. Mas esse sentimento se fundamentava sobre o

⁴ CAPUANA, L. *Re Braccalone*. Torino: Paravia, 1899.

⁵ Na dedicatória da primeira edição do conto “*Gli americani di Ràbbato*”, Luigi Capuana escreve, referindo-se a Mineo: “*mia città natale, dove avrei dovuto vivere sempre per poi morirvi con qualche illusione*” (minha cidade natal, onde deveria ter sempre vivido para depois morrer com alguma ilusão). A expressão “ilusões sublimes” se refere ao jovem ingênuo, que sai de sua cidade natal em busca de novos caminhos e, no final da vida, percebe que deveria tê-las vivido ali mesmo, onde nasceu, sem sofrer as desilusões pelas quais passou.

⁶ O termo *risorgimento*, muito resumidamente, é usado para indicar o complexo processo espiritual e político, a série de transformações econômicas, de comportamentos literários e culturais, de eventos diplomáticos e militares, ocorridos entre o fim do século XVIII e início do século XIX, que acabam tirando a Itália de seu fracionamento político, do domínio estrangeiro e levando o país à independência e à unificação de seu território.

sentimento unitário da burguesia da terra, em progressivo crescimento depois da abolição do sistema jurídico feudal.

E é a essa burguesia agrária que pertence o jovem Capuana. Mas os tempos passados em Florença e os ventos da, assim chamada, época cultural moderna, jogam fora as aspirações dramáticas do jovem e, uma pequena novela, intitulada “Il dottor Cymbalus”⁷, mata pela raiz os dramas históricos em versos produzidos anteriormente pelo autor. É, então, o impacto com a operosa realidade cultural e civil de Florença que determina uma radical mudança na antiquada e superficial educação literária do jovem siciliano, o qual se encontra diante de uma problemática artística muito viva, tendo então renunciado à poesia lírica⁸.

Em função dessa mudança, quando chega à Toscana, Capuana é conhecedor somente dos próprios limites culturais. Em Florença, depois de desistir dos versos, o escritor se dedica a aperfeiçoar o seu conhecimento dramático. E, para se preparar para a carreira de dramaturgo, volta-se para a crítica teatral, com consideráveis resultados, seja do ponto de vista crítico quanto metodológico.⁹

A partir deste novo momento literário, a escrita de Capuana entra em uma nova fase. E, assim, além da crítica teatral, é também neste momento que o autor publica, em “*La Nazione*”, jornal de grande relevância na época em Florença, o conto “Il Dottor Cymbalus”, que representa uma primeira e tímida sondagem em direção ao conto fantástico, que constituirá um dos filões da escrita do autor e ao qual ele permanecerá fiel até o último momento de sua produção.¹⁰ Muito disso, segundo alguns de seus críticos, se deve à sua objetiva facilidade em inventar e pelo espaço de manobra consentido ao narrador, que estão muito em evidência em suas

⁷ É o primeiro conto do autor publicado no jornal florentino “*La Nazione*”, em 1867.

⁸ Luigi Capuana, assim como praticamente todos os autores de sua época, iniciou sua carreira literária a partir da lírica, mas acabou se enveredando pelos caminhos da prosa e são seus contos, novelas e, principalmente, alguns de seus romances que acabam escrevendo seu nome no hall dos mais importantes escritores veristas do século XIX, na Itália.

⁹ Algumas obras de Luigi Capuana como crítico são: *Gli “ismi” contemporanei (verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica)*. Catania: Giannotta, 1898. *Il teatro italiano contemporaneo, saggi critici nuovamente raccolti e riveduti dall’autore*. Palermo: Pedone Lauriel, 1872. *Libri e teatro*. Catania: Giannotta, 1892. *Studii sulla letteratura contemporanea, I serie*. Milano: Brigola, 1880. *Studii sulla letteratura contemporanea, II serie*. Catania: Giannotta, 1882.

¹⁰ O conto intitulado “Il Dottor Cymbalus” é inspirado, como o próprio Capuana declara, no conto “*La boîte d’argent*”, de Dumas Filho. Com ele, o autor inaugura uma das suas tendências literárias mais marcantes, o filão do fantástico, que deu origem a uma riquíssima produção de contos e novelas inspirados não somente pelo maravilhoso científico e/ou pelo ocultismo, mas também baseada em casos complexos de psicopatologia e em motivos e figuras da vida na Sicília.

coletâneas tardias *Il decameroncino*¹¹ e *La vollutà di creare*¹². O conto “Il Dottor Cymbalus” nos apresenta um jovem torturado pela paixão, que faz com que seu coração se torne insensível por meio de uma cirurgia. O conto revela claramente um apelo moralizante, através do qual o homem atinge força e serenidade. Porém, a ciência pode aliviar o sofrimento causado pela paixão, mas não o causado pela desejada imperturbabilidade que toma seu lugar, logo após a cirurgia.

Aparentemente, na mesma linha do fantástico, coloca-se outro texto: “Un caso di sonnambulismo”¹³, que tem claramente a influência dos traços de escrita de Edgar Allan Poe, autor muito privilegiado aos olhos do escritor por causa de sua avaliação positiva por parte de De Meis¹⁴, que sustenta a modernidade do escritor americano, na medida em que ele, refutando o repertório tradicional da narrativa do século XIX, faz, de objeto de sua arte, o “cérebro”.

Essas duas tentativas de Capuana, a partir desses dois contos de inspiração fantástica, revelam sua propensão pela temática, na qual muito livre e seguramente o escritor se moverá até os últimos anos de sua atividade, com um progressivo aumento do aspecto de ficção científica dos sujeitos das novelas, correspondente a uma inexorável eliminação de resíduos românticos, e uma liberação do modelo da novela gótica. Porém, outra ocasião de maior empenho do novelista estreante é constituída pela primeira coletânea orgânica intitulada *Profili di donne*¹⁵. Na época de seu lançamento, esta coletânea agradou muito a Giovanni Verga e, no século XX, chamou a atenção de especialistas como Arnaldo Momigliano¹⁶.

Este momento da vida literária do autor nos remete à descoberta de outro dos filões fundamentais da narrativa de Capuana: o interesse pelos casos psicológicos, que dará seus melhores frutos em *Ribrezzo*¹⁷, *Profumo*¹⁸ e *Il Marchese*

¹¹ CAPUANA, L. *Il Decameroncino*. Catania: Giannotta, 1901.

¹² CAPUANA, L. *La vollutà di creare*. Milano: Treves, 1911.

¹³ CAPUANA, L. “Un caso di sonnambulismo”. In: *Le appassionate*. Catania: Giannotta, 1893.

¹⁴ Não somente o pensamento de Angelo Camillo De Meis, mas também o de Francesco De Sanctis foram determinantes para que Luigi Capuana pensasse sua própria literatura e a de seus coetâneos.

¹⁵ CAPUANA, L. *Profili di donne*. Milano: Brigola, 1877.

¹⁶ Arnaldo Momigliano foi um renomado historiador italiano. Nasceu em 1908 e faleceu em 1987. Atuou como professor universitário em Turim, Londres e nos Estados Unidos (Chicago, Harvard, Yale). Seus trabalhos são fortemente marcados pelo seu empenho civil e se caracterizam tanto por sua erudição e conhecimento do mundo antigo, nos seus mais diferentes aspectos, quanto por seu esforço em conceber a história dos estudos da antiguidade em relação ao ambiente cultural que os produziu.

¹⁷ CAPUANA, L. *Ribrezzo e fascino*. Palermo: Sandron, 1921.

¹⁸ CAPUANA, L. *Profumo*. Palermo: Pedone Lauriel, 1892.

*di Roccaverdina*¹⁹. Isso significa que é com a coletânea *Profili di donne* que Capuana inicia sua longa carreira de experimentação de casos psicológicos. Todas as novelas constantes dessa coletânea são intituladas com nomes de mulheres: “Delfina”, com seu amor impossível; “Giulia”, a pecadora que conserva o sentimento da própria dignidade ofendida pela vida; a estranha e efêmera “Fasma”, que conserva, em um pequeno espaço de tempo, a potência de sua paixão, para desaparecer misteriosamente como um ser do além; “Ebe”, que morre de amor; “Emilia”, a fêmea encantadora; e “Cecilia”, que renuncia ao amor quando percebe que o sentimento se transforma em hábito para o homem amado.

Todas essas mulheres, mesmo estando distantes, no tempo e no espaço, de *Giacinta*²⁰, de Eugenia (de *Profumo*), de Agrippina²¹ (de *Il Marchese di Roccaverdina*), pelo óbvio das situações que as têm como protagonistas, pela simplicidade mecânica das suas psicologias, pelo implícito, mas compensado,

¹⁹ CAPUANA, L. *Il Marchese di Roccaverdina*. Milano: Treves, 1901.

²⁰ CAPUANA, L. *Giacinta*. 2ª edição. Catania: Giannotta, 1885.

²¹ Giacinta é o nome da protagonista do romance homônimo. É filha de Paolo, homem de personalidade frágil e mentalmente instável, e de Teresa Marulli, mulher sem escrúpulos, que se dedica a uma vida de prazeres, ávida por dinheiro e amante por interesse do diretor do banco da região. Ainda adolescente, Giacinta é violentada por Beppe, um rapaz que cresceu nas ruas e que se torna empregado da família. Esta infeliz experiência levará a protagonista a carregar por toda a vida o peso desta ofensa. Em um primeiro momento, ela procura se esquecer da violência sofrida, mas, ao ouvir sua história sendo contada pelas mulheres que trabalham em sua casa, decide viver de forma livre e independente das normas sociais, como que para se vingar de como perdeu sua pureza. Giacinta se apaixona por Andrea, um modesto bancário, mas não se casa com ele, decide manter apenas uma relação de amante com o rapaz. Por isso decide se casar com um velho conde que, para não perder a jovem, decide aceitar seu adultério, fazendo-se dela quase que um irmão. De sua relação com Andrea, nascerá uma menina que ela manterá afastada do conde. Para manter as aparências, Giacinta é aconselhada pela mãe a convencer Andrea a se afastar de sua casa. Mas o rapaz se recusa a deixar o emprego, até porque não está mais tão seguro de seus sentimentos por ela. O final desta história é trágico. A filha da protagonista fica doente e morre e Andrea se mostra indiferente à morte da filha. Giacinta percebe que o amante já não a deseja como antes e, ao final da história, já muito desequilibrada psicologicamente, se mata. Já Agrippina é personagem do romance *Il Marchese di Roccaverdina*. O marquês vive um intenso amor com uma camponesa, Agrippina, e, por motivos sociais, não pode se casar com ela. Então, para resolver este problema, faz com que ela se case com seu empregado, Rocco Criscione, obrigando-os a jurarem que jamais manteriam um relacionamento sexual. Mas o ciúme do marquês não o deixa em paz e, corroído pela dúvida, mata Rocco em uma emboscada, colocando a culpa em outro camponês. Daí vem o remorso que o atormentará até o fim de seus dias, fazendo-o enlouquecer. Agrippina será a amante-serva fiel, que acompanhará o homem que ama até o fim. Em *Profumo*, encontramos Eugenia, vítima dos ciúmes da sogra, Geltrude. Eugenia sofre de crises histéricas, depois das quais suas mãos exalam um forte perfume. Patricio, seu marido e filho de Geltrude, não entende seu drama e, mesmo depois da morte da mãe, não consegue se aproximar da esposa, por sentir-se ainda atrelado às vontades e queixas maternas. A falta de afeto do marido leva Eugenia a se aproximar de Ruggero. É somente a partir disso que Patricio começa a perceber as necessidades da esposa e sentir ciúmes de seu relacionamento com o jovem rapaz. Será a intervenção do doutor Mola, médico e psicólogo, que fará marido e mulher compreenderem seus pontos fracos na relação, ajudando-os a se reencontrarem e a descobrirem que se amam.

moralismo do eu narrante, já prepararam os personagens mais complexos do narrador, ou seja, servirão como um esboço dos personagens dos romances.

E será este o caminho narrativo que nos levará ao romance de linhas mais definidamente veristas, *Giacinta*. Segundo o autor, a mola que o empurrou a tentar a escrita do romance foi o interesse pelas observações do “estranho caráter feminino”. *Giacinta* constitui um substancial desenvolvimento de premissas implícitas em *Profili di donne*, isso porque, segundo o autor, o objetivo de escrever um primeiro ensaio de romance contemporâneo italiano, no qual se buscava a análise de uma personalidade, o estudo de uma paixão verdadeira, se bem que estranha, quase que patológica, é alcançado. O romance em questão, escrito sobre o terreno da complexa psicologia feminina, será o preferido por Capuana até o fim de sua vida.

Giacinta é um romance publicado com a opinião de que o romancista deve ser um cientista, mesmo que dividido. E foi louvado, por alguns escritores, como a primeira triunfante afirmação do verismo na literatura italiana. Mas a crítica mais tradicional da época não pensava assim e foi contrária, naquele momento, a toda e qualquer renovação da literatura na Itália.

Mesmo assim, continuando a escrever, sua próxima publicação, dentro da mesma orientação literária, será *Storia Fosca*²², onde aparecerá, pela primeira vez na narrativa do agora escritor maduro, a Sicília agrária e feudal dos barões que obedecem a um código próprio de honra. Mesmo caminho que levará Capuana à realização de *Il Marchese di Roccaverdina*, romance que o perseguiu por cerca de 20 anos.

Este período que se inicia é o mais significativo para a atividade de Luigi Capuana, seja pela prevalência no empenho literário, gasto nos campos da crítica, dos ensaios de argumentos diversos, da narrativa, do teatro, da poesia, seja no panorama da novelística, no qual, certamente, ocupa um lugar de destaque o longo conto *Ribrezzo*. Sobre o conto, Capuana escreve a De Roberto²³ e diz:

²² CAPUANA, L. *Storia Fosca*. 2ª edição. Roma: Sommaruga, 1883.

²³ Federico De Roberto (1861-1927) teve uma rica produção literária seguindo os moldes veristas de Verga e Capuana. Seus escritos variam entre contos e novelas (*Documenti umani*, 1888; *Processi verbali*, 1890) e romances (*Ermanno Raeli*, 1889; *L'illusione*, 1891; o inacabado *L'imperio*, que foi publicado após a morte do autor, em 1929), até o romance que é considerado sua maior obra, *I Viceré* (1894).

“Em relação a *Ribrezzo* concordo com você: é: demasiadamente condensado; Verga me escreveu dizendo a mesma coisa, o projeto já me parece uma brincadeira. Eu queria fazer um conto que tivesse ares de romance, como os pintores fazem pequenos quadros que abreviam um horizonte imenso. Confiava no efeito dos personagens, para dar a ilusão, direi assim, ótica, e enganar o leitor. Já que se percebe a restrição do espaço, quer dizer que alcancei algum caminho em direção ao inferno e que não consegui...”. (ROMEO, 1950, p. 100)²⁴

A leitura do conto confirma a ideologia da época de Capuana: um realista ilustrador da condição de “vencida” de uma mulher pequeno-burguesa, que reage contra a injustiça sofrida através da neurose e da frigeidez em relação a seu marido.

