



**Z i b  
a l d  
o n e**

**ESTUDIOS ITALIANOS**

Vol VIII, issue 1-2 (2020)

n° 14



**DOSSIER: Sicilia!**

**Publicación semestral****Edita**

Asociación Cultural Zibaldone  
C/ Santa Bárbara, 5  
46111, Rocafort – Valencia

**ISSN: 2255 - 3576**

[www.zibaldone.es](http://www.zibaldone.es)  
<https://ojs.uv.es/index.php-zibaldone/index>



Los textos publicados en esta revista están - si no se indica lo contrario- bajo una licencia Atribución NoComercial Sin Obra Derivada 3.0 de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite a su autor y el nombre de esta publicación, ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS. No los utilice con fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.es>>.

**DIRECTOR / EDITOR**

Juan Pérez Andrés. Doctor en Filología. Valencia, España

**JEFE DE REDACCIÓN / EXECUTIVE EDITOR**

Paolino Nappi. Doctor en Filología. Nápoles, Italia

**CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD**

María Antonia Blat Mir. Lic. Filología Hispánica e Italiana. Valencia, España  
Berta González Saavedra. Doctora en Filología Clásica y Lingüística Indoeuropea  
Ivana Margarese. Doctora en Estudios Culturales. Palermo, Italia  
Juan Francisco Reyes Montero. Licenciado en filología clásica. Univ. Cádiz, España  
Adele Ricciotti. Doctora en Filosofía. Bolonia, Italia  
Matteo Tomasoni. Lic. en Historia de Europa Contemporánea. Bologna, Italia  
Massimiliano Vellini. Licenciado en Ciencias Políticas. Univ. Pavia, Italia

**CONSEJO ASESOR / ADVISORY BOARD**

Dra. Angela Albanese, Università di Modena, Italia  
Dr. Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo, Italia  
Dra. Adriana Crolla, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina  
Dr. Juan Carlos De Miguel, Dept. Filología Francesa e Italiana, Univ. Valencia, España  
Dr. Paolo Fasoli, Dept. Lenguas Romances, Hunter College, Nueva York, EEUU  
Dr. Paolo Puppa, Università degli Studi di Venezia, Italia  
Dr. Gaetano Rametta, Università di Padova, Italia  
Dra. Marina Sanfilippo, Dept. Filologías Extranjeras, UNED, Madrid, España  
Dr. Giorgio Taffon, Università di Roma Tre, Italia  
Dr. Salvo Vaccaro, Università di Palermo, Italia

**ILUSTRADOR**

Juan Díaz Almagro

**ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS (N°14)  
VOL. VIII, ISSUE 1-2 (2020)**

4-5 *Sicilia!*, por Paolino Nappi

**DOSSIER MONOGRÁFICO: SICILIA!**

- 6-17 Berta GONZÁLEZ SAAVEDRA, *Sicilia en la Antigüedad. El surgimiento de un mito*
- 18-37 Juan Francisco REYES MONTERO, *Un andaluz escribiendo sobre la historia de Sicilia: el De Syracusanorum Stratagemmatis de Cristóbal Escobar*
- 38-57 Francesca D'ANGELO, *La Sicilia y los sicilianos en la obra Epistole et Orationes quedam Cataldi Siculi de Cataldo Parisio Sículo*
- 58-68 Domenica Elisa CICALA, *Escritores sicilianos y cine. Algunas notas, especialmente sobre El Gatopardo*
- 69-92 Biagio COCO, *L'imperitura giovinezza in Vitaliano Brancati*
- 93-112 Marco PIOLI, *La Sicilia spagnola di Leonardo Sciascia*
- 113-128 Franco ZANGRILLI, *Bonaviri e la poetica della riscrittura*
- 129-145 Marina SANFILIPPO, *Elisabetta Sanfratello da Valledlunga: la fulminante simplicitas di una narratrice*
- 146-153 Alberto PELLEGGATTA, *Lucio Piccolo e la polifonia*
- 154-171 Simone SORIANI, *La lingua del corpo. Il teatro di Davide Enia*

**PICCOLO ZIBALDONE:**

- 172-183 Cristina Isabel CORIASSO MARTÍN-POSADILLO, *L'infinito mare della traduzione: analisi comparativa di due traduzioni in spagnolo dell'idillio L'infinito di Giacomo Leopardi*
- 184-195 Francisco SALARIS BANEGAS, *Neurosis y resguardo de la palabra en "Storia di una malattia" de Amelia Rosselli*
- 196-209 María Florencia BURET, *La reactivación del duelo migratorio en tres hitos de la trayectoria literaria de Antonio Dal Masetto*

## Sicilia! (Introduzione al dossier monografico)

---

*Sicilia! (An introduction to the monographic dossier)*

**Paolino Nappi**

Universitat de València, España

paolino.nappi@uv.es



## *Sicilia! (Introduzione al dossier monografico)*

Abbiamo voluto intitolare questo dossier rendendo omaggio a un indimenticabile film diretto nel 1999 da Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, a sua volta commosso e al contempo rigoroso – nello stile inconfondibile dei due grandi cineasti – atto d’amore per uno dei capolavori letterari del Novecento italiano, *Conversazione in Sicilia* di Vittorini. Il punto esclamativo non era certo un segno d’enfasi, ma piuttosto un appello a viaggiare, ancora una volta, intorno a un’isola-mondo, crocevia di popoli e civiltà, centro di irradiazione della diaspora italiana e più recentemente terra di arrivo e di accoglienza per migliaia di migranti. Tra storia, antropologia, letteratura, teatro, cinema ecc. la Sicilia ha generato una galassia di discorsi, attirato a sé viaggiatori e interpreti di ogni latitudine, dato alla cultura mondiale generazioni di scrittori, artisti, intellettuali. Ci è sembrato dunque necessario rilanciare, dall’altra sponda del Mediterraneo, un dialogo mai interrotto.

L’invito al viaggio è stato accolto da dieci studiosi italiani e spagnoli. Una parte di loro avrebbe dovuto partecipare alle giornate di studio organizzate dall’Associazione culturale Zibaldone, programmate a Valencia per il marzo 2019 ma poi annullate a causa dell’emergenza sanitaria. L’occasione di dialogo non è andata certo perduta e questo ricco dossier lo dimostra.

I contributi sono stati ordinati cronologicamente. Si comincia con il breve ma stimolante excursus storico di Berta González Saavedra (Universidad Complutense de Madrid), che intende risalire alle origini dei miti fioriti intorno alla Sicilia nell’antichità, mettendo in evidenza, sulla base delle fonti a disposizione, i possibili incroci tra i gruppi etnici “originari”, per molti versi ancora avvolti nel mistero, e le altre civiltà del Mediterraneo – fenici, greci e infine romani – che approdarono sull’isola forgiando fin da subito un’identità plurale. Con il saggio di Juan Francisco Reyes Montero (Universidad de Cádiz) compiamo un salto temporale notevole, ma siamo già in un territorio a noi molto caro: quello delle relazioni culturali, storiche, letterarie tra *questa* parte e quell’*altra* del Mediterraneo. In questo caso si approfondisce la figura singolare di un umanista andaluso, Cristóbal Escobar, che condusse gran parte della propria vita in Sicilia. In particolare, Reyes Montero traduce e analizza finemente i brevi testi che costituiscono l’operetta di carattere storico *De Syracusanorum stratagemmatis*, parte del volume *De rebus praeclaris Syracusanis opuscula*, stampato a Venezia nel 1520. Restiamo in epoca umanistica, tra il XV e il XVI secolo, anche con il saggio di Francesca D’Angelo (Universidad de Cádiz), dedicato a un’altra personalità importantissima negli scambi tra Sicilia e Penisola iberica in quella fase della storia culturale europea: Cataldo Parisio Siculo, nato a Sciacca intorno alla metà del Quattrocento. Di lui si commenta una selezione di sedici lettere – quelle in cui la relazione con la terra d’origine dell’autore è particolarmente significativa – tratte dalle *Epistole et Orationes*, pubblicate a Lisbona nel 1500.

Il quarto contributo ci porta subito in pieno Novecento, aprendo la generosa sezione del dossier che conferma, peraltro, la vocazione contemporaneista della nostra rivista. Domenica Elisa Cicala (Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt) ci offre prima una panoramica sull’intenso e variegato rapporto tra quattro scrittori siciliani di prim’ordine (Verga, Pirandello, Brancati e Sciascia) e la settima arte, per poi concentrarsi su un capitolo fondamentale di questa relazione, il *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa portato sullo schermo da Luchino Visconti, che anni prima con *La terra trema* aveva già liberamente adattato, in pieno neorealismo, il capolavoro di Giovanni Verga *I malavoglia*. I romanzi del citato Brancati sono al

centro dell'intervento di Biagio Coco, che si concentra più specificamente su una tematica che attraversa la produzione dello scrittore di Pachino: quella "imperitura giovinezza" che è anche e soprattutto incapacità di fare i conti con la realtà; a titolo diverso, ma con la medesima inquietudine, Don Giovanni, il bell'Antonio, Paolo il caldo si fanno portatori di un immobilismo esistenziale legato a doppio filo con la "volontà tipicamente siciliana di risalire ad un tempo personale e storico visto come compiuto, totalizzante e luminoso". Marco Pioli (Universidad Complutense de Madrid) ricostruisce invece, in maniera molto puntuale, alcuni luoghi particolarmente significativi della "Sicilia spagnola" di Leonardo Sciascia: l'ombra lunga dell'Inquisizione, le celebrazioni della Settimana Santa, i rapporti dello scrittore di Racalmuto con i grandi della letteratura spagnola (Cervantes, in primis), il nodo teorico ed esistenziale del Barocco, a sua volta fondamentale per una piena comprensione della "sicilitudine". Il saggio di Franco Zangrilli (City University of New York) affronta, anche in questo caso trasversalmente, l'opera di uno scrittore appartato e originalissimo qual è Giuseppe Bonaviri, la cui opera è analizzata sulla base di una concezione della creazione letteraria intesa come "riscrittura": nei suoi romanzi e racconti l'autore di Mineo rielabora topoi, archetipi, miti, fiabe in un caleidoscopio di forme e motivi che lo studioso riconduce a una sensibilità tipicamente postmoderna.

Di fiabe e di racconto popolare si occupa la specialista Marina Sanfilippo (Universidad Nacional de Educación a Distancia) in un bel contributo che ci fa conoscere una figura straordinaria di narratrice orale, l'analfabeta Elisabetta Sanfratello, una delle informatrici di Giuseppe Pitrè: si analizza il contenuto di alcuni dei suoi racconti, anche in ottica comparativa, ma soprattutto si mette in evidenza la grande sapienza narrativa di questa donna, capace di esprimere peraltro una vera e propria "teoria dell'oralità vista dalla parte di chi in quest'oralità vive e respira e racconta, come un pesce nel mare delle storie". Alberto Pellegatta ci presenta il poeta palermitano Lucio Piccolo, cugino di Tomasi di Lampedusa, apprezzato da Yeats e da Montale: di lui si propone una breve antologia che permetterà al lettore di apprezzare una poesia di ascendenza simbolista, estremamente originale. L'ultimo saggio del dossier, firmato dal critico teatrale Simone Soriani, ricostruisce la traiettoria di un altro palermitano, l'attore e scrittore Davide Enia: siamo di nuovo nei territori del racconto orale, qui affidato, nell'ambito del cosiddetto "teatro di narrazione", a una vera e propria "lingua del corpo" che mette in scena (ma anche sulla pagina) un impasto di italiano e dialetto e che sul palcoscenico si fa gesto iperbolico. Con quest'ultimo contributo arriviamo ai nostri anni. Eravamo partiti, idealmente, dai miti ancestrali delle origini. La Sicilia non smette di raccontare sé stessa; non smette di raccontare il mondo.

## Sicilia en la Antigüedad. El surgimiento de un mito

---

*Sicily in Ancient times. The emergence of a myth*

**Berta González Saavedra**

Universidad Complutense de Madrid  
bertagon@ucm.es

Artículo recibido el 21/10/2020, aceptado el 30/10/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** La posición geográfica de Sicilia, en el centro del mar Mediterráneo, hace que haya sido punto de paso y encuentro desde tiempos muy antiguos. La presencia de numerosos pueblos pertenecientes a distintos grupos étnicos y lingüísticos se remonta a épocas muy tempranas. Todos esos habitantes han contribuido a forjar el carácter de los sicilianos y cada uno de ellos ha hecho su aportación a la imagen mítica de la isla. Esta contribución pretende recoger algunos de esos encuentros primeros para ver cómo ya desde época histórica Sicilia es un lugar singular.

**Palabras clave:** Sicilia; Antigüedad; Pueblos indoeuropeos; Pueblos no indoeuropeos.

~

**ABSTRACT:** *The location of Sicily, in the middle of the Mediterranean Sea, has made of it a crossing and a meeting point since the very old times. The presence of many populations belonging to different ethnic and linguistic groups has been dated since very early in History. Every inhabitant has contributed to shape the Sicilians's personality and every one of them has provided something to the mythical image of the island. This paper will collect some of these first meetings to determine how Sicily has been considered a unique place since the historical times.*

**Keywords:** *Sicily; Antiquity; Indo-European populations; Non-Indo-European populations*



1. INTRODUCCIÓN. La situación geográfica de Sicilia, en el centro del Mediterráneo, podría haber hecho que sus pobladores hubiesen dominado el mundo conocido y que Sicilia hubiese sido un gran imperio capaz de irradiar su cultura hacia el resto de las costas que dan hacia el *Mare Nostrum*. Sin embargo, esa misma situación ha provocado que Sicilia no estuviese habitada de forma constante durante largos periodos y por los mismos pobladores, sino que fuese el punto de encuentro y de desencuentro de numerosos pueblos que la habitaron o pasaron por ella.

Tal y como la describe Norwich (2019, p. 21), es el “[p]eldaño entre Europa y África; puerta entre Oriente y Occidente; vínculo entre el mundo latino y el griego, y bastión, cámara de compensación y punto de observación a la vez”. En la presente contribución veremos cuáles han sido los principales pueblos que han pasado por ella y que han conformado la visión mítica que ya los griegos y romanos tenían de la isla. Para ello, primero haré un elenco de estos pueblos en época prehelénica y época antigua, para terminar recogiendo la imagen que nos han transmitido las fuentes helenas y latinas.

2. UNA BREVE DESCRIPCIÓN DE LA SICILIA PREGRIEGA. Desde una perspectiva arqueológica, los restos de asentamientos encontrados en la isla se remontan a tiempos muy antiguos, prehistóricos; como ejemplos podemos poner la Gruta del Peregrino o la del Genovés, donde se han encontrado pinturas rupestres de gran calidad. Sin embargo, el conocimiento y la identificación de las poblaciones que allí vivieron están relacionados con los testimonios que tenemos, sobre todo de las fuentes históricas. Además de eso, hay otras disciplinas que nos permiten reconocer la presencia de distintas poblaciones en este territorio.

En primer lugar, la toponimia de la isla de Sicilia permite ver, sin ponerse a excavar y a buscar vestigios de civilizaciones antiguas, que es realmente rica y, como apunta Villar (1996, p. 404), “mixta de elementos de procedencia varia”. Los nombres de los ríos, cabos, montes, ensenadas y poblaciones de la isla tienen una morfología muy variada, con sufijos y finales de índole muy distinta, lo que lleva a plantearse que los pobladores de la isla más grande del Mediterráneo fueron muchos y de diversos orígenes. Es por esto que hemos de partir de la idea de la isla como un gran mosaico de pueblos y no buscando unos únicos pobladores originarios, los verdaderos “sicilianos”.

Las primeras menciones que tenemos de Sicilia y de sus habitantes se encuentran en textos acadios y egipcios (Lehmann, 1979) desde el siglo XIII a.C.<sup>1</sup>; sabemos que se habían establecido rutas comerciales con la isla y las islas Eolias desde Creta a mediados del segundo milenio a.C., tal y como atestigua la presencia de símbolos de escrituras Lineal A y Lineal B en restos arqueológicos encontrados (Negri, 2010). Estos contactos también se evidencian por la presencia de cerámicas de inspiración micénica entre los siglos XV y X a.C. en diferentes zonas de la isla (Domínguez Monedero, 2000, p. 119). Durante esta época es evidente también la presencia de contactos con los fenicios, sobre todo de carácter comercial, pero sin que impliquen la formación de colonias tampoco por parte de estos. Parece que estos contactos no se restringen solo a estos dos pueblos, sino que la presencia de gentes

<sup>1</sup> De hecho, G.A. Lehmann (1979) propone que los *Šikalājū*, el pueblo nombrado en la correspondencia de Ugarit como “pueblo del mar que vive en barcos”, sea identificado con las poblaciones del mar que supuestamente acabaron con los hititas y los micénicos, entre otras civilizaciones y que en arqueología son llamados “pueblos del mar”.

provenientes de Cerdeña y de la península Itálica, así como de Oriente, está evidenciada (ibidem, p. 151).

Si nos dirigimos a las fuentes literarias, en los textos griegos encontramos menciones de los σικανοί (*sikanoí*) ya en la *Odisea*, vinculados sobre todo al comercio de esclavos (Pocchetti, 2012, p. 51). En los pasajes homéricos la isla es llamada *Sicanie* (Σικανίη). Posteriormente, los habitantes de la isla aparecen con el nombre de *sikeloi* (σικελοί) en Tucídides (6.2.5), quien dice que estos son de origen itálico y que han sido los que han provocado el cambio en el nombre de la isla a Σικελία (*Sikelía*). Tendríamos, por tanto, un pueblo “originario” suplantado por otro de origen itálico.

Además de las fuentes literarias, contamos con otros dos recursos para conocer las lenguas habladas por los habitantes de Sicilia, lo que también nos puede dar información sobre el origen del pueblo (o los pueblos) que allí moraban (Pocchetti, 2012, p. 58): las inscripciones y las glosas en autores griegos y romanos. En una combinación de estas tres fuentes de información podemos constatar la existencia de dos grupos étnicos distintos (como mínimo): los élimos (en la zona occidental) y los sículos (en la zona central-oriental); estos últimos están relacionados con los sicanos que aparecen en las fuentes griegas, pero no se sabe muy bien si se trata de nombres atribuidos al mismo pueblo en distintos momentos de la Historia o si se trata realmente de dos pueblos diferentes<sup>2</sup>.

Los élimos nos han dejado muestras claras de su presencia en la zona occidental de la isla, en las ciudades de Érice, Palermo y Segesta, a través de leyendas monetales y pequeñas inscripciones (Marchesini, 2012, p. 96). Los intentos por emparentar esta lengua con otra de la familia indoeuropea han sido muy variados: lenguas anatolias, lenguas itálicas, dialectos griegos, el frigio y el tracio. La propia Marchesini (2012) concluye su capítulo dedicado a los élimos haciendo una llamada a la prudencia y afirmando que se trata de un grupo distinto del de los sículos (y los sicanos) en el que se producía contacto con los griegos, tal y como atestigua la onomástica que se ha conservado y estudiado.

En lo que se refiere a sículos y sicanos, no queda claro por las fuentes y el estudio de la epigrafía si se trata de dos pueblos o si es uno solo, tal y como hemos visto. En todo caso, lo que se constata por los numerosos testimonios epigráficos es que el contacto con los griegos fue constante, como demuestra la declinación sícula de términos griegos y la declinación griega de términos sículos. En el caso del sículo, parece plausible que el origen de este grupo étnico fuera la península Itálica, pues se han encontrado similitudes (que tienen más potencia que las divergencias constatadas) con lenguas sabélicas (principalmente osco y umbro; Agostiniani, 1992, p. 142, con dudas sobre si la causa de la cercanía es la filiación o el contacto de las lenguas; y Pocchetti, 2012, p. 5). En cuanto a los sicanos, no se ha encontrado material epigráfico distinto del atribuido a los sículos en la zona geográfica en la que las fuentes los sitúan (Pocchetti, 2012, p. 55).

Estas serían las poblaciones “originarias” que se encontraron los griegos cuando en el siglo VIII llegaron a esa zona y fundaron las primeras colonias. Sin embargo, no fueron los primeros “colonos”, así como tampoco tenemos la seguridad de que élimos, sículos –y sicanos– no fueran colonos a su vez. Por otra parte,

<sup>2</sup> No entraré a discutir aquí los problemas de identificación entre sículos y sicanos, tampoco haré una afirmación severa sobre la identificación de los dos grupos, pues considero que no es relevante para este artículo. Para saber más sobre la cuestión véase Pocchetti (2012), con valiosa bibliografía al respecto.

también encontraron otras poblaciones colonizadoras, como los fenicios o los cretenses.

En resumen, la presencia en Sicilia de poblaciones con distintos orígenes (semíticos como los fenicios, itálicos y griegos dentro del *phylum* indoeuropeo, u otros como los habitantes de Cerdeña) está constatada y no podemos saber si estos entraron en contacto a su vez con unos pobladores originarios. Lo que sí podemos decir es que hemos podido identificar dos grupos de poblaciones que ya estaban asentados en la isla y archipiélagos cuando se fundaron las primeras colonias griegas y fenicias: los sículos y los élimos.

3. SICILIA Y LA COLONIZACIÓN GRIEGA. Los contactos con los griegos, tal y como hemos señalado, seguramente tuvieron lugar ya desde el segundo milenio. Tal y como apunta Domínguez Monedero (2000), se trata de contactos continuos hasta el desembarco y la fundación de las primeras colonias, aunque no se puede hablar de contactos “precoloniales”, es decir, con la intención de fundar colonias; de hecho, posiblemente poco tendrían que ver con la fundación posterior de colonias.

Reducir la importancia de la presencia de griegos en forma de colonias (*póleis*) en Sicilia a algo más de un párrafo es realmente difícil. Las consecuencias de la existencia de estas poblaciones en la isla fueron enormes y no pueden reflejarse con la brevedad necesaria en esta contribución. Para que tengamos una idea de lo que supuso su llegada y su permanencia, he de decir que contribuyeron a la creación de una “homogeneidad” que se fue consolidando, homogeneidad que afectaría a la lengua, las costumbres y la cultura de las poblaciones originarias (Domínguez Monedero, 2000, p. 140).

Desde la fundación de esas primeras colonias hasta que Sicilia se convierte en la primera provincia romana (241 a.C., como fecha *post quem*) la etnicidad de la isla cambia radicalmente. Si con la llegada de los griegos lo que nos encontramos es un proceso de relativa apropiación del territorio (como se verá más adelante), lo que nos encontramos en el siglo IV a.C. es que Tucídides llama a los habitantes de origen griego *σικελιώται* (*sikeliôtai*), frente a los *sikeloí*, que no lo son (Tucídides 7.3.2, entre otros pasajes). Para el siglo I a.C., Diodoro Sículo usa el término *sikeliôtai*, refiriéndose a los habitantes de la isla criados en lengua griega y costumbres griegas que ya han perdido su lengua bárbara y su nombre, pero no lo opone a otro término (Diodoro Sículo 6.6.7).

Veamos ahora de forma resumida qué ha sucedido con el paso de los años para que la concepción de los propios habitantes de la isla cambiara. Desde los primeros asentamientos griegos y fenicios en las costas (por ser los más cercanos a la ruta de llegada, el mar), los pueblos colonizadores tuvieron diferentes tipos de contactos con los pueblos moradores: no siempre masacraron a la población que encontraron en la isla y, de hecho, tenemos evidentes detalles para pensar que se prefirió, al menos por parte de los colonos griegos, una apropiación cultural. Prueba de ello es la extensión del uso del alfabeto griego en las pocas inscripciones que tenemos en sículo y élimo, ya que no hay evidencia de la existencia de un alfabeto que pueda considerarse propio de una de las comunidades nativas de Sicilia (Pocchetti, 2012, p. 72), las cuales ni siquiera adaptaron el alfabeto griego para su propia lengua. El único signo gráfico propio de las inscripciones sicilianas, la alfa sícula, en forma de flecha, aparece también en las inscripciones en lengua griega de la isla, con lo que no podemos considerarla un resto de un sistema escriturario previo, aunque puede que sí fuera utilizada como un signo identitario por los moradores previos (Pocchetti, 2012, p. 73 con el respaldo de Agostiniani, 1991, p. 28).

Prueba del contacto lingüístico y de la mezcla étnica es la existencia de nombres propios no griegos con morfología griega en inscripciones de la acrópolis de Gela, la aplicación de sufijos denominativos no griegos (itálicos) a nombres griegos e inscripciones de parejas en los que un miembro es griego y el otro no (Pocetti, 2012, pp. 85-89). Sin embargo, una muestra de apropiación cultural que prueba el evidente contacto entre griegos y no griegos es la presencia de Sicilia en la mitología griega; es aquí donde me gustaría hacer hincapié, pues creo realmente que este es uno de los aspectos fundamentales que conforman la imagen de Sicilia que se configuran los griegos (y después los romanos).