E, assim, as mulheres continuam a ser protagonistas absolutas em novelas como *Precocità*²⁵, *Adorata*²⁶, *Tortura*²⁷, *Anime in pena*²⁸ que, se comparadas às mulheres de *Profili di Donne*, demonstram quanto a frágil consistência de sumárias delineações psicológicas se solidificaram, após a experiência direta da literatura naturalista e o desafio de *Giacinta*. Essas mulheres demonstram também como a genérica poética feminina do escritor se esclarece, cada vez mais, como análise da paixão e história da consciência, livre dos rígidos esquemas da psicologia positivista.

Todas estas mulheres, inquietas e inquietantes, constituem casos patológicos e, por isso, poderiam entrar de direito na coleção de Capuana. O que se perde, ao longo do tempo, é o caráter marcadamente científico, e a loucura, usada em uma dimensão libertadora, começa a ser percebida em suas histórias. Nova aqui é a atenção do escritor, voltada agora para estes conflitos de almas, que se desenvolvem sobre um plano que não é mais o da observação e da ilustração de um caso clínico, mas é muito próxima da complexa problemática moral do romance decadente, num primeiro momento, de tendência claramente romântica.

²⁴ “In quanto a *Ribrezzo*, sono d'accordo con lei: è troppo condensato; il Verga mi scrive in cotesto senso: il progetto già sembra una trovata. Io volevo fare un racconto che avesse l'aria di un romanzo, come i pittori fanno dei piccoli quadri che abbreviano un orizzonte immenso. Fidavo nell'effetto dei personaggi, per dare l'illusione, dirò così, ottica e ingannare il lettore. Giacché si scorge la ristrettezza dello spazio, vuol dire che ho aggiunto qualche lastra alla via dell'inferno e che non sono riuscito...” : ROMEO, Rosario. *Verga, De Roberto, Capuana*. Bari: Istituto Storico Italiano, 1950,.

²⁵ CAPUANA, L. “*Precocità*”, In: *Le appassionate*. Catania: Giannotta, 1893.

²⁶ CAPUANA, L. “*Adorata*”, In: *Le appassionate*. Catania: Giannotta, 1893.

²⁷ CAPUANA, L. “*Tortura*”, In: *Le appassionate*. Catania: Giannotta, 1893.

²⁸ CAPUANA, L. “*Anime in pena*”, In: *Le appassionate*. Catania: Giannotta, 1893.

Luigi Capuana ainda costumava salientar a importância da descrição do ambiente e dos tipos, refutando a ponderação sociológica e as conexas implicações políticas. Isso fica claro em *Le paesane*²⁹, novelas nas quais confluem sejam as experiências do jovem estudioso de folclore e de demopsicologia³⁰, sejam as recordações dos longos períodos transcorridos na Sicília, em contato direto com a realidade da vida do lugar, tento também presente o intento explícito de oferecer um quadro vivaz e colorido da própria gente e da própria terra, fora de toda vontade de interpretação daquela realidade social que oferecia, nestes mesmos anos, material para a reflexão de Verga.

O próximo passo da narrativa de Capuana mostra o nascer de cientistas e artistas loucos, que projetam obras e máquinas extraordinárias, inevitavelmente destinadas a destruir o seu criador, ou se reaproximam da noite obscura das antigas lendas populares. Assim, *Un Vampiro*³¹ volta a ser publicado. O vampiro de Capuana não tem nada a ver com o de Bram Stoker, pois a intenção aqui é o interesse pelos fenômenos parapsicológicos. Capuana nada concede, ao longo do conto, às atmosferas típicas do romance *noir*, mas sim apresenta o caso segundo o esquema laureado do fenômeno clínico, submetido à competência do médico que, mais uma vez, o interpreta como um fenômeno insólito de psicopatologia da vida familiar. E, aqui, apesar da necessidade da exploração do fenômeno científico, o homem do folclore e das crenças da terra reaparece. Ao final, o vampiro é queimado para que o corpo do homem, possuído pela “maldade”, seja liberado da provável possessão.

Com o início do século XX, surgem cada vez mais novas publicações. As coletâneas mais originais são: *Delitto ideale*³², *Coscienze*³³ e *Eh! La vita....*³⁴ Nelas desapareceram todas as ligações entre uma novela e outra. Assim, novelas fantásticas se sucedem para demonstrar a vitalidade do autor e sua habilidade em se servir de registros ordinários.

²⁹ CAPUANA, L. *Le paesane*. Catania: Giannotta, 1893.

³⁰ Demopsicologia é a disciplina que tem por objeto de estudo a psicologia dos povos ou de grandes grupos sociais, documentada em suas próprias tradições e costumes.

³¹ CAPUANA, L. *Um vampiro*. Roma: Voghera, 1907.

³² CAPUANA, L. *Delitto ideale*. Milano- Palermo-Napoli: Remo Sandron Editore, 1902.

³³ CAPUANA, L. *Coscienze*. Catania: Battiato, 1905.

³⁴ CAPUANA, L. *Eh! La vita...* Milano: Quintieri, 1913.

Surtem ainda *Parola di donna*³⁵ e *Sorrisino*³⁶. Ainda duas mulheres. A primeira revive o tema de Agrippina e a decadência da nobreza feudal, e, em *Sorrisino*, há o retorno à infância siciliana.

Buscando concluir o breve trajeto que tracei até aqui, o que importa revelar, além da simples questão da modernidade de Capuana novelista, é a indubitável capacidade de prosseguir, entre dificuldades, incertezas e quedas, sobre a estrada de uma experimentação literária de temas e motivos que, do romantismo de *Profili di donne*, o levará, nos limites do século, à descoberta da consciência.

Salta fora o retrato de um escritor hábil e eclético, no qual predomina um gosto pela fábula, que não se pode entender hoje como mera fantasia, mas como sinal inquietante da crise do fim do século, que dissipou, junto com a sociedade literária a qual o escritor pertencia, toda uma perspectiva cultural.

Deve-se escrever, a seu favor, o mérito de ter tentado, no curso de uma longuíssima carreira, respostas diversas e, quem sabe, contraditórias e divergentes, ao jovem e irresoluto problema do realismo e da sobrevivência da arte, na época moderna, dando vida a uma multidão de figuras, diversamente pintadas, quase para demonstrar, mesmo com a modesta consistência de personagens-protagonistas, que os novos mitos do decadentismo eram *ismi* (*Gli ismi contemporanei*³⁷), sugestivas palavras pronunciadas pela metade, e sintomas de uma crise irreversível da civilização literária do *ottocento*. E mais, que, da realidade se poderia e se deveria recolher só farpas e fragmentos, deixados por antigas tradições populares e presságios fantásticos de um futuro próximo, no qual todos, de algum modo, reverberariam a inquieta consciência individual. Esta, acredito, tenha sido uma das maiores contribuições de Luigi Capuana para o nosso século.

³⁵ CAPUANA, L. "Parola di donna". In: *Coscienze*. Catania: Battiato, 1905.

³⁶ CAPUANA, L. "Sorrisino". In: *Coscienze*. Catania: Battiato, 1905.

³⁷ CAPUANA, L. *Gli "ismi" contemporanei (verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo, ed altri saggi di critica letteraria ed artistica)*. Catania: Giannotta, 1898.

O século XIX retratado pelo século XX pelo olhar do século XXI: o trans-histórico em *Il Gattopardo* – o de Lampedusa e o de Visconti

Sergio Nunes Melo
Universidade Federal de Santa Catarina

Introdução, breve histórico do romance e as questões estéticas e ideológicas

Em meio à segunda década do século XXI, tempo de considerável tendência à relativização irrestrita de tudo, é imprescindível recordar que a obra de arte tem uma especificidade: trata-se de um objeto observacional em constante diálogo com a tradição. "All art – even when it marks a point of rupture – always has some relation to tradition. Tradition involves the inheritance and modification of media, techniques, styles and motifs."¹(Crowther, 2002, p.133). A história cultural recente lança um olhar de apreciação para o legado das gerações anteriores e o reconfigura material e espiritualmente, ressignificando-o à luz de seu próprio contexto e, portanto, atualizando a tradição e revelando aquilo que passa despercebido pelo ser em sua imersão no cotidiano. É nessa relação do presente com o passado que uma obra adquire valor, ao gerar significados através de sua capacidade de suscitar admiração estética, independentemente de suas condições de produção e de suas eventuais reivindicações político-sociais. Nesse horizonte, o presente ensaio se volta para as obras homônimas *Il Gattopardo*, isto é, tanto o romance de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, publicado em 1957, quanto o filme de Lucchino Visconti, estreado em 1963, para investigar como o século XIX é retratado pelo século XX, em dois momentos diversos, embora muito próximos. Assim sendo, analiso brevemente como o romance e o filme *Il Gattopardo* configuram o trans-histórico, orientando-me principalmente pelos marcadores narrativos da consistência formal em comum entre ambos.

¹ “[t]oda a arte – mesmo quando marca um ponto de ruptura – tem sempre uma relação com a tradição. A tradição envolve a herança e a modificação de meios, técnicas, estilos e motivos.”

Há uma justaposição biográfica entre o romance em questão e seu autor, a qual ultrapassa indubitavelmente os limites da mera especulação fetichista. Por isso, antes de proceder rumo à análise do romance e do filme, me detenho brevemente sobre a história do livro, que quase constitui um romance em si mesma e ilustra como a questão polêmica de juízos de valor a respeito da obra de arte em questão a tem acompanhado desde sua negociação inicial como produto literário.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, palermitano nascido em 1896 e, portanto, um homem do pós-*Risorgimento*, foi o último príncipe de uma dinastia que remonta documentadamente à Idade Média e, com certa boa vontade, ao Império Romano. Embora possuísse mais bens do que precisasse para viver, nasceu onze anos depois do que pode ser considerado um golpe de misericórdia na já iniciada decadência da estirpe, por ocasião da morte de seu bisavô paterno, o Príncipe Giulio Tomasi di Lampedusa, em 1885, ou seja, a desintegração familiar em torno a disputas pelo espólio com a abertura de seu inventário de bens, questão que só veio a ser resolvida em 1945, ou seja, apenas três anos antes da República Italiana não reconhecer mais títulos nobiliárquicos. Portanto, ao retratar ficcionalmente seu bisavô e a Sicília do *Risorgimento*, Lampedusa já o faz sob o ponto de vista decadente de quem tinha herdado relatos pertinentes em primeira mão, tinha testemunhado décadas de história siciliana, além de ter passado por duas guerras mundiais.

À parte um livro de memórias, publicado postumamente na sequência do sucesso, intitulado *I luoghi della mia prima infanzia*, *Il Gattopardo* foi o único texto literário de Lampedusa a ser publicado. A história dessa publicação é permeada por anedotas envolvendo celebridades da história literária italiana. A primeira tentativa de publicação ocorreu em 1956, quando Lampedusa submeteu o texto à avaliação da Mondadori e teve que amargar uma rejeição da editora. O crítico, a quem coube a tarefa de avaliação, era ninguém menos que Elio Vittorini que, na realidade, recomendou que a obra fosse revisada. Mas a Mondadori substituiu o parecer do consagrado escritor siciliano por uma negativa categórica. Sem jamais ter chegado a saber dessa recomendação, Lampedusa trabalhou numa reedição antes de fazer as tentativas posteriores, enviando o texto a dois novos destinatários: à agente literária Elena Croce, filha de Benedetto Croce, e à editora siciliana Flacovvio. A única atitude da agente literária a respeito do texto foi enviá-lo a Giorgio Bassani, de modo que fosse considerado para uma série da Feltrinelli denominada *I Contemporanei*. Já a

Flacovvio, que não publicava ficção, encaminhou o texto a Vittorini que, dessa vez, enviou uma carta de rejeição a Lampedusa.

Se, da primeira vez, a responsabilidade da recusa do texto de Lampedusa por parte de Vittorini pode ser relativizada por uma ação insuficientemente atenciosa da Mondadori, fica evidenciada, na segunda vez, uma razão mais contundente: o conflito entre concepções literárias e provavelmente entre ideologias. A literatura de Lampedusa era vanguardista demais para Vittorini. Além disso, o romance de Lampedusa, majoritariamente focado num aristocrata num momento de transição crucial da história italiana, poderia facilmente ser interpretado como reacionário, ou seja, como uma apologia à nobreza.

Deve-se ao reconhecimento de Bassani a publicação de *Il Gattopardo* meses depois da morte de Lampedusa. Porém, com respeito à reputação abrangente que logo adquiriu, foram os franceses, particularmente a defesa de Louis Aragon, que deram ao texto de Lampedusa uma orientação crítica indiscutivelmente positiva, elevando-o a um dos grandes romances mundiais do século XX. Fazendo paralelismos com Honoré de Balzac e Stendhal, - esse último referência confessa de Lampedusa - Aragon chegou a argumentar que as ideias pessoais de um autor podem ser reacionárias, mas que, sua obra, *“immergée comme elle l’est dans le mouvement réel de l’histoire, peut n’avoir aucun caractère réactionnaire”*² (1959, p. 1). A propósito, no movimento da história retratado no romance lampedusiano, Don Fabrizio não move uma palha para conter o fluxo das mudanças anunciadas; antes mesmo de ouvir a máxima de Tancredi, o qual age indubitavelmente a favor da revolução, existe já uma relação entre “zione” e sobrinho, que o príncipe entrevê: “Attraverso le strette fessure delle palpebre gli occhi azzurro-torbido, gli occhi di sua madre, i suoi stessi occhi lo fissavano ridenti”³ (Lampedusa, 2010, p.34). Na mesma passagem, que parece concebida para expressar o paralelismo entre os dois personagens, Don Fabrizio “gli mise in tasca un rotolino di onze d’oro”⁴, pelas quais Tancredi agradece jocosamente, implicando o tio como cúmplice de sua ação: “- Sussidi la rivoluzione adesso!”⁵ (Lampedusa, 2010, p. 35)

² “surgida em meio ao movimento real da história, pode não ter qualquer caráter reacionário”.

³ “Através das fissuras estreitas de suas pálpebras, os olhos azuis turvos, os olhos de sua mãe, os seus próprios olhos o fitavam risonhos”.

⁴ “Ihe colocou no bolso um rolinho de onças de ouro”.

⁵ “- Agora estás subsidiando a revolução!”

Sono e sexo no romance

Embora se proponha à reconstrução histórica de uma época, *Il Gattopardo* o faz de modo inovador, ou seja, incorporando propostas estéticas do século XX e gerando a sua própria poética. Afirma Bassani, no prefácio da primeira edição do romance:

Come nei Viceré di Federico De Roberto, è di scena, anche qui, una famiglia dell'alta aristocrazia isolana, colta nel momento rivelatore del trapasso di regime, mentre già incalzano i tempi nuovi. Ma se la materia del Gattopardo ricorda molto da vicino quella del grande libro di De Roberto, è lo scrittore, il modo come questi si pone di fronte alle cose, a differire sostanzialmente. Nessun residuo di pedanteria documentaria, di oggettivismo naturalistico, in Tomasi di Lampedusa. Accentrato quasi interamente attorno a un solo personaggio, il principe Fabrizio Salina, in cui è da vedere un ritratto del bisnonno paterno, certo, ma forse ancor più un autoritratto, lirico e critico insieme, il suo romanzo concede assai poco, e questo poco non senza sorriso, alla trama, all'intreccio, al romanzesco, così cari a tutta la narrativa europea dell'Ottocento.⁶ (LAMPEDUSA, 2010, p. iv)

É nessa dinâmica de adesão à tradição e de ruptura com a tradição que *Il Gattopardo* se impõe como uma obra de destaque com algumas reverberações ras-tréáveis: um romance europeu do século XX, protagonizado por um príncipe, não pode deixar de evocar outras obras com essa matriz, como, por exemplo, o tratado *O Príncipe* (1532), de Nicolau Maquiavel, no qual discute-se um modo de manutenção do poder sem perda de capital político junto aos governados. Certamente, a célebre asserção oportunista de Tancredi, “*Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi*”⁷ (Lampedusa, 2010, p. 26), é uma evidência de que Lampedusa dialoga com a literatura maquiavélica, não de modo a

⁶ “Como nos *Viceré*, de Federico De Roberto, também ocupa o foco central aqui uma família da alta aristocracia ilhéu, apreendida no momento revelador do ocaso do regime, quando já se aproximam os novos tempos. Mas, se a matéria de *O Leopardo* traz inevitavelmente à memória o livro De Roberto, é o escritor, o modo como esses se põem diante das coisas, que faz a diferença substancial. Não há resíduo algum de pedantismo documental, de objetivismo naturalístico, em Tomasi di Lampedusa. Centrado quase inteiramente ao redor de um personagem apenas, o príncipe Fabrizio Salina – no qual se pode ver um retrato do bisavô paterno de Lampedusa, com certeza, porém, talvez mais ainda um autoretrato, lírico e crítico ao mesmo tempo –, seu romance faz poucas concessões, e esse pouco com senso de humor, frente à trama, ao enredo, ao romanesco, tão caros à narrativa europeia no século XIX.”

⁷ “Se queremos que tudo permaneça como está, é preciso que tudo mude”.

defendê-la como ideologia mas como prática corriqueira e atemporal. Outro romance com o qual *Il Gattopardo* mantém uma semelhança é *O Idiota* (1868-9), de Fiódor Dostoiévski, no qual o Príncipe Lyov Nikolaevich Myshkin é retratado como alguém consciente de suas próprias limitações mundanas – como Don Fabrizio, “privo di illusioni”⁸ (Lampedusa, 2010, p.112). Por fim, *Hamlet* (1603), de William Shakespeare, tragédia na qual o protagonista é um príncipe condenado a viver sob os signos da imanência e da iminência da morte.

Enquanto, em seu solilóquio mais famoso, Hamlet identifica no sono um alívio (comparável à morte) para as mazelas do mundo, Don Fabrizio, como ente de um tempo imerso em um número bem maior de camadas de esquecimento do ser, o vê de outro modo:

- Il sonno, Chevalley, il sonno è ciò che i Siciliani vogliono, ed essi, odieranno sempre chi li vorrà svegliare, sia pure per portar loro i piú bei regali; e, sia detto fra noi, ho i miei forti dubbi che il nuovo regno abbia molti regali per noi nel bagaglio. Tutte le manifestazioni siciliane sono manifestazioni oniriche, anche le più violente: la nostra sensualità è desiderio di oblio, le schioppettate e le coltellate nostre, desiderio di morte; desiderio di immobilità voluttuosa, cioè ancora di morte, la nostra pigrizia, i nostri sorbetti di scorsonera o di cannella; il nostro aspetto meditativo è quello del nulla che volesse scrutare gli enigmi del nirvana. Da ciò proviene il prepotere da noi di certe persone, di coloro che sono semidesti; da questo il famoso ritardo di un secolo delle manifestazioni artistiche ed intellettuali siciliane: le novità ci attraggono soltanto quando sono defunte, incapaci di dar luogo a correnti vitali; da ciò l'incredibile fenomeno della formazione attuale di miti che sarebbero venerabili se fossero antichi sul serio, ma che non sono altro che sinistri tentativi di ritufarsi in un passato che ci attrae soltanto perché è morto.⁹ (LAMPEDUSA, 2010, p. 178)

⁸ “privado de ilusões”

⁹ “- O sono, Chevalley, o que os sicilianos querem é o sono, e não de odiar a todos que os queiram despertar, ainda que seja para lhes dar os mais belos presentes; e, cá entre nós, tenho sérias dúvidas de que o novo reino tenha presentes para nós na bagagem. Todas as manifestações sicilianas são manifestações oníricas, até mesmo as mais violentas: a nossa sensualidade é desejo de esquecimento, os nossos disparos e as nossas facadas, desejo de morte; desejo de imobilidade voluptuosa, quer dizer, mais uma vez de morte, a nossa preguiça, os nossos sorvetes de escorcioneira ou de canela; o nosso aspecto meditativo do nada que quisesse investigar minuciosamente os inimigos do nirvana. Daí provém a prepotência de alguns dos nossos,

Em *Il Gattopardo*, o sono é uma válvula de escape coletiva para a incapacidade de lida com desafios: os biológicos, provenientes da interação com um clima, em geral, quente demais para os padrões civilizatórios eurocêntricos; e os culturais, entrelaçados àqueles, de um povo afeito à preguiça e à truculência naturalizadas como *modus vivendi*. Ao contrário da maior parte de seus conterrâneos, Don Fabrizio consegue ver esse traço sócio-cultural embora, coerente com sua visão aguçada de observador astronômico e sua inação contemplativa, não exclua a si próprio do hábito ilhéu. Afinal, è também através de “sonni provvidenziali che ne sospendono momentaneamente l’azione, Don Fabrizio mantiene sommerso il suo umore più tetro.”¹⁰ (Acocella, 2010, p. 104)

O sono dos justos jamais foi ubíquo e, a cada dia, torna-se menos comum diante da hiperatividade, do nervosismo, da inquietação, enfim, da positividade do mundo moderno. Embora Don Fabrizio não esteja obrigado a nada que não seja a administração de seus bens hereditários, ele tem sua cota de preocupações principalmente porque é o estado contemplativo da estirpe que está em vias de extinção. Don Fabrizio não sofre por ser o último Salina do ponto de vista biológico; sua descendência está encaminhada através de sete filhos. Mas ele sabe-se o último dos Salinas no gozo da condição privilegiada do ócio contemplativo como direito adquirido pelo simples fato de ter nascido. Desse modo, até mesmo o número excessivo de papéis sobre a escrivaninha de seu escritório “era sufficiente a riempire di disaggio un cuore principesco”¹¹, ainda que alguns desses tratassem da astronomia, seu passatempo preferido. A partir do século XIX, entretanto, há novos modos de visitação do reino de Morfeu via farmacologia¹²: “Salina pensò a una

daqueles que estão semidespertos; daí o famoso atraso de um século das manifestações artísticas e intelectuais sicilianas: as novidades nos atraem somente quando são defuntas, incapazes de darem passagem a correntes vitais; daí o incrível fenômeno da formação atual de mitos que seriam veneráveis se fossem antigos de verdade mas que não passam de tentativas sinistras de mergulharem novamente em um passado que nos atrai somente porque está morto.

¹⁰ “sonos providenciais que suspendem momentaneamente a sua ação, Don Fabrizio mantém submerso o seu humor mais tenebroso.”

¹¹ “era suficiente para encher de desconforto um coração principesco”.

¹² A morfina è um opioide contido no ópio, que já era usado em estado bruto desde o século XVI. O ópio era pouco difundido no hemisfério ocidental até o século XIX, ainda que tenhamos evidências de seu uso recreativo e medicinal nas obras literárias de escritores românticos como Thomas de Quincey e Samuel Taylor Coleridge. E foi isolada pela primeira vez entre 1803, começando a ser distribuída em 1817 e comercializada em 1827. Foi somente com a invenção da agulha hipodérmica, em 1827, que a morfina

medicina scoperta da poco negli Stati Uniti d'America, che permetteva di non soffrire durante le operazioni piú gravi, di rimanere sereni fra le sventure. Morfina lo avevano chiamato, questo rozzo sostituto chimico dello stoicismo antico, della rassegnazione cristiana”.¹³

Don Fabrizio busca um estado de equilíbrio entre a resiliência estóica e a resignação cristã, mas está consciente de que o mundo moderno pode oferecer opções mais imediatas e menos trabalhosas à superação das exigências que extrapolam os limites de sua formação. Frente à massificação do positivo que há de vir, faria uso de um remédio neurológico. É oportuno lembrar de máxima wildeana de que a vida imita a arte: quase setenta anos depois da publicação de *Il Gattopardo*, o filósofo Byung-Chul Han assevera que a sociedade de produção está cansada. Padecendo de um “cansaço alienante” (2014, p. 52), no século XXI, a centralidade patológica não reside mais nos males imunológicos, que predominaram nos séculos anteriores (tuberculose, câncer, AIDS etc.), mas nos males neurológicos. “A violência neuronal não parte de uma negatividade alheia ao sistema, mas é, sim, uma violência *sistémica*, ou seja, imanente ao sistema” (Hang, 2014, p. 17). Lampedusa antecipou em algumas décadas que, para se viver com o descompasso da civilização contemporânea, a humanidade precisaria mais e mais de medicamentos controlados para o controle comportamental.

Entretanto, o devaneio de Don Fabrizio è, no século XIX, somente um presságio, intuído por um olhar artístico situado entre a revolução que promove a unificação italiana e os dias de hoje. Haja vista “[l]a naturale tendenza che egli possiede a rimuovere ogni minaccia alla propria calma”.¹⁴ (Lampedusa, 2010, p. 85)

Um aristocrata italiano, ainda que em decadência no Risorgimento, ainda usufrui amplamente dos benefícios da inércia contemplativa, entre os quais a prerrogativa de desafiar um sistema de controle institucional há séculos imanente ao sistema: a Igreja. Diante da tentativa de padre Pirrone de pressioná-lo a fazer uma

passou a ser um tratamento padronizado para a dor forte. (Cf. principalmente em DINIEJKO, Andrzej. Victorian Drug Use. *The Victorian Web*)

¹³ “Salina pensou num remédio descoberto há poucos anos nos Estados Unidos da América, que permitia que não se sofresse durante as operações mais graves, que se permanecesse sereno nas desventuras. ‘Morfina’, o tinham chamado, esse rústico substituto químico do estoicismo antigo, da resignação cristã”.

¹⁴ “[a] tendência natural que ele possui para se livrar de qualquer ameaça à própria calma.”

confissão por ter estado com uma prostituta, Don Fabrizio traz à tona novamente o discurso de um visionário:

- Quando ci siamo sposati, quando aveva sedici anni, tutto ciò mi esaltava; ma adesso... sette figli ho avuto con lei, sette; e non ho mai visto il suo ombelico. È giusto questo? Gridava quasi, eccitato dalla sua eccentrica angoscia. - È il giusto? Lo chiedo a voi tutti! - E si rivolgeva al portico della Catena. - La peccatrice è lei!¹⁵ (LAMPEDUSA, 2010, p. 35).

A Igreja, com suas missas em latim, pode até fazer parte de uma ilusória estrutura atemporal que a aristocracia não deseja ver alterada. Porém, seu jugo não alcança um homem que se coloca diante dos mistérios do inconsciente – que só constituem um discurso plausível – e mesmo assim para poucos - no tempo de vida pós-freudiano da maturidade de um Tomaso Giuseppe Lampedusa e não de um Don Fabrizio, pois, no século XIX, a despeito das ações transgressivas com relação ao sexo na literatura, ainda não há personagens que escapem ilesos ao julgamento moral da sociedade vigente. Com respeito à inovação temática e estrutural de *Il Gattopardo*, afirma Clotilde Bertoni, parafraseando a leitura de Edward Said do romance: “per nulla rappresentativo del suo tempo, anzi, per il panorama italiano di metà Novecento (diviso tra gli strasci della stagione realista e gli albori della neoavanguardia), totalmente destabilizzante”¹⁶ (2013, p.95). Lampedusa impregnou, conscientemente e com ótima produtividade, uma narrativa sobre o século XIX de sua própria perspectiva visionária.

Do papel para a tela

A história da adaptação fílmica de *Il Gattopardo* é, talvez mais ainda do que a publicação do livro, uma narrativa romântica. O diretor Lucchino Visconti, um aristocrata decadente a seu próprio modo, era um simpatizante do P.C.I (Partito Comunista Italiano). O partido tinha recebido o romance lampedusiano, desde seu lançamento, como uma narrativa anti-historicista e reacionária. Para criticar o livro,

¹⁵ “- Quando nos casamos, quando eu tinha dezesseis anos, tudo aquilo me excitava; mas agora... sete filhos tive com ela, sete; e nunca vi seu umbigo. É justo isso? Quase gritava, exaltado pela sua angústia excêntrica. – É justo? Pergunto a todos vós! – E se virava para o pórtico da Catena. – A pecadora é ela.”

¹⁶ “de modo algum representativo de seu tempo; ao contrário, para o panorama italiano da metade do século XX (dividido entre os rastros da fase realista e o alvorecer da neo-vanguarda), totalmente desestabilizador”.

inúmeros intelectuais de esquerda se manifestaram, inclusive o dirigente comunista Mario Alicata, “leader culturale del Pci”, que “scelse di fare pollice verso” porque o texto continha a “apologia di un mondo passato, raccontato e idealizzato da un aristocratico”, provocando o “ridimensionamento di un mito rivoluzionario come quello del Risorgimento” e exprimindo um “pessimismo nei confronti di qualsiasi forma di progresso”¹⁷ (Annile et Giannice, 2013, p. 5).

Depois de receber alguns prêmios realmente prestigiosos, como o Strega, uma espécie de Nobel italiano, e de ter seus direitos autorais negociados para uma adaptação cinematográfica com o “conde vermelho” (Visconti), o livro caiu nas graças da União Soviética. O país que tinha decidido proibir *O Doutor Jivago*, de Pasternack, publicou o romance lampedusiano apesar da recepção negativa dos italianos. Ocorre que isso aconteceu num momento em que Moscou queria demonstrar ter abertura a discussões, porque o caso de Pasternack tinha se tornado uma péssima propaganda, e agora, depois de Lampedusa ser alçado, mesmo que postumamente, aos píncaros da fama, os dirigentes culturais soviéticos não queriam ver outro Nobel de literatura dado a um autor censurado por eles.