Sobre la religión de los moradores previos a la llegada de los griegos y la fundación de las colonias sabemos más bien poco, y lo que sabemos está transmitido principalmente a través de fuentes griegas que, inevitablemente, tienen una visión etnocéntrica cuando narran lo que allí sucedió (Domínguez Monedero, 2010, p. 181). La arqueología ayuda algo al conocimiento de este aspecto: apenas tenemos conocimiento de prácticas religiosas previas a la colonización más allá de las funerarias, lo que puede deberse a que se tratara de prácticas que no conllevaran la acumulación material. Sin embargo, a partir del contacto con los griegos, encontramos construcciones similares a templos; en algunos yacimientos se puede ver la práctica de ciertos ritos culturales que han llevado a pensar que las élites locales fueron introduciendo nuevas concepciones religiosas, tomadas de los griegos (como la antropomorfización de las divinidades y el uso apotropaico de figuras y ofrendas y la tesorización) (ibidem, p. 182).

Las fuentes literarias sitúan varios mitos en la isla que veremos a continuación, pero, además, nos han transmitido varios mitos locales que permiten reconocer un grupo de divinidades que, con mucha probabilidad, fueron propias de los pobladores nativos. Los primeros son los Palicos: unos gemelos nacidos de Júpiter y de una divinidad local, Talía, una ninfa relacionada con el agua<sup>3</sup>: su mito, en pocas palabras, es el de dos divinidades que surgen de debajo de la tierra, ya que su madre hubo de esconderse allí huyendo de los celos de Juno, la esposa de Júpiter. El culto de los Palicos tenía lugar junto al lago Naftia, que fue desecado en el siglo XIX, y en cuyo centro sabemos que en su centro se producían escapes de agua hirviente, además de desecarse en verano. Posiblemente los habitantes nativos de la isla habían divinizado estos sucesos tan extraordinarios, pero el contacto con los griegos los antropomorfizó y les dio un origen que los vincula a una divinidad propia, de tal manera que los griegos se adueñan de esta divinidad, la reinterpretan y la incluyen en sus propios mitos (ibidem, p. 153-171).

Otra historia semejante la encontramos en la figura de Heracles. Este héroe, que llega a ser dios, también es hijo de Zeus (Júpiter en la mitología romana). Su figura está vinculada con la civilización de los pueblos no griegos, con el dominio de lo salvaje y el fin de la barbarie (Jourdain-Annequin, 1982). Uno de los mitos más conocidos sobre este héroe son sus doce trabajos, vinculados muy directamente a esta faceta civilizadora del personaje. En su décimo trabajo, Heracles, que ha conseguido hacerse con los bueyes de Gerión (en Occidente), tiene que regresar y en su viaje pasa por Sicilia, donde aniquila a unos “héroes sicanos”, entre los que destacan

<sup>3</sup> Los nombres en este caso son latinos, porque la historia ha sido transmitida, principalmente, por Macrobio. Estos dioses, los Palicos, tienen otra genealogía que los hace ser hijos de una divinidad local, Adrano, en la que no me centraré en este artículo; sobre ellos vid. Domínguez Monedero (2010), en concreto el apartado dedicado a estos dioses, sobre todo por la recopilación de información que hace y las referencias bibliográficas que aporta.



algunos con nombres parlantes, como Leucaspis (“el de escudo brillante”) y Pediacrates (“el señor de la llanura”). En cualquier caso, estos héroes sicanos dejan entrever que se trata de divinidades preexistentes con distintas funciones (Bufonas con el pastoreo, por ejemplo, o los ya mencionados con la protección o la administración territorial), que han sido renombradas con nombres griegos para desprestigiarlos y someterlos (Domínguez Monedero, 2010, p. 180).

Estas divinidades no son las únicas de las que tenemos constancia, pero ejemplifican dos procesos distintos de apropiación llevados a cabo por una cultura dominante. Además de estos dos, seguramente existían en la isla otras divinidades ligadas a su geografía y naturaleza y que fueron “adoptadas” y traducidas por los griegos, que se apropiaron de ellas y les dieron forma de mito etiológico.

Este es el caso del mito de Perséfone, la hija de Deméter, divinidad de las cosechas. Esta se hallaba en el monte Enna junto a otras diosas y Hades la raptó. Deméter, en la búsqueda de su hija, descuida sus funciones en los campos y provoca que no haya cosechas ni crezcan nuevos frutos. Solo un acuerdo con Zeus regulará la presencia de Perséfone en el Hades durante unos meses y el resto del tiempo con su madre, lo que explicaría la sucesión de las estaciones, tal y como nos cuenta Cicerón en las *Verrinas* (IV 106 -107)<sup>4</sup>. Mitos etiológicos de este tipo son frecuentes en otros pueblos<sup>5</sup>, pero lo que llama la atención en este es que la apropiación de una diosa vinculada con la fecundidad y la naturaleza se hizo primero con Hera y posteriormente con Deméter (Bravo, 1991-1994). Durante el primer conflicto servil, que tuvo lugar en torno a los años 139-132 a.C., el rey Antíoco (un esclavo sirio, de nombre Euno, que lideró la revuelta) fija en Enna la capital de su reino e identifica esta diosa con la diosa siria Atargatis, otra diosa de la fertilidad (Sánchez León, 2004); es decir, el proceso de apropiación no cesa en la isla y, en este caso, la Gran Diosa se transforma en diosa griega para convertirse en divinidad africana.

En la zona occidental, en la que se situaban las colonias fenicias, también se llevaron a cabo procesos similares de sincretismo y asimilación de las divinidades locales con divinidades griegas, pero su identificación es más compleja, ya que en muchos casos confluyen también las divinidades de los colonos (Domínguez Monedero, 2010, p. 153). La principal divinidad femenina de los élimos es la diosa de Érice, identificada con la Astarté fenicio-púnica y con Afrodita y Venus (De Vido, 2006, p. 153), de la cual desconocemos el nombre indígena. Se trataba posiblemente de una Gran Diosa Madre que se identifica con Afrodita (y no con otras divinidades femeninas griegas, como Hera o Deméter) quizá por el carácter emporístico de la ciudad de Érice y la dedicación sagrada a la servidumbre (quizá prostitución), aunque solo atestiguada para la época romana.

Asimismo, hay una serie de mitos que rayan con la historia y que tienen como escenario de la narración la isla de Sicilia. Entre ellos, destacan el de Minos y Dédalo (Heródoto 7.170) y el de la expedición del rey Minos contra el rey Kókalos; el hijo de Apolo y la ninfa Cirene, Aristeo, que llevó a la isla el cultivo del olivo; Dafnis, el inventor del género bucólico y el del gigante Orión, que dejó grandes trabajos en Sicilia (recogidos por Diodoro Sículo 4.76-85). Todos ellos tienen en común que se trata de seres benefactivos, que hacen aportaciones para la humanidad y para las poblaciones de la isla, lo que le hace pensar a Giovannelli-Jouanna (2011) que se trata de un intento de Diodoro Sículo de señalar su tierra patria como un lugar de

<sup>4</sup> De nuevo aquí encontramos los nombres romanos correspondientes a las diosas Deméter y Kore (Perséfone): Ceres y Libera (aunque desde Nevio fue traducido como Proserpina).

<sup>5</sup> Por nombrar uno, piénsese en el mito de Telipinu, de los hititas.



progreso y de civilización, en un ejercicio de patriotismo dentro de su obra, en la que hace un recorrido por el mundo conocido. Sin entrar a desarrollar este punto, ya que la visión que tiene Diodoro Sículo de Sicilia la veremos más adelante, podemos destacar que el carácter benefactivo de estos personajes está en relación con una imagen positiva del ambiente de la isla, al menos desde una perspectiva griega: Sicilia como una tierra favorecida por los dioses.

Por último, y ya desde una perspectiva casi histórica, podríamos nombrar el asentamiento de los refugiados huidos de la destrucción de Troya, tal y como los describe Tucídides (1. 12) en cuanto fundadores de ciudades junto con los Heráclidas, los hijos de Heracles.

Para resumir: durante años, la isla contó con numerosas *póleis* griegas y asentamientos fenicios que mantuvieron relaciones con las poblaciones locales hasta sustituirlas. Desde la fundación de la primera colonia griega en Naxos hasta la conversión en provincia romana, Sicilia vio cómo florecía en su territorio la filosofía (Empédocles), la poesía (Estesícoro) y cómo los griegos dejaban una impronta cultural enorme, convirtiéndose también en parte de la esencia de la isla. Los tiranos griegos se fueron sucediendo y el clima no era el más tranquilo, ya que las luchas por el poder y la primacía en la isla eran constantes (Norwich, 2018, pp. 27-45), sin embargo, el proceso de helenización sí se completó.

4. SICILIA DESDE LA PERSPECTIVA ROMANA. La fecha exacta en la que la isla de Sicilia pasa a ser provincia romana no se puede determinar. Como constata Pittia (2006, pp. 184, 185), formalmente se considera que su conversión en provincia romana tuvo lugar al final de la primera guerra púnica (241 a.C.), pero hasta el 227 a.C. no se instauró la sucesión de gobernadores anuales sobre la misma con C. Flaminio; sin embargo, hasta el año 210 a.C. el cónsul L. Vario Laevino no dotó a la isla de organización provincial.

Para los romanos Sicilia siempre fue una provincia, es decir, un territorio conquistado y ganado, en este caso a los cartagineses, los fenicios, expulsados de la isla desde entonces. No podemos comparar la provincialización de Sicilia con el proceso sufrido por otras provincias romanas en las que se impuso una política cultural fuerte o que fueron “aliadas” o “sometidas”, como sucedió en Oriente con los reinos partos (Dąbrowa, 1987), por poner un ejemplo. En Sicilia la política fue distinta: por una parte, sus habitantes eran griego parlantes, lo que les confería un *status* superior, ya que no hay que perder de vista el complejo de inferioridad cultural de los romanos frente a los griegos; por otra parte, Sicilia siempre fue el granero de Roma, su fuente principal de alimentos y de pago de impuestos. Asimismo, como hemos visto en el apartado anterior cuando hablábamos de la religión de los habitantes nativos de la isla y de la apropiación de esta por parte de los colonos griegos, los romanos harán una transposición de esos dioses al panteón romano, al igual que hicieron en el ámbito literario, con lo que su paso por la isla también quedará marcado en los templos y los cultos institucionalizados por los griegos, que, en muchos casos, pasarán a ser romanos, como la Venus de Érice (De Vido, 2006, p. 153).

Como apunta Norwich (2019, p. 65), no hay mucho de lo que informar durante el siglo II a.C., pues la conversión de Sicilia en provincia romana fue, en términos generales, la entrada en un tiempo de estabilidad política. Sin embargo, no hay que perder de vista que se sucedieron algunos episodios ligados a esa concepción de Sicilia como granero, en los que los esclavos se sublevaron para tratar de lograr una mejora en sus condiciones de vida. Sin entrar a detallar lo que sucedió en estos *bella*

*servilia*, como se denominan históricamente, quedémonos con esa concepción de granero que tenían los romanos.

En los años setenta ya del siglo I a.C. tuvo lugar otro de los sucesos más famosos de la historia republicana de Roma y que también tiene como escenario Sicilia: el juicio de Verres, gobernador de la isla durante el 73 y el 71 a.C. Este personaje ya tenía antecedentes de saqueo en Cilicia, pero de ese capítulo salió indemne; sin embargo, en Sicilia subió impuestos, robó y violó. El caso fue llevado ante los tribunales romanos y los sicilianos contrataron a Cicerón (el que habría de ser “el Cónsul”) para que los defendiera, pues había sido cuestor en la isla tiempo antes. Si conocemos tan bien la historia es porque los discursos de Cicerón, llamados *Verrinas*, se nos han conservado. Evidentemente, el comportamiento de Verres en Sicilia está relacionado con esa imagen de la isla como un granero de enormes riquezas.

Es el momento de retomar a Diodoro Sículo, pues nos permite conocer cuál era la percepción que los sicilianos tenían de Roma, ya que es historiador y vive durante el siglo I a.C. Tal y como recoge Giovannelli-Jouanna (2006 p. 36), Diodoro constata en su obra, y en concreto en la imagen que da de Sicilia, su triple sentimiento patrio: él es griego frente a Roma, es siciliano frente a Grecia y de Agirio (actual Agira) frente a toda Sicilia. Su postura, que hoy llamaríamos antiimperialista, se puede comprobar en la lectura que hace de las guerras púnicas, en las que los cartagineses son tratados como personajes heroicos, frente a los romanos, llevados por la codicia en todo momento; una postura similar mantiene en su narración de la guerra de Pirro (Pittia, 2006, pp. 186-199).

Por último, me gustaría incluir en este apartado el testimonio de Sicilia que nos da Plinio el Viejo, enciclopedista del siglo I d.C. Recogida en su recorrido por el mar Mediterráneo, le dedica el capítulo octavo del libro tercero. Este libro está dedicado a Europa: comienza desde el oeste, Hispania y Galia, y luego continúa por la península Itálica, para seguir por las islas. La de Sicilia es una más, ni siquiera es la primera del elenco. La descripción que hace de la isla es meramente geográfica: sus puntas, sus cabos, sus ríos, sus ciudades, los pueblos que la habitan; un recorrido detallado en la enumeración, pero sin entrar en particulares. No sabemos por su descripción si los que allí viven hablan griego o si conservan aún alguna de las lenguas nativas, tampoco se hace eco de la mitología de la isla, más allá de nombrar a los monstruos Escila y Caribdis cuando menciona el estrecho de Mesina. Parece como si Sicilia fuese ya algo normalizado para un romano, como si el mosaico que la forma ya no fuese sorprendente.

5. RECOPIACIÓN, PANORAMA DE LA ISLA. En este artículo hemos pretendido hacer un recorrido cronológico por los primeros pasos de la isla de Sicilia en la Historia. Su entrada en la misma parece que haya que datarla en el siglo XIII a.C., en la mención que hacen de ella tanto egipcios como acadios: ya entonces era un enclave comercial. Sin embargo, no conocemos bien este periodo más allá de estas menciones, y hemos de esperar al siglo VIII a.C., momento en el que los griegos arriban a Naxos y fundan la primera colonia dando comienzo a un período de contactos y convivencias con los pueblos que ya la habitaban (sículos y élimos) y los colonos fenicios que llegaban por Occidente. Desde esa fecha hasta su conversión en provincia romana (241 a.C.), Sicilia cambia radicalmente: la presencia de pobladores nativos ha quedado reducida a meros nombres (las inscripciones en lengua no griega se datan hasta el siglo V a.C., como indica Poccetti, 2012, p. 59), las construcciones públicas siguen la arquitectura griega y las divinidades originarias, posiblemente meros fenómenos naturales en

muchos casos, se han antropomorfizado e institucionalizado. Cada pueblo ha dejado su huella, pero cada vez es más difícil verlas. Para los *sikeliotai*, los habitantes de costumbres griegas de la isla, estos habitantes no son griegos como los de Grecia, aunque participen en sus conmemoraciones, y cada una de las *póleis* de la isla tiene sus ritos, su gobierno, su idiosincrasia.

El gobierno romano de la isla es un tiempo de paz relativa, al haber una fuerza superior que impide los conflictos entre las élites locales. Sin embargo, Sicilia no es apreciada por la riqueza de sus múltiples facetas étnicas que la han poblado hasta entonces: es una tierra de espolio. Tras las guerras civiles, Augusto llega al poder, el imperio ya se extiende por Europa y Asia, y Sicilia, con su riqueza, queda relegada a un segundo plano; en ese contexto, el mosaico descrito ya no se aprecia sus matices, sino como parte de lo que se tiene al alcance.

Su posición geográfica hará que ese mosaico nunca deje de superponer nuevas telas, a veces eliminando las antiguas, a veces confundiéndose con ellas. Esa riqueza ha seguido creciendo a lo largo de la historia, ahondando sus orígenes hasta llegar a las primeras civilizaciones conocidas en el mar Mediterráneo.

### Referencias bibliográficas:

- Agostiniani, L. (1991) Greci e indigeni nella Sicilia antica. En E. Campanile (ed.), *Rapporti linguistici e culturali tra i popoli dell'Italia antica* (23-41). Pisa: Giardini.
- (1992). Les parlers indigènes de la Sicile pré-grecque. *Lalies*, 11, 125-157.
- Bravo, B. (1991-94). 'Hera dei Siceli', 'Dea di Hybla' e 'Demeter Signora di Enna'. Alcune ipotesi relative alla storia religiosa e politica dei siceli e dei sicelioti. *AIS*, 12, 176-177.
- Dąbrowa, E. (1987). Les premiers 'otages' parthes à Rome. *Folia Orientalia*, 24, 63-71.
- De Vido, S. (2006). Gli elimi. En P. Anello, G. Martonara & R. Sammaritano (eds.), *Ethne e religioni nella Sicilia Antica* (pp. 147-180) Roma: Giorgio Bretschneider.
- Domínguez Monedero, A. J. (2000). Interacción entre indígenas y griegos en el sur de Italia y Sicilia en época arcaica. En D. Ruíz Mata (ed.), *Fenicios e indígenas en el Mediterráneo y Occidente: modelos de interacción* (pp. 119-172). El Puerto de Santa María: Ayuntamiento del Puerto de Santa María
- (2008). Los contactos 'precoloniales' de griegos y fenicios en Sicilia. En S. Celestino, N. Rafel & X. L. Armada (eds.), *Contacto cultural entre el Mediterráneo y el Atlántico (siglos XII-VIII a.n.e.)*. La precolonización a debate (pp. 149-159). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma.
- (2010). Dos religiones en contacto en ambiente colonial. Griegos y no griegos en la Sicilia antigua. *Polifemo*, 10, 131-184.
- Giovannelli- Jouanna, P. (2011). Sicile Mythique, Sicile historique: la place de la Sicile dans la histoire universelle de Diodore. *Dialogues d'histoire ancienne*, Suplemento 6(1), 21-41.
- Jourdain-Annequin, C. (1982). Héraclès en Occident. Mythe et histoire. *Dialogues d'histoire Ancienne*, 8, 227-282.
- Lehmann, G. A. (1979). Die Šikalājū. Ein neues Zeugnis zu den "Seevölkern" Heerfahrten. *Ugarit-Forschungen*, 11, 481-494.
- Marchesini, S. (2012). The Elymian Language. En O. Tribulato (ed.), *Language and Linguistic Contact in Ancient Sicily* (pp. 95-114). Cambridge: Cambridge University Press.
- Negri, M. (2010). La scrittura nella Sicilia nel II millennio a.C. En M. Anelli, M. Ciceri, G. Facchetti, M. Muscariello, E. Notti, G. Rocca, F. Santulli & G. Sarullo (eds.), *Istia leyka: Scritti scelti in occasione del 60° compleanno* (pp. 673-680). Alessandria: Edizioni Del'Orso.
- Norwich, J. J. (2019). *Sicilia. Una breve historia desde los griegos hasta la Cosa Nostra*. Barcelona-Madrid-México D.F.: Ático de libros.
- Pittia, S. (2006). Diodore et l'histoire de la Sicile républicaine. *Dialogues d'histoire ancienne*, Suplemento 6(1), 171-226.
- Pocchetti, P. (2012). Evidence for the Speech of the Σικελοί and others. En O. Tribulato (ed.), *Language and Linguistic Contact in Ancient Sicily* (pp. 49-94). Cambridge: Cambridge University Press.

- Sánchez León, M. L. (2004). Adorando a Deméter. Euno-Antíoco y la diosa de Enna, *Gerión*, 22(1), 135-145.
- Villar, F. (1996). *Los indoeuropeos y los orígenes de Europa. Lengua e historia*. Madrid: Gredos (1ª ed. 1991).



## Un andaluz escribiendo sobre la historia de Sicilia: el ‘De Syracusanorum stratagemmatis’ de Cristóbal Escobar

---

*An Andalusian writing about the History of Sicily: Cristóbal Escobar's ‘De Syracusanorum stratagemmatis’*

**Juan Francisco Reyes Montero**

Universidad de Cádiz, España  
juanfrancisco.reyes@uca.es

\* Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación del Plan Nacional de I+D PGC2018-094604-B-C31 (MCIU/AEI/FEDER, UE). El autor quiere expresar su agradecimiento a los directores de tesis, José María Maestre Maestre y Maurizio Campanelli, por las sugerencias realizadas para este trabajo.

Artículo recibido el 11/09/2020, aceptado el 21/09/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** Cristóbal Escobar, humanista andaluz que pasó la mayor parte de su vida en Sicilia, publicó un volumen que contiene diferentes opúsculos dedicados fundamentalmente a la historia local de Siracusa. Uno de ellos, el *De Syracusanorum stratagemmatis*, es una recopilación de estratagemas en las que la ciudad de Siracusa es testigo del ingenio de una serie de personajes ilustres de la historia griega y romana. Junto al texto traducido, se incluye el estudio y traducción de la epístola dedicatoria del volumen, clave para comprender el sentido del trabajo de Escobar.

**Palabras clave:** Cristóbal Escobar; Frontino; Estratagemas; Siracusa

~

**ABSTRACT:** *Cristóbal Escobar, an Andalusian humanist who spent the main part of his life in Sicily, published a volume that contains some opuscula dedicated to the local history of Syracuse. One of them, the De Syracusanorum stratagemmatis, is a stratagems' summary where Syracuse is the theatre of many Greek and Roman historical figures' wit. Besides, it is included the study and the translation of the dedicatory epistle about this volume, a key element to understand the meaning of Escobar's work.*

**Keywords:** *Cristóbal Escobar; Frontinus; Stratagems; Siracuse*

UN HUMANISTA ANDALUZ EN SICILIA: CRISTÓBAL ESCOBAR. A finales del siglo XV llega a Sicilia Cristóbal Escobar (ca. 1460-1525/6)<sup>1</sup>, humanista nacido en Niebla (provincia de Huelva) y discípulo del insigne Antonio de Nebrija (ca. ¿1444?-1522)<sup>2</sup>. Allí asiste a las clases de griego del humanista bizantino Constantino Láscaris (1433/4-1501)<sup>3</sup> en Messina, de la que decía Aldo Manuzio que “erat enim eo tempore Messana studiosis literarum Graecarum Athenae alterae propter Constantinum”<sup>4</sup>. Más tarde lo encontramos en Palermo, donde, según unos documentos de archivo que expone Perroni Grande (1936), el 14 de enero de 1508 obtuvo una capellanía en el Palacio Real<sup>5</sup>, reconfirmada con privilegios el 15 de junio y el 28 de noviembre del mismo año<sup>6</sup>. El 16 de noviembre de 1509 es admitido para gozar de beneficios eclesiásticos en Catania y en Malta<sup>7</sup>. A partir de aquí, podemos seguir la pista de Escobar a través de la correspondencia que publica en sus obras. Las primeras epístolas, cronológicamente hablando, se encuentran recogidas en la edición de la gramática latina de Antonio de Nebrija que preparó para el contexto siciliano<sup>8</sup>: cuatro son enviadas desde Palermo y dos desde Catania. De las

<sup>1</sup> La biografía de referencia para este humanista sigue siendo el trabajo de Filippa Trapani (1941, pp. 41-66), al que hay que añadir el de Ludovico Perroni Grande (1936) y el trabajo posterior de Francesco Giunta (1957). Recientemente, Francesca Fausta Gallo ha publicado un estudio sobre Escobar en el que “tenta una prima ricostruzione della sua figura di intellettuale e del ruolo da lui giocato all’interno dell’umanesimo siciliano” (2019, p. 491). En los últimos treinta años se han publicado ediciones modernas de algunos de sus textos. En los noventa se han editado los dos diccionarios que Escobar había preparado a partir de las obras lexicográficas de su maestro Nebrija para el contexto siciliano, el primero, bilingüe siciliano-latín (Venecia, 1519), a cargo de Alfonso Leone (1990) y el segundo, trilingüe latín-siciliano-español (Venecia, 1520), en dos volúmenes (A-L y M-Z) a cargo de Rocco Distilo y Pilar Quel Barstegui (1990 el primer volumen y 1997 el segundo). En el nuevo milenio han sido publicadas algunas cartas dedicatorias por Pedro Martín Baños (2014, pp. 325-400) así como una epístola dirigida a Nicolò Valla por Alessandra Tramontana (2011, pp. 486-488).

<sup>2</sup> Tanto para la vida como para sus obras (en su conjunto), vid. la biografía de P. Martín Baños (2019), especialmente su utilísima y extensa bibliografía final (pp. 545-612).

<sup>3</sup> Sobre Láscaris, además de su correspondiente entrada en el vol. 63 del *Dizionario Biografico degli Italiani*, a cargo de Massimo Ceresa (2004), vid. Teresa Martínez Manzano (1998).

<sup>4</sup> “Pues era Mesina en este tiempo para los estudiosos de letras griegas otra Atenas gracias a Constantino”. Cita extraída, con la única modificación de *Graecarum* en mayúsculas, del estudio realizado por Alessandra sobre la herencia cultural de Láscaris (2013, p. 122).

<sup>5</sup> *Lettere viceregie*, vol. 215, a. 1507-1508, 11 ind., f. 152v-153v (Perroni Grande, 1936, p. 55).