É, então, com as bênçãos da sede da inteligência comunista naquele momento histórico, que a produção de *Il Gattopardo* negocia com co-produtores franceses e americanos um orçamento milionário. Dessa negociação, o filme adquiriu, por exigência dos mercados investidores, Burt Lancaster, que atua impecavelmente como Don Fabrizio, e Alain Delon, que imprime uma presença marcante como Tancredi – cada qual falando em sua própria língua e sendo dublado mais tarde por profissionais, ou seja, com a pronúncia italiana oficial e radiofônica, como era costume de vários diretores italianos. O elenco de estrelas internacionais é complementado por Claudia Cardinale, que encarna uma releitura de Scarlet O’Hara, sendo que até alguns enquadramentos citam *E o vento levou*. Ironicamente, para um filme que deveria transmutar traços reacionários em revolucionários, *Il Gattopardo* acaba se tornando uma *commodity* de luxo e conquista o Palme d’Or no Festival de Cannes, em 1963, contribuindo para que não restassem mais dúvidas quanto à

¹⁷ “líder cultural do P.C.I.”, que “escolheu reprovar o texto” porque esse continha a “apologia de um mundo passado, contado e idealizado por um aristocrata”, provocando o “redimensionamento de um mito revolucionário como o do *Risorgimento*” e exprimindo um “pessimismo com relação a qualquer forma de progresso”.

qualidade extraordinária não só do filme, mas também do romance que lhe serve de matriz.

Reverberando outros filmes de Visconti, *Il Gattopardo* explicita na imagem o que é implícito no livro. Por exemplo, as imagens dos créditos iniciais revisitam uma localidade que evoca perfeitamente a Donnafugata do romance. Ataca o *Tema del Principe*, de Nino Rota, por sinal uma composição pré-existente pela qual Visconti se interessou, alegando que não queria música feita propositalmente para as cenas do filme. Depois de focalizar um céu de verão maculado somente por uma nuvem, a câmera se aproxima, numa combinação de enquadramento em trilho e em *dolly*, da propriedade na qual está a suntuosa “villa” de quase 1.500 metros quadrados de área construída. O passeio rumo à “villa” é pontilhado por *closes* de estátuas desgastadas, que insinuam a tradição e a decadência que rondam a residência de veraneio dos Salina. A câmera adentra a propriedade e foca uma das varandas, deslocando-se pelas janelas, como se a objetiva tencionasse escolher uma delas para penetrar no interior da casa.

A primeira cena coincide com a primeira passagem do romance, ou seja, a reza do terço em latim presidida pelo padre Pirone com todo o núcleo familiar presente, exceto Tancredi. Também como no romance, a reza é interrompida pelo alarido da população local, em dialeto siciliano. Don Fabrizio mostra-se mais irritado do que preocupado. A posição e o enquadramento do soldado morto no jardim são marcadores do elevado grau de estilização que a narrativa fílmica pode assumir, estabelecendo convenções que reverberam mais adiante, como, por exemplo, a cena de perseguição erótica entre Angelica e Tancredi ou a cena do baile.

À guisa de ilustração da passagem do implícito do romance para o explícito do filme, seleciono uma das cenas iniciais: a conversa matinal entre Don Fabrizio e Tancredi na manhã seguinte ao encontro do protagonista com a prostituta. Don Fabrizio está fazendo a barba diante do espelho. A câmera mostra a imagem de Tancredi ladeando a de Don Fabrizio emoldurada pelo espelho, um modo explícito de traduzir visualmente que Tancredi, embora seja um parente colateral, é o filho idealizado pelo príncipe. Depois de uma breve prosa jocosa sobre a noite do “*zione*”, trava-se uma conversa séria sobre a revolução. Don Fabrizio, em primeiro plano, faz o nó da gravata enquanto Tancredi proclama a célebre máxima do romance. Ao ouvir a asserção do sobrinho, Don Fabrizio fica estático por um instante e faz uma

expressão facial que denota uma compreensão súbita. Esse tipo de explicitação do que é sugerido nas entrelinhas do texto, por sua vez, demonstra o cuidado da transposição da página para a película. O filme *Il Gattopardo* nos dá a impressão de que não poderia ter sido feito de outro modo. É como se Visconti fosse um avatar de Lampedusa, absolutamente consciente tanto de sua finitude quanto de sua trans-historicidade.

Referências Bibliográficas:

ANILE, Alberto; GIANNICE, Gabriella M. *Operazione Gattopardo*. Come Visconti trasformò un romanzo di “destra” in un successo di “sinistra”. Genova: Le Mani Editore, 2013.

ARAGON, Louis. Un grand fauve se lève sur la littérature: *le Guépard*. *Les Lettres françaises*, 17 décembre 1959, p. 1.

ACOCELLA, Silvia. Vorticoso e strisciante. Il falso movimento della storia in *Gattopardo* e in *Senso*. *Meridiana*. N. 69, 2010.

BERTONI, Clotilde. Said davanti al romanzo: dal *Mansfield Park* al *Gattopardo*. *Alegoria* n. 67, 2013.

CAINEN, Brian. (1998) *Study Guide to Il Gattopardo*. Leics: Troubador Publishing, 2006.

DINIEJKO, Andrzej. Victorian Drug Use. *The Victorian Web*. Disponível em: <http://www.victorianweb.org/victorian/science/addiction/addiction2.html>

CROWTHER, Paul. *The Transhistorical Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HANG, Byung-Chul. (2010) *A Sociedade do Cansaço*. Tradução (do alemão) de Gilda Lopes Encarnação. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomaso di. *Il Gattopardo*. Milano: Feltrinelli, 2010.

Giuseppe Raddi: Botânico naturalista e tradutor do século XIX¹

Marilene Kall Alves
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Tradutor e traduzido

Giuseppe Raddi, naturalista, explorador, botânico, escritor e ora “tradutor”, nascido em Florença em 1770, de origem humilde, desde jovem dedicou-se aos estudos sobre botânica. Em 1818 acompanhou até o Brasil a princesa Leopoldina da Áustria, prometida esposa de Dom Pedro I. A viagem de Raddi tinha objetivo científico, ou seja, coletar o maior número possível de espécimes da flora e fauna brasileira para assim enriquecer as coleções dos museus de história natural e os jardins botânicos italianos. Giuseppe Raddi voltou para a Itália levando consigo, depois de oito meses no Brasil, importantes coleções botânicas, de répteis, insetos, peixes, além de seus relatos sobre as pesquisas e o material recolhido no Brasil, como relata Amadei:

Nel 1817 chiese al Granduca Ferdinando III di Lorena di imbarcarsi sulla nave che portava in Brasile l'Arciduchessa Leopoldina d'Austria, promessa sposa all'imperatore del Brasile. Arrivato a Rio de Janeiro il 5 novembre 1817, si dedicò alla raccolta di piante e animali, dapprima nei dintorni di Rio e successivamente sulle montagne limitrofe, come il Corcovado e i Monti dell'Estrella. Al suo ritorno, il 19 agosto 1818, riportò in Italia circa 4000 campioni di piante, oltre 300 semi, 3300 insetti e molti preparati di uccelli, rettili e pesci. [...]. Dal 1820 fu finalmente esonerato dai compiti di Custode e poté dedicarsi completamente allo Studio delle collezioni brasiliane, mantenendo lo stesso salario. In quegli anni pubblicò numerosi lavori, ancora oggi fondamentali per la conoscenza della flora tropicale, su nuove specie di crittogame, felci e spermatofite². (2005, p. 167)

¹ Este texto é parte integrante das discussões do projeto de pesquisa de Mestrado intitulado “Tradução comentada das memórias de Giuseppe Raddi: *Di alcune specie nuove de rettili e piante brasiliane*”.

² “No ano de 1817 pediu ao Duque Ferdinando III de Lorena para embarcar no navio que levava ao Brasil a Arquiduquesa Leopoldina da Áustria, prometida esposa do imperador do Brasil. Chegou no Rio de Janeiro em 5 de novembro de 1817, se dedicou a recolher plantas e animais, primeiramente nas proximidades do Rio e posteriormente nas montanhas circundantes, como o Corcovado e os Montes de Estrela. Ao seu retorno, no dia 19 de agosto de 1818, levou para a Itália cerca de 4000 amostras de plantas, além de 300 sementes, 3300 insetos e muitos preparados químicos de pássaros, répteis e peixes. [...]. Em 1820 foi, finalmente, exonerado de sua função de Curador e pôde dedicar-se completamente ao estudo das coleções

Durante sua viagem e estadia no Brasil, Giuseppe Raddi teceu importantes narrativas sobre sua viagem, sobre suas observações e descrições botânicas. Tais relatos fazem parte de uma parte importante da literatura italiana do século XIX, a literatura científica. Dentre os relatos do autor está o artigo *Di alcune nuove specie di piante e rettili brasiliani*. O artigo conta com 36 páginas, das quais 19 são dedicadas à descrição da capitania do Rio de Janeiro do século XIX, retiradas e traduzidas por Giuseppe Raddi, da *Corografia Brasílica*, e as outras 17 são destinadas à descrição de 9 novas espécies de répteis e 10 novas espécies de plantas observadas e nomeadas por Raddi.

Manuel Aires de Casal, o “traduzido”, foi sacerdote, escritor, ensaísta, pesquisador, memorialista, geógrafo e historiador português, além de autor da obra que se tornou o mais importante livro sobre geografia de seu tempo no Brasil, a *Corografia Brasílica* ou *Relação Histórica e Geográfica do Reino do Brasil* (1817). Este documento é considerado como um texto histórico, por ter sido a primeira obra editada no Brasil, como segue:

A obra é em si um monumento importante, que será em todo tempo consultado com proveito por todos os que pretenderem bem conhecer as cousas do Brasil. “A Corografia Brasileira e o nome Aires de Casal hão de passar aos séculos mais remotos pelas preciosas notícias geográficas que a obra encerra, pelo método e clareza do corógrafo escritor. (CASAL, 1945, n.p)

A *Corografia Brasílica* foi o mais completo documento sobre a geografia brasileira elaborado durante o século XIX. Com o tempo, esta obra tornou-se como uma espécie de livro sagrado da geografia brasileira. A obra é dividida em dois volumes. Na introdução do documento, Aires de Casal contextualiza a participação portuguesa no processo de descobrimento e exploração do continente americano de 1500. Nas páginas seguintes, são geograficamente descritas as províncias brasileiras da época. Nas páginas iniciais da obra Manuel Aires de Casal dedica a obra ao Rei D. João VI, como segue:

brasileiras, mantendo o mesmo salário. Nesses últimos anos publicou numerosos trabalhos, ainda hoje fundamentais para o conhecimento da flora tropical, sobre novas espécies de criptogramas, samambaias e espermatófitos”. (Tradução minha).

Senhor: A descrição geográfica do vasto Reino que a Providência confiou a V. R. Majestade na América é o assunto da obra que respeitosa e ofereço a V. R. Majestade, como Sua, por muitos títulos. Nela se acha a História do Descobrimento do Brasil em 1500, até o ano de 1532 em que este País foi repartido em Capitânicas: mostra-se a época, o método da colonização, e o atual estado das povoações, e produções da agricultura e indústria de cada uma delas: indica-se o que há de mais notável em a Natureza; como são rios, lagos, montes, cabos, portos, ilhas, animais, minerais e vegetais: acrescento enfim um apêndice das duas Províncias civilmente anexas à do Grão-Pará. Persuado-me que uma tal obra merecerá o acolhimento que V. R. Majestade costuma prestar a tudo que pode ser útil a seus vassallos, a cujo proveito sacrifiquei os melhores anos da minha vida, empreendendo esta obra original, e tão superior às minhas forças, e cabedais, que por vezes, descorçoado à vista de um tropel de dificuldades, determinei abrir mão da empresa: Assim aconteceria se não me dominasse uma simpatia por esta ciência encantadora e conjuntamente me alentassem amigos inteligentes e patriotas receosos de que os meus trabalhos e fadigas descessem comigo à sepultura. Digne-se V. R. Majestade aceitar uma oferta, ainda que pequena para o meu desejo, contudo devida a V. R. Majestade. Deus guarde a Sagrada Pessoa de V. R. Majestade por mui dilatados e felizes anos. De V. R. Majestade O mais reverente vassallo, O PADRE MANUEL AIRES DE CASAL. (1945, n. p.)

Contextualizando

Giuseppe Raddi, além de escrever artigos em italiano e latim, também tinha domínio de três outras línguas, quais: francês, inglês e alemão, porém, em nenhum momento, Raddi é apontado como tradutor ou conhecedor da língua portuguesa.

Durante a tradução do artigo *Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane*, para a língua portuguesa, que faz parte da minha pesquisa de mestrado, constatei essa nova “identidade”, ou “característica” do autor. Acredito que a intenção de Raddi era a de, por meio da tradução, repassar informações exatas sobre a geografia da província do Rio de Janeiro para o Grão Duque da Toscana e, também, acelerar suas pesquisas botânicas. Sobre o interesse pela botânica dos duques Toscanos do século XIX, Nelli aponta que:

I granduchi di Toscana hanno sempre avuto grande attenzione nei confronti della scienza botanica, fin da quando questa non era ancora divenuta una scienza in senso stretto, ma era considerata una disciplina ausiliaria della medicina. [...]. In particolare, il Raddi fu generosamente finanziato dal granduca Ferdinando III per il suo viaggio in Brasile (compiuto a cavallo tra il 1817 e il 1818), dal quale riportò molti materiali per l'Imperiale e Reale Museo di Storia Naturale, di cui era conservatore. [...]. Analogo interesse per la storia della botanica rivestono i manoscritti di Giuseppe Raddi (1770-1829), quattro grossi faldoni contenenti appunti, schede e altro materiale preparatorio per i suoi lavori sulla flora brasiliana³. (2004, p. 3-9)

Percebe-se, no fragmento apresentado, o interesse pela botânica por parte dos Duques Toscanos do século XIX, a importante contribuição para a área de Giuseppe Raddi e a menção aos manuscritos de Giuseppe Raddi, conservados no Imperial e Real Museu de História Natural de Florença, na Itália.

A seguir, apresento a transcrição do trecho inicial do artigo *Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane*, de Giuseppe Raddi e minha tradução de tal trecho:

<i>Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane</i>	Sobre algumas novas espécies de répteis e plantas brasileiras
--	---

³ “Os Duques Toscanos sempre deram bastante atenção à ciência botânica, desde quando essa ainda não havia se tornado uma ciência a rigor, mas era considerada uma disciplina auxiliar da medicina. [...]. Particularmente Raddi foi generosamente financiado pelo Duque Ferdinando III para a sua viagem ao Brasil (ocorrida entre 1817 e 1818), de onde trouxe muitos materiais para o Imperial e Real Museu de História Natural, do qual ele era curador. [...]. Similar interesse, pela história da botânica, possuem os manuscritos de Giuseppe Raddi (1770-1829), quatro grandes pastas contendo anotações, fichas e outro material preparatório para os seus trabalhos sobre a flora brasileira”. (Tradução minha).

<p><i>Per grazia del mio venerato Sovrano promotore amplissimo d'ogni studio, ebbi la sodisfazione di visitare i lontani lidi del Brasile. Io avrei voluto poter dare una più completa Storia de' suoi naturali prodotti di quello che il Maregravio fece nel decimosesto Secolo; ma la mia breve dimora in quel vasto Regno non mi permise che circoscritte, e rapide escursioni . Ciò non ostante nello spazio di soli sei a sette mesi, non curando difficoltà e pericoli, non risparmiando fatiche, potei osservare e raccogliere ampia serie d' oggetti, che al mio ritorno in patria furono depositati nell'Imperiale e Reale Museo della Capitale. Di tali oggetti avvene una quantità di specie, ed anco generi nuovi e affatto sconosciuti alla Scienza. Di questi partitamente intraprenderò la descrizione in separate Memorie; ed incominciando dalla presente , che offro ai cultori delle naturali Scienze, premetterò in succinto una breve narrazione topografica della Provincia o Capitania di Rio-Janeiro, che in parte ho tratta dalla Corografia brasilica pubblicata di recente in quella Capitale dal Reverendo Padre Manoel Ayres de Cazal. (RADDI, 1820, p.313-314)</i></p>	<p>Graças ao meu venerado, Soberano e notável promotor, muito sábio em todos os campos de conhecimento, tive a satisfação em visitar as distantes terras do Brasil. Eu gostaria de apresentar uma História mais completa dos produtos naturais dessa terra, do que aquela que foi apresentada por Marcgrave, no século XVI, mas a minha breve permanência naquele vasto Reino não me permitiu mais de que rápidas e restritas expedições. Apesar disso, no espaço de apenas seis a sete meses, não prestando atenção nas dificuldades e perigos, e não economizando trabalho, pude observar e recolher uma ampla série de objetos que, no meu retorno à pátria, foram depostos no Imperial e Real Museu da Capital. Entre tais objetos ocorreu uma quantidade de espécies e gêneros novos completamente desconhecidos pela Ciência. Desses apresentarei a descrição à parte, em outras memórias. Começando pela presente Memória, que ofereço aos conhecedores das Ciências naturais, como premissa de uma breve narração topográfica da Província ou Capitania do Rio de Janeiro, que em partes retirei da Corografia Brasilica, publicada recentemente naquela Capital pelo Reverendo Padre Manoel Ayres de Cazal. (tradução minha) (grifos meus)</p>
--	--

Percebe-se, no trecho apresentado, que Giuseppe Raddi faz menção ao fato de utilizar a *Corografia Brasilica* para descrever a Província do Rio de Janeiro, como no excerto: “como premissa de uma breve narração topográfica da Província ou Capitania do Rio de Janeiro, que em partes retirei da *Corografia Brasilica*”,

evidenciado na minha tradução. A afirmação do próprio autor sobre a fonte utilizada, *Corografia Brasília*, para elaboração da introdução de seu artigo, nos revela sua preocupação em divulgar a autoria do documento “Corografia Brasília publicada recentemente na Capital pelo Reverendo Padre Manoel Ayres de Casal”, porém, em nenhum, momento ele se refere à sua atividade de tradução.

Para confirmar a atividade tradutória de Raddi, apresento, a seguir, trechos da “tradução” de Giuseppe Raddi (tradutor) e do documento escrito por Manuel Aires de Casal (traduzido) e destaque, em negrito, os trechos analisados.

Exemplos de recortes feitos por Giuseppe Raddi	
<i>Corografia Brasília</i>	<i>Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane</i>
Esta Provincia, a qual deu nome o magnífico porto da Sua Capital, compreende a capitania de S.Thomé, metade da de S. Vicente, e ainda uma porção da do Espirito Santo. Confina ao semptentrião com a derradeira, da qual he separada pelo rio Cabapuâna.	<i>Questa Provincia dunque, alla quale dette il nome il magnífico Porto della sua Capitale, confina a settentrione con la Capitania dello Spirito-Santo, dalla quale vien seperata dal Rio Cabapuana.[...].</i>
O Rio Parahiba, único caudalozo da província , tem principio numa pequena lagoa sobre a porção meridional da Serra da Bocaina [...]. (CASAL, 1817, p.4-6) [grifos meus]	<i>Il Rio Parahiba che ha il suo principio da un piccolo lago sopra la parte meridionale della Serra Bocaina [...]. (RADDI, 1820, p.314-315)</i>

No primeiro excerto apresentado, no quadro acima, é possível perceber que Giuseppe Raddi traduziu partes do documento, apesar de ter feito recortes, que estão destacados em negrito, da língua portuguesa para a língua italiana. No segundo excerto, está destacado o trecho “único caudalozo⁴ da província”, que Giuseppe Raddi simplesmente suprimiu. Apesar de ser uma informação importante, acredito que, nesse caso, Raddi desconhecia o significado do termo “caudaloso”. A

⁴ Caudaloso: Em que há grande fluxo de água (diz-se esp. de rio, torrente etc.): *O rio Amazonas é o mais caudaloso do mundo*. Retirado de: < <http://www.aulete.com.br/caudaloso>>. Acesso em 19 de jun. de 2015.

tradução do trecho também pode ser considerada como uma paráfrase, uma vez que Raddi reformula parcialmente o texto de partida em um novo texto de chegada, mantendo as informações consideradas por ele essenciais para a compreensão do texto e estabelecendo uma relação hipertextual entre texto de partida e de chegada. Sobre a tradução hipertextual, Berman afirma que: “A relação hipertextual é a que une um texto “x” com um texto “y” que lhe é anterior. Um texto pode imitar um outro texto, fazer um pastiche, uma paródia, uma recriação livre, uma paráfrase, uma citação, um comentário, ou ser uma mescla de tudo isso”. (2013, p.47)

No século XIX, havia uma ideia de tradução bastante diferente da atual, pois os tradutores se permitiam modificar o texto original. Nesse contexto, a tradução era entendida como a passagem de um texto de uma língua para outra, apenas com finalidade social. Por conta disso, provavelmente, Raddi também se permitiu tais recortes no texto a fim de adaptá-lo à sua língua. Há que se considerar também a hegemonia europeia do período e a condição de Raddi nesse contexto. Sua tradução pertence a um período de superioridade científica e cultural da Europa em relação aos países colonizados. Havia, ainda, no período em que Raddi esteve no Brasil, bastante interesse pelo conhecimento do mundo natural em toda a Europa. Vale a pena lembrar que o botânico italiano viveu entre 1770 e 1829, período no qual a Europa passava por rápidas e importantes transformações devido a acontecimentos como a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. O interesse em explorar os países colonizados e extrair desses o maior número de riquezas, seja natural como cultural, era iminente. A tradução dos mais diversos gêneros de textos serviu, na época, como uma forma de levar para o contexto europeu a cultura dos países colonizados.

Sobre a tradução cultural, Peter Burke (2009) aponta que:

Independentemente de os tradutores seguirem a estratégia da domesticação ou estrangeirização, e de entenderem bem ou mal o texto que estão vertendo para outra língua, a atividade da tradução necessariamente envolve tanto uma descontextualização como uma recontextualização. Algo é sempre “perdido na tradução”. Todavia, o exame detido do que se perdeu é uma das maneiras mais efetivas de identificar diferenças interculturais. Por essa razão, o estudo da tradução é ou deveria ser central para a prática da história cultural. (BURKE, 2009, p.46)

Nota-se, nas palavras de Burke, que traduzir culturalmente é o mesmo que readaptar o texto fonte para a cultura alvo. Constatei que a tradução de Giuseppe Raddi pode ser entendida como um encontro de culturas e uma troca de memórias históricas, uma vez que o tradutor Raddi preocupou-se com a divulgação, no contexto europeu, por meio de sua tradução, do documento fundador da geografia brasileira. Considero que não se trata de um mero acaso, mas sim de uma tradução realizada com fins informativos, pelo botânico naturalista, escritor e tradutor Giuseppe Raddi.

No que concerne à atividade tradutória, verifiquei que são dois os modelos de tradução utilizados por Giuseppe Raddi. Primeiramente destaco a tradução puramente literal, na qual um texto estrangeiro passa a ser acessível na cultura de chegada sem perder necessariamente a sua identidade original, mas conservando suas características específicas na língua de chegada. Outra modalidade utilizada pelo tradutor Giuseppe Raddi é a literária, na qual ocorre uma fidelidade que ora é absoluta ora é relativa na tradução, privilegiando, conforme afirma Berman (2013, p.55), “a tradução descobre às suas custas que letra e sentido são, ao mesmo tempo, dissociáveis e indissociáveis”, uma abordagem que se concentra quer na letra do texto quer no espírito do mesmo.

Apesar de diferentes, as modalidades, que julgo referir-se à tradução de Raddi têm a finalidade de reconstituir e, assim, fazer reviver o texto original em uma língua e cultura diferentes da de partida. Dessa forma, a tradução, feita pelo botânico, naturalista, escritor e “tradutor” teve, na época, o poder de recriar o texto, em uma nova cultura, enriquecendo essa cultura a partir de um contexto desconhecido, o contexto brasileiro de 1800.

A motivação do tradutor Giuseppe Raddi era, além das pesquisas científicas, informar sobre a terra desconhecida, como ele mesmo destaca no artigo *Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane*, com o seguinte comentário:

Come la sola da me percorsa , e a riguardo della quale sarebbe niente tutto ciò che un’ eloquente penna potrebbe dire, e tutto ciò che l’immaginazione potrebbe ispirare ad un abilissimo Pittore per spiegarne la prima, e delinearne il secondo le bellezze e amenità, come pure la ricchezza e varietà degl’oggetti che la natura senza limite vi ha prodigato, in

confronto di quello che personalmente vi si sente , e ocularmente vi si osserva⁵. (RADDI, 1980, p.313)

Percebe-se, na colocação de Raddi, a motivação presente naquele momento, tanto para descrever as paisagens quanto para informar sobre a terra desconhecida e mítica. Havia, no período, uma exaltação sobre as terras brasileiras ou “Novo mundo”, descrita também por outros cronistas como um “Paraíso Terrestre”, fato que motivava as viagens exploratórias como a feita pelo botânico tradutor. Para Sergio Buarque de Holanda (1996), o “Paraíso Terrestre” é:

O TEMA PARADISIÁCO em estado puro, e não através de longínquas refrações, aparece, aliás, desde cedo, e a propósito do Brasil, em um texto de Américo Vespuccio, narrador muito mais sóbrio e objetivo do que Colombo. Efetivamente, na carta chamada *Bartolozzi*, redigida em 1502, a abundância e viço das plantas e flores em nossas matas, o suave aroma que delas emana, e ainda o sabor das frutas e raízes, chegam a sugerir ao florentino a impressão da vizinhança do Paraíso Terreal. (HOLANDA, 1996, p.247)

Tanto no artigo analisado nesse trabalho, como nos demais artigos escritos por Raddi que traduzi, além das descrições botânicas, percebe-se essa ideia sobre o Brasil como um Paraíso Terrestre e “local exótico”. Tais relatos divulgam e se revelam uma rica fonte de estudos históricos sobre o Brasil e sobre o autor tradutor Giuseppe Raddi.

Refletir sobre a tradução de Giuseppe Raddi significa também refletir sobre sua atividade tradutória, até o momento desconhecida. Considerar Giuseppe Raddi como tradutor denota considerar a atividade tradutória do autor em relação à hospitalidade linguística da sua tradução. A hospitalidade linguística à qual me refiro é sugerida por Paul Ricoeur (2011, p.30), quando o autor aponta que traduzir é uma atividade necessária ao ser humano, pois, por meio dessa, é possível conhecer e se apropriar da cultura do estrangeiro. Nessa perspectiva, de hospitalidade linguística, o tradutor Giuseppe Raddi torna-se o exemplo de uma tradução realizada com êxito, pois, ao mesmo tempo em que cumpre o papel informativo por

⁵ “Sendo essa a única terra por mim percorrida, e a respeito da qual seria nada tudo aquilo que poderia com uma eloquente caneta escrever, ou sobre tudo aquilo que poderia inspirar a imaginação de um hábil pintor para delinear as belezas e graciosidades, como também a riqueza e a variedade de objetos, que a natureza, sem limites esbanjou, em comparação àquilo que se sente pessoalmente e se observa a olho nu”. (Tradução minha).

meio do texto traduzido, demonstra sua habilidade em transpor o texto para sua língua e, dessa forma, torna-se um mediador cultural que aproxima culturas e línguas diferentes.

Com o propósito de comprovar a afirmativa feita acima, sobre a habilidade do tradutor Raddi, apresento, a seguir, excertos extraídos de sua tradução, e, como feito no quadro anterior, disponho o recorte do texto original da *Corografia Brasílica*, e, em seguida, o excerto do mesmo texto traduzido por Raddi em uma tabela, evidenciando os trechos analisados.

<i>Corografia Brasílica</i>	<i>Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane</i>
O rio de S.Joam, que principia na falda do morro dos Canudos com o nome de Rio d'Agua Claras, mais caudalozo , e navegavel por maior espaço que o Maccahé, corre como elle entre matas, e montes, e desemboca sete léguas a Sudoeste do mesmo, banhando a falda meridional da montanha do seu nome, exporta-se por elle grande quantidade de madeira . O rio Curubichas, e o do Bannanal engrossam-no pela esquerda. (CASAL, 1945, p. 8) [grifos meus]	<i>Il Rio da S. Joâm, che principia nella falda del Morro dos Canudos con il nome di Rio d' Agua Claras, navigabile per un maggiore spazio, che il Maccahé; corre com' esso fra Boschi e Monti, e sbocca sette leghe al sud-ovest del medesimo, bagnando la falda meridionale della Montagna del suo nome: il Rio das Curubichas e quello del Bannanal lo ingrossano per la sinistra. (RADDI, 1820, p. 316)</i>

No texto original, o autor relata que o “rio das águas Claras” também era utilizado para exportar madeira, como se pode notar no destaque do texto, porém, Raddi suprimiu esse pequeno trecho. Suponho que ele tenha suprimido o trecho estrategicamente, com a finalidade de manter o poder hegemônico sobre uma informação das riquezas do Brasil colonial. Nesse excerto também há menção ao termo “caudalozo”, e, novamente, Giuseppe Raddi omite o termo. Isso leva a crer que, realmente, o autor não tinha conhecimento do significado de tal termo em língua portuguesa e, por conta disso, optou por não mencioná-lo em mais de que uma ocasião.

Apesar de ter excluído uma pequena parte do texto original, Giuseppe Raddi conservou o restante do trecho na tradução e, como é possível constatar nos dois

trechos apresentados acima, realizou a tarefa da tradução, transmitindo parcialmente a função informativa do texto fonte. Nota-se, ainda, que Raddi preferiu manter a mesma estrutura do texto fonte, inclusive em questões de pontuação, e se preocupou em utilizar vocábulos existentes e conhecidos pelos usuários do idioma da língua meta do período em que traduziu o texto, como: “corre con’ esso fra Boschi e Monti, e sbocca sette leghe al sud-ovest del medesimo, bagnando la falda meridionale della Montagna del suo nome: il Rio das Curubichas e quello del Bannanal lo ingrossano per la sinistra”. (Raddi, 1820, p. 316)

A função do texto fonte, nesse trabalho, é fundamental para a análise sobre a tradução de Giuseppe Raddi, uma vez que indica as possíveis escolhas ou estratégias tradutórias que o levaram a elaborar um texto meta puramente informativo, assim como o original. Por texto informativo, entendo que são os textos que não possuem possibilidades interpretativas, mas que são basicamente descritivos e baseados em descrições definidas.