<sup>6</sup> *Protonotaro*, vol. 214, a. 1507-1508, 11 ind., f. 615 y vol. 215, a. 1508-1509, 12 ind., f. 96-97 (Perroni Grande, 1936, p. 56).

<sup>7</sup> *Protonotaro*, vol. 216, a. 1509-1510, 13 ind., f. 20v-21 (Perroni Grande, 1936, p. 56).

<sup>8</sup> El volumen de la edición se titula *Ad artem litterariam introductiones, cum eiusdem exactissima expositione, additis commentariis Christophori Scobaris* y fue impreso en Venecia por Agostino Zani el 28 de julio de 1512. La edición de Escobar servirá como base para una fecunda serie de ediciones lionesas (y tolosanas). Sobre este asunto consúltese Pedro Martín Baños (2014, pp. 63-64 para la edición veneciana de 1512 y pp. 64-68 para las ediciones lionesas y de Toulouse). En la segunda mitad de siglo XVI aparece una edición abreviada de la edición que se remontaría a una edición perdida que Baños sitúa hacia el 1515 a partir de la fecha de las cartas que incluye (2014, pp. 87-88).

epístolas expedidas desde Palermo (en tres de ellas figura *ex regia Panhormitana*, es decir, desde la corte real de aquella ciudad), solo una menciona el año, 1508; en cuanto a las que proceden de Catania (una de ellas *ex episcopio*, es decir, desde el obispado), ninguna menciona el año, pero podrían situarse *ca.* 1509. El 25 de mayo de 1510 envía una carta desde Gagliano (provincia de Enna) a Nicolò Valla<sup>9</sup>. Casi un año después, el 13 de marzo de 1511, volvemos a encontrarlo en dicha localidad<sup>10</sup>, pero ese mismo año se encuentra también en Agrigento según afirma en la epístola dirigida al obispo Giuliano Cybo<sup>11</sup>. El 31 de julio de 1513 lo vemos en Lentini (provincia de Siracusa) en la epístola que manda a Francesco Arezzo<sup>12</sup>. Al año siguiente lo encontramos en varios lugares: el 21 de marzo en Convicino (actual Barrafranca, provincia de Enna)<sup>13</sup>; el 2 de mayo en Caltagirone (provincia de Catania)<sup>14</sup>; el 30 de septiembre de nuevo en Convicino<sup>15</sup>; el 6 de diciembre<sup>16</sup>, así como el 31<sup>17</sup>, en Lentini. El 2 de octubre de 1515 se encuentra nuevamente en Convicino<sup>18</sup>, y el 13 de diciembre de ese año en Siracusa<sup>19</sup>. En 1517 está en Lentini, tanto en la epístola del 30 de abril dirigida al obispo de Siracusa Pedro de Urrea<sup>20</sup> como en la epístola del 31 de julio enviada a Girolamo Barresi<sup>21</sup>. Por último, encontramos cuatro epístolas de 1519 donde aparece siempre en Siracusa<sup>22</sup>.

Aproximarse a Escobar supone acercarse a la Sicilia del siglo XVI, conocer

<sup>9</sup> *De rebus praeclaris Syracusanis opuscula* (6v de la segunda parte del volumen). Como apunta Tramontana (2011, p. 479-480), el volumen está dividido en dos partes, cada una de ellas con una numeración y colofón diferentes. Nicolò Valla, nacido en Agrigento, estudia también griego en la escuela de Constantino Láscaris. De sus obras destaca el *Vallilium* (la primera edición, publicada en Florencia, es del 1500), un vocabulario vulgar-latín, del que existe una edición crítica realizada por Giuseppe Gulino (2000).

<sup>10</sup> *De numeralium ratione...* (2r).

<sup>11</sup> *De numeralium ratione...* (14r). Giuliano Cybo, genovés de nacimiento, fue obispo de Agrigento desde el 5 de octubre de 1505 hasta *ca.* 1537, año en el que murió. Para saber sobre él, vid. De Gregorio (1997, pp. 24-33).

<sup>12</sup> *De uerborum constructione regulae* (A1v). Francesco Arezzo, barón de Benalì, es pariente del cronista de Carlos V (*ca.* 1525-1532) Claudio Mario Arezzo, que a su vez fue discípulo de Escobar.

<sup>13</sup> *De numeralium ratione...* (13v).

<sup>14</sup> *Grammaticae opus absolutissimum* (112r-113v).

<sup>15</sup> *Grammaticae opus absolutissimum* (1v).

<sup>16</sup> *Grammaticae opus absolutissimum* (93r).

<sup>17</sup> *Grammaticae opus absolutissimum* (89r).

<sup>18</sup> *De numeralium ratione...* (1v).

<sup>19</sup> *Vocabularium ex Latino sermone in Siciliensem et Hispaniensem denuo traductum* (f. A8r).

<sup>20</sup> *Vocabularium Nebrissense ex Siciliensi sermone in Latinum* (1r). De origen valenciano, Pedro de Urrea (o Pietro Urries) fue obispo de Siracusa entre 1516 y 1518. Sobre él, puede consultarse el trabajo de Ottavio Garana (1969, pp. 130-131).

<sup>21</sup> *De uerborum constructione regulae* (f. A1v). Hijo primogénito de Matteo Barresi (a este último Escobar envía una epístola desde Catania), su vida estuvo marcada por el parricidio que tuvo lugar entre finales de 1531 y comienzos de 1532. Fue decapitado por su crimen el 23 de marzo de 1549. Sobre él, véase la biografía de Nicoletta Bazzano (2015).

<sup>22</sup> *De rebus praeclaris Syracusanis opuscula* (9v de la primera parte del volumen); *De rebus praeclaris Syracusanis opuscula* (1r de la segunda parte del volumen); *Vocabularium ex Latino sermone in Siciliensem et Hispaniensem denuo traductum* (f. A1v); *De rebus praeclaris Syracusanis opuscula* (2r de la primera parte del volumen).

mejor su ambiente cultural. El recorrido a través de la correspondencia de Escobar permite entrever una cierta relevancia de este humanista en el ambiente siciliano a tenor de la importancia de algunos de los destinatarios, ilustres miembros de la aristocracia, el clero y la política, que dan cuenta, por un lado, del interés que suscitaba lo contenido en las obras de los autores de la Antigüedad y, por otro, de la existencia de un mecenazgo en la isla. Escobar, con sus obras, contribuye a dar esplendor a la isla, bien mediante obras de carácter gramatical o lexicográfico, bien mediante obras de carácter erudito, como es el caso de la que se presenta en este trabajo.

DE SYRACUSANORUM STRATAGEMMATIS. En *El sueño del humanismo* dice Francisco Rico que “No había ciudad [...] que no quisiera presumir de orígenes clásicos o no se buscara un fundador en la Antigüedad” (2014, p. 28). Escribir sobre historia, antigua o contemporánea era un proyecto frecuente entre los humanistas, y Escobar no era ajeno a ello. Entre los géneros que cultivó este humanista se encuentra la historia local siciliana. El *De Syracusanorum stratagemmatis* forma parte de un volumen titulado *De rebus praeclaris Syracusanis opuscula*, impreso en Venecia en 1520 y que, como su propio nombre indica, se trata de un conjunto de pequeñas obras donde se relatan acontecimientos que tuvieron lugar en Siracusa o que, de uno u otro modo, están relacionados con esta ciudad. Anteriormente Escobar había hecho lo mismo con Agrigento en *De quibusdam ciuitatis Agrigenti antiquitatum enarrationibus* (publicadas en 1522, aunque la dedicatoria de la obra es del 1511).

Para esbozar la concepción de la historiografía en el humanismo, al menos en sus líneas generales, considero suficiente citar a tres figuras clave de este género<sup>23</sup>: Leonardo Bruni, Lorenzo Valla y Biondo Flavio. Leonardo Bruni (1370-1444)<sup>24</sup>, originario de Arezzo, escribió los *Historiarum Florentini populi libri XII*, la historia de Florencia desde sus orígenes hasta 1404, considerada la primera obra moderna de historia<sup>25</sup>. Pero hay otra obra suya en la que expresa como en ninguna otra (al menos que sepamos) su opinión sobre el género. Bruni escribió un tratado en forma de epístola, titulado *De studiis et litteris*, dirigido a una mujer, Battista di Montefeltro (1384-1447)<sup>26</sup>, en el que dice lo siguiente:

Placet ergo ad studia illa, de quibus supra dixi, in primis historie cognitionem adiungere, rem studiosis hominibus nullo modo negligendam. Est enim decorum cum proprie gentis originem et progressus tum liberorum populorum regumque maximorum et bello et pace res gestas cognoscere. Dirigit enim prudentiam et consilium preteritorum notitia, exitusque similium ceptoru nos pro re nata aut hortantur aut deterrent. Preterea exemplorum copia, quibus plerumque illustrare dicta nostra oportet,

<sup>23</sup> Para una visión de conjunto sobre la historiografía humanista remito a la obra de Riccardo Fubini (2004), donde se encontrará abundante bibliografía sobre el tema. Sobre el cultivo de este género en la Italia meridional, véase el trabajo de Giacomo Ferrà (2001).

<sup>24</sup> Sobre este humanista considero como punto de partida necesario la entrada del *Dizionario Biografico degli Italiani* (Vasoli, 1972) y las actas de un congreso dedicado a él editadas por Paolo Viti (1990).

<sup>25</sup> Así la presenta, por ejemplo, James Hankins, que ha publicado la edición crítica de la obra en la primera década del presente siglo en tres volúmenes (2001, 2004 y 2007 respectivamente).

<sup>26</sup> Es también conocida con el nombre de Battista Malatesta al unirse en matrimonio con Galeazzo de Malatesta en el 1405 (llamada así aparece, por ejemplo, en el tratado de Bruni). Sobre ella puede consultarse la entrada dedicada a ella del *Dizionario Biografico degli Italiani*, escrita por Anna Falcioni (2012).



non aliunde, quam ab historia, commodius sumetur<sup>27</sup>.

En este fragmento aparece latente el tópico ciceroniano de la *historia magistra uitae*, al que recurrirá, de una forma u otra, todo humanista que desee escribir historia. Es el caso del romano Lorenzo Valla (1407-1457)<sup>28</sup>, que, con el ardor que le caracteriza a la hora de defender sus ideas, proclama la superioridad de la historia sobre la filosofía en el prólogo de sus *Gesta Ferdinandi regis Aragonum*<sup>29</sup>, una obra centrada en Fernando I (1379-1416), conocido también como Fernando de Antequera, regente de Castilla y rey de Aragón, y padre de Alfonso el Magnánimo:

Así pues, en la medida en que puedo emitir un juicio, los historiadores exhiben en sus discursos más conocimientos de sabiduría política que algunos filósofos en su doctrina; y si no hay que arrepentirse de decir la verdad, de la historia fluye el mayor conocimiento de la naturaleza que después otros convirtieron en preceptos [...]. ¿Acaso nos enseñará alguien la fortaleza, justicia, continencia, frugalidad, desprecio al dolor y la muerte, mejor que los Fabricios, Curios, Régulos, Decios, Mucios y otros que no da tiempo a citar?<sup>30</sup>

Lorenzo Valla opina que mientras que la historia enseña mediante ejemplos concretos como los mencionados en el pasaje citado, la filosofía lo hace a través de preceptos de alcance universal, de ahí la mayor importancia de la primera sobre la segunda. Obsérvese que, a pesar de que Lorenzo Valla escribiera sobre la época contemporánea, en ningún momento dejó de mirar hacia el pasado, el cual está, de forma expresa o tácita, presente. Lo mismo ocurre en la enorme labor historiográfica del humanista forlívés Biondo Flavio (1392-1463)<sup>31</sup>.

En sus *Historiarum ab inclinatione Romani imperii decades*<sup>32</sup> reflexiona

<sup>27</sup> “Es conveniente, así pues, que a los estudios de los que he hablado arriba se añada en primer lugar el de aprender historia, materia que los estudiosos en ningún momento deben descuidar. En efecto, es hermoso conocer tanto el origen y la evolución de la propia gente como las gestas, sea en la guerra como en la paz, de los pueblos libres y de los reyes más grandes. Pues el conocimiento de los hechos pasados proporciona prudencia y consejo, y los resultados de empresas similares, según la circunstancia, bien nos exhortan o nos disuaden. Además, la abundancia de ejemplos, con los que es necesario las más veces ilustrar nuestras palabras, de ninguna otra parte se puede extraer más que de la historia”. Traducimos el fragmento en la edición de P. Viti (Bruni, 1996, pp. 262-264).

<sup>28</sup> Sobre Valla y la historia, véanse los estudios de M. Regoliosi (1992) y F. Delle Donne (2018).

<sup>29</sup> Existe una edición crítica del texto realizada por O. Besomi (1973), así como una traducción al español de S. López Moreda (2002).

<sup>30</sup> Cito la traducción de la edición española (vid. nota anterior).

<sup>31</sup> Sobre Biondo Flavio, véase la entrada del *Dizionario Biografico degli Italiani* (Riccardo Fubini, 1968). En cuanto a sus obras, hay en marcha un proyecto llamado *Edizione Nazionale delle opere di Biondo Flavio* bajo el que ya hay publicadas seis: *De verbis romanae locutionis*, *Borsus*, *Ad Petrum de Campo Fregoso illustrem Genuae ducem*, *Italia illustrata*, *Oratio coram serenissimo imperatore Frederico et Alphonso Aragonum rege inclito*, *De expeditione in Turchos*. Asimismo, se están publicando ediciones de este autor dentro de la colección The I Tatti Renaissance Library: dos volúmenes de la *Italia illustrata* (el primero contiene los libros I-IV y el segundo V-VIII) y uno de *Roma triumphans* (libros I-II). Entre sus obras historiográficas se encuentra un trabajo de historia local, la incompleta *Populi Veneti historia*, centrado en la ciudad de Venecia.

<sup>32</sup> Sobre esta obra, véase F. Delle Donne (2016).

sobre las dificultades que surgen según se escriba sobre historia antigua o contemporánea. En el caso de la historia antigua la gran dificultad reside en la ardua tarea de cotejar las fuentes e interpretarlas correctamente. En la historia contemporánea se encuentra en el quebradero de cabeza que supone elegir el estilo correcto: “cum nanque ad haec usque tempora rerum varie et obscure traditarum lucidatio nos fatigaverit a verborum proprietate et ipsa Latinitate in posterum laborare cogemur”<sup>33</sup>.

El reflejo de estas ideas se encuentra aquí y allá en la obra historiográfica de Escobar, como veremos a continuación. El volumen en que está incluido *De Syracusanorum stratagemmatis* consta de dos partes, cada una con su propia numeración: la primera contiene obras de contenido histórico, mientras que la segunda de contenido gramatical. Tras el *Operis totius anacephaleosis*, es decir, el índice de la obra, se encuentra una epístola dedicatoria a Ludovico Platamone, obispo de Siracusa desde 1518 hasta 1540, que hace las veces de prólogo de las obras que se encuentran a continuación<sup>34</sup>:

Lucio Cristóbal Escobar, canónigo capitular de Siracusa y de Agrigento, saluda y desea bienaventuranza al padre lleno de Jesucristo así como muy generoso señor don Ludovico Platamone, obispo de Siracusa y cubiculario apostólico, además de consultísimo doctor en ambos derechos.

Viendo, Padre óptimo, esta ciudad tuya de Siracusa y sus gestas tan antiguas y sublimes, fue inevitable que me pusiera bajo el estilo y el cálamo y comenzara a sacar algo que fuera un ornato digno de vosotros, hombres de Siracusa, y un ejercicio acorde a mi persona. Esta tarea pendiente de resolver a menudo me la recordó y animó a concluir la nuestro concanónigo el Reverendo don Vincenzo Giarruto, hombre muy ingenioso. Así pues, a raíz de los hombres altísimos en todo tipo de virtudes que el genio divino de esta ciudad tuya engendró entonces a causa de aquellas guerras ciertamente famosas y sin parangón desde el inicio de la humanidad a las que tus antepasados llevaron a cabo con todas sus fuerzas contra los atenienses, cartagineses y romanos, pensé en exponer los hechos antiguos e ilustres de esta ciudad tan grande que han sido reunidos por mí mientras estaba inmerso en libros de obligada lectura y que son todos dignos de recuerdo si alguien los examinara concienzudamente divagando por la inmensa planicie de los hechos, como si pudiera asignar una cierta época larga y duradera a la ciudad de Siracusa, erigiendo el acrecimiento y el desarrollo de esta para que a través de ciertos grados de inmortalidad los escritores más diligentes puedan narrarlos en amplísimas historias. Sin embargo, omitiré la mayoría de hechos que costó mucho tiempo suprimir, de los que seguir cada hilo había sido tremendamente pesado, y más aún entretener la acumulación de todos ellos. Así pues, acepta, religiosísimo prelado, estas elucubraciones nuestras sobre los hechos ilustres de Siracusa, las cuales, si yo opinara que son aprobadas por tu estimación, las haría en adelante contigo y con monumentos muchos mayores. Adiós y que vivas todos los años posibles con tu pueblo democrático y en la ciudad de Marcelo. Desde la iglesia de Siracusa que me concedieron libremente gracias a ti mientras viva, el 16 de noviembre de 1519.

La tónica motivación que lo conduce a escribir recuerda inmediatamente las ideas expuestas arriba: asombrado por las hazañas siracusanas, se apresta a escribir sobre ellas. Esto remite a la afirmación de Francisco Rico, pero también, en cierto

<sup>33</sup> “Y de hecho, dado que nos hizo extenuar la clarificación de los hechos transmitidos hasta esta época presente de manera variopinta y oscura, nos veremos obligados a preocuparnos por la propiedad de los términos y la latinidad misma para el futuro” (Ibidem, p. 71).

<sup>34</sup> El original latino, *De rebus praeclaris Syracusanis opuscula* (2r de la primera parte del volumen), se halla recogido en el ANEXO I.

sentido, lo emparenta con la *Historia Florentini populi* de Bruni, donde Florencia es la protagonista indiscutible de la narración como en Escobar es la ciudad de Siracusa. El fruto resultante es, respectivamente, un “ornato” y un “ejercicio” acorde a los siracusanos y a su persona. Para lograrlo, Escobar debió tener presente en algún momento del proceso, quizás tras la recopilación del material, qué estilo era el adecuado para esta obra. Esto nos remite a una de las dificultades que mencionaba Biondo Flavio a la hora de escribir sobre historia. Al otro problema, el que afectaba a las fuentes antiguas, alude explícitamente Escobar, quien descarta aquellos pasajes especialmente farragosos. Se queda, así pues, con los hechos “dignos de recuerdo”, es decir, ejemplares. El conocimiento de un ilustre pasado puede conducir a un conspicuo presente o futuro: implícitamente se encuentra la *historia magistra uitae* que vimos en Bruni y Valla.

Mención aparte merece el final de la epístola: Escobar le promete a Platamone que, de contar con su aprobación de la obra, seguiría adelante y lo incluiría a él. Esto nos lleva a pensar que Escobar, tras contar con el beneplácito del obispo, se puso a escribir la obra *Episcoporum Syracusanorum numerus*, una serie de obispos siracusanos que abarca “a Diui Martiani tempore, omnium primi, usque ad religiosissimum atque perinde amplissimum D. D. Lodouicum Platamonium”<sup>35</sup>. La disposición de las dos obras (*De rebus praeclaris Syracusanis* abre la primera parte del volumen, mientras que *Episcoporum Syracusanorum numerus* la cierra) sugiere, además, que ambas constituyen las dos obras más importantes: la primera es el germen del proyecto histórico de Escobar, mientras que la última su culminación. De seguro, *Episcoporum Syracusanorum numerus* es fruto del agradecimiento por parte de Escobar hacia Platamone a raíz del privilegio que este le otorgó al humanista: “Desde la iglesia de Siracusa que me concedieron libremente gracias a ti mientras viva”.

*De Syracusanorum stratagemmatis* se encuentra en 8r. Está situada dentro de la obra *De rebus praeclaris Syracusanis*. Sin embargo, aparece en el índice antes mencionado como una obra con entidad propia. He aquí el texto traducido cuyo original latino adjuntamos en el ANEXO II:

1. La estratagema de Dionisio de Siracusa. Julio Frontino en el libro primero de *Estratagemas*, en el capítulo octavo:

Dionisio, tirano de Siracusa, al haber decidido los africanos llegar con una ingente multitud a Sicilia para luchar contra él, construyó fortalezas en muchos lugares y ordenó a los guardianes que abandonaran las mismas con la llegada del enemigo y disgregados volvieran a Siracusa a escondidas. Para mantener las fortalezas capturadas fue necesario que los africanos dejaran una guarnición en el lugar. Dionisio, reducidos los africanos hasta el escaso número deseado, casi a la par en número, los venció al haber reunido a los suyos y haber dispersado a los adversarios.

2. La estratagema de Gelón, tirano de los Siracusanos. Julio Frontino en el libro primero, en el capítulo undécimo:

<sup>35</sup> *De rebus praeclaris Syracusanis opuscula* (14r de la primera parte del volumen): “Desde la época de San Marciano, el primero de todos, hasta el muy religioso así como muy honorable Señor don Ludovico Platamone”.

Gelón, tirano de los siracusanos, emprendida la guerra contra los púnicos, al haber capturado a muchos, puso a todos aquellos que eran muy endeblés, principalmente de los ayudantes, que eran totalmente negros, a la vista de los suyos, para convencerlos de que no había que temerlos.

3. La estratagema de Agatocles, rey de los siracusanos. Julio Frontino en el libro primero, en el capítulo undécimo:

Durante la pugna contra los púnicos, el siracusano Agatocles, por una disminución similar del mismo astro que tuvo lugar en el día del combate, como sus soldados estaban atemorizados por el prodigio, mostró, expuesta la razón por la que había ocurrido, que, fuera lo que fuera aquello, incumbía a la naturaleza, no a su objetivo.

4. La estratagema de Hermócrates, general de los Siracusanos. Julio Frontino en el libro noveno:

El siracusano Hermócrates, superados los cartagineses en el campo de batalla, temió que los prisioneros, de los que había sometido un enorme grupo a su autoridad, fueran custodiados con poca diligencia, puesto que el resultado del combate podía empujar a los vencedores a banquetes y a la despreocupación, inventó que iba a venir a la noche siguiente la caballería enemiga. Con esta expectación consiguió que la vigilancia se llevara a cabo con más diligencia de lo habitual.

5. Otra estratagema del mismo Hermócrates el siracusano. Julio Frontino en el libro primero, en el capítulo noveno, dijo hablando sobre Hermócrates:

El mismo general, transcurridas las cosas de forma próspera y por esta razón distendidos los suyos hasta una excesiva despreocupación y abatidos por el sueño y el vino, mandó a un tráfuga a los campamentos, y también fueron puestas por los siracusanos emboscadas por todas partes, por miedo de las cuales retiró la línea de batalla. Aquellos, al haber llegado persiguiéndola, cayeron en los fosos y fueron vencidos de este modo.

6. Estratagema de M. Marcelo contra Siracusa, ciudad célebre por sus memorables victorias. Julio Fírmico en el libro segundo, en el capítulo tercero:

Marcelo, al haber instigado a cierto Sosítrato de Siracusa, supo de él que las guardias iban a estar más distendidas en un día festivo en que Epícides iba a ofrecer abundantes banquetes y vino. Así pues, aguardando la alegría y la negligencia que sigue a esta, escaló las murallas y, muertos los centinelas, abrió al ejército romano aquella ciudad, célebre por sus memorables victorias.

7. Estratagema de cierto catinense con la que engañó a los siracusanos en la guerra de Atenas. Julio Frontino en el libro tercero, en el capítulo sexto:

Alcibíades en Sicilia, al querer capturar a los siracusanos, de los catinenses, entre los que entonces mantenía un ejército, envió a los siracusanos a cierto individuo de comprobado ingenio. Este, introducido en el consejo popular, los persuadió de que los catinenses eran totalmente hostiles a los atenienses y si recibían ayuda de los siracusanos, ocurriría que aplastarían a estos y a Alcibíades. Movidos por esta razón, los siracusanos con la intención de atacar Catina con todas sus fuerzas avanzaron hacia allí, dejando la propia ciudad abandonada, la cual Alcibíades, al estar des poblada como había esperado, atacándola por la espalda, la destruyó.

Se trata, por tanto, de una exhaustiva selección de aquellos pasajes de los *Strategemata* de Frontino donde Siracusa figura como testigo de las estratagemas más ingeniosas y eficaces de la Antigüedad. Están dispuestos según el orden de aparición dentro de la obra:

- Estratagema 1: Frontin. *Str.* 1, 8, 11.
- Estratagema 2: Frontin. *Str.* 1, 11, 18.
- Estratagema 3: Frontin. *Str.* 1, 12, 9.
- Estratagema 4: Frontin. *Str.* 2, 9, 6.
- Estratagema 5: Frontin. *Str.* 2, 9, 7.
- Estratagema 6: Frontin. *Str.* 3, 3, 2.
- Estratagema 7: Frontin. *Str.* 3, 6, 6.