Outra hipótese que pode ser feita a respeito da tradução de Raddi é que ele tenha recebido auxílio linguístico e tradutório, pois, nos materiais pesquisados, consta que ele escrevia artigos em italiano e latim e também tinha domínio do francês, inglês e alemão: “Per il Raddi il possesso corrente di altre lingue, francese, inglese e tedesco, eccezionale nel ceto al quale apparteneva e per i suoi tempi, la facile padronanza del latino, lo stile serrato e preciso, sono altrettanto segni di una preparazione cosciente⁶”. (Negri, 1930, p.18) Porém, não encontrei, em nenhum dos materiais pesquisados, menção sobre Giuseppe Raddi como tradutor da língua portuguesa. Isso fortalece a hipótese de que ele possa ter recebido auxílio em sua tradução.

A tradução de Raddi, vista como literal, é apenas um dos aspectos a serem observados em seu trabalho de tradutor, porém, nesse momento, considere relevante explorar esse campo específico do processo tradutório e, em um segundo momento, farei, então, uma análise de outros aspectos da tradução de Raddi, como, por exemplo, o aspecto intercultural.

⁶“Para Raddi, o conhecimento simultâneo de outras três línguas como francês, inglês e alemão, excepcional para a classe à qual pertencia e para a sua época, o fácil domínio do latim, o estilo conciso e preciso, são muitos sinais de uma preparação cosciente”.

Considerações finais

Nesse trabalho, procurei apresentar brevemente a identidade de tradutor do italiano Giuseppe Raddi, como objetivo principal. Encerro as considerações sobre o perfil tradutor de Giuseppe Raddi afirmando que ainda há muito a ser pesquisado e discutido sobre o tema e reconhecendo essa característica como uma competência adquirida por Raddi no decorrer de sua atividade tradutória. Além da importância histórica do texto fonte traduzido por Raddi, também há que se considerar a importância do texto meta produzido por ele, pois, além de seu valor histórico, o texto meta também nos oferece a possibilidade de analisar o perfil de um tradutor anônimo do século XIX.

Referências

- AMADEI, L; BALDINI, R; MACCIONI, S. *Herbarium Horti Pisani: I tipi delle specie di Giuseppe Raddi*. Atti Soc. tosc. Sci. nat., Mem., Serie B, 112 (2005).
- BERMAN, A. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Tubarão: Copiart/Florianópolis: PGET, Tradução de Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan & Andréia Guerrini, 2013.
- BURKE, P; PO-CHIA HSIA, R. *A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Editora UNESP, Tradução de Roger Maioli dos Santos, 2009.
- CASAL, M. A. *Corografia Brasílica ou Relação Histórico Geográfica do Reino do Brasil*. Composta e dedicada a Sua Majestade Fidelíssima. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalleObraForm.do?select_action=&co_obra=38018; acesso em: 02 de junho de 2015.
- HOLANDA, S. B. *Visão do Paraíso*. Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil. 2 ed. São Paulo: Nacional; Edusp, 1969.
- NEGRI, G. *Giuseppe Raddi*. Naturalista Fiorentino. Estratto dagli Atti della “Società Colombiana”. Firenze: Accademia della Crusca, 1930.
- NELLI, R. (a cura). *I fondi archivistici della Biblioteca di Botanica dell’Università degli Studi di Firenze*. Firenze: Polistampa, 2006. Disponível em: http://www.sba.unifi.it/upload/scienze/eventi/WebbBibliopride2013/Archivi_Botanica.pdf; acesso em 10 de junho de 2015.
- RADDI, G. *Di alcune specie nuove di rettili, e piante brasiliane*. Memoria di Giuseppe Raddi. Memoria inserita nel tomo XVIII degli Atti della Società Italiana delle Scienze residente in Modena. Modena: Società Italiana delle Scienze, 1820.
- RICOEUR, P. *Sobre a tradução*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Tradução de Patrícia Lavelle, 2011.

O cotidiano na poesia italiana do *Novecento*: exemplos ao longo do século

Égide Guareschi
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Elena Santi
Univerisdade Federal de Santa Catarina.
Fabiana Assini
Universidade Federal de Santa Catarina

O século XX foi palco de uma grande variedade de experimentações linguísticas e reflexões sobre a linguagem. Através das manifestações artísticas, os homens tentaram teorizar e repensar sua própria posição de seres falantes, estudando as relações que se manifestam entre linguagem e mundo sensível, linguagem e experiência do mundo e, além disso, qual tipo de relação se estabelece entre os seres humanos por meio desta conexão. A poesia também participou deste debate, oferecendo respostas, ou melhor, novas perguntas. E os temas do cotidiano, do dia a dia, da vida sem excepcionalidade das pessoas comuns passam a ser objeto privilegiado da poesia do *Novecento*.

Inauguram-se as questões de épica doméstica, de análise dos acontecimentos banais, do gosto por aquela *aurea mediocritas*, que vem do mundo clássico. Paralelamente, inaugura-se um filão poético que, na tentativa de abrir a linguagem a outras perspectivas e possibilidades, transforma o tema do diálogo com os mortos e da presença dos mortos na literatura em algo usual e comum. Tais presenças, em alguns casos, provenientes do universo familiar, em outros de uma dimensão não tão definida do além, povoam as líricas de vários poetas do século, até chegar aos novos autores dos anos 2000. Estas presenças se tornam familiares, pois compartilham o dia a dia dos autores, participam de gestos quotidianos e ordinários, como uma refeição familiar, um momento de solidão ou um passeio pela cidade.

Usando estes referentes temáticos, é possível traçar vários percursos dentro da poesia italiana do século XX. Nesse sentido, aqui, busca-se seguir uma possível ligação entre poetas de diferentes gerações, começando com Giovanni Pascoli (1855-1912), que abre esta nova temporada poética, e terminando com Enrico

Testa, expoente importante da lírica contemporânea, que soube atualizar e transportar a lição pascoliana até a extrema contemporaneidade.

O texto *O menino* foi publicado pela primeira vez por Giovanni Pascoli em 1897, e é considerado um texto clássico da literatura italiana, do início do século XX. Nele, Pascoli expressa a sua ideia de poesia e, ainda hoje, é um ponto de referência para os estudos literários. Para ele o “‘sentimento poético’ deriva da esfera íntima, talvez primitiva, ligada ao cotidiano, e daqui é possível pensar na dimensão ‘infantil’ e na profundidade que lhe é dada, ao lado da experimentação linguística que permeia grande parte da sua poética, abrindo outros rumos no novo século”. (Pascoli, 2015, p.71-72)

É justamente nesse texto que o poeta afirma: “há dentro de nós um menino que não somente tem arrepios, [...] mas que também tem lágrimas e alegrias próprias”.¹ Pascoli, retomando e transfigurando tradições antigas, propõe uma visão da arte como fruto de uma voz, que vive dentro do próprio poeta, mas que resulta numa escuta difícil, por causa da disparidade de idade. Esta voz nunca cresce, permanece jovem e livre como o olhar do menino que descobre o mundo pela primeira vez: “Engrossamos e enferrujamos e a nossa voz, enquanto a dele se mantém sempre como uma tênue vibração de um sino. Esse tinido secreto não percebemos tão claramente na juventude, como depois na idade madura, porque, ocupados em brigar e advogar pela causa de nossa vida, nos importamos menos com o lado da alma onde ele ressoa”. (Pascoli, 2015, p. 71-72)

A poesia de Pascoli constrói uma ponte entre o trabalho poético e seu instrumento privilegiado, a linguagem. O menino fala, mas o ouvido adulto não sabe mais escutar como na infância. Fala com palavras quase imperceptíveis, dificilmente captáveis e, às vezes, criptografadas. Nas obras poéticas de Pascoli, pode-se encontrar inúmeros exemplos destas vozes, que falam tanto ao poeta quanto ao leitor e, contemporaneamente, se configuram como um momento de reflexão sobre as possibilidades da linguagem em poesia e o papel do poeta.²

As presenças que habitam os textos pascolianos pertencem, quase sempre, ao mais além, ao mundo dos mortos, e trazem mensagens quase incompreensíveis por meio de vozes inaudíveis, às vezes, mais intuídas do que realmente percebidas. E,

¹ Giovanni Pascoli, *O menino: pensamentos sobre a arte*, p. 9.

² Raúl Antelo, “A voz humana”, prefácio de *O menino: pensamentos sobre a arte*, pp. 1-7.

não por acaso, Pascoli afirma que todo poeta necessariamente só pode se expressar por meio da língua morta, num texto que pedia para ser lido conjuntamente ao d'*O menininho*. O que ele entende por língua morta? O que significa ser poeta de língua morta? Nos *Canti di Castelvecchio*, são as andorinhas que encarnam este conceito, elas que falam “nella vostra lingua di gitane, / una lingua che più non si sa”. (Pascoli, 2006, p. 341) O primeiro crítico literário que intuiu que a língua de Pascoli era necessariamente uma língua morta foi Gianfranco Contini.

No seu ensaio “Il linguaggio di Pascoli”, Contini explica que o italiano poético de Pascoli é filho do latim, que conhecia, falava e usava em muitas das suas obras poéticas. A língua de Pascoli é:

una lingua che non è più quella naturale del poeta, bensì un'altra lingua, voglio dire una lingua che ha un'altra grammatica, un'altra struttura, un altro vocabolario: il latino. Ma quale latino? Si sa che Pascoli è uno dei più esperti poeti in latino dell'epoca moderna, e che il suo latino non è un linguaggio uniforme, monotono, morto, non è un centone di fossili frasi già costituite, al contrario è ricchissimo di varianti stilistiche. E l'*animus* è il medesimo, l'inquietudine che si fa strada all'interno del suo latino, è perfettamente comparabile a quella che rivela il suo volgare.³

O latim de Pascoli é, então, uma língua que, apesar de não ter uma comunidade de falantes que vivifiquem as suas estruturas e as suas palavras, é interiormente percorrida por uma grande inquietude intelectual, uma problematização profunda, que se torna dinâmica pelas interrogações do pensamento e da razão. Giorgio Agamben leva este discurso a um nível ulterior, aproveitando uma passagem aparecida no opúsculo *Pensieri scolastici*, no qual Pascoli defende o ensinamento do latim e do grego nas escolas: “a língua dos poetas é sempre uma língua morta [...] curioso de se dizer: língua morta que se usa para dar maior vida ao pensamento”. (Agamben, 2014, p. 90) O que significa dar maior vida ao pensamento por meio de

³ “uma língua que não é mais a natural do poeta, mas sim uma outra língua, quero dizer, uma língua que tem outra gramática, outra estrutura, outro vocabulário: o latim. Mas qual latim? Sabe-se que Pascoli é um dos poetas mais experientes em latim da época moderna, e que o seu latim não é uma linguagem uniforme, monótona, morta, não é uma coleção de fósseis frases já constituídas, pelo contrário é riquíssima de diversos estilos. E o *animus* é o mesmo, a inquietude que faz caminho internamente do seu latim é perfeitamente comparável àquela que revela o seu vulgar”[todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas pelas autoras]. Gianfranco Contini, “Il linguaggio di Pascoli”, in *Pascoli*. Milano: Mondadori, 1974. Disponível em http://www.classicalitaliani.it/pascoli/critica/Contini_poesia_pascoliana.htm, último acesso em abr/2016.

uma língua morta? “Pensar, poetar, significaria, nessa perspectiva, fazer experiência da morte da palavra, proferir (e ressuscitar) as palavras mortas”.(Agamben, 2014, p.90)

O universo poético de Giovanni Pascoli é profundamente marcado pela compenetração do mundo dos mortos com o dos vivos. O mesmo Pascoli, como nos conta no poema “Giovannino”, se sente dividido entre estas duas dimensões, um sobrevivente à tragédia familiar, embora tenha visto morrer uma parte dele mesmo e, esta sua condição ambígua, esta sua ligação afetiva com o mais além, lhe permite estabelecer uma conexão poética entre os dois mundos, e, de poder hospedar, no próprio quotidiano, presenças fúnebres, que em diferentes níveis explicitam a referência ao mundo dos mortos. Em “La voce”, por exemplo, se reafirma contemporaneamente não apenas a presença, mas também a distância incomensurável entre vivos e mortos por meio da voz, que pode ser percebida apenas na hora em que está desaparecendo e da qual é possível compreender só um leve sopro...*Zvanî*.

Os *Canti di Castelvecchio* (1903), pensados como símbolo de reconstrução do ninho familiar, em substituição daquele, irremediavelmente destruído, de San Mauro, são inteiramente habitados por presenças fúnebres, ao ponto de se tornar (em parte de forma consciente) a celebração do ninho destruído, a definitiva perda da unidade familiar e a irremediável falência da missão de reconstrução. Por meio de atmosferas híbridas, entre aspectos naturalísticos e oníricos, Pascoli constrói um universo poético, onde os dois mundos se intersectam e se compenetraram sem solução de continuidade. As presenças do mundo dos mortos manifestam-se por meio das mais variadas formas, às vezes como vozes apenas percebidas, noutras como presenças vagamente distinguidas, estímulos físicos, impressões coloristas, que transportam o poeta e, junto com ele, o leitor em uma atmosfera fluida que oscila de um polo ao outro.

No poema “La tovaglia”, há outro exemplo, ligado explicitamente a um mundo de tradições populares e crenças rurais, onde os primeiros versos possuem um caráter eminentemente narrativo:

E` già grande la bambina:
la casa regge, e lavora:
fa il bucato e la cucina,

fa tutto al modo d'allora.
Pensa a tutto, ma non pensa
a sparecchiare la mensa.
Lascia che vengano i morti,
i buoni, i poveri morti. (PASCOLI, 2006, p.179)

Pascoli, grande conhecedor das tradições populares e do folclore, relata que, na Romagna, existe a crença de que deixar a mesa posta após o jantar possa trazer os mortos, como se fossem chamados para participar da refeição. Esta tradição, de caráter popular e folclórico, remete a vários arquétipos da cultura ocidental, e tem suas raízes também nos poemas homéricos, basta pensar nos banquetes fúnebres e na descida de Ulisses ao Hades, com as sombras dos mortos que se aproximam para beber o sangue das vítimas e com a aparição da mãe, como explica o crítico Giuseppe Nava, na apresentação do texto poético pascoliano. (Pascoli 2006, p. 178)

Essa tendência do verso em direção a uma narratividade é um elemento que marca a literatura italiana, em particular, as discussões a partir da década de 1960 – depois das experiências de Sbarbaro e Montale –, com *Il congedo del viaggiatore cerimonioso*, de Giorgio Caproni, e *Gli strumenti umani*, de Vittorio Sereni, ambos de 1965. A sabedoria popular, indicada nos versos acima, age como um dos elos de uma corrente, capaz de fazer deslizar a situação narrativa inicial em uma dimensão outra, não naturalista, colocando em cena um diálogo no limite da afasia, com as presenças dos mortos, que chegam à mesa, talvez deixada posta explicitamente para eles:

Oh! non ricordano i morti,
i cari, i cari suoi morti!
- Pane, sì... pane si chiama,
che noi spezzammo concordi:
ricordate?... E` tela, a dama:
ce n'era tanta: ricordi?...
Queste?... Queste sono due,
come le vostre e le tue,
due nostre lagrime amare
cadute nel ricordare! (PASCOLI, 2006, p. 180)

As considerações pascolianas sobre a linguagem e, sobretudo, a sua ligação com a poesia em uma dimensão contemporaneamente lírica e metapoética, que possa realmente refletir sobre si mesma através da contaminação entre mundo dos vivos e mundo dos mortos, são acolhidas e relidas no trabalho do poeta Giorgio

Caproni (1912-1990), que reconhece em Pascoli um ponto de referência pela poesia contemporânea. Caproni afirma que: “Pascoli è il padre di quase tutta la poesia moderna italiana. È stato lui il primo a gettare il seme dell’inquietudine nella parola”.⁴

Principalmente, a partir da obra *Il passaggio d’Enea* (1956), as coletâneas de Caproni se aproximam dos temas pascolianos e se povoam de vozes, provenientes novamente de um mais além, não sempre definido, que estabelecem com o autor algumas tentativas de diálogo que se tornam instrumentos de reflexões sobre a linguagem e suas possibilidades expressivas, como os diálogos com figuras do passado do poeta.

No percurso poético caproniano, é possível perceber, quase desde o começo, alguns ecos da poesia de Pascoli, que pouco a pouco se fazem mais vivos e profundos. Se, inicialmente, fala-se de uma sensibilidade comum, “certi modi di rendere la percezione atmosferica, il vibrante dell’ora, della stagione, accompagnandola con un’acuta sensibilità visiva, acustica e olfattiva”,⁵ de um descritivismo que “convive però con una sintassi pronta a disarticolarsi sull’impulso di pulsioni psichiche, aprendosi al verso sincopato, all’uso delle parentesi e dell’inciso”,⁶ na obra sucessiva a *Passaggio d’Enea*, Caproni adere a “la percezione della perdita”,⁷ adotando atmosferas “nebbiose, crepuscolari”.⁸

Emblemática na poesia caproniana é a figura da mãe defunta, que vem se delineando desde “L’ascensore”, em conclusão ao *Passaggio d’Enea*, da qual se origina o tema da mãe-namorada. Pode-se isolar certo número de textos poéticos que, em *Seme del piangere* (1959), tocam o momento de máxima tensão, onde a figura central é a da mãe jovem, coetânea do poeta, que lentamente perde os seus atributos maternos, até se configurar em sua namorada. O encontro com esta figura, que pertence ao mundo dos não vivos, retoma alguns temas tipicamente

⁴ “Pascoli é o pai de quase toda a poesia moderna italiana. Foi ele o primeiro a lançar a semente da inquietude na palavra.”, Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti: Interviste e autocommenti 1948-1990*, p. 130.

⁵ “certos modos de reproduzir a percepção atmosférica, o vibrar da hora, da estação, acompanhando-a com uma aguda sensibilidade visual, acústica e olfativa.”, N. Lorenzini, “Itinerari nella memoria testuale: Pascoli e Caproni”, *Per Giorgio Caproni*, p. 123.

⁶ “coexiste porém com uma sintaxe pronta para desarticular-se sob impulso de pulsões psíquicas, abrindo-se ao verso sincopado, ao uso das parênteses e do inciso”, *Idem*, p. 124.

⁷ “a percepção da perda”, *Idem, ibidem*.

⁸ “nebulosas, crepusculares”, *Idem, ibidem*.

pascolianos, começando pela voz da mãe, fraca, tênue: “la voce le si farà di cera / nel buio che la assottiglia, / dicendo ‘Giorgio, oh mio Giorgio / caro: tu hai una famiglia”⁹. O diálogo revela “un colloquio intimo, intenso, con un interlocutore muto”¹⁰. Tal colóquio com a mãe defunta acontece em uma atmosfera mais uma vez híbrida e entressonhada, onde as categorias temporais se suspendem, tanto que é possível assistir a um deslizamento de dimensões, quando a mãe, contemporaneamente, é jovem e noiva do poeta, e ele, embora sendo filho, resume também, na sua figura, a de noivo e pai, tornando-se mais velho do que ela.

Além das vozes, Caproni retoma outras estratégias expressivas de Pascoli para recriar as atmosferas indefinidas e híbridas, que permitem o contato poético com o mundo dos mortos. Um exemplo disso é o recurso frequente ao som dos sinos, já observado em alguns poemas de Pascoli, como, por exemplo “La squilletta di Caprona”, no qual o poeta *sanmaurese*, sempre através da mediação da cultura popular, nos traz a figura de um velho, que percorre o vilarejo em companhia de um menino, levando junto o sino, cujo som é um sinal para os moradores. A imagem, que parece apontar diretamente à figura do *menininho* descrita no ensaio, tem repercussões na poética caproniana, passando através de um processo de assimilação e modificação. O som dos sinos “sollecita interrogazioni iterate”¹¹ e contribui para criar uma atmosfera onírica onde pode acontecer o diálogo fúnebre. Giorgio Caproni escreve:

[...]
io sentirò crollare
sui tegoli le mie più amare
lacrime, e dirò “Chi suona,
chi suona questa campana
d'acqua che lava altr'acqua
piovana e non mi perdona?” (CAPRONI, 1999, p. 175-178)

Além do vínculo com os não vivos, a poesia de Giorgio Caproni também traz outros temas da vida quotidiana que são bastante recorrentes, como a imagem do nascer do sol, o inverno, as flores, o trem, as bicicletas, a cidade, a força de uma

⁹ *Idem*, p. 129

¹⁰ “uma conversa íntima, intensa, com um interlocutor mudo”, *Idem, ibidem*.

¹¹ “solicita interrogações repetidas”, *Idem, ibidem*.

paisagem, além de poemas dedicados à falecida namorada, Olga Franzoni.¹² São assuntos que podem parecer banais num primeiro olhar, mas são poéticos, pois tocam em questões universais e, ainda no caso caproniano, trazem alguma alegoria ou paradoxo.

Para contextualizar a imagem do cotidiano, é interessante recordar alguns breves e intensos versos do poeta alegretense Mario Quintana (1906-1994), no poema “Crônica”:

Ah, essas pequenas coisas, tão quotidianas, tão
prosaicas às vezes, de que se compõe meticulosamente a
tessitura de um poema... talvez a poesia não passe de um
gênero de crônica, apenas: uma espécie de crônica da
eternidade. (QUINTANA, 1977, p. 128)

A imagem do tecido do poema sendo composto por crônicas diárias, das quais se refere o poeta brasileiro, revela a ideia do cotidiano presente em muitos poetas e que dialoga, claramente, com os poemas do italiano Giorgio Caproni. Em seus versos, o poeta alinhava temas rotineiros que lhe são recorrentes e que dão fôlego aos pulmões da sua poética, não somente pela imagem do que é diário, mas por Caproni ser um dos poetas italianos que “[...] levam a poesia em direção à prosa”. (Wataghin, 2015, p.73)

Fazendo uma breve análise dos títulos dos poemas capronianos, percebe-se que eles figuram como indícios de uma poética quotidiana. Há exemplos de poemas nominados como: “Lembrança”, “Véspera”, “Primeira Luz”, “Praia de tarde”, “Fim de dia”, “Imagem da tarde”, “Encontro”, “Folhas”, e tantos outros. Há, também, títulos e ideias que se repetem, como é o caso de “Alba”, imagem do alvorecer, que é tanto título de um poema da coletânea *Come un'allegoria* (que vem traduzido como “Alvorada”), como também do poema que inaugura *Il passaggio d'Enea*.

Come un'allegoria é a primeira coletânea de Caproni, publicada em 1936, contendo poemas escritos entres os anos 32 e 35. Foi dedicado à memória de Olga Franzoni, primeira noiva do poeta e morta de septicemia no ano de publicação de sua primeira obra. Nascido em Livorno, passava as férias em San Biaggio, e, ainda

¹² Para uma reflexão sobre o assunto, ver os artigos de Patricia Peterle, “Tangenciando “ruinosamente” Giorgio Caproni”, e de Lucia Wataghin, “A mulher e a cidade: versos a Lina, a Rina e a Annina”. In: Patricia Peterle & Silvana de Gaspari [orgs]. *Arquivos poéticos: desagregação e potencialidades do Novecento Italiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

criança, mudou-se com sua família para Gênova. É um livro de paisagens e de cenas coletivas, com um repertório de situações cotidianas – como o nascer do sol, festas populares e a presença de figuras femininas –, às quais Caproni recorre constantemente por meio dos cinco sentidos: a visão, a audição, o olfato, o tato e o paladar.¹³

O título dedicado à obra nos indica como os poemas precisam ser lidos, afinal, são alegorias. Michela Zompetta¹⁴ esclarece que é a partir do título *Come un'allegoria* que emerge a alegoria da vida, quando os poemas ‘brincam’, de certa forma, com a contraposição entre a imediata representação dos dados da natureza – como o sol, o campo, o vento, a água – e a alegoria do que eles representam.

Em relação ao cotidiano das situações, Gian Luigi Beccaria, escreve que, talvez apenas Saba soube, no *Novecento*, como Caproni, representar ambientes populares, ou a cidade em certa hora do dia, a alvorada sobretudo, os rumores, os seus sabores, cores e odores (Beccaria, 1999, p.1006). Essa ligação entre Caproni e Saba fica bastante evidente no ensaio de Wataghin, no qual ela diz que “Caproni talvez tenha colhido, na geração que o precede, e especialmente em Saba, a liberdade e a tranquilidade no uso do léxico aberto à realidade cotidiana”. (Wataghin, 2015, p.80) Porém, como já dito anteriormente, também será possível observar, nas obras mais posteriores de Caproni, alguns ecos da poesia de Pascoli.

Os poemas publicados nessa primeira coletânea são escritos de tal forma, que a sensação é a de que a imagem gerada pelos versos possa ser vista como um *flash*, um retrato de uma recordação, fortalecido ainda por uma aproximação à prosa. Pode-se supor que a presença dos elementos cotidianos, como os já citados: sol, vento, fogo, colaborem para essa análise. Para compreender melhor essa primeira obra de Caproni, propõe-se uma análise de dois poemas que têm o sol como elemento comum. Os poemas são: “Alvorada” e “Tarde de maremma”.

“Alvorada” é um poema composto por três estrofes, no qual Caproni descreve o nascer do sol através de elementos sensoriais e humanos. O poeta utiliza palavras simples e faz referência a um momento diário, até mesmo comum. Mesmo

¹³ Para saber mais sobre essa obra e seus poemas, consultar: Fabiana Assini. Um olhar sobre *Come un'allegoria* de Giorgio Caproni [trabalho de conclusão de curso]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Curso de Língua e Literatura Italiana, Departamento de Língua Estrangeira; 2015.

¹⁴ Michela Zompetta, “Caproni e il canone della poesia moderna”, disponível em <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Zompetta%20Michela.pdf>, último acesso em abr/2016.

apresentando, com frequência, aspectos da natureza, não encontramos uma contemplação em relação a ela, ou seja, Caproni não exalta nem enobrece a natureza retratada em seus poemas.

Alguma coisa insossa,
com seu sabor de campina
molhada, de manhãzinha
em minha boca ainda
adormecida.

Nos olhos nascem feito
n'água dos charcos
as casas, a ponte, o olival:
sem calor.

Faz falta o sal
do mundo: o sol. (CAPRONI, 2011, pp.46-47)

Aqui, o poeta utiliza elementos sensoriais – os cinco sentidos já citados anteriormente, que favorecem o conhecimento do mundo à sua volta – para descrever os elementos da natureza, como através do paladar em “insossa, / com seu sabor de campina” e “sal / do mundo: o sol”; e, na área da visão, em “nos olhos nascem feito / n'água dos charcos”. Ainda nesse poema, a presença do sol significa um tempero dado à vida, como se fosse um elemento-chave para saboreá-la e que, sem ele, nada teria o mesmo valor. Os elementos quotidianos deste poema – a alvorada, a campina, os olhos, o sol, e muitos outros – quando relidos, não mostram apenas o processo do despertar, mas refletem também a falta de um “tempero”, de algo necessário para a vida, representado no poema como o sol.

No segundo poema, “Tarde de maremma”, o sol aparece novamente, mas traz uma imagem diferente, vista com outros olhos e através de outras sensações. De certa maneira, não é mais um sol acolhedor.

Nos livres prados da primavera
suam corcéis desenfreados
em arranques loucos.
O céu a esta hora escalda
como a face de uma criança
febril.

De coisas lábeis aparece

a terra: de vozes e quentes
rajadas.
Queimam, tão alegres
fogueiras, as cores das brincadeiras
infantis. (CAPRONI, 2011, p.62-63)

É possível perceber que, já na primeira estrofe, Caproni insere verbos que insinuam uma luminosidade desconfortável, por exemplo: “suam corcéis desenfreados”, “o céu a esta hora escalda” e “criança febril”. O sol, que nos poemas anteriores era aguardado para acolher e dar algum significado à vida, agora, que finalmente se mostra ao mundo, transmite um calor intenso, incômodo e até mesmo agressivo. A utilização do verbo “queimar” possui o mesmo significado de “escaldar”, o que reforça a imagem de um calor prejudicial, desacolhedor, que nem mesmo os cavalos suportam. Pode-se pensar que, assim como no poema anterior, o sol ainda não consegue cumprir seu papel principal: aquecer.

É possível perceber que o sol aparece com diferentes características em ambos os poemas, e, olhando mais atentamente, podemos concluir que Caproni, nessa primeira fase em especial, traz uma reflexão sobre a vida por trás da imagem de um sol que, em um momento, ainda está surgindo, e, em outro, surgiu e está “queimando”. Pode-se pensar que são reflexões feitas no início da vida adulta, que envolvem recordações, sentimentos infantis e saudosos. Mas também é aquele momento da vida no qual se pensa no futuro e que, com a alegoria do sol, não é possível ver claramente – pois ele ainda não nasceu e os olhos estão cheios d’água – ou, quando o sol surge, ele é tão ofuscante que cega, mantendo a impossibilidade de ter uma visão clara da vida, do futuro.