Sexto Julio Frontino (ca. 30-104 d.C.) fue gobernador de Britania y tres veces cónsul. Escribió: un tratado sobre los acueductos<sup>36</sup>, *De aquis* (o *De aquae ductu urbis Romae*); un tratado de agrimensura (solo nos han llegado algunos fragmentos), *De agri mensura libri II*; un tratado de arte militar *De re militari* (totalmente perdido); y los *Strategemata*<sup>37</sup>. Esta última obra consta de cuatro libros precedidos de un prólogo: los tres primeros contienen ejemplos de estratagemas utilizadas por griegos y romanos para sorprender al enemigo en los combates (antes, durante y después) y asedios; el cuarto consta de preceptos de táctica militar en forma de dichos y hechos de generales ilustres.

La primera estratagema, también narrada por el macedonio Polieno (5.2.9), tiene como protagonista a Dionisio el Viejo (432-367 a.C.), tirano de Siracusa. Ascende al poder después de que los cartagineses destruyeran Agrigento (406 a.C.) y de que los estrategos siracusanos fueran cuestionados por su ineficacia. La estratagema tiene lugar en el 396 a.C. Un año antes, Dionisio, en su expansión militar por la parte occidental de la isla, había conseguido que los cartagineses retrocedieran hasta la ciudadela de Motia, que fue capturada y arrasada por el tirano de Siracusa. Todo cambia con el desembarco en el puerto de Palermo del general cartaginés Himilcón, que comienza a recuperar el territorio cedido. Es la llegada de africanos de la que habla Frontino. Himilcón consigue llegar hasta las mismas puertas de Siracusa, la cual asedia por tierra y mar. Dionisio es enormemente cuestionado. Pero la fortuna le sonrió al surgir una epidemia en el campamento enemigo que diezmó las tropas africanas y minó su moral. El tirano de Siracusa no desaprovechó la ocasión y expulsó a Himilcón de la isla y recuperó el territorio perdido.

La segunda estratagema también tiene como protagonista a un tirano, Gelón (540-478 a.C.), que primero lo fue de Gela (491/90-485/84) y luego de Siracusa hasta su muerte. Llegó al poder en Siracusa gracias a su oportuno apoyo a los *Gamoroi*, es decir, a los aristócratas que fueron expulsados de la ciudad por la alianza entre el *demos* y los *Kyllýrioi*, los indígenas esclavizados. La estratagema tiene lugar en el 480 a.C., poco años antes de morir. Gelón estaba emparentado con Terón, tirano de Agrigento, en virtud del matrimonio con la hija de este. Terón conquista Hímera, la cual estaba gobernado por Terilo. Este pide ayuda a Cartago

<sup>36</sup> Frontino conocía bien el tema ya que había sido *curator aquarum*, es decir, responsable del abastecimiento de agua de Roma y de los acueductos. Se trata de una fuente muy útil para conocer los problemas de abastecimiento de agua que sufría la ciudad.

<sup>37</sup> Recientemente ha sido publicada una traducción al español de Alfonso García-Torano Martínez (2019). María Elvira Roca Barea realiza un interesante estudio sobre la tradición de esta obra hasta el Renacimiento español a través de una traducción del siglo XV (2010).



para expulsar a los invasores, la cual accede y manda una expedición guiada por Amílcar Magón. Entonces, Gelón acude en ayuda del tirano de Agrigento y consigue derrotar a los cartagineses mediante una serie de ardidés como narrado por Frontino. Un célebre pasaje de Heródoto (Hdt. 7, 166) deja entrever que este acontecimiento adquiere una gran importancia simbólica en la lucha entre los griegos y los bárbaros: “la victoria de Gelón y Terón sobre el cartaginés Amílcar, en Sicilia, y la de los griegos sobre el Persa, en Salamina, tuvieron lugar el mismo día”<sup>38</sup>.

Agatocles (361/60-289 a.C.), el protagonista de la tercera estratagema, instauró su tiranía a través de un golpe de estado (316) en un clima de profundas tensiones sociales. Tras consolidar su poder, decide expandirse por la isla. Su intento de conquistar Mesina (315/14) hace necesaria una intervención diplomática de los cartagineses, que lo frenan en el último momento. A raíz de esto se crea una liga antisiracusana en las que se encuentran las ciudades de Agrigento, Gela y Mesina. Tras un intento frustrado de detener al tirano de Siracusa, estas se ven obligadas a aceptar un tratado (314) en virtud del cual, aunque sean independientes, quedan bajo la hegemonía siracusana. En Cartago no satisface este acuerdo, de manera que envían una expedición a la isla guiada por Amílcar Giscón. Las tropas púnicas frenan la invasión siracusana de Agrigento (312/11) y se adueñan del cabo Ecnomo tras derrotar al ejército de Agatocles. En el año 310, año en que se desarrolla la estratagema de Frontino, Siracusa se encuentra sitiada por tierra y mar. Ante la crítica situación en que se halla sumida la ciudad, Agatocles llevará a cabo una hazaña que pasará a la historia: eludiendo con éxito el bloqueo cartaginés, lleva la guerra a África en agosto del año 310 para dividir Cartago de los territorios sometidos o aliados. Es en este momento donde se encuadra la estratagema de Frontino. El prodigio ocurrido también es narrado por Diodoro Sículo (20.5.5 ss.) y Justino (22, 6, 1-5). En ambos, el eclipse se produce durante la navegación hacia África, antes del combate y no durante una batalla como en Frontino. Asimismo, en el texto de Justino difiere la forma en que Agatocles convence a los soldados (Diodoro no dice nada al respecto): dado que había ocurrido después de partir y no antes, era un mal presagio para los enemigos.

Las estratagemas cuarta y quinta, consecutivas también en la obra de Frontino, hablan de Hermócrates (segunda mitad del siglo V a.C.), político y general siracusano que aparece por primera vez en el congreso de Gela (424), donde el historiador Tucídides lo muestra como el más destacado de los presentes (4, 58-65). Gracias a sus dotes oratorias, consigue la pacificación entre las ciudades sicilianas para hacer frente común contra Atenas, que se había presentado como mediadora en los conflictos de la isla. En el 416 a.C. surge un conflicto entre Segesta y Selinunte, esta última apoyada por Siracusa. La primera envió una embajada a la ciudad de Atenas para pedir ayuda: el argumento principal era que Siracusa apoyaría posteriormente a los espartanos (estamos en la célebre guerra del Peloponeso, 431-404). Los atenienses aceptaron y enviaron una expedición para ayudar a la ciudad de Segesta. Esta expedición dura del 415 al 413 y será fatal para los atenienses, el principio del fin: el ejército de Atenas es duramente derrotado y Esparta aprovechará este momento de debilidad para poner fin al imperio ateniense. La quinta estratagema ocurre en el año 413: los atenienses han perdido y deciden retirarse al interior de la isla. Hermócrates intenta retrasar dicha retirada mediante esta estratagema, la cual está narrada también en Tucídides (7, 73), Diodoro Sículo (13, 18), Plutarco (*Nic.* 26) y Polieno (1.43.2) Tucídides añade detalles a la historia que no están presentes en la narración de Frontino, como por ejemplo el motivo del relajamiento de los

<sup>38</sup> Utilizamos la traducción de Carlos Schrader (Heródoto, 1985, p. 224).

soldados: “aquel día se daba la circunstancia de que celebraban una fiesta con sacrificios en honor de Heracles”<sup>39</sup>. En el caso de Tucídides no fue un desertor quien fue al campamento ateniense, sino unos amigos de Hermócrates junto a unos jinetes. El relato de Diodoro Sículo también ofrece una versión distinta: las heridas y el cansancio de la batalla son el motivo de la inoperancia de los soldados siracusanos. Este autor se limita a decir que fueron unos jinetes los que se dirigieron al campamento ateniense, pero añade que los atenienses pensaban que eran leontinos. Plutarco presenta a los soldados ocupados en una fiesta tras la victoria. Gilipo, el general espartano que había llegado para ayudar a Siracusa, no ve que las tropas estén en disposición de preparar emboscadas al enemigo. Por esta razón Hermócrates decide enviar a sus amigos, los cuales tenían que hacerse pasar por antiguos enviados con los que se habían reunido los atenienses. Por último, la narración de Polieno es la misma que la de Frontino.

En cuanto a la cuarta estratagema, los estudiosos no han conseguido precisar la fecha, pero el contexto histórico parece situarse inmediatamente después del conflicto con los atenienses. En el 412 Hermócrates partió como jefe de una expedición hacia el Egeo para ayudar a Esparta, pero tras la derrota en la batalla de Cícico (460) fue condenado al exilio. En el 410/409 surge un nuevo conflicto entre Segesta y Selinunte. Esta vez Segesta pide ayuda a los cartagineses y estos mandan una expedición que arrasa Selinunte pese a la ayuda de Siracusa. La crítica situación en la isla propicia el regreso de Hermócrates (408). El general siracusano consigue algunas victorias frente a los cartagineses (aquí podría situarse la cuarta estratagema), pero pereció en el 407 asesinado por la multitud en la propia ciudad de Siracusa. Con él se encontraba Dionisio, el futuro tirano, que se salvó fingiendo estar muerto.

Marco Claudio Marcelo (ca. 270-208 a.C.), político y general romano durante la segunda guerra púnica (219-201) y protagonista de la sexta estratagema, es recordado como vencedor de los galos siendo cónsul en el 222 y por la conquista de Siracusa. Su campaña en Sicilia, nos cuenta Plutarco (*Marc.*, 13-19), tiene lugar en su tercer consulado, esto es, en 214. Marcelo, acampando cerca de Siracusa, la asedió por tierra y mar, pero la conquista no fue fácil. Los inventos del siracusano Arquímedes y su equipo de ingenieros consiguieron evitar la penetración del ejército romano en la ciudad. En el 212 se presenta una oportunidad a los romanos de entrar en la ciudad, que es precisamente la que se cuenta en la estratagema. La audacia también es narrada por Polibio, Tito Livio, Plutarco y Polieno. Esperando la ocasión adecuada, dice Polibio que un desertor, del que no se menciona el nombre, revela que los siracusanos iban a celebrar una fiesta en honor a la diosa Ártemis de tres días de duración. Entonces Marcelo, conociendo la parte más baja de la muralla, comienza a tramitar un plan. Sin revelarlo, mandó poner dos escaleras en la muralla, aprovechando la embriaguez de los centinelas. Unos mil soldados fueron enviados a intervalos para pasar desapercibidos. Tras matar a los guardias, llegaron hasta un lugar llamado Hexápilo (es decir, “Las Seis Puertas”) y abrieron la primera puerta que encontraron a Marcelo y al resto del ejército.

El relato de Tito Livio difiere levemente: durante una negociación entre los siracusanos y los romanos, un soldado ve la parte débil de la muralla e informa a Marcelo. Este aguarda el momento oportuno para aprovechar tal debilidad, el cual llega cuando un tráfuga informa de la fiesta que va a celebrarse en honor a Diana. Marcelo habló con sus tribunos militares, escogieron a los portadores de las escaleras e hicieron la operación de noche. Subieron el muro mil hombres, mataron a los

<sup>39</sup> Utilizamos la traducción de Juan José Torres Esbarranch (Tucídides, 1992, p. 137).

centinelas que se encontraron al paso, echaron abajo una pequeña puerta al lado del Hexápilo y dieron la señal con una trompeta al resto del ejército (dice Tito Livio que Marcelo entró con el resto del ejército casi al amanecer). En cuanto al testimonio de Plutarco, es similar al de Tito Livio, aunque quien observa que hay parte de la muralla que se puede escalar fácilmente es el propio Marcelo (además ve que una torre estaba mal vigilada), se omite cómo llegaron a saber los romanos que los siracusanos iban a celebrar una fiesta, y muestra a un Marcelo piadoso contemplando el pillaje de sus tropas, sobre todo cuando acaban con la vida de Arquímedes. Análoga a la narración de Plutarco es la de Polieno, aunque este afirma que Marcelo supo de la debilidad del muro a partir de un prisionero de nombre Damipo (en el caso de Plutarco, que también lo nombra, se debe al emplazamiento de la negociación entre los siracusanos y los romanos por este prisionero).

Por último, la séptima estratagema está conectada con la quinta. Cuando la embajada enviada de Segesta solicitó ayuda a la polis ateniense, Alcibíades (ca. 450-404 a.C.) fue una de las voces más decisivas a favor de la expedición en Sicilia. Para dicha expedición fueron elegidos *strategoí* Alcibíades, Nicias (que se había manifestado en contra de aquella intervención en Sicilia) y Lámaco. Tras desembarcar y establecerse en Catana (es decir, Catania), llega una nave ateniense de nombre *Salaminia* en busca de Alcibíades para llevarlo de vuelta a la polis y juzgarlo a partir de un caso que había ocurrido antes de partir. Un día, todas las estatuas de Hermes de la ciudad amanecieron mutiladas, un sacrilegio que parecía el preludio de la instauración de la tiranía y que sembró el temor entre los ciudadanos. A esto se añadía que se estaban celebrando en casas particulares los misterios de Eleusis y que un esclavo había visto participar a Alcibíades. Los enemigos de Alcibíades aprovecharon el testimonio para acusarlo de cometer sacrilegios. A decir verdad, Alcibíades solicitó ser juzgado antes de partir, pero sus enemigos no lo consideraban conveniente porque pensaban, dice Tucídides, que el ejército se pondría de su parte. Alcibíades fingió acceder a la petición de regreso a Atenas y siguió con su propia nave a la *Salaminia*, aunque, cuando llegaron al puerto de Turio, él cambió de rumbo y se dirigió a Esparta poniéndose al servicio de los enemigos de Atenas. La estratagema tiene lugar en el 415 a.C. y está presente también en Tucídides (6.64 ss.), Polieno (1.40.5) y Diodoro Sículo (13.6.2 ss.). En el relato del historiador ateniense la estratagema no es llevada a cabo por Alcibíades, que ya había abandonado la isla, sino por los estrategos que permanecieron, Nicias y Lámaco. Nos cuenta, asimismo, que el objetivo de los atenienses era el de alejar el ejército siracusano de su ciudad para conseguir acampar en una posición favorable. La zona elegida fue la del Olímpico, es decir, la del templo dedicado a Zeus Olímpico. El cataneo enviado dijo a los siracusanos que parte del ejército pasaba la noche en la ciudad y que había cataneos dispuestos a colaborar con el ejército siracusano para acabar con ellos. Los generales siracusanos creyeron de forma irreflexiva las palabras de aquel cataneo y se desplazaron con el ejército al completo hacia Catana. Los atenienses aprovecharon su progresivo acercamiento para embarcarse y poner rumbo a Siracusa, llegando y estableciéndose en el lugar planeado antes de que los siracusanos se dieran cuenta de la estratagema. Aquí Tucídides se detiene para contar los preparativos de los atenienses con detalle (6.66), tras lo cual narra la batalla de Olímpico, en la que el ejército ateniense consigue la victoria. El suceso contado por Polieno coincide con el de Frontino, incluyendo el error histórico de atribuir la estratagema a Alcibíades, no así en el caso Diodoro Sículo, que coincide con Tucídides.

CONCLUSIONES. En su llegada a Sicilia, Escobar vio un terreno fértil donde cultivar sus estudios y permaneció allí hasta el final de sus días. Aunque la competencia fue

probablemente muy dura, tal y como testimonian las polémicas que sostuvo con diferentes humanistas locales, sus esfuerzos dieron notables frutos y consiguió publicar una serie de obras donde Sicilia está siempre presente: la edición de la gramática latina de Antonio de Nebrija (que es una adaptación al contexto siciliano), una gramática latina propia (donde Escobar dedica cada definición a sus alumnos de diferentes lugares de la isla), los diccionarios bilingüe siciliano-latín y trilingüe latín-siciliano-español (basados en el de Nebrija) y las dos obras de carácter erudito dedicadas a Siracusa y Agrigento. Con *De Syracusanorum stratagemmatis* el humanista andaluz reúne el *ingenium* que han demostrado los siracusanos o personajes de otros lugares que han pasado por la ciudad y han dejado su huella. El tratado militar de Frontino, abundante en *exempla*, es decir, en ejemplos o modelos en que los contemporáneos podían inspirarse, estaba perfectamente en línea con el proyecto de Escobar y con el del humanismo en general. Las lecturas de este infatigable humanista le hicieron llegar hasta la obra de Frontino y pensó que sería una buena idea incluir, entre los hechos ilustres de los siracusanos, esta pequeña selección de estratagemas con el añadido de los otros dos autores, Eutropio y Pablo Diacono, bien porque los conocía de antemano, bien porque buscó posteriormente otras fuentes sobre estratagemas en Siracusa y dio únicamente con estos dos pasajes (también pudo descartar otros pasajes por no considerarlos memorables). Con *De rebus praeclaris Syracusanis opuscula* Escobar pretendió hacer recordar a sus contemporáneos el esplendor que Siracusa había alcanzado en la Antigüedad. Y ciertamente, al margen de su mayor o menor éxito y alcance, lo consiguió.

**Referencias bibliográficas:**

- Bazzano, N. (2015). *Pietraperzia Barresi, Girolamo*. En *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 83. Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-pietraperzia-barresi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-pietraperzia-barresi_%28Dizionario-Biografico%29/)
- Bruni, L. (1996). *Opere letterarie e politiche* (Paolo Viti, ed.). Milán: UTET.
- (2001). *History of the Florentine People, Volume 1, Books I-IV* (James Hankins, ed.). Cambridge (MA): Harvard University Press.
- (2004). *History of the Florentine People, Volume 2, Books V-VIII* (James Hankins, ed.). Cambridge (MA): Harvard University Press.
- (2007). *History of the Florentine People, Volume 3, Books IX-XII. Memoirs* (James Hankins y D. J. W. Bradley, eds.). Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Ceresa, M. (2004). *Lascaris, Costantino*. En *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 63. Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/costantino-lascaris\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/costantino-lascaris_(Dizionario-Biografico)/)
- De Gregorio, D. (1997). *La Chiesa agrigentina. Notizie storiche. II. Dal XVI al XVIII secolo*. Agrigento: Tipografia Siculografica.
- Delle Donne, F. (2016). Le fasi redazionali e le concepciones della storia nelle Decadi di Biondo: tra storia particolare e generale, tra antica e moderna Roma. En A. Mazzocco y M. Laureys (eds.), *A new sense of the past. The scholarship of Biondo Flavio (1392-1463)* (pp. 55-87). Lovaina: Leuven University Press.
- (2018). Da Valla a Facio, dalla prassi alla teorizzazione retorica della scrittura storica. *Reti Medievali Rivista*, 19(1), 599-625.
- Escobar, L. C. (1518). *De uerborum constructione regulae quae uulgo generales appellantur, ad Latinam syntaxim immensae simblon utilitatis*. Ejemplar: Biblioteca regional universitaria de Catania, LC 10.667.
- (1520). *De rebus praeclaris Syracusanis opuscula*. Venecia: Bernardino Benali. Ejemplar: Biblioteca Nacional de España, R/28924.
- (1522). *De numeralium ratione nominum eatenus elucubratio, quatenus ad locutionem attinet Latinam. De viris Latinitate preclaris in Hispania natis. De quibusdam ciuitatis Agrigenti antiquitatum enarrationibus. In quattuor capita Plinii historici difficillima perspicua expositio. De genitiuis passionem significantibus uerborum impersonalium. De dictionibus illis quid, quis, que, quod et quale, quem usum habeant apud Latinos. De littera indiuidua et diuidua opusculum*. Venecia: Bernardino Benali. Ejemplar: Biblioteca universitaria de Bolonia, UBOE000970.
- (1990). *Il vocabolario siciliano-latino di Lucio Cristoforo Scobar* (Alfonso Leone, ed.). Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani.
- Falcioni, A. (2012). *Montefeltro, Battista di*. En *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 76. Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/battista-di-montefeltro\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/battista-di-montefeltro_%28Dizionario-Biografico%29/)
- Fausta Gallo, F. (2019). Luigi Cristoforo Scobar: Un umanista spagnolo nella Sicilia del '500. *Mediterranea. Ricerche storiche*, 47, 491-512.
- Ferrà, G. (2001). *Il tessitore di Antequera. Storiografia umanistica meridionale*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medioevo.
- Frontino, S. J. (2010). *Tratado militar de Frontino. Humanismo y caballería en el cuatrocientos castellano. Traducción del siglo XVs* (María Elvira Roca Barea,



- ed.). Madrid: CSIC.
- (2019). *Estratagemas* (Alfonso García-Toraño Martínez, ed.). Madrid: Dykinson.
- Fubini, R. (1968). Biondo Flavio. En *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 10. Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/biondo-flavio\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/biondo-flavio_(Dizionario-Biografico)/)
- (2004). *Storiografia dell'umanesimo in Italia da Leonardo Bruni ad Annio da Viterbo*. Roma: Storia e Letteratura.
- Garana, O. (1969). *I vescovi di Siracusa*. Siracusa: Società tipografica.
- Giunta, F. (1957). Documenti inediti su Cristoforo Scobar e Nicolo Valla. *Bollettino Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 5, 343-345.
- Gulino, G. (2000). *Il Vallilium di Nicola Valla* (Mario de Matteis, ed.). Aquisgrán: Shaker.
- Heródoto (1985). *Libro VII. Polimnia* (Carlos Schrader, ed.). Madrid: Gredos.
- Martín Baños, P. (2014). *Repertorio Bibliográfico de las Introducciones Latinae de Antonio de Nebrija (1481-1599)*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- (2019). *La pasión del saber. Vida de Antonio de Nebrija*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Martínez Manzano, T. (1998). *Constantino Láscaris, semblanza de un humanista bizantino*. Madrid: CSIC.
- Nebrija, E. A. de, y Escobar, L. C. (1512). *Ad artem litterariam introductiones, cum eiusdem exactissima expositione, additis commentariis Christophori Scobaris*, Venecia, Agostino Zani. Ejemplar: Biblioteca Angelo Monteverdi de la Universidad de Roma La Sapienza. Recuperado de [https://books.google.it/books?id=UrcceTv5AsoC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=UrcceTv5AsoC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- (1519). *Vocabularium Nebrissense ex Siciliensi sermone in Latinum L. Christophoro Scobare Bethico interpraete traductum*. Venecia: Bernardino Benali. Ejemplar: Biblioteca Nacional de Roma, 69. 1.D.15.2.
- (1520). *Vocabularium ex Latino sermone in Siciliensem et Hispaniensem denuo traductum, adiunctis insuper L. Christophori Scobaris uiri eruditissimi reconditissimis additionibus*. Venecia: Bernardino Benali. Ejemplar: Biblioteca Nacional de Roma, 69. 1.D.15.1.
- (1550). *Grammaticae opus absolutissimum*. Venecia: Giovanni Griffio.
- (1990). *Lessico latino-spagnolo-siciliano (A-L)* (R. Distilo y P. Quel Barstegui, eds.). Mesina: Rocco Distilo.
- (1997). *Lexicon. Dizionario latino-spagnolo-siciliano (M-Z)* (R. Distilo y P. Quel Barstegui, eds.). Mesina: Quaderni dei Nuovi Annali.
- Perroni Grande, L. (1936). Notizie e documenti da servire per la storia del libro in Sicilia nel secolo decimosesto. *Atti della Regale Accademia Peloritana. Classe di scienze storiche e filologiche e classe di lettere, filosofia e belle arti*, 38, 41-61.
- Regoliosi, M. (1992). Lorenzo Valla e la concezione della storia. En A. Di Stefano, G. Faraone, P. Megna y A. Tramontana (eds.), *La storiografia umanistica. Atti del Convegno internazionale di studi (Messina, 22-25 ottobre 1987)* (pp. 549-571). Mesina: Sicania.
- Rico, F. (2014). *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Barcelona: Crítica.
- Tramontana, A. (2011). Polemiche linguistiche in Sicilia tra Nicolò Valla e Lucio

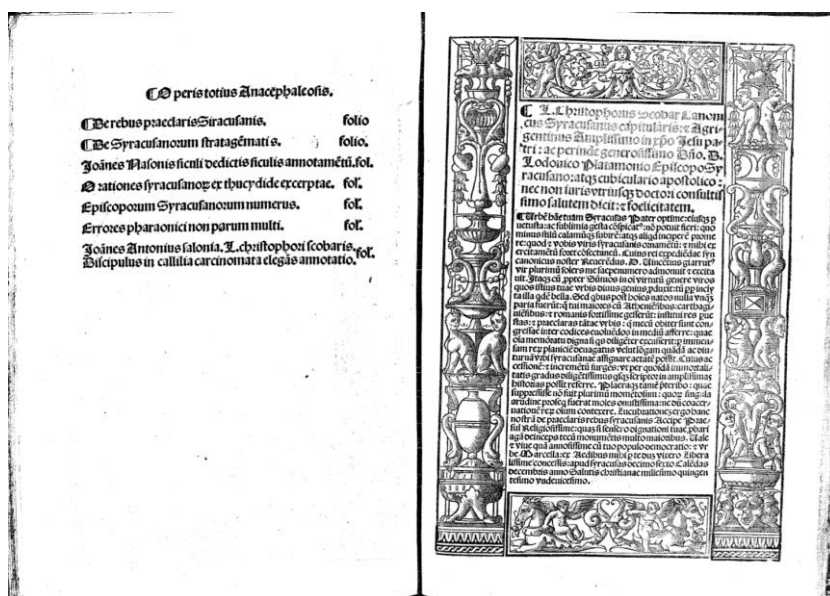


- Cristoforo Scobar. En G. Rando y M. G. Adamo (eds.), *Classico e moderno. Scritti in memoria di Antonio Mazzarino* (pp. 479-509). Reggio de Calabria: Falzea.
- (2013). L'heredità di Costantino Lascari a Messina nel primo '500. En G. Lipari (ed.), *In nobili ciuitate Messanae. Contributi alla storia dell'editoria e della circolazione del libro antico in Sicilia. Seminario di studi, Montalbano Elicona, 27-28 maggio 2011* (pp. 121-163). Mesina: Centro Internazionale di Studi Umanistici.
- Trapani, F. (1941). Gli antichi vocabolari siciliani (Senisio, Valla, Scobar). *Archivio storico siciliano*, 7, 1-101.
- Tucídides (1992). *Historia de la Guerra del Peloponeso. Libros VII-VIII* (Juan José Torres Esbarranch, ed.). Madrid: Gredos.
- Valla, L. (1973). *Gesta Ferdinandi regis Aragonum* (Ottavio Besomi, ed.). Padua: Antenore.
- (2002). *Historia de Fernando de Aragón* (Santiago López Moreda, ed.). Madrid: Akal.
- Vasoli, C. (1972). *Bruni, Leonardo*. En *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 14. Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/bruni-leonardo-detto-leonardo-aretino\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bruni-leonardo-detto-leonardo-aretino_%28Dizionario-Biografico%29/)
- Viti, P. (ed.) (1990). *Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica di Firenze. Atti del Convegno di studi (Firenze, 27-29 ottobre 1987)*. Florencia: Olschki.

## ANEXO I. Epístola de Cristóbal Escobar a Ludovico Platamone

*L. Christophorus Scobar canonicus Syracusanus capitularis et Agrigentinus amplissimo in Christo Iesu patri ac perinde generosissimo domino D. Lodouico Platamono, episcopo Syracusano atque cubiculario apostolico nec non iuris utriusque doctori consultissimo, salutem dicit et foelicitatem.*

*Urbem hanc tuam Syracusas, Pater optime, eiusque peruetusta ac sublimia gesta conspicatus, non potuit fieri quominus stilum calamumque subirem atque aliquid inciperem promere quod et uobis uiris Syracusanis ornamentum, et mihi exercitamentum foret consecraneum. Cuius rei expediendae syncanonice noster Reuerendus D. Vincentius Giarrutus, uir plurimum solers, me saepenumero admonuit et excitauit. Itaque cum propter summos in omni uirtutum genere uiros quos istius tuae urbis diuus genius produxit tum propter inclyta illa quidem bella, sed quibus post homines natos nulla unquam paria fuerunt quae tui maiores cum Atheniensibus, Carthaginiensibus et Romanis fortissime gesserunt, institui res perue<tu>stas et praeclaras tante urbis, quae mecum obiter sunt congressae inter codices euoluendos, in medium afferre, quae omnia memoratu digna si quis diligenter excusserit per immensam rerum planiciem deuagatus, uelut longam quandam ac diuturnam urbi Syracusanae assignare aetatem possit, cuius accessionem et incrementum surgens, ut per quosdam immortalitatis gradus diligentissimus quisque scriptor in amplissimas historias possit referre. Plaeraque tamen praeteribo quae suppressisse non fuit plurimum momentosum, quorum singularudine prosequi fuerat moles onustissima, nedum coaceruationem rerum omnium contexere. Lucubrations ergo hanc nostram [has nostras] de praeclaris rebus Syracusanis accipe, praesul religiosissime, quas si sensero dignationi tuae probari, agam deinceps tecum monumentis multo maioribus. Vale et uiue quam annosissime cum tuo populo democrati<c>o et urbe Marcella. Ex aedibus mihi per te dum vixero liberalissime concessis apud Syracusas, decimosexto Calendas decembris anno salutis Christianae millesimo quingentesimo undeuicesimo.*



ANEXO II: De Syracusanorum stratagemmatis

1. Dionysii Syracusani stratagemma. Iulius Frontinus libro primo Stratagemmaton capite octauo:

*Dionysius Syracusanorum tyrannus, cum Afri ingenti multitudinem [multitudine] transituri essent in Siciliam ad eum oppugnandum, castella pluribus locis muniuit custodibusque praecepit ut eadem aduenienti hosti dederent, dimissique qui Syracusas occulte redirent. Afris necesse capta castella presidio ibi tenerent, quos Dionysius redactos ad quam uoluerat paucitatem pene par numero uicit, cum suos contraxisset et aduersarios sparsisset.*

2. Gelonis Syracusanorum tyranni stratagemma. Iulius Frontinus libro I capite XI:

*Gelo Syracusanorum tyrannus, bello aduersus Penos suscepto, cum multos cepisset, infirmissimum quemque praecipue ex auxiliatoribus, qui nigerrimi erant, nudatum in conspectum suorum produxit, ut persuaderet contemnendos.*

3. Agathoclis Syracusanorum regis stratagemma. Iulius Frontinus libro I capite XII:

*Agathocles Syracusanus aduersus Penos simili eiusdem syderis diminutione qua sub die pugne, ut prodigio milites sui consternati erant, ratione qua id acciderat exposita docuit quicquid illud foret ad rerum naturam, non ad ipsorum propositum pertinere.*

4. Hermocratis ducis Syracusanorum stratagemma. Iulius Frontinus libro I capite IX:

*Hermocrates Syracusanus superatis acie Carthaginensibus, ueritus ne captiui, quorum ingentem manum in potestatem redegerat, parum diligenter custodirentur, quod euentus dimicationis in epulas, et securitatem compellere uictores poterat, finxit proxima nocte equitatum hostilem uenturum. Qua expectatione assecutus est ut diligentius solito uigiliae agerentur.*

5. Eiusdem Hermocratis Syracusani stratagemma aliud. Iulius Frontinus libro I capite IX de Hermocrate loquens ait:

*Idem rebus prospere gestis, et ob id resolutis suis in nimiam securitatem, somnoque et mero pressis in castra transfugam misit, dispositas etiam ubique a Syracusanis insidias, quarum metu recepit aciem. Illi, cum aduentarent persecuti aciem, in fossas deciderunt et eo modo uicti sunt.*

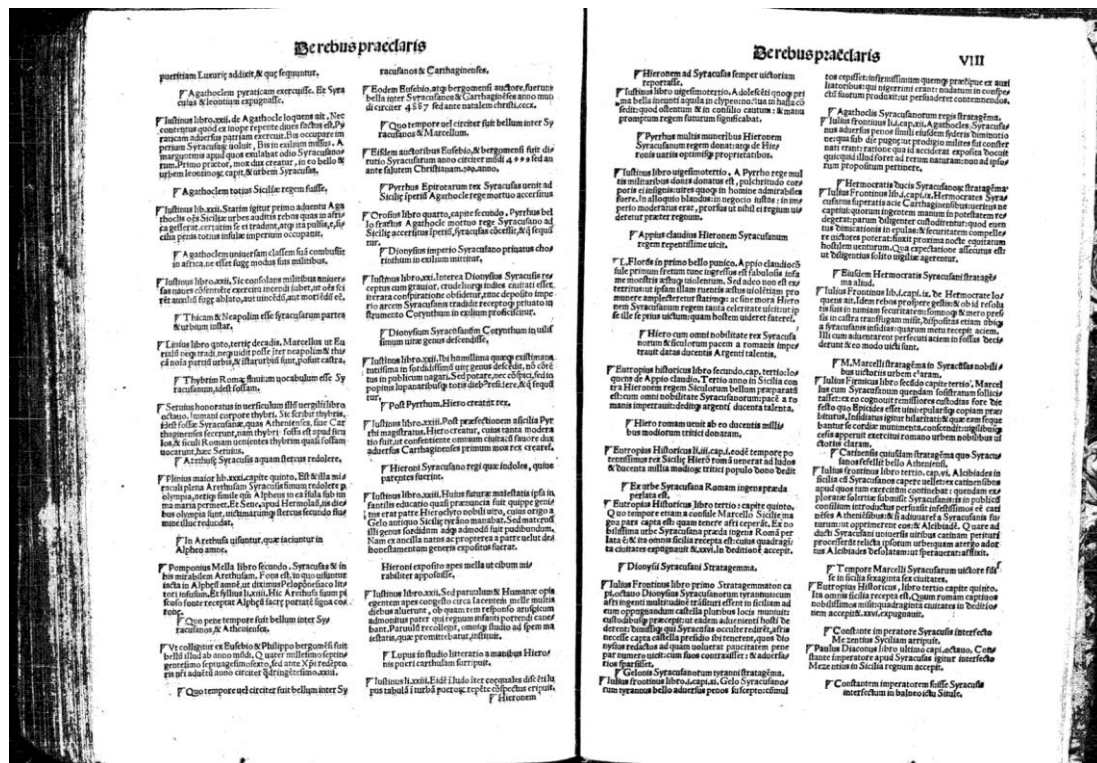
6. M. Marcelli stratagemma in Syracusas nobilibus uictoriis urbem claram. Iulius Firmicus libro secundo capite tertio:

*Marcellus, cum Syracusanum quendam Sosistratum sollicitasset, ex eo cognouit remissiores custodias fore die festo quo Epicides esset uini epularumque copiam praebiturus. Insidiatus igitur hilaritati, et quae eam sequebantur [sequebatur] secordiae, munimenta conscendit uigilibusque cesis aperuit exercitui Romano urbem nobilibus uictoriis claram.*

7. Catinensis cuiusdam stratagemma quo Syracusanos fefellit bello Atheniensi. Iulius Frontinus libro tertio capite VI:

*Alcibiades in Sicilia cum Syracusanos capere uellet, ex Catinensibus apud quos tum*

exercitum, continebat, quendam exploratae solertiae submisit Syracusanis. Is in publicum consilium introductus persuasit infestissimos esse Catinenses Atheniensibus, et si adiuuaretur a Syracusanis, futurum ut opprimerent eos, et Alcibiadem. Qua re adducti Syracusani uniuersis uiribus Catinam petitori processerunt relicta ipsorum urbe, quam a tergo adortus Alcibiades desolatam, ut sperauerat, afflixit.



Zibaldone. Estudios Italianos. Vol. VIII, issue 1-2 (noviembre 2020) - ISSN: 2255-3576

Juan Francisco Reyes Montero - Un andaluz escribiendo sobre la historia de Sicilia: el 'De Syracusanorum stratagemmatis' de Cristóbal Escobar (pp. 18-37)

## La Sicilia y los sicilianos en ‘Epistole et Orationes quedam Cataldi Siculi’ de Cataldo Parisio Sículo

---

*Sicily and Sicilians in Cataldo Parisio Siculo’s  
‘Epistole et Orationes quedam Cataldi Siculi’*

Francesca D'Angelo

Universidad de Cádiz (España)  
dangelo.francesca94@gmail.com

\* Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación del Plan Nacional de I+D PGC2018-094604-B-C31 (MCIU/AEI/FEDER, UE).

Artículo recibido el 16/09/2020, aceptado el 12/10/2020 y publicado el 01/11/2020

 Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



**RESUMEN:** El artículo tiene como objetivo el análisis y comentario de una selección de 16 cartas que forman parte de la obra del humanista siciliano Cataldo Parisio Sículo *Epistole et Orationes quedam Cataldi Siculi*. Dichas epístolas se encuentran en la primera parte de la obra, impresa el 21 de febrero de 1500 en Lisboa (Portugal). El criterio de selección de los textos ha sido la relación de los mismos con Sicilia, bien desde el punto de vista temático, bien desde el punto de vista del origen de los destinatarios.

**Palabra clave:** Cataldo Parisio Sículo; Humanismo; Portugal; Sicilia

~

**ABSTRACT:** *This article aims to analyze and comment a collection of 16 letters that are part of the Sicilian humanist Cataldo Parisio Sículo's work Epistole et Orationes quedam Cataldi Siculi. These letters are included in the first part of this book, printed on 21 February 1500 in Lisbon (Portugal). The selection criteria about these texts was their relation with Sicily, both from the thematic point of view and from the recipients' common origin.*

**Keywords:** *Cataldo Parisio Sículo; Humanism; Portugal; Sicily*



1. BIOGRAFÍA DE CATALDO PARISIO SÍCULO. La historia de Cataldo Parisio Sículo empieza, como su mismo gentilicio indica, en Sicilia, probablemente en Sciacca, en 1455, fecha que se puede deducir de sus obras literarias tanto en prosa como en verso (Da Costa Ramalho y Oliveira e Silva, 2005, p. 9)<sup>1</sup>. A este autor, en la opinión de una parte importante de los investigadores, se debe el origen de los estudios humanistas en Portugal, gracias a sus profundos conocimientos de la lengua latina y su intachable formación cultural.

A pesar de su lugar de nacimiento, poco se sabe sobre su infancia, salvo que fue alumno del humanista bizantino Constantino Láscaris en Messina antes de dejar la Sicilia para seguir en sus estudios universitarios (Maccoci, 2014). Tal y como afirma Américo da Costa Ramalho en la introducción a las *Epistole et Orationes quedam Cataldi Siculi* (1998, pp. 9-22), el apellido de Cataldo tenía que ser Parisio: de hecho, en el epistolario hay cartas dirigidas a algunos de sus familiares que se apellidan Parisio y, además, se aduce como prueba el hecho de que era un apellido bastante común en Sicilia.

Tras dejar su tierra en 1471, empezó sus estudios en Derecho en la Universidad de Bolonia, donde entró en contacto con la noble familia de los Malvezzi, cuya ayuda y protección pidió siempre durante su vida como testimonian las numerosas cartas presentes en su epistolario. En la segunda mitad de los años setenta, Cataldo intentó sin éxito obtener el cargo de rector de la Facultad de Derecho de la Universidad de Bolonia, si bien ese mismo año fue llamado a pronunciar un discurso titulado *Oratio habita Bononiae publice a Cataldo in omnium scientiarum, et in ipsis Bononiae laudes*, donde se lee que, en pasado, estuvo a punto de prestar servicio en la corte de Fernando, rey de Nápoles, y que estaba trabajando en una obra poética sobre las ciudades italianas de la cual, lamentablemente, no se sabe nada más (Maccoci, 2014).

Cataldo permaneció un tiempo bastante largo en Bolonia, durante el cual es muy probable que se dedicara a trabajar también como maestro de retórica y de latín. Después de dejar Bolonia sin acabar la carrera, terminó sus estudios de Derecho en la Universidad de Ferrara el 21 de febrero del 1484.

Después de un periodo de dificultades económicas y laborales a nivel académico, se le presentó la posibilidad, a través de Fernando Coutinho, de irse a Portugal en calidad de *orator regius*, o sea, trabajando como secretario y orador oficial del rey de Portugal, don Juan II de Aviz. Esta situación se reveló como la ocasión que otorgó a Cataldo la oportunidad de darse a conocer en el panorama cultural luso; en aquel momento tenía 30 años y empezaba una nueva etapa de su vida en Portugal, donde permaneció hasta el 1517, año al que se atribuye su muerte. Puede decirse que Cataldo fue italiano de nacimiento y portugués de adopción.

Entre todas las obras literarias que Cataldo compuso durante su permanencia en Portugal, sin duda, el epistolario es la prueba más evidente de su trabajo como secretario y orador regio. En efecto, entre los destinatarios hay cartas dirigidas a reyes, príncipes y cardenales extranjeros (*Ep. 1*, pp. 9-10). El epistolario está dividido en dos volúmenes según el esquema que sigue:

<sup>1</sup> En adelante, y salvo mención expresa de otra fuente, los datos referidos a la biografía de Cataldo Parisio Sículo remiten a los datos aportados por las ediciones de las *Epístolas* a cargo de Da Costa Ramalho y Oliveira e Silva (2005 y 2010), citadas en adelante como *Ep. 2* y *Ep. 1*, respectivamente.

α) El primer volumen se titula *Epistole et Orationes quedam Cataldi Siculi* e incluye un gran número de cartas (alrededor de 170) dirigidas a destinatarios varios y/o escritas por Cataldo de parte del rey Don Juan II, del rey Don Manuel y del príncipe Don Alfonso, y 4 discursos: *Oratio habita a Cataldo in aduentu Helisabeth principis Portugaliae, ante ianuam urbis Eburae*, *Oratio habenda coram Carolo Gallorum rege*, *Cataldi oratiuncula ad iudices in magna regia curiae Panhormi* y, finalmente, *Oratio habita Bononiae publice a Cataldo in omnium scientiarum et in ipsius Bononiae laudea*. Contiene también una lista de proverbios (presentes en la carta 163 dirigida al príncipe Alfonso de Aviz) y un epitafio (*Epithaphium pro Alphonso principe*, que corresponde al texto de la carta 159) compuesto como lamento tras la muerte del príncipe Alfonso en 1491, un año después de su boda con la princesa Isabel de Trastámara. Fue justo en ocasión de su llegada a Portugal cuando Cataldo escribió uno de los discursos contenidos en este volumen (el susodicho *Oratio habita a Cataldo in aduentu Helisabeth principis Portugaliae, ante ianuam urbis Eburae*). El colofón informa que el libro fue impreso en Lisboa por el impresor Valentim Fernandes el 21 de febrero de 1500, justo dieciséis años después de cuando Cataldo obtuvo el título de Doctor en Derecho en la universidad de Ferrara.

β) El segundo volumen se titula *Cataldi epistolarum et quarundarum Orationum secunda pars* e incluye un número inferior de cartas (alrededor de 70) y solo 2 discursos: *Oratio habenda coram Emanuele serenissimo rege ad Mariam serenissimam Portugaliae reginam, tunc primum Sanctaerenam ingressuram* y *Oratio habita a Petro Menesio comite Alcotini coram Emanuele serenissimo rege in Scholis Ulyxbonae*. También en este caso las cartas muestran una gran variedad de destinatarios; sin embargo, este volumen presenta la peculiaridad de que los destinatarios pertenecen todos al mundo de la nobleza y realeza portuguesa y, por lo tanto, comparten la misma nacionalidad<sup>2</sup>. En el caso del segundo volumen, no está presente ni el lugar ni la fecha de impresión de la obra. Sin embargo, esta falta no representa un problema porque, de acuerdo con los acontecimientos históricos mencionados en las cartas, se puede fijar la fecha de impresión alrededor del 1513, unos años después de la publicación del primer volumen (Da Costa Ramalho, 1998, pp. 9-22).

En el epistolario Cataldo no solo ofrece informaciones sobre su actividad de orador y de secretario, sino también sobre su papel de profesor, tarea que tomaba muy en serio como testimonian los métodos, a veces violentos, que utilizaba con sus alumnos más jóvenes cuando no trabajaban satisfactoriamente. La estricta educación de Don Jorge es, en este sentido, un buen ejemplo del *modus educandi* de Cataldo. El siciliano se ocupó de educar a Don Jorge como si fuera su propio hijo recurriendo también a la ayuda de Doña Juana, la hermana del rey, hasta el 1490, fecha de su muerte, la cual no era menos rigurosa con el sobrino que el maestro. Gracias a este aprendizaje, Don Jorge se convirtió en un buen conocedor de la lengua latina hasta el

<sup>2</sup> Esta es la razón que aduce A. Da Costa Ramalho en el prólogo del segundo volumen de las *Epístolas* de Cataldo (2005, pp. 9-16): el autor motiva la decisión de publicar el *Cataldi epistolarum et quarundarum Orationum secunda pars* antes de la primera parte por el común origen portugués de todos los destinatarios.

punto que, cuando el médico alemán Jerónimo Münzer lo conoció por primera vez en ocasión de su visita a la corte de Don Juan se quedó muy impresionado por la facilidad con la que el joven príncipe se expresaba en latín, sosteniendo incluso que Don Jorge podría ser el digno heredero de su padre gracias a su sólida formación cultural<sup>3</sup>. El 25 de octubre del 1495 el rey Don Juan murió y Don Jorge, a pesar de la estima que tenía hacia Cataldo, no tardó en liberarse de los servicios y del control de su maestro, la que afectó bastante a Cataldo, quien no escondió su decepción en sus obras, tanto en prosa como en verso. Sin embargo, el nuevo rey, Don Manuel, supo darle a Cataldo prueba de su consideración llevándoselo de viaje a Castilla, la tierra de su mujer Isabel, hija de los Reyes Católicos. En ocasión de este viaje Cataldo tuvo el honor de ser presentado, gracias a Don Manuel, a su suegro, el rey Fernando el Católico.

Fue el mismo Don Manuel quien encontró dos nuevos estudiantes para Cataldo dentro de la nobleza portuguesa: Don Pedro de Meneses, quien justo un año después, en 1499, se convirtió a los once años en el segundo conde de Alcoutim, y su hermana Doña Leonor de Noronha, de nueve años. Tiempos después Cataldo reconocerá a estos dos jóvenes como sus alumnos más brillantes. En ocasión de las nupcias entre Don Jorge y Doña Beatriz de Bragança (gracias a las cuales el rey Don Manuel consiguió la reconciliación de esta familia con la Casa real tras el intento de conspiración por parte de Don Fernando, duque de Bragança y hermano del padre de Beatriz, el Señor Don Álvaro), Cataldo se reconcilió con su antiguo alumno, Don Jorge, quien, en aquel entonces, era maestro de la Orden de Santiago y Ávila y duque de Coímbra. Para festejar la boda recién celebrada, Cataldo compuso un *Epithalamium*, un poema nupcial en latín en el que se elogiaban los novios y sus progenitores. A partir de este momento la relación entre Cataldo y Don Jorge siguió siendo buena, tal y como testimonian las numerosas cartas presentes sobre todo en la segunda parte del epistolario del autor. De hecho, Cataldo se refería, obviamente siempre en latín, tanto a Don Jorge como a Doña Beatriz con palabras de afecto sincero. Una prueba ulterior de este cariño se puede leer también en el último de los poemas largos de Cataldo, *De Divina Censura et Verbo Humanato*, en el que el humanista se refiere a su exalumno como el más culto de los Maestros de los Órdenes Militares. En aquel tiempo, también por iniciativa del rey Don Manuel, Cataldo se convirtió en el preceptor de dos nuevos pupilos: Don Dinis, hermano menor del duque de Bragança Don Jaime, y Jorge, hermano menor de Doña Beatriz e hijo del Señor Don Álvaro.

Como se observa, además de ser escritor y secretario regio, Cataldo cumplió con el oficio de enseñante durante toda su vida pese a su inclinación por las letras (Marcocci, 2014). Ya se ha visto que la experiencia de preceptor con Don Pedro de Meneses y con su hermana, Doña Leonor de Noronha, –labor a la que se dedicó después de la primera ruptura con Don Jorge– fue increíblemente fructífera. De hecho, Cataldo mantenía buenas relaciones con la casa de los marqueses de Villareal, padres de sus pupilos, a los que dedicó muchas cartas de su epistolario: en una de ellas, dirigida a Don Fernando, el humanista hizo la primera defensa del latín humanístico en Portugal. Tanto Don Fernando como su mujer, Doña María Freire, estaban muy involucrados en el uso del latín como idioma en la corte: en este sentido, como declaró el humanista Salvador Fernandes, el latín era propiamente un idioma vivo en el palacio. No es extraño, por lo tanto, que los jóvenes, Don Pedro y

<sup>3</sup> Para más información sobre la relación con Jerónimo Münzer, vid. Basilio de Vasconcelos (1932).

Doña Leonor, fuesen tan brillantes en el estudio del latín. Bajo la dirección de Cataldo, Don Pedro, a los 12 años, hizo un comentario en latín delante del senado de la Universidad de Lisboa y luego, a los 17 años, presentó un solemne discurso inaugural del año académico 1504-1505 ante la comunidad académica de la Universidad de Lisboa. Cataldo hizo alusión a este discurso, ya sea en la *pars segunda* del epistolario, como en su poema titulado *Visio Tertia* o *Terceira Visão*. Al igual que su hermano que, a pesar de ser un hombre muy culto y un mecenas digno de elogio, se distinguió también en el perfil militar y diplomático, Doña Leonor fue, en igual medida, una impecable latinista: entre sus obras merece especial atención su traducción en portugués de la *Historia Universal* del humanista italiano Marcantonio Cocci Sabellico, que fue publicada en Coimbra en 1555.

En los últimos años de su vida Cataldo, ya mayor y enfermo de gota, fue preceptor de Don Teodosio, hijo primogénito de Don Jaime y futuro heredero de la Casa de Bragança. Don Teodosio, que como su padre también fue alumno de Cataldo, fue un caballero famoso por su cultura y por su mecenazgo: a él Cataldo dedicó sus últimos epigramas encomiásticos que se conservan en la Biblioteca Pública de Évora<sup>4</sup>.