Assim sendo, no primeiro poema voltado para o amanhecer, publicado em *Come un'allegoria*, a imagem do nascer do dia aparece como um lamento revestido de esperança, metaforicamente, como uma falta de luz, do sol, que é visto como o sal do mundo¹⁵, e, portanto, aí está a importância deste sal para temperar a vida. Um amanhecer que também permeia o segundo poema, na abertura de *Il passaggio d'Enea*, no qual o personagem aguarda a chegada do seu amor, em um bar.¹⁶ Os

¹⁵ “È assente il sale / del mondo: il sole.”. In Giorgio Caproni. *L'opera in versi*, 2009, p. 8.

¹⁶ “Amore mio, nei vapori d'un bar / all'alba, amore mio che inverno / lungo e che brivido attenderti! [...]”. In G. Caproni. *op. cit.*, 2009, p. 111.

versos desse poema aproximam a espera à ideia do inverno, que é longo e frio, porque nele falta o calor do sol e a alegria da sua amada.

Essa imagem do inverno ilustra a temática, presente em outros tantos versos, os quais relacionam as distintas épocas do ano com a intensidade da luz, presente em cada uma delas. Esse cotidiano caproniano, das pequenas coisas, é atravessado pelas “carroças do leite [...]”; (Caproni, 2014, p. 106-107) pelos “[...] delicato suono di biciclette umide [...] col mio pedale melodico”; (Caproni, 2009, p. 127) por “[...] una piccola porta (verde) da poco tinta. [...]” (Caproni, 2009, p. 149) e ainda, pelos “[...] velati soprassalti dei cani [...]”, (Caproni, 2009, p. 115) ou seja, desdobramentos de uma poesia que atenta para a organicidade do momento e de seus espaços.

Os espaços levam em direção a um eixo, que é bastante presente nas obras capronianas: a cidade, e, mais especificamente, Gênova, Livorno e Roma. Seja de maneira indireta ou direta, o poeta destaca o cotidiano nessas áreas, um cotidiano que não é particular a ele, mas comum a muitos. Esse tema metropolitano, presente na poética de Caproni, é lembrado por Agamben, no ensaio “A cidade e a poesia”, no qual o filósofo considera que: “Caproni é o mais cidadão dos poetas italianos dos Novecentos. Em nenhum outro como nele, a poesia vive integralmente da cidade e na cidade [...]. a poesia de Caproni é, ao contrário, inexoravelmente cidade”. (Agamben, 2014, p. 199)

O filósofo continuará dizendo que não será apenas Livorno, sua cidade materna ou Gênova, a cidade da sua juventude, que estarão presentes na poesia caproniana, mas também a cidade de Roma, na qual viveu por vários anos. Não será a famosa cidade romana, mas sim, a dos seus bairros semiperiféricos e pouco reconhecidos como, por exemplo, Monteverde. A Roma caproniana aparece de maneira abafada e submersa em sua poesia, talvez pela ligação diferente que o poeta teve com esse local, uma espécie de não adaptação, se comparado às outras cidades.

Entre essas três cidades, a que tem maior relevo para Caproni é Gênova. Segundo Luigi Surdich, Giorgio Caproni tem uma vasta dedicação afetiva à cidade de Gênova: “del livornese Caproni, che di Genova fa la propria città dell’anima”, (Surdich, 1998, p. 9) que pode ser observado no poema mais genovês de todos, “Ladainha”:

Gênova minha cidade inteira.

Gerânio. Celeiro.

Gênova de ferro e ar,

minha lousa, areal.

Gênova cidade asseada.

Brisa e luz na sacada.

Gênova verticalizada,

vertigem, ar, escada.

[...]

Gênova nome bárbaro.

Campana. Montale. Sbarbaro.

Gênova de edifícios

grandes, meu suplício.

[...]

Gênova de lamentos.

Eneias. Bombardeamentos.

Gênova desesperada,

em vão por mim implorada.

Gênova de La Spezia.

Infância que se greta.

Gênova de Livorno,

partida sem retorno.

Gênova de toda a vida.

Minha ladainha infinita. (CAPRONI, 2011, p. 127-139)

O cotidiano, aqui representado, pode ser encontrado através da descrição da cidade de Gênova feita pelo poeta. A intensa presença de prédios em “Gênova verticalizada” e “Gênova de edifícios / grandes”, que refletem a geografia da cidade. Caproni cita também outros escritores que tiveram uma forte relação com a cidade, como em “Campana. Montale. Sbarbaro”. Além de não esquecer os lamentos, durante a guerra: “Gênova de lamentos, / Eneias. Bombardeamentos”. Elementos que recuperam, de certa forma, o cotidiano e que, muitas vezes, não são percebidos, pois já fazem parte da vida das pessoas, do dia a dia delas.

Quando falamos em Gênova, não podemos esquecer de Enrico Testa, genovês, que possui uma ligação muito importante com Giorgio Caproni. Não somente foram condicionados pela cidade de Gênova e compartilharam o mesmo espaço geográfico, como foi, no poeta de Livorno, que Testa achou um mestre, um modelo, um interlocutor humano e poético. O exórdio poético de Testa, *Le faticose attese* (1988),

foi prefaciado pelo amigo poeta Giorgio Caproni, do qual Testa organizou *Quaderno di traduzioni* (1998).

Se, para Giorgio Caproni, a dívida com Pascoli é fortemente implícita, ligada a uma série de referências subterrâneas, que cavam na superfície, criando ligações tão estreitas quanto impalpáveis, a relação mantida por Enrico Testa – a dívida contraída – com o poeta de San Mauro, é evidente e declarada pelo próprio autor. *Ablativo* (2013), última coletânea de Testa, é percorrida por presenças familiares, que se manifestam de diferentes formas, por meio de uma palavra polivalente e cambiante, que hospeda diferentes aspectos e dimensões do vivido.

Mas então, por que nos enternecem
até as lágrimas?
Talvez porque ali brilhe
algo de nosso e de perdido
que voou veloz por entre as sombras? (TESTA, 2013 ,p. 13)

Sombras, antes intuídas que percebidas, tanto que denominam a quarta seção do livro, *Viaggio dell'ombra*, “dominata tra l'altro dalla presenza/assenza, nel ricordo, di persone più care che non sono qui”. (Testa, 2013, p. 179) ¹⁷ Uma viagem que chega até os portões de Hades, enquanto “noi, ‘la parte viva dei morti’, restiamo in attesa di un ritorno che avviene ‘per passaggi o misteriosi cunicoli / o più spesso nel pensiero, sin qui’”. (Testa, 2013, p. 179)¹⁸

Lenta viagem da sombra
espreitada até o extremo
limiar do Hades
e depois, ao voltar,
por passagens ou misteriosos cubículos
ou mais vezes no pensamento, até aqui.

Aqui, onde estamos
imóveis a esperar
crédulos e confiantes
dentro dos nossos portos
- Nós, a parte viva dos mortos.(TESTA, 2013, p. 85)

¹⁷ “dominada entre outras coisas pela presença/ausência, na lembrança, de pessoas mais queridas que não estão aqui”.

¹⁸ “nós, ‘a parte viva dos mortos’, ficamos à espera de um retorno que acontece ‘por passagens ou misteriosos cubículos/ ou mais vezes no pensamento, até aqui’”.

Nesses versos, a perspectiva se subverte, colocando o mundo dos vivos quase em uma posição subalterna em relação ao dos mortos, como um espelho que procura captar a luz que vem do mais além, que se coloca na escuta da voz que viaja através da poesia, daquele mundo, do qual este é, talvez, pouco mais que uma emanção.

No fechamento da sessão, encontra-se um poema emblemático, cuja leitura reitera o percurso proposto nesse projeto, até porque a ligação de Enrico Testa com os outros dois poetas citados, Caproni e Pascoli, tanto do ponto de vista da atividade de poeta como de crítico (não se pode deixar de lembrar de seus ensaios críticos), fazem também parte da imbricação que se apresenta para essa investigação.

quando, à noite, depois do jantar recolho
da mesa os nossos três guardanapos
e os sacudo e devagar os dobro
e depois os coloco, numa simetria escalar
e numa ordem secreta sempre igual,
dentro da gaveta,
obedeço aos princípios de uma geometria ancestral.
Discretamente vigiando pelos meus lares
executo uma visível partição dos afetos:
cumpro um ritmo mudo de gestos perdidos
que vale mais do que parece
suspendo como está entre idades e tempos diferentes.
(TESTA, 2013, p. 95)

O gesto de retirar a toalha da mesa pode ser visto como uma suposta ligação direta com o Pascoli de “La Tovaglia”, configurando-se como uma comunicação, uma ponte entre os dois mundos, com o seu cargo de tradições ancestrais, que se consumam frente aos olhos silenciosos dos lares domésticos. Um gesto que suspende o tempo e o espaço, que frustra o aqui e o agora, misturando o presente com o passado, os vivos com os mortos, a fim de existir só em si mesmo, e se configurar como canal não-verbal, que anula as dimensões.

É interessante observar como os poetas apresentados trazem o cotidiano em seus poemas. Patricia Peterle, em seu texto “Operar a poesia é desoperar a palavra: pensamentos sobre Pascoli e il Novecento”, diz que, em Pascoli, ocorre uma “sensação de “estranhamento”, ou melhor dizendo, a estética do estranhamento, e

do familiar parece ser constante em Pascoli”,¹⁹ que é justamente essa questão dos mortos no dia a dia, em situações familiares. Apesar de Giorgio Caproni dedicar alguns poemas a sua mãe, já falecida, criando um vínculo com Pascoli, Caproni utiliza também outros elementos quotidianos, iniciando sua carreira poética com elementos da natureza, e ampliando posteriormente para o cotidiano das metrópoles, por exemplo.

Já Enrico Testa, poeta complexo e crítico literário, extremamente importante para os estudos sobre poesia, de alguma forma, encarna, na sua poética, elementos que perpassam a tradição e, através de Pascoli e a mediação de Caproni, chegam até a contemporaneidade. O mundo caproniano das coisas pequenas e simples, e a relação que Pascoli tem com a sombra, o cuidado pelo dado rítmico do verso, a atenção para com a realidade da cidade, são todos elementos que, na poesia do genovês, se declinam e se combinam de forma original, devolvendo aos leitores um texto complexo pela quantidade de estratificações literárias que, ao mesmo tempo em que se abre ao leitor, dialoga com o tempo presente.

“Poesia é pensamento, é espaço de confluências, anacronismos, tempos variados, percepções de diferentes imagens. E por que não pensamento por imagem?” (Testa, 2013, p. 199) Com estas palavras, Patricia Peterle abre o posfácio à edição brasileira de *Ablativo*. A poesia do *Novecento* é algo dificilmente definível e caracterizado por uma grande pluralidade, uma intensa força centrífuga, que faz com que as experiências se multipliquem, seguindo caminhos diferentes e, muitas vezes, opostos.

A reflexão aqui proposta tentou seguir apenas algumas das diretrizes dos movimentos poéticos passados até a poesia da contemporaneidade. Pascoli, Caproni e Testa são apenas três exemplos possíveis, dentre todos os grandes representantes da poesia italiana. Porém, a forte ligação entre eles, os ecos mais ou menos explícitos entre suas poesias e a capacidade de serem figuras representativas da própria geração, criam um possível caminho de leitura, que oferece também uma visão sobre algumas tendências poéticas que não deixam de agir na poesia contemporânea.

¹⁹ Ver mais em: Patricia Peterle. *Operar a poesia é desoperar a palavra: pensamentos sobre Pascoli e il Novecento*. Qorpus, n. 20, disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-020/operar-a-poesia-e-desoperar-a-palavra-pensamentos-sobre-pascoli-e-il-novecento-patricia-peterle/>, último acesso em abr/2016.

Referências bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014.
- BECCARIA, Gian Luigi. “Caproni, la poesia, e oltre”. In <<L’indice>>. Anno I, n.1, Torino ottobre 1984. In CAPRONI, Giorgio. *Tutte le poesie*. Milano: Garzanti, 1999, pp. 1005-1008.
- CONTINI, Gianfranco. “Il linguaggio di Pascoli”. In *Pascoli*. Milano: Mondadori, 1974. Disponível em http://www.classicitaliani.it/pascoli/critica/Contini_poesia_pascoliana.htm, último acesso em abr/2016.
- CAPRONI, Giorgio. *Tutte le poesie*. Milano: Garzanti, 1999.
- _____. *L’opera in versi*. Milano: Mondadori, 2009.
- _____. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Organização e tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- _____. *Il mondo ha bisogno dei poeti: Interviste e autocommenti 1948-1990*. A cura di Melissa Rota. Firenze: Firenze University Press, 2014.
- LORENZINI, Niva. “Itinerari nella memoria testuale: Pascoli e Caproni”. In DEVOTO, G. &
- PASCOLI, Giovanni. *O menino: pensamentos sobre a arte*. Tradução e posfácio de Patricia Peterle; Prefácio de Raúl Antelo. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015 (Atemporais, 04).
- _____. *Canti di Castelvecchio*. Milano: Bur, 2006.
- PESTARINO, R. “Enrico Testa, Ablativo, Torino, Einaudi, 2013”. In *Strumenti critici, nuova serie, anno XXIX*, fascicolo 1 (n. 134), gennaio-aprile, 2014.
- PETERLE, Patricia. “Operar a poesia é desoperar a palavra: pensamentos sobre Pascoli e il Novecento”. In *Qorpus*, n. 20. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-020/operar-a-poesia-e-desoperar-a-palavra-pensamentos-sobre-pascoli-e-il-novecento-patricia-peterle/>, último acesso em abr/2016.
- QUINTANA, Mario. *Caderno H*. Porto Alegre: Globo, 1977.
- SURDICH, Luigi. *Le idee e la poesia: Montale e Caproni*. Genova: Il Melangolo, 1998.
- TESTA, Enrico. *Ablativo*. Tradução de Patricia Peterle; Silvana de Gaspari e Andrea Santurbano. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2013.
- VERDINO, S. [a cura di]. Per Giorgio Caproni. Genova: San Marco dei Giustiniani, 1997.
- WATAGHIN, Lucia. “A mulher e a cidade: versos a Lina, a Rina e a Annina”. In PETERLE, Patricia & GASPARI, Silvana de [orgs]. *Arquivos poéticos: desagregação e potencialidades do Novecento Italiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015, pp. 73-81.
- ZOMPETTA, Michela. “Caproni e il canone della poesia moderna”. Disponível em <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Zompetta%20Michela.pdf>, último acesso em abr/2016.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Laura Emilia da Silva Siqueira CRB 8-8127)

A Itália do século XIX: um olhar interdisciplinar / Silvana de Gaspari e Sergio Romanelli (organizadores). — São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2018.

Textos apresentados no III Colóquio Internacional do Núcleo de Estudos Interdisciplinares de Italiano – NEIITA, na Universidade Federal de Santa Catarina em 2015.

Vários autores. Textos em italiano e português.

Exigências do sistema: Formato PDF

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-85-67569-40-6

(recurso eletrônico)

1. Literatura italiana: crítica literária 2. Crítica literária: poesia.

I. Gaspari, Silvana. II. Romanelli, Sergio.

CDU 821.131.1:82.0

CDD 851.09

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura italiana: crítica literária
2. Crítica literária: poesia
851.09