Es cierto que Cataldo no dejó de escribir durante toda su vida, tal y como demuestran los numerosos trabajos literarios que se le atribuyen. Es más, lo que se puede notar sin duda es que, muchas veces, el contenido de las cartas presentes en el epistolario se completa con lo que el autor comenta en sus obras poéticas y viceversa. Por lo tanto, ambos, el epistolario y los poemas, se pueden considerar estrechamente conectados entre ellos por su coherencia temática y de contenido, al tiempo que permiten desarrollar un cuadro más amplio del horizonte histórico y cultural en el que Cataldo ejerció su papel de hombre político y humanista.

2. "LA SICILIA Y LOS SICILIANOS" EN EL EPISTOLARIO DE CATALDO SÍCULO. Como ha quedado mencionado, Cataldo era originario de Sicilia y siempre mantuvo un estrecho vínculo con su tierra a pesar de haber vivido la mayor parte de su vida en Portugal. A este respecto se puede leer lo que Cataldo escribe a propósito de sus orígenes en *Ep. 1, 29*, una carta enviada al jurista Vasco Fernandes al que Cataldo pide una explicación por sus duras palabras hacia él. Sobre su tierra natal el humanista dice: "Non enim me genere animoue omnium utilissimum aut timidissimum Sicilia emisit!"<sup>5</sup>. En este pasaje la elección del uso reiterado de la negación permite al autor, mediante un hábil juego retórico, poner de manifiesto su valor, contrastando así la opinión negativa de su interlocutor. Esto se puede ver también en la carta *Ep. 1, 68* donde Cataldo, en el ámbito de una correspondencia con Don Pedro de Alcoutim, se refiere a su tierra natal con la expresión afectuosa "Triquetra illa mea", (o sea, "Mi querida Sicilia"): el término *Triquetra* es un sinónimo culto de *Trinacria*, el otro nombre con el que se suele hacer referencia a Sicilia.

En la primera parte de la obra *Epistole et Orationes quedam Cataldi Siculi* hay un número bastante elevado de cartas en las que aparecen referencias a Sicilia como lugar de origen de Cataldo y a sus conocidos sicilianos, algunos de los cuales eran sin lugar a dudas familiares del mismo humanista. Para realizar el análisis de

<sup>4</sup> A este propósito, véase Da Costa Ramalho (2000).

<sup>5</sup> "De hecho, Sicilia no me hizo salir como el más vil o el más cobarde de todos los sicilianos ni por nacimiento, ni por carácter." De no haber mención expresa, todas las traducciones en nota a pie de páginas son nuestras.

estos textos, se ha considerado oportuno comenzar con una tabla que permita esquematizar los temas principales de cada carta.

	Destinatarios sicilianos		Referencias a Sicilia
	Familiares	Otros	
<i>Ep. 1, 29</i>			X
<i>Ep. 1, 34</i>		X	
<i>Ep. 1, 35</i>		X	
<i>Ep. 1, 65</i>	X		
<i>Ep. 1, 67</i>	X		
<i>Ep. 1, 68</i>			X
<i>Ep. 1, 81</i>		X	
<i>Ep. 1, 85</i>		X	
<i>Ep. 1, 88</i>		X	
<i>Ep. 1, 89</i>		X	
<i>Ep. 1, 104</i>		X	
<i>Ep. 1, 112</i>	X		
<i>Ep. 1, 114</i>		X	
<i>Ep. 1, 117</i>		X	
<i>Ep. 1, 153</i>		X	
<i>Ep. 1, 162</i>		X	

Vistas anteriormente las menciones que hay en las cartas a Sicilia como lugar de origen de Cataldo, puede ser interesante focalizar ahora la atención en aquellas que tienen destinatarios sicilianos. Observando las cartas en cuestión se ha considerado oportuno hacer una división entre los destinatarios que pertenecen al entorno familiar de Cataldo y los que simplemente tienen en común con él el mismo origen siciliano. La mayoría de estas personas –que se reúnen bajo la categoría de “otros”– está compuesta por una densa red de humanistas, intelectuales, hombres de poder y religiosos, y son una prueba de que el interés de Cataldo por mantener vivos los contactos con Italia y, más precisamente con Sicilia, siempre fue fuerte y bien arraigado, a pesar de que el humanista se había establecido en Portugal. Sin duda, su papel de secretario real le permitió consolidar su posición de intelectual no solo en Portugal, sino también de hacerse reconocer sus méritos en Italia, donde, al comienzo de su carrera, no encontró un terreno fértil.



Las cartas que tienen a familiares de Cataldo como destinatarios son, en concreto, *Ep. 1*, 65 y *Ep. 1*, 67, ambas dirigidas a su primo, al jurisconsulto Francisco Parisio, y *Ep. 1*, 112, dirigida a otro primo del humanista, un tal Galieno. En *Ep. 1*, 65 Cataldo aprovecha la oportunidad de contestar a las preguntas de su primo sobre el ingenio literario y el nivel cultural de Don Dinis, el hermano menor de Don Jaime, duque de Bragança, para trazar un retrato de las cualidades de su alumno. La carta empieza con un elogio sobre la excelencia de Don Dinis, cuyo tono hace gala de los artificios retóricos de la hipérbole. La primera parte del elogio acaba en una frase que, sin duda, es una evocación de la máxima griega del *καλὸς κἀγαθός* (*Kalos kagathos*), o sea “guapo y honrado”. A este propósito Cataldo escribe: “Dixi semel in quadam epistola ‘turpis uultus, turpis animus’; nunc contra, ‘pulcher uultus, pulcher animus’”<sup>6</sup>. Este pasaje es muy importante, pues abre precisamente las puertas al *corpus* central de la carta, donde Cataldo no solo elogia a su pupilo, sino que también aprovecha la ocasión para elogiarse indirectamente a sí mismo mediante la exposición del programa de estudio con el que ha instruido y sigue instruyendo a Don Dinis: “[...] Tenebat aliqua grammatices rudimenta. Sed nos grammaticam, rhetoricam, poesiam, quaedam Augustini Hieronymique moralia interponendo, eodem simul tempore interpretaebamur, Fabii Quintiliani *Institutione* non seruata”<sup>7</sup>.

Ya anteriormente en la carta Cataldo ha evidenciado la rapidez con la que Don Dinis se involucró en el estudio de las letras llegando a niveles sorprendentes en muy poco tiempo (“Nondum tres praeterierant menses ex quo litteris dare operam ceperat”<sup>8</sup>) para un joven de su edad que solo tenía algunas nociones de gramática (cf. el pasaje que sigue: “Tenebat aliqua grammatices rudimenta”). A estos conocimientos Cataldo añadió también el estudio de la retórica, de la poesía y algunas enseñanzas morales de Agustín y Jerónimo, dejando fuera, de momento, las nociones presentes en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano. A través de una metáfora, el autor compara la gramática con el pan, sosteniendo que, a pesar de que el pan sea un alimento fundamental, no se recomienda que sea la única comida presente en la “mensa”. Es más, mientras más delicias haya en un banquete, mejor éxito tendrá entre los participantes y no les resultará indigesto. Igualmente, el alumno que solo persista en la gramática no saldrá gramático porque, para tener una formación completa, hay que dedicarse a estudios diferentes y lo más variados posibles.

Para destacar los resultados de su método, Cataldo reafirma que este hábito funcionó con los tres *Portugaliae principibus*, es decir, sus tres pupilos más famosos: Don Jorge, el hijo natural de Don Juan II, Don Dinis de Bragança y Don Pedro, conde de Alcoutim<sup>9</sup>. A este propósito véase el pasaje que sigue: “Quam morem cum tribus Portugaliae principibus hactenus servavimus. Quantumque contulerimus, alii

<sup>6</sup> “Una vez dije en una carta ‘feo de rostro, feo de alma’; al contrario, ahora ‘hermoso de rostro, hermoso de alma’”.

<sup>7</sup> “Tenía algunos rudimentos de gramática. Pero nosotros explicábamos la gramática, la retórica, la poesía, interponiendo, al mismo tiempo, algunas enseñanzas morales de Agustín y Jerónimo, dejando fuera la *Institutio* de Fabio Quintiliano”.

<sup>8</sup> “Todavía no habían pasado tres meses desde que él había comenzado a dedicarse a las letras”.

<sup>9</sup> Para Da Costa Ramalho (*Ep. 2*, p. 235 y n. 143) el término *principibus* no se refiere necesariamente a los hijos de reyes, ya que la palabra *princeps* en latín significa cualquiera persona principal.

plenius decentiusque me auctore testabuntur. Verum huiusmodi praecipendi modus non aequè omnibus prodest, sed adultis praecipue et ingenio praestantibus”<sup>10</sup>.

Con esta frase el autor reitera su punto de vista a propósito del éxito de su método de enseñanza (*praecipendi modus*), afirmando que beneficia sobre todo a los adultos y a los dotados de talento. En fin, a través del artificio retórico de la preterición (esto es, “Quantumque contulerimus, alii plenius decentiusque me auctore testabuntur”), Cataldo se muestra consciente de su valor como preceptor, valor que se refleja en los resultados de sus alumnos. En la segunda parte de la carta, Cataldo vuelve a elogiar las cualidades de Don Dinis: el joven destaca por su talento, por su memoria, por sus buenas maneras, por su generosidad y espíritu cristiano más que nadie (“excellit ingenio quoscumque viderim, memoria quoscumque legerim; humanitate vero, liberalitate christianitateque quoscumque et viderim et legerim”<sup>11</sup>). No es casualidad que las cualidades estén en orden ascendente llegando a realizar un clímax de fuerte impacto para el interlocutor de Cataldo y, en un sentido más general, para el lector posterior de la carta. El autor quiere decir que el joven, si bien se ha acercado desde muy poco tiempo a los estudios humanísticos, ya demuestra una cierta predisposición a convertirse en un hombre culto. Luego sigue un elenco de las personas que cuidan otros aspectos de la educación de Don Dinis: se mencionan a los Reyes de Castilla, al tío materno del joven, a su tutor Don Juan Mendes, al camarero personal Nuno Pereira y, por último, Gonzalo Mendes, maestro de danza. Incluso en el establo de los caballos hay gente bien educada, según la opinión del autor.

Todas estas personas contribuyen, a su manera, a la educación del joven. El pasaje final de la carta se caracteriza por un pequeño elogio del Rey Don Manuel, cuya mediación fue fundamental para convertirse en el preceptor de Don Dinis. Cataldo, dirigiéndose a su primo, le dice que tendría que mostrar gratitud hacia el soberano ya que le debe mucho y rezar a Dios para que Don Manuel viva durante mucho tiempo y rectamente (“Debes tu quoque, Francisce, huic tanto domino plurimum. Immo Deum ipsum totumque supernorum coetum summis precibus ante omnia arare te oportet, ut et diu, et recte vivat”<sup>12</sup>).

La *Ep. 1, 67* está nuevamente dirigida al primo del humanista, Francisco Parisio: también en este caso el *incipit* de la carta se caracteriza por el uso de la retórica mediante una interesante hipérbole: “Aut tu natus in Portugalia es et ignoras, aut saltem parentes tui hic nati educatique fuerunt, postmodum in Siciliam insulam casu aliquo migrarunt. Quid est hoc quod tantopere sollicitus sis huius patriae homines resque ab illis gestas novisse?”<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> “Y conservamos esta costumbre hasta ahora con los tres príncipes de Portugal. Y cuanto fuimos útiles para ellos, ¡qué los demás sean testigos de forma más plena y conveniente de lo que pueda hacer yo, que soy el autor! Sin embargo, es verdad que este modo de enseñar no beneficia a todos de la misma manera sino especialmente a los adultos y a los que se encuentran dotados de talento”.

<sup>11</sup> “Él supera en ingenio a todos los que he visto, en memoria a todos los que he leído, en buenas maneras, en generosidad y en espíritu cristiano a todos los que he visto y que he leído”.

<sup>12</sup> “Tú también debes muchísimo, Francisco, a este señor tan grande. Más bien conviene que supliques al mismísimo Dios y a toda su corte del cielo, con oraciones muy poderosas, que él viva durante mucho tiempo y rectamente”.

<sup>13</sup> “O tú naciste en Portugal y lo ignoras o, por lo menos, tus padres aquí nacieron y se educaron y, enseguida, emigraron a Sicilia por alguna razón. ¿Cuál es la razón por la que tanto te preocupas en conocer los hombres de este país y las empresas realizadas por ellos?”

El tono exagerado de sus palabras permite a Cataldo focalizar la atención sobre lo que va a comentar. La curiosidad de su primo por conocer detalles sobre la nobleza portuguesa (más adelante el humanista se refiere al contenido de la carta anterior, la 1, 65, en la que Francisco Parisio preguntaba sobre la educación de Don Dinis) refleja la curiosidad del público que quiere conocer las acciones y los valores de estos seres tan inalcanzables. A pesar de la mención a Don Dinis, el protagonista de esta epístola es Don Álvaro<sup>14</sup>, tío de su querido alumno, que es presentado así: “Nunc autem de illustrissimo, prudentissimo, strenuissimo eius patruo - magno Alvaro - moneri postulas, de quo plura tum in rebus bellicis, tum in otio pauceque clarissime facta te audiuisset refers”<sup>15</sup>.

Cataldo introduce a Don Álvaro con un clímax ascendente que destaca en la estructura de la frase: el señor es muy ilustre, muy sabio, muy valiente tanto que – como dice el humanista un par de frases más adelante– él escribiría más rápidamente las memorias de los Reyes de España que las de las empresas de Don Álvaro. Las razones de esta conducta son muy claras: Cataldo afirma que no lo haría ni por amor hacia él ni por alguna esperanza, sino sólo por la razón y por el respeto de la verdad que lo obligan a expresar lo que siente por Don Álvaro o que necesita decirle (“ratio solum ipsaque ueritas, quid sentiam, quidue publice audiam uulgare manifestareque impellent”)<sup>16</sup>. Sigue la introducción una extensa digresión sobre Hércules y el retrato que las fuentes antiguas hicieron de él y de sus gestas. Estas secuencias son muy importantes, ya que abren las puertas a otro elogio de las cualidades de Don Álvaro. La mención de uno de los doce trabajos de Hércules (la captura del jabalí de Erimanto) es la ocasión para introducir las gestas militares de Don Álvaro. A este propósito Cataldo escribe:

Non habuit tot pilos Erymanthus aper, quem peremisse memoratur, quot hic noster Maurorum millia pro christiana fide uno proelio uictoriosissime prostrauit; siue in Africano bello quod sub Alphonso, Portugaliae rege, ab hinc uiginti et septem annis gessit; siue in Bethyco quod multos annos sub potentissimo Ferdinando, asperrime continuauit.<sup>17</sup>

El humanista se refiere a varias guerras que Don Álvaro condujo: en particular se mencionan las conquistas de Arzila y Tánger en el 1471, bajo el mando de Don

<sup>14</sup>A este propósito, véase Da Costa Ramalho (*Ep.* 2, p. 245 y n. 151), quien aporta informaciones sobre la vida de Don Álvaro, hermano del III Duque de Bragança, Don Fernando, ejecutado, en 1483, por conspirar contra Don Juan II. Don Álvaro era el tío de Don Dinis y ocupó altos cargos tanto en Portugal como en España durante el tiempo que estuvo allí exiliado, después de la muerte de su hermano. Para tener más detalles sobre la vida de Don Álvaro véase también la carta presente en *Ep.* 2, p. 42.

<sup>15</sup> “En vez ahora quieres ser informado sobre su tío paterno, el muy ilustre, el muy sabio, el muy valiente, –el grande Álvaro– sobre el cual dices que oíste muchas gestas ilustres, realizad tanto en la guerra, como en la paz y en el tiempo de tranquilidad”.

<sup>16</sup> “Únicamente la razón y la propia verdad me empujan a divulgar y manifestar lo que siento, lo que públicamente me atrevo a decir”.

<sup>17</sup> “No tuvo tantos pelos el jabalí de Erimanto, que se dice que él (Hércules) mató, cuantos (tuvieron) los miles de moros que este nuestro (Don Álvaro) ganó victoriosamente en un solo combate en defensa de la fe cristiana; o en la guerra de África que él hizo con veintisiete años bajo la guía del Rey Alfonso de Portugal; o en la guerra Bética, que él continuó arduamente durante muchos años bajo el mando del poderoso Rey Fernando.”

Alfonso V<sup>18</sup>, y la de Granada del 1492, bajo la guía del Rey Fernando. Después de señalar las batallas a las que Don Álvaro tuvo parte, Cataldo proporciona un breve retrato del hombre describiendo tanto las cualidades físicas como las morales:

Magnus est corpore, maior fortitudine, maximus sapientia. In bello Hector, in consilio Cato Censorius non falso esse creditur. Qui nunc quinquagenarius pulchro affabilique uultu adeo floridus est capillo etiam flauenti ut non ueteranus, fractis iam ossibus, e militia uenisse, sed ut tiro robustissimus militiam nunc primum petere uideatur. Referunt praeterea sui domestici (nam parua mihi cum illo consuetudo est) mirae esse in cibo potuque parsimoniae, et uini non solum potor non est, sed ne odorator quidem esse traditur.<sup>19</sup>

Este pasaje se abre con un paralelismo perfecto a través del uso de los tres grados del adjetivo *magnus*: cada uno de ellos se acompaña de un sustantivo que aumenta de importancia paulatinamente creando un clímax ascendente de notable valor. Como en el ejemplo anterior con la descripción de Don Dinis (cf. *Ep. 1*, 65), también en este caso el retrato de Don Álvaro sigue la fórmula del *καλὸς κἀγαθός*: sus cualidades físicas se equiparan con las cualidades morales que posee en máximo grado (a este respecto, véanse las expresiones *maior fortitudine* y *maximus sapientia*). Entre las cualidades morales, Cataldo evidencia especialmente la moderación en el comer y beber, aspecto que recuerda mucho la máxima horaciana del *est modus in rebus*. En fin, el retrato que entrega el autor es el del buen comandante, que detenta este cargo por sus *virtutes* y su *moderatio*. No es casualidad que Cataldo haya elegido a Héctor y a Catón el Censor como referencias para aludir a las dotes de Álvaro tanto en las situaciones de acción como en las de reflexión. Cataldo concluye el elogio de Don Álvaro con la mención del episodio que sigue:

Hic est ille magnus Aluarus, ducis Bragantiae filius, regius consanguineus, quem – dum Malacam oppidum reges obsiderent – oppidanus maurus pro patriae liberatione Sevolam celebratissimum forte imittatus in castris sub ficta specie uulnerauit, ratus illum regem esse Ferdinandum, ob maximum comitum assidentiumque coetum et ad ipsius Aluari nutum seruientium.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Cataldo dedicó un poema, el *Arcitinge*, para celebrar las conquistas de Arzila y Tánger de 1498, mientras que esta carta se puede datar veintisiete años después, en 1498 (*Ep. 1*, p. 149, n. 149).

<sup>19</sup> “Grande es de cuerpo, superior en la fuerza del espíritu, el más grande en sabiduría. Se considera verdad, no sin razón, que él es un Héctor en la guerra, un Catón el Censor en las decisiones. Y además él, aunque quinquagenario, con el rostro bello y afable, es tanto de aspecto radiante, con los cabellos rubios, que parece haber vuelto de la guerra no como un veterano con los huesos partidos, sino como un recluta vigoroso que todavía tiene que ir a la pugna por primera vez. Además, sus íntimos dijeron (de hecho, mi trato con él es muy pequeño) que es de una parsimonia admirable en el comer y en el beber, y dicen que no solo no bebe vino sino que tampoco huele a vino”.

<sup>20</sup> “Este es el famoso y gran Álvaro, hijo del Duque de Bragança, consanguíneo del Rey, el cual, por la libertad de la patria, mientras los Reyes Católicos asediaban la ciudadela de Málaga, un moro originario de la ciudadela, que estaba en el campamento bajo falso pretexto, lo hirió, imitando tal vez al famoso Escévola, pensando que fuera el Rey Fernando, debido a la enorme comitiva y grupo de hombres que lo asistían y lo servían a una señal del mismo Álvaro”.

La anécdota del espía moro es un detalle adicional con el que Cataldo quiere subrayar la fama de Don Álvaro que es tan grande cuanto la de los Reyes Católicos. Las buenas dotes físicas y morales de Don Álvaro no se reflejan solo en su personalidad sino también en la de su mujer, Doña Filipa, hija del Conde de Olivença, y de los numerosos hijos que tuvieron durante su matrimonio. Dentro de los herederos se mencionan en modo particular Rodrigo, sucesor de Don Álvaro, y su hermano menor Jorge, ambos descritos como poseedores de buenas maneras al igual que su padre. A ellos Cataldo dedica el dístico elegíaco con el que cierra la carta dirigida a su primo Francisco: “Ah quam sunt similes! Ah quam formosus uterque! / Plus tamen ex istis iste vigoris habet”<sup>21</sup>.

La *Ep. 1*, 112 representa la última carta con un destinatario siciliano que es también familiar de Cataldo: el hombre es un cierto Galieno, otro primo del autor. En base a las informaciones que se deducen del contenido, la epístola puede clasificarse dentro de una tipología de textos de carácter no enteramente oficial y con un tono que, en cierto sentido, es privado y confidencial. Ya desde el principio Cataldo se queja a su primo por ser tan lento en contestarle; de hecho, el *incipit* de la carta es un verdadero reproche mediante el cual el autor subraya la falta de atención por parte de Galieno. A este propósito escribe: “Nec solum de meis, sed ne de tuis quidem rebus quicquam scribis: quonam pacto uitam ducas, ualeasne an aegrotas; numquid Ferrariae an alibi permansurus sis; num quid et res meae istic prospere successerit. Fac quae de omnibus me cumulate moneas”<sup>22</sup>.

Cataldo ruega a su primo que le comunique lo que está haciendo y la condición de su salud porque quiere tener noticias de él. La carta se concluye con un último reproche a la ociosidad del destinatario: a través de una pregunta retórica Cataldo dice que no hay nada más lamentable que un médico pobre, inactivo y flojo (“Quid miserabilis medico paupere imperito et pigro?”)<sup>23</sup> y que, aunque está seguro de que es posible tanta inercia, de querer seguir viviendo así, mejor sería que entrara en una orden religiosa, donde se amoldaría a la ociosidad y a otros defectos de los frailes, un lugar común en la época del que habla también Erasmo (*Ep. 1*, p. 367 n. 235).

Como ha quedado señalado, además de las cartas que tienen a familiares de Cataldo como destinatarios, un nutrido grupo de ellas van dirigidas a otros sicilianos famosos, tanto a ilustres hombres de cultura o de la política coeva a Cataldo como a representantes del clero.

<sup>21</sup> “¡Ay, cómo se parecen! ¡Ay, cuán hermosos son ambos! / Sin embargo, entre ellos, este tiene más vigor.” Cataldo introduce el dístico diciendo que está citando las palabras del divino poeta, sin mencionar directamente el nombre del autor en cuestión. A este propósito, en el volumen de Da Costa Ramalho, se aducía, en primer lugar, a Virgilio como “divino poeta”. Sin embargo, Da Costa Ramalho dice que, a pesar del hecho de que muchas veces los humanistas se refieren a Virgilio detrás de esta perífrasis, en este caso la búsqueda del dístico no ha producido ningún resultado: por lo tanto, él aduce la posibilidad de que el divino poeta es, en realidad, el mismo Cataldo. Consideramos interesante matizar este punto ya que la solución propuesta por Da Costa Ramalho no convence del todo: en efecto, tras una búsqueda en la base de datos de *Musisque Deoque*, se puede señalar que el autor al que Cataldo se refería es Ovidio, de quien provendría el pasaje, en concreto, de *Fasti*, 2 vv. 395-396.

<sup>22</sup> “No solo sobre mis asuntos, sino tampoco sobre los tuyos escribes algo: cómo pasas tu vida, si estás bien o si estás mal, si, por casualidad, vas a quedarte en Ferrara; si acaso mis cosas, aquí, siguen favorablemente. Te ruego, por favor, que me informes de todo plenamente”.

<sup>23</sup> “¿Hay algo más miserable que un médico pobre, inhábil y flojo?”.



Las primeras dos epístolas de esta recopilación (la *Ep. I, 34* y la *Ep. I, 35*) tienen ambas en común el mismo destinatario, el famoso humanista Lucio Marineo Sículo, compatriota de Cataldo que enseñó en la Universidad de Salamanca y cuyo trabajo, según la opinión de sus contemporáneos, contribuyó a eliminar la barbarie goda (*Ep. I, p. 131, n. 80*). La *Ep. I, 34* es posterior al 1491, fecha de la muerte del príncipe Don Alfonso, porque en esta carta el autor dice que Don Jorge es el único hijo de Don Juan II. El texto tiene una estructura peculiar porque se compone de dos cartas: la primera, muy breve, es un mensaje de disculpa de Cataldo a Lucio Marineo Sículo por haber tardado tanto en contestar a su carta anterior. El tono usado es el típico de la *professio modestiae*. La composición retórica del pasaje demuestra la voluntad de Cataldo de sorprender a su interlocutor: “Tu humanior, diligentior et mei amantior: ego incultior, segnior ac silvestrior iudicandus sum. Qua re ignosce”<sup>24</sup>.

Los adjetivos se disponen en un orden ascendente mediante un clímax que, en el caso de Lucio Marineo, refuerza la idea de su magnanimidad mientras que, en el caso de Cataldo, potencia su *professio modestiae* afirmando su rudeza. Después de la clásica fórmula de despedida, empieza la segunda parte de esta epístola. Por cierto, el párrafo inicial demuestra claramente que el tema tratado es diferente al del mensaje anterior:

Consilium de te quod tantopere efflagitas, etsi non uerum, fideli tamen et amicum accipe. Si diuitias cupis, ditissimam Venetiarum urbem petito ibique emorere. Si ad laudem, famam et breuissimumque fumum, quod poetis peculiare est, anhelas, reges tuos, sequere, aut saltem eorum curiam. Idque aliquo modo uocatus non tua sponte facias. Si utrumque, ut decet, philosophum, negligis, in patriam reuerte.<sup>25</sup>

Cataldo contesta a Lucio Marineo, probablemente refiriéndose a unas preguntas que le había expuesto en otra carta, hecho que se puede deducir del contenido de su razonamiento. También en este caso la disposición de los argumentos sigue un orden: a través del artificio retórico de la enumeración, Cataldo revisa varios objetivos que Lucio Marineo podría alcanzar: el primero es el dinero, que sería más fácil de conseguir en Venecia; el segundo son el éxito y la fama, ambos importantes para los poetas, que él podría encontrar trabajando como poeta de corte para los Reyes Cristianos; en fin, el tercero, el más aconsejable porque es propio de los filósofos, sería alejarse del dinero y del éxito para volver a su patria. Este razonamiento sirve a Cataldo para introducir otro tema que lo preocupa mucho: la enemistad que se ha creado entre Lucio Marineo y Antonio de Nebrija, el mayor humanista español de su tiempo.

Cataldo considera esta animadversión un error muy grande porque, por lo que ha podido juzgar basándose en sus escritos, Nebrija es un hombre *prudens* y *eruditus*: por lo tanto, sería una equivocación no tenerlo como amigo y aún más tenerlo como enemigo (“non solum grande erratum est illum non amicum, uero multo maius inimicum retinere!”). Después de este elogio del lebrijano, Cataldo

<sup>24</sup> “Tú eres el más culto, el más diligente, el más cariñoso hacia mí: yo he de considerarme el más inculto, el más torpe, el más salvaje. Discúlpame por esto”.

<sup>25</sup> “El consejo que, a este respecto, tanto me solicitas, aunque no lo pidieras sinceramente, todavía acéptalo como consejo fiel y amistoso. Si exiges riqueza, dirígete a la riquísima ciudad de Venecia y acaba allí tus días. Si aspiras a la gloria, al éxito y a su brevísimo humo, cosa que es peculiar en los poetas, sigue a tus Reyes, o por lo menos a su corte. Y haz esto llamado de una manera u otra y no por tu voluntad. Si no tienes en cuenta ninguna de las dos cosas, como es conveniente para un filósofo, regresa a la patria”.

vuelve a reflexionar sobre la condición de su interlocutor: si Lucio Marineo quiere alcanzar la profesión de las Letras, no tiene que portarse como un soldado que va a la guerra, ya que, si pretende tener las dos cosas, o sea, la sabiduría y la milicia, no tendrá ninguna de las dos (“si utrumque, sapientiam et militiam, tibi uendicas, neuter es”). Concluye su tesis con una frase que se parece mucho a la estructura de una máxima latina: “Nihil fordius uiro togato quam inter contentiones, rixas et enses uersari”, es decir que no hay nada peor para un hombre de toga que vivir entre disputas, enfrentamientos y espadas. Luego, Cataldo pasa a hablar de sí mismo haciendo referencia a su condición de tutor y secretario para la corte portuguesa: aunque está lejos de su tierra, prefiere quedarse y morir en Portugal que vivir espléndidamente en cualquier otro lugar (“Hic vivam, hic moriar, immo –ut totum promam–, malo hic emori quam alibi magnificentissime uiuere”)<sup>26</sup>. De hecho, no es pecado acumular riquezas que se han adquirido mediante un trabajo honesto y justo y aún menos cuando se hace un buen uso de ellas, actuando en línea con los preceptos cristianos. La parte conclusiva de la carta introduce una reflexión sobre Sicilia, patria común de Cataldo y Lucio, y en particular sobre los sicilianos: “Sed a Siculos reuertamur. Quid dicam? In eam nos Siculi plerisque Hispanis uenimus opinionem ut dictum Hieronymo tributum (quod adhuc nusquam nemini me legisse) saepe exprent, omnes insulani mali, Siculi autem pessimi”<sup>27</sup>.

La cita de Jerónimo es un pretexto para añadir algunas consideraciones en defensa de sus compatriotas: incluso suponiendo que el autor tenga razón, pasaron muchos siglos desde la época de Jerónimo a la de Cataldo, así que cambiaron también las costumbres y los hábitos de la gente. Además, Cataldo afirma: “Nonne idem solum uno anno salutiferas herbas, altero inutiles spinas interdum producit?”<sup>28</sup>.

Con esta metáfora el autor está diciendo que no se puede generalizar sobre la conducta de los sicilianos: como la tierra puede producir espinas en los mismos campos donde el año anterior salieron buenas hierbas, así puede pasar también con las generaciones de los hombres. A este propósito, mediante el artificio retórico de la preterición, Cataldo menciona sutilmente a los miles de oradores que, durante todos los siglos, trataron de contar las gestas, el arte, las ciencias y la santidad de los sicilianos. Justo por esto, quien ve maldad en los Sicilianos, no mira con atención porque se para solo delante de las apariencias:

Non aduertunt obtusi, rudes caecique, ex agris fruticosis, spinosis et asperis, maximos prouentus solere euenire, quotiens diligenti cultura runcantur, abraduntur, arantur et poliuntur. Aequos quoque, eos praecipue uiribus, cursu saltuque excellere uidemus quos ferociores peruersioresque in domando antea cognouimus. Euulsis enim eictisque naturae uitii, ipsae relucescunt uirtutes<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> “Aquí viviré, aquí moriré, además (para ser sincero) prefiero morir aquí que vivir espléndidamente en cualquier otro lugar”.

<sup>27</sup> “Pues, volvamos a los Sicilianos. ¿Qué podría decir? Tal es la opinión en la que venimos a ser para la mayoría de los Hispanos que a menudo nos censuran con un dicho atribuido a Jerónimo (el cual no recuerdo haber leído nunca hasta ahora), o sea: todos los isleños son malos pero los Sicilianos son malísimos”.

<sup>28</sup> “¿Acaso no es verdad que el mismo suelo produce, a veces, en un año, hierbas buenas para la salud y, al año siguiente, inútiles espinas?”.

<sup>29</sup> “Tontos, ignorantes y ciegos, no se dan cuenta que se suelen sacar máximos beneficios de los campos llenos de arbustos espinosos y salvajes siempre que, mediante un cultivo diligente, sean cosechados, rayados, arados y escardados. También con los caballos vemos que, cuando son domados, se distinguen por fuerza, carrera y salto los que antes conocíamos

El significado de esta metáfora es muy claro y permite a Cataldo subrayar su punto de vista: las virtudes de los sicilianos brillan a pesar de las dificultades, y la historia de su gente ofrece muchos ejemplos de esto a lo largo de las épocas.

La *Ep. I*, 35, dirigida también a Lucio Marineo Siculo, consiste en un pequeño mensaje de carácter privado que Cataldo envía al humanista para agradecerle la correspondencia que sigue teniendo con él a pesar de la lentitud con la que Cataldo le contesta. Además, le pide disculpas por tardar tanto en escribirle y dice que le enviará una epístola mediante un hombre religioso, un cierto Luis, para contarle más cosas. También en este caso la carta tiene una construcción retórica muy interesante: “Tu, Sicule, quotidie fere ad me scribis; ego Siculus raro, uel numquam rescribo. Tu laude magna, ego maxima uituperatione dignus”<sup>30</sup>.

Como en el texto anterior, también aquí estamos delante de una *professio modestiae* en la que Cataldo quiere elevar su interlocutor sobre él: una prueba ulterior de esto se obtiene cuando se declara su imitador a partir de este momento (“Igitur me tui imitatore posthac experieris”).

La *Ep. I*, 81 representa un texto peculiar dentro del elenco de las cartas seleccionadas porque es una epístola que Cataldo escribió para el magistrado de Sciacca Don Lupo de Urreia y está dirigida al virrey de Sicilia. La ocasión en la que esta carta tiene lugar es una solicitud de ayuda al virrey de Sicilia para eliminar la piratería mora que sigue atacando a la ciudad de Sciacca. Se enuncian brevemente los delitos realizados por la piratería y las numerosas vejaciones que los habitantes de Sciacca están sufriendo por no tener medios adecuados para repelerlos. El tono de la carta es deliberadamente retórico para dar más relieve a los temas tratados y llega a su ápice en la parte final donde, mediante una *captatio benevolentiae*, Cataldo quiere obtener la ayuda recordando al virrey los méritos que tendrá salvando a un número tan grande de vidas humanas ante su comunidad y ante Dios. Cierra la carta una frase que recuerda el motivo evangélico del buen pastor: “Verum tu nostris precibus, sed tua sponte (ut bonum decet pasorem) ouibus tuis succurrere iam debuisses”<sup>31</sup>.

La *Ep. I*, 85 está dirigida a un tal Pégaso de Taormina y tiene la forma de un breve mensaje de carácter privado en el que Cataldo expresa su preocupación por la reputación comprometida de su interlocutor: “Doleo quidem de damno a te mihi illato, sed magis doleo de nomine tuo hic perditio, et de amicitii multorum amissis quas hic non leues retinabas. Propterea famae tuae honestitatie consuleres, si uenires”<sup>32</sup>.

En la carta el autor no explica la razón por la que Pégaso se encuentra en esta situación, simplemente se limita a aconsejar al hombre que se reconcilie con sus amigos para que no pierda su antigua reputación. El mensaje termina con una advertencia de parte de Cataldo en la que este recuerda a su interlocutor que si quiere ser un verdugo sonriente con los demás que no lo haga también con él portándose

---

como más feroces y pérfidos en domarles. Una vez arrancados y expulsados los vicios de la naturaleza, brillarán las propias virtudes”.

<sup>30</sup> “Tú, siciliano, casi todos los días me escribes: yo, siciliano, raramente o nunca te contesto. Tú eres digno de un gran elogio, yo de la máxima culpa”.

<sup>31</sup> “En realidad, no por nuestras plegarias sino por tu voluntad (como es conveniente para un buen pastor) deberías ayudar a tus ovejas”.

<sup>32</sup> “Lamento ciertamente el daño que me causaste, pero más lamento tu nombre aquí arruinado y las amistades perdidas de muchos que, en este lugar, conservabas como amistades no de poco valor. Por esto, favorecería tu fama y tu respeto, si vinieras”.

como un ladrón: Da Costa Ramalho, a este propósito, dice que, probablemente, Pégaso le debía dinero.

La *Ep. I*, 88 está dirigida a Giovanni Saccano Sículo: el nombre gentilicio, *Saccanus*, puede significar “originario de *Sacca*”, la misma patria que Cataldo, aunque en otra parte el autor usa el adjetivo *Saccensis* para referirse a su lugar de origen. También esta carta tiene un carácter privado: “Venerunt in manus meas litterae quaedam tuae, ex Sicilia nuper allatae quas te transmittito. Curaboque posthac si quae aliae superuenerint, ad te statim perferendas”<sup>33</sup>.

Cataldo se refiere a una carta de Sicilia que ha llegado recientemente a sus manos y que tratará de enviar cuanto antes a su interlocutor. El tono usado por el autor demuestra una sólida amistad entre los dos ya que define Giovanni *amicus, compatriota, eruditus*. Asimismo, Cataldo se muestra dispuesto a ofrecerle su ayuda en caso necesario. Al mismo destinatario está dirigida la *Ep. I*, 114, cuyo carácter es privado como en el caso anterior. En la parte inicial del texto el autor exhorta a Giovanni a seguir siendo valiente de ánimo y fuerte sobre todo en las adversidades, refiriéndose a la pérdida de seres queridos, lo que había ocurrido en la vida de ambos. Cataldo, con palabras sumamente dolorosas, se dirige al amigo agradeciéndole el consejo que le ha dado para enfrentarse a las adversidades, a saber, entregar el dolor por la distancia de la patria y de los familiares a Dios para que les conserve a pesar de los golpes de la suerte. Más adelante, Cataldo habla de su voluntad de mudarse a Siena sobre todo por la amabilidad de los ciudadanos y de la ciudad entera a los que debe mucho. De hecho, durante su periodo de estancia en Italia antes de ir a Portugal, Cataldo vivió durante un tiempo de su vida en la ciudad toscana. Con mucha probabilidad esta carta se refiere justo al periodo en el que Cataldo vivía todavía en Italia en búsqueda de un trabajo en la Universidad de Siena como se puede deducir de este pasaje: “Excitabat me maxime amor et beneuolentia uiri excellentissimi et in tota Italia unci Bulgarini nostri. Ob has igitur causas quouis mediocri stipendio primo anno fuissem contentus, quia sperassem ipse die maiora me consecuturum”<sup>34</sup>.

Bulgarino dei Bulgarini fue un famoso jurista italiano que trabajó como profesor en varias universidades, como Ferrara, Siena y Bolonia, así que no es imposible que Cataldo entablara amistad con él. La última parte de la carta se refiere a una recopilación de treinta epitafios escritos por el humanista en ocasión de la muerte de Bessarión Malvezzi, miembro de la noble familia boloñesa de los Malvezzi y querido amigo de Cataldo, que llegará a las manos de su interlocutor mediante un tal Romano Cherubino, citado en la carta. Las palabras conclusivas representan un elogio póstumo de Bessarión, hombre conocido tanto en Bolonia como en Roma.

La *Ep. I*, 89 está dirigida a una figura religiosa, un obispo que probablemente era el prelado de la ciudad de Caltagirone, como haría pensar el topónimo presente en el encabezamiento de la carta: el hombre es llamado *episcopo Hieronensi*, donde *Hieronensi* podría reconducirse a *Calata hieronensi*, o sea Caltagirone. Si la intuición es correcta, el destinatario de esta carta podría ser Dalmazio Gabrielli,

<sup>33</sup> “Llegaron a mis manos una carta tuya, venida recientemente de Sicilia, que te envió. Y, en el futuro, trataré de enviarte, inmediatamente, cualquier otra que llegue”.

<sup>34</sup> “Me animaban sobre todo el amor y la benevolencia de un hombre excelente y único en toda Italia, nuestro amigo Bulgarino. Por lo tanto, por estas razones, aun con un sueldo mediocre durante el primer año, yo estaría contento porque esperaré llegar a conseguir ingresos mayores en el mismo momento”.

obispo de Siracusa desde el 1469 hasta el 1511, como se puede leer en la cronología de los obispos de la ciudad: de hecho, en la época de Cataldo, la diócesis de Siracusa se ocupaba también de la comunidad religiosa de Caltagirone que se encontraba bajo su control. En la carta se hace referencia a la exhortación que el obispo hizo, probablemente en un mensaje anterior, a que Cataldo fuera a España y se dirigiera a la corte de Fernando el Católico, rey al mismo tiempo de España y Sicilia. Cataldo tiene mucha devoción por el prelado y, mediante una metáfora náutica que recuerda mucho al paralelo clásico entre la nave y la vida, afirma que, si tuviera la oportunidad de llegar al puerto que tanto anhela –o sea, la posibilidad de encontrarse en presencia del rey– no perdería la ocasión de correr hacia él con *apertissimis velis* y *afflantibus ventis*, es decir con las velas desplegadas y con el viento que sopla a su favor.

La *Ep. 1*, 104 se dirige a Marco Enense Sículo, un conocido de Cataldo con el que el autor mantiene una disertación a propósito del origen, latín o bárbaro, y del uso de la palabra latina *abitio*. Cataldo afirma que, en su opinión, la palabra es latina por esta razón que a continuación se aduce: “Ego quidem Latinum esse omnino censeo. Tale est enim ‘abitio, abitionis’ ex ‘abeo, abis’, quale ex ‘eo, is’, ‘itio, itionis’. Sed quia Latinus sermo consuetudine maxime constat, tamquam inusitata aegre admitterem”<sup>35</sup>.

Sin embargo, en opinión de Cataldo, sería mejor usar, en lugar de las palabras ya citadas, otras palabras para indicar el mismo significado como “recessu”, “discessu”, “discessione”, “profectione”, de acuerdo con lo que escribe Horacio en el *Ars Poetica*, v. 70: “multa renascentur quae iam cecidere, cadentque / quae nunc sunt in honore uocabula, si uolet usus”<sup>36</sup>. La repetición de la máxima de Horacio quiere decir que solo es el uso el elemento que establece la vida o la muerte de las palabras, pero esto no significa que un día esto no pueda volver a cambiar: de hecho, las personas, como las palabras, no siempre brillan con la misma salud y buena suerte.

La *Ep. 1*, 117 está dirigida a Antonio Melitense Sículo, un compatriota de Cataldo. También en este caso se trata de una carta privada: a través de una metáfora agreste, el autor alude a los temas del amor y de los negocios. El interlocutor está dividido entre el amor de dos mujeres que metafóricamente son dos *capillae*, o sea cabritas, pero Cataldo le dice que tenga mucho cuidado porque hay también un carnero que puede darle cornadas. A este propósito se coloca el pasaje de Teócrito de las *Bucólicas* que Cataldo cita en griego antiguo: “Cuidado con el macho cobrizo, el carnero líbico, ¡qué no te de cornadas!”. En la parte final de la carta se alude a un tal mercader de Génova que debe dinero a Antonio y para cuya recaudación Cataldo se queda a su disposición.

La *Ep. 1*, 153 está dirigida a André Barbazza Sículo. El tono del mensaje es bastante fuerte porque Cataldo reprocha a André el no haber atenuado la disputa que se ha formado entre Cataldo y Antonio Corsetti a propósito del rectorado de los Estudios de Bolonia. En este sentido, Cataldo censura la parcialidad de su interlocutor al declararse a favor de Corsetti, también siciliano, cuando, basándose en los orígenes, el hombre habría tenido que reconciliar a los dos en sus pretensiones hacia el rectorado de Bolonia (*Ep. 1*, p. 469, n. 302). Cataldo demuestra mucho

<sup>35</sup> “Yo pienso que esta palabra es totalmente latina. De hecho tal es ‘abitio, abitionis’ de ‘abeo, abis’, como de ‘eo, is’, ‘itio, itionis’. Pero ya que la lengua latina se forma sobre todo por el uso, difícilmente afirmaría que están obsoletas”.

<sup>36</sup> “Muchas palabras renacerán que ahora están muertas, y morirán las que ahora tienen prestigio, si el uso lo querrá”.



rencor hacia la actuación de Barbazza, sobre todo por el papel y la experiencia que tiene en virtud de su vejez. En contraposición a la conducta de Barbazza, Cataldo elogia la propuesta de un cardenal mantuano, cuyo nombre no se menciona y que, con mucha probabilidad, es Francisco Gonzaga (*Ep. 1*, p. 469, n. 305): el prelado había propuesto a Corsetti para enseñar a los estudiantes *ultramontanos*, es decir, a los extranjeros, y a Cataldo para los estudiantes *citramontanos*, o sea, los italianos. La epístola se concluye con una ulterior advertencia mediante la cual Cataldo no reconoce la autoridad de Barbazza y se pone en manos de Dios, padre igualmente de todos: “Tu faue utri maius. Deus est aequo omnibus pater. Nec uni pater, alteri uitricus »<sup>37</sup>.

Por último, se analiza la *Ep. 1*, 162<sup>38</sup> que está dirigida a Próspero, médico y rabino de Trapani y amigo querido de Cataldo. En ella, Cataldo intenta convencerle para que se convierta a la religión cristiana. Próspero se convertirá al cristianismo posteriormente como dice Da Costa Ramalho (Da Costa Ramalho; Oliveira e Silva, 2010, p. 497, n. 332). La epístola se configura como una especie de misión por escrito hacia la conversión del amigo: los imperativos usados en el *incipit* de la carta son un claro ejemplo de esta *vis* persuasiva mediante la cual Cataldo trata de llamar la atención de su amigo: “expergiscere, expergiscere, Prosper! Erige tandem caput!”, o sea, “¡Despierta, despierta, Próspero! ¡Levanta la cabeza!” Desde el principio Cataldo se refiere a la idea de la conversión mediante el bautismo que representa el primer paso hacia la nueva vida cristiana: “Quid cessas caput totumque corpus sacratissima, purissima et uere salutifera lympha abluere?”<sup>39</sup>. Sigue un largo pasaje en el que el autor, mediante una serie de preguntas retóricas, pide al amigo reflexionar sobre la inconveniencia de ser judío y, al mismo tiempo, le recuerda las expulsiones de los judíos de Alemania, Inglaterra, España, Francia y Sicilia. Esto es prueba de que Dios les está advirtiéndoles que se dirijan a la religión verdadera y dejen de una vez su obstinación. Cataldo cita la bondad de Don Manuel<sup>40</sup> que, como rey magnánimo y servidor de Dios, se une a la amonestación de reconducirlos por el buen camino. La labor de persuasión de Cataldo se dirige ahora a la exposición de argumentos bíblicos donde ya se hacía referencia a la llegada del Mesías (entre estas referencias, se encuentran *Is. 1*, 2-3; *Act. 8*, 32; *Sal. I*, 2, 2). Luego el humanista, para exhortar al amigo a dejar su fe, introduce el ejemplo de Pablo y Judas: mientras que Judas perseveró en el error condenándose a la ruina, Pablo no se negó a la posibilidad de salvarse. Cataldo reprocha la conducta de los judíos contemporáneos que, para escapar de las persecuciones, prefieren matar a sus familiares y suicidarse en vez de convertirse. Estos judíos se consideran como unos mártires modernos, pero Cataldo no está de acuerdo: los únicos mártires son los primeros mártires que sacrificaron sus vidas en nombre de la fe verdadera. En la parte final de la carta la

<sup>37</sup> “Tú defiende a aquel de los dos que prefieras. Dios es igualmente padre de todos. No es padre de uno y padrastro de otro”.

<sup>38</sup> Sobre el encabezamiento de esta carta y la reconstrucción del título, vid. Da Costa Ramalho (1983, pp. 34-35 y pp. 157-160).

<sup>39</sup> “¿Por qué demoras en bañarte la cabeza y todo el cuerpo en la linfa sagradísima, purísima y verdaderamente salutífera?”.

<sup>40</sup> Los acontecimientos de esta carta son anteriores al 1500 porque el primer libro de las *Epistole et Orationes* fue publicado en el febrero del 1500; por lo tanto, para obtener más informaciones sobre las persecuciones de los judíos a partir del 1506, vid. Da Costa Ramalho y Oliveira e Silva (2010, p. 499, n. 333), donde se habla de una *Crónica do Felicísimo Rei D. Manuel* de Damián de Góis.

invectiva se hace más grave: la obstinación y la ingratitud de los judíos se parecen a la conducta de los burros cuando, a pesar de las atenciones de su dueño, se portan mal con ellos dándoles patadas y mordiscos. Cataldo sabe que la naturaleza de los judíos es más dura que la del diamante: sin embargo, el sentimiento de amistad que lo ata a Próspero es tan fuerte que no puede evitar de intentar salvar el alma de su amigo. Las últimas reflexiones de la carta se refieren justamente a este deseo del autor: “Nullum esset pro bonis paradisi praemium, cum maximum sit futurum, et inferorum nullae essent, cum maximae sint, pro malis actionibus poenae, pro conseruando solum corpore et uitae honestate, quid melius, quid decentius nostra uiuendi lege exogitari potest?”<sup>41</sup>.

Por lo tanto, ya que la conversión podría llevarle hacia un camino brillante y verdadero, merece la pena hacerse cristiano: no por casualidad Dios, en su infinita misericordia, ofrece sus brazos y su pecho no a los justos sino a los pecadores.

Además de esta selección de cartas, se puede colocar la *Ep. 1*, 139, que forma parte del primer libro de *Epistole et Orationes quedam Cataldi Siculi*. El texto no es una epístola –y por esto no se ha tratado de la misma forma que las demás cartas– sino un pequeño discurso que se titula *Cataldi oratiuncula ad iudices in magna regia curia Panhormi*. Como el mismo título indica, el discurso se dirige a los jueces del gran tribunal de Palermo, a los que Cataldo exhorta a castigar a los culpables de un cruel homicidio de un hombre apacible e inocente que había ocurrido en Sciacca.

<sup>41</sup> “Admitamos que no exista, por las buenas acciones, el premio del Paraíso (que debe ser muy grande) y que no haya castigos infernales por las malas acciones (a pesar de que fueran mayores), solo por salvar el cuerpo y la honestidad de la vida, ¿qué se podría imaginar que sea mejor y más conveniente que nuestra regla de vivir?”.

**Referencias bibliográficas:**

- Da Costa Ramalho A. (1983). *Estudos sobre o Século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1988). *Para a história do Humanismo em Portugal, II*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- (1998). *Para a história do Humanismo em Portugal, III*. Lisboa: INMC.
- (2000). Quatro Epigramas de Cataldo. *Humanitas*, 52, 287-296.
- De Goís, D. (1949). *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- De Vasconcelos, B. (1932). *Itinerário do Dr. Jerónimo Münzer (Excertos)*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Marcocci, G. (2014). Parisio, Cataldo. En *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 81. Recuperado de: [https://www.treccani.it/enciclopedia/cataldo-parisio\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cataldo-parisio_(Dizionario-Biografico)/)
- Parisio Sículo, C. (1998). *Epistole et Orationes quedam Cataldi Siculi, ed. facsímil*, A. da Costa Ramalho (ed.). Coimbra: Imprensa da Universidade.
- (2005). *Epístolas. II Parte*, A. Da Costa Ramalho & A.Oliveira e Silva (eds.). Lisboa: INMC.
- (2010). *Epístolas. I Parte*, A. Da Costa Ramalho & A. Oliveira e Silva (eds.). Lisboa: INMC.

## Escritores sicilianos y cine. Algunas notas, especialmente sobre ‘El Gatopardo’

---

*Sicilian writers and cinema. Some notes, especially on ‘The Leopard’*

**Domenica Elisa Cicala**

Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, Alemania  
Domenica.Cicala@ku.de

Artículo recibido el 24/08/2020, aceptado el 23/09/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** Después de una primera parte dedicada a la relación de cuatro escritores sicilianos con el cine, el presente artículo se centra en algunas características de la representación cinematográfica de Sicilia en *Il Gattopardo*, película dirigida por Luchino Visconti en 1963 y transposición de la novela histórica de Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

**Palabras clave:** Cine; Literatura; Sicilia; Transposiciones; *El Gatopardo*

~

**Abstract:** After a first part dedicated to the relationship of four Sicilian writers with the cinema, this article focuses on some characteristics with which the cinematographic representation of Sicily takes shape in *The Leopard*, a film directed by Luchino Visconti in 1963 and transposition of the historical novel by Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

**Keywords:** Cinema; Literature; Sicily; Transpositions; *The Leopard*



I. La conocida afirmación de Umberto Eco sobre el texto narrativo como una máquina perezosa que pide al lector que haga parte de su trabajo (Eco, 1994, p. 3), permite reflexionar sobre la “pereza” del medio cinematográfico que, a partir de su fase inicial de desarrollo, se basó en la producción literaria, consolidándose también como medio de difusión cultural. Mucho se ha escrito sobre la relación de dependencia del cine respecto a la literatura, así como sobre las operaciones y estrategias de traducción implementadas por el cine para transponer en imágenes el contenido de páginas literarias (entre otros, cf. Brunetta, 1976; Tinazzi, 2010). Por eso, después de trazar los contornos de un cuadro amplio y variado, aquí solamente pretendemos enfatizar cómo la ambientación siciliana de obras primero literarias y luego cinematográficas puede leerse como el *quid* que atrae la atención del público, es decir, como fuerza motriz que le da al escenario una especificidad única y reconocible, elevándose en algunos pasajes al papel de protagonista.

Teniendo en cuenta las transposiciones cinematográficas inspiradas en obras literarias de escritores sicilianos, es interesante considerar las formas en las que el mundo del cine ha revisado determinadas páginas de la obra de Giovanni Verga explotando su potencial narrativo y evocador. Como muestran las diversas adaptaciones de *Cavalleria rusticana* —incluida la versión dirigida por Amleto Palermi en 1939— el cine se convierte en un vehículo de representaciones folclóricas del mundo siciliano, entre música y tradiciones, con el intento de crear una mediación artística con el lenguaje literario (Genovese & Gesù, 1996). Un caso es la novela *I Malavoglia*, que inspiró la película *La terra trema*, dirigida por Luchino Visconti en 1948, la cual, sin duda, aporta ideas valiosas y estímulos sustanciales para la representación fílmica de la vida de las clases bajas. Al realizar una operación de actualización del tema abordado, la película de Visconti ahonda sus raíces en el sustrato ideológico del texto de Verga y, retratando la vida de los pescadores de Aci Trezza, propone sus argumentos fundamentales, imponiéndose como la expresión más significativa del encuentro entre la obra de Verga y el cine, al tiempo que como un símbolo de la influencia que el realismo de Verga ejerce en el cine realista y, a través de Visconti, en el cine neorrealista (Brunetta, 1972, pp. 129-136; Casciato, 2001, p. 211; Glebb Miroglio, 2010, p. 27; Raciti, 2019, p. 78). En otras películas, por el contrario, se pone el acento en el drama de los personajes, como es el caso de *La lupa* (1953) de Alberto Lattuada o la versión teatral de la novela homónima de Verga, transposición escénica dirigida por Franco Zeffirelli en 1965 con Anna Magnani en el papel de la protagonista. Basada en hechos históricos, la película *Bronte*, dirigida en 1971 por Florestano Vancini e inspirada en la novela *Libertà* de Verga, narra la insurrección popular y la represión garibaldina que tuvo lugar en Bronte en 1860. En general, podemos añadir que Verga se interesó por el mundo del cine; de hecho, a partir de la inspiración en sus obras, también se dedicó a la redacción de textos cinematográficos que no siempre fueron aceptados por la productora Silentium, con la que frecuentemente colaboró (Raya 1984; Genovese & Gesù 1996, pp. 7-25; Zappulla Muscarà, 1996, pp. 127-133).

En cuanto a la relación de Luigi Pirandello con el mundo del cine (Lauretta, 1978, 2011; Cállari, 1991), en estas notas cabe mencionar brevemente tres aspectos. El primero se refiere al vínculo entre el escritor y la historia del cine, dado que la primera película sonora italiana, titulada *La canzone dell'amore* y dirigida por Gennaro Righelli en 1930, se basa precisamente en la novela pirandelliana *In silenzio*. El segundo aspecto se refiere al caso de la película *Acciaio* (1933) de Walter Ruttmann, inspirada libremente en *Giuoca, Pietro!*, un guion escrito por su hijo,

Stefano Pirandello (Zappulla Muscarà, 2008). No puede faltar la referencia al tema pirandelliano de la *cinemelografía* y al valor atribuido a la música en la representación de la vida humana. Según Pirandello, la cinematografía es un lenguaje de apariencias que solo puede basarse en la música, elemento esencial que habla a todos, expresa sentimientos y suscita imágenes. La cinematografía, por tanto, debe convertirse en el lenguaje visible de la música, o *cinemelografía*, un lenguaje de apariencias que, a partir de la música y la visión, estimula el oído y la vista, involucrando emocionalmente al espectador. Entre los innumerables ejemplos de transposiciones cinematográficas inspiradas en los textos de Pirandello, contamos con numerosas películas que confirman el gran interés del cine por la obra del escritor agrigentino, entre otras *Pensaci, Giacomino!*, dirigida por Gennaro Righelli en 1936 y protagonizada por Angelo Musco; *Questa è la vita*, película dirigida en 1954 por Aldo Fabrizi, Giorgio Pàstina, Mario Soldati, Luigi Zampa y organizada en cuatro episodios inspirados en varias novelas de Pirandello; *Liola* (1963), dirigida por Alessandro Blasetti, con Ugo Tognazzi como protagonista. También mencionamos las dos transposiciones de Paolo y Vittorio Taviani, *Kaos* (1984) y *Turidi* (1998), y las adaptaciones de Marco Bellocchio, *Enrico IV* (1984), *L'uomo dal fiore in bocca* (1993) y *La balia* (1999). Como se puede ver en la lista anterior, muchas obras narrativas y teatrales de Pirandello han sido trasladadas al cine, plasmando en imágenes el sentimiento de lo contrario, la descomposición de la realidad y la crisis de identidad de personajes en busca de sí mismos (Cicala, 2017, p. 235). En estas películas, Sicilia, espacio real o ficticio, aparece como una tierra mítica y arcaica, territorio de tránsito entre culturas, meridional y periférica en comparación con Roma, al tiempo que híbrida y polivalente en sus múltiples facetas.

A diferencia de Verga y Pirandello, la traducción cinematográfica de la obra de Vitaliano Brancati solo se realiza *post mortem*, en un tiempo en el que la censura ejerce menos peso sobre textos en los que la temática erótica ocupa un lugar destacado. En la película *Il bell'Antonio*, dirigida por Mauro Bolognini en 1960 con guion de Pasolini, se reformula y actualiza el escenario brancatiano con el fin de abordar el tema de la impotencia sexual del protagonista, un tema tabú para el cine de esa época. También la película *Don Giovanni in Sicilia*, dirigida en 1967 por Alberto Lattuada, con Lando Buzzanca en el papel principal, revisita la homónima novela en términos de ironía y grotesco. A su vez, *Paolo il caldo*, dirigida por Marco Vicario en 1973, está inspirada en la homónima novela, inconclusa debido a la muerte de Vitaliano Brancati en 1954. En general, la novedad que presenta el producto cinematográfico gracias a una propuesta de relectura de la obra, una reinterpretación del mensaje implícito y una nueva caracterización de los personajes, puede leerse como una operación de transformación y traslado, es decir, un cambio, no sin traición, de la obra narrativa llevada a cabo, con raras excepciones, por el cine. Sin embargo, si el cine se inspiró en las obras literarias de Brancati solo a partir de los años sesenta, también es cierto que, siendo como era un escritor apasionado por el cine, con sentido del humor y una marcada tendencia a la sátira, Brancati había comenzado ya a colaborar como guionista, veinte años antes, con algunos directores. Ejemplos de esta escritura cinematográfica de Brancati basada en obras de otros escritores, se observan en autores y títulos como, por ejemplo, Rosso di San Secondo para la película *La bella addormentata* (1942) de Luigi Chiarini, o Luigi Capuana para la película *Gelosia* (1942) de Poggioli, inspirada en *Il marchese di Roccaverdina*. Brancati participa en la escritura del guion de muchas películas — entre ellas *Enrico IV* de Pàstina—, colabora en la realización de películas ambientadas en Sicilia y firma películas famosas, como *Guardie e ladri* (1951) con

Totò y Aldo Fabrizi. En 1948, con *Anni difficili* de Luigi Zampa, comienza el mejor periodo de Brancati como guionista, mientras que *Anni facili* (1953) muestra su habilidad para mirar los hechos con un espíritu satírico y mordaz. Además de la colaboración con Zampa, en los últimos años de actividad, tuvo lugar su colaboración con Rossellini, de la que nacerán en 1954 *Dov'è la libertà...?* y *Viaggio in Italia* (AA. VV., 2001; Castelli, 2001; Rachetta, 2013).

Entre las transposiciones de la obra de Leonardo Sciascia, la película *A ciascuno il suo*, dirigida por Elio Petri en 1967, puede considerarse el inicio del encuentro entre el cine y la producción del escritor de Racalmuto: en el panorama de la cultura cinematográfica italiana, esta obra simboliza una actitud de compromiso social y civil. Además de la especificidad del lenguaje utilizado por Sciascia y de la estructura narrativa de sus textos, que se prestan para ser traducidos a la pantalla, los contenidos sociales y cívicos, así como la presencia de una imagen de Sicilia como metáfora entre realidad y ficción, atraen la atención de lectores de obras de ficción y de productores de cine. En un momento histórico particular, como eran los años finales de los sesenta, cuando el interés de la opinión pública por el tema de la lucha contra la mafia está todavía vivo, el debate cultural e intelectual reconoce en la literatura y en el cine dos herramientas fundamentales para la sensibilización hacia este tema. El éxito de las adaptaciones cinematográficas de las obras de Sciascia — entre otras, *Il giorno della civetta*, dirigida por Damiano Damiani en 1968, o *Cadaveri eccellenti* (inspirada en *Il contestato*, de 1971) y *Todo modo*, ambas realizadas en 1976— se puede considerar ligado a la capacidad de Sciascia no solo de contar hechos, sino sobre todo de analizar sus causas y efectos, utilizando modalidades expresivas similares al lenguaje del cine. Aunque la única película en la que Sciascia colaboró como guionista fue la ya mencionada *Bronte* de Florestano Vancini, la dimensión cinematográfica que se observa en sus propias narraciones, equiparables en muchos sentidos a guiones, pone de relieve justamente la influencia que ejerció en él la técnica cinematográfica a la hora de plantear estrategias narrativas, pudiéndose hablar ciertamente de un vínculo mutuo y una dependencia bidireccional entre literatura y cine, cine y literatura (Gesù, 1987; Landi & Ambroise, 1995; Morreale, 1999, pp. 185-200).

Con todo ello, por tanto, se puede afirmar que si el cine inspirado en Verga enfatiza la dimensión humana de los dramas descritos, las transposiciones cinematográficas de la obra de Pirandello subrayan el valor hermenéutico de las ideas humorísticas que introducen en el tejido narrativo un efecto de extrañamiento y descomposición; mientras que la relación del cine con la obra de Brancati se desarrolla bajo el signo del retraso, en la de Sciascia el cine se nutre de su obra, gracias, como ha quedado dicho, a la dimensión cinematográfica de su narrativa.

Analizado el estrecho vínculo establecido entre determinados escritores sicilianos con el mundo del cine gracias a la realización de películas inspiradas en sus obras literarias, conviene tal vez centrar la atención en una obra maestra de la literatura siciliana, *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, con el objetivo de, una vez presentadas algunas características de la novela y de la homónima película, poner énfasis en el papel de Sicilia en cuanto ambientación cinematográfica (Tomasino, 1993). De igual modo a como en el plató el objetivo de la cámara se acerca a un sujeto en primer plano, también nosotros enfocaremos el campo visual en un caso específico, pasando de un nivel general a uno más concreto y detallado.

II. Empezada en 1954 y terminada en 1957, la novela *Il Gattopardo* se publicó póstumamente el 11 de noviembre de 1958 en la editorial Feltrinelli tras ser

rechazada un año antes, en 1957, por Vittorini, quien decidió no publicarla ni en Mondadori ni en Einaudi. La edición de Giorgio Bassani para Feltrinelli ganó, sin embargo, el Premio Strega en 1959 y se convirtió en una especie de caso literario, suscitando polémicas en muchos sentidos más ideológicas que literarias (Alberto Moravia, sin ir más lejos, le dijo al crítico marxista francés Louis Aragon que era un “libro di destra”, esto es, un “libro de derechas”: Faragò, 2000, p. 306; Anile & Giannice, 2014). La novela, en efecto, no permite una clasificación unívoca; por un lado, se considera novela histórica porque su ambientación se sitúa en un momento histórico concreto —en la trama se menciona el desembarco de Garibaldi en Sicilia en mayo de 1860 y se hace eco de hitos fundamentales en la historia de Italia, la época del Risorgimento y la unificación italiana, el plebiscito popular y la proclamación de la república—, sin embargo, y al mismo tiempo, la obra sugiere una falta de fe en la objetividad del proceso histórico que impide el acercamiento de *Il Gattopardo* a las novelas veristas de fines del siglo XIX. Para Spinazzola, la novela, comparada con *I viceré* De Roberto e *I vecchi e i giovani* de Pirandello, se caracteriza por connotaciones específicas: es antihistórica, es decir, transgresora con respecto a la novela histórica entendida en el sentido de Manzoni; es sureña y a la vez universal en su provincianismo; es burguesa en la medida en que quiere ir de frente contra la inmóvil sociedad y acusar a la historia de su inmovilismo. Además de todo ello, según el crítico, la novela presenta una estructura narrativa alejada de las formas del neorrealismo de posguerra (Spinazzola, 1990, p. 195).

Por otro lado, dado que Sicilia puede leerse como una metáfora de la condición humana y dado que la historia existencial del príncipe Don Fabrizio Salina se sitúa en el centro de la narración, la obra se considera una novela psicológica en la que, con tono decadente, se presenta la historia ficcional de un noble caído, retratado no solo con melancolía patética y pesimismo nihilista, sino también con lúcido desapego. Culto, irónico y autoritario, el Príncipe encarna los rasgos de la aristocracia siciliana que, con profundo escepticismo, experimenta las convulsiones históricas que marcan el inicio del dominio despiadado de una clase media codiciosa e inculta, representada por Calogero Sedàra. Aunque no lo admire, Don Fabrizio lo propone como senador al piemontés Chevalley, enviado a Donnafugata para convencer al príncipe de participar en la formación del nuevo gobierno italiano. Primero con el baile del Príncipe con la hermosa Angélica, hija de Don Sedàra, y luego con el matrimonio de esta última con Tancredi Falconeri, sobrino de Don Fabrizio, se sancionan tanto la unión entre la nobleza empobrecida y la burguesía adinerada, como el derrumbamiento de un sistema de valores.

Estas dos interpretaciones principales van acompañadas por una tercera, que ve la presencia en la novela de un fuerte componente autobiográfico y una dimensión subjetiva que se expresa en la identificación e intercambio entre narrador y personaje (Masi, 1996, p. 110). En cualquier caso, lejos de consideraciones teóricas de carácter neorrealista, no cabe duda de que *Il Gattopardo* puede considerarse como obra moderna conectada directamente con el contexto literario del decadentismo europeo.

En cuanto a la estructura, la novela se divide en ocho partes dotadas de una indicación cronológica en sus primeros compases: las cuatro primeras partes están ambientadas en 1860, la quinta en 1861 y la sexta en 1862, mientras que la séptima da un salto temporal hasta julio de 1883 y la octava, finalmente, se fija en mayo de 1910. De este modo, a pesar de las elipses temporales, la historia narrada se extiende a lo largo de cincuenta años, representando en la ficción literaria la decadencia de la clase aristocrática, tal y como emerge, por ejemplo, en las secuencias narrativas dedicadas a la descripción de la muerte del príncipe. Además, el índice analítico —



con los ocho resúmenes incluidos en el manuscrito de 1957— contiene la división de la historia en secuencias narrativas, haciendo visible el hilo conductor que atraviesa todo el libro (Faragò, 2000, pp. 169-170).

En cuanto a las técnicas narrativas de las siete primeras partes, nos encontramos con un narrador omnisciente que cuenta la historia casi siempre desde la perspectiva del príncipe Don Fabrizio; frente a él, en la quinta parte el punto de vista es el de padre Pirrone, mientras que en la última parte la focalización se centra principalmente en Concetta, la hija más querida. Por eso, se puede hablar de una novela con una perspectiva variable o focalización mixta. En cuanto a los temas, el sentimiento de la muerte, representado de manera simbólica como sueño, como luz, como liberación y como mujer, se repite a lo largo de toda la novela (Masi, 1996, pp. 90-91; Samonà, 1974, pp. 167-191). En la obra de Tomasi di Lampedusa, Sicilia aparece como una tierra marcada por la actitud de renuncia fatalista, por la resignación, por la decadencia y por la sensación de muerte. Sicilia es un lugar simbólico, un paisaje hermoso y desolado, lleno de contrastes y contradicciones, en definitiva, un espacio que tiene también un significado existencial.

A partir de la novela, en 1963 fue realizada la película, dirigida por Luchino Visconti, guionista y director de cine y teatro, uno de los mayores representantes del neorrealismo italiano (si bien en esa época, ya estaba lejos del neorrealismo, tanto cronológica como estilísticamente). Auspiciada por la productora Titanus, la película ganó la Palma de Oro en el 16º Festival de Cine de Cannes. Visconti y sus colaboradores extrajeron y sintetizaron los elementos esenciales de la novela para presentarlos en la pantalla en una adaptación fiel, teniendo el acierto de “condensar el argumento, sin que falte nada de lo esencial” (de Villena, 2009, p. 20). De hecho, la escenografía de Mario Garbuglia hace especial referencia a la iconografía del siglo XIX, mientras que los planos externos e internos proponen recurrencias temáticas y estilísticas que permiten la reconstrucción del ambiente histórico con una fuerte sensibilidad pictórica. En el equipo técnico, Giuseppe Rotunno se ocupó de la fotografía, Piero Tosi del vestuario y Nino Rota de la música, realizando como apropiado comentario musical una partitura de corte sinfónico que contiene también un vals inédito de Verdi (Lombardi, 2012, p. 195).

En la escena inicial de la película, un paisaje agreste y soleado es el espacio natural donde se ubica una majestuosa villa, desde cuya fachada exterior la cámara se desplaza hacia el interior del edificio a través de la ventana de uno de los balcones cuyas cortinas son movidas por el viento. Se trata de Villa Montalbo-Boscogrande, palacio noble construido en el siglo XVIII en Cardillo, un barrio cercano a la ciudad de Palermo. En una gran sala con frescos, pinturas y estatuas, tiene lugar el rezo del rosario por parte de una numerosa familia aristocrática; la oración es interrumpida por un grito externo provocado por el descubrimiento en el jardín del cadáver de un soldado. Como hemos mencionado, el anuncio del desembarco de Garibaldi el 11 de mayo de 1860 en el puerto de Marsala sitúa la acción escénica en un contexto histórico y geográfico preciso, que ve muchas áreas de la isla devastadas por disturbios y saqueos de los agitadores contrarios a los Borbones.

La revolución que está a punto de imponerse en el país consiste en una especie de sustitución de clases y por eso la clase media solo quiere ocupar el lugar de la aristocracia, tratando de dejar todo como está. De hecho, el lema de Tancredi —y una de las frases centrales de toda la obra, paradoja que también está indicada por la expresión “gatopardismo” y que puede ser pensada como suspenso narrativo (Orlando, 1998, p. 142)— es: “Si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie” (en italiano: “Se vogliamo che tutto rimanga com’è, bisogna che



tutto cambi”, vid. Tomasi, 1995, p. 39). Sicilia es, pues, escenario de hechos históricos de importancia nacional, al tiempo que mezcla de raíces culturales y estímulos múltiples. Los enfrentamientos entre las Camisas rojas y el ejército borbónico se desarrollan en varias plazas y calles de la ciudad de Palermo, cubiertas de tierra batida para hacer el escenario más realista. En particular, el tema del desembarco de los garibaldinos —presente al final de la primera parte de la novela, en el pasaje en el que el príncipe recibe la noticia a través de una carta de su cuñado (vid. *ibid.*, pp. 55-56)— se reproduce en la escena 4 de la película, titulada “La rivoluzione garibaldina”, representación cinematográfica que recuerda la atmósfera y los rasgos cromáticos del cuadro que lleva el título *Garibaldi a Palermo*, realizado por Giovanni Fattori hacia 1860.

Después de haber recorrido una carretera amarilla y polvorienta, en un territorio árido asediado por las tropas de Garibaldi y superado un puesto de control gracias a la determinación de Tancredi, tras una pernoctación y un almuerzo campestre al aire libre que recuerda *Le déjeuner sur l’herbe* de Claude Monet (minuto 42' 00"-42' 20"), los carruajes de la familia Salina llegan a su residencia de verano en Donnafugata, donde son recibidos por la banda, la gente local y el alcalde Don Calogero Sedàra. Para realizar este escenario Visconti eligió como set de rodaje Ciminna, un pequeño pueblo de la provincia de Palermo, lugar donde se rodaron diversas escenas; entre ellas, la escena en la Iglesia Matriz, dedicada a Santa María Maddalena, tras la llegada a Donnafugata, las escenas de caza del Príncipe en compañía de Don Ciccio Tumeo y la salida de Chevalley. El palacio de los Salina fue ubicado en Piazza Matrice, con una fachada realizada en papel maché y colocada frente a los edificios contiguos a la iglesia. En Palma di Montechiaro y Santa Margherita di Belice, en la provincia de Agrigento, es posible reconocer lugares de la Donnafugata de la novela; en particular, el Palazzo dei Filangeri di Cutò en Santa Margherita elegido como lugar de rodaje de algunas escenas (Agnello, 2001, pp. 39-44).

En la película se pone en escena la vida de la aristocracia siciliana que, entre cenas suntuosas y vestidos elegantes, contrasta con la burguesía que, desprovista de buenos modales y buen gusto, se impone como una clase emergente llena de dinero y pretensiones políticas. El plebiscito sanciona su ascenso, marcando el declive del poder de la vieja nobleza y el advenimiento de la república, proclamada tras unas irregulares elecciones por Don Calogero, definido por el Príncipe como el Cavour de Donnafugata. Si el alcalde, hombre nuevo, administrador astuto, rico e influyente, encarna la afirmación de la nueva clase social, Tancredi y su compromiso con Angélica simbolizan el encuentro entre el pasado y el presente, el inicio de una nueva fase histórica, en la que las aspiraciones políticas de la aristocracia sólo pueden materializarse gracias al apoyo económico de la incipiente y atractiva burguesía. El príncipe Don Fabrizio, por otro lado, al ser parte de una generación a caballo entre dos mundos, se siente desprovisto de ilusiones y, por lo tanto, no puede aceptar la propuesta de Chevalley de asumir el cargo de senador del Reino, para representar y defender los intereses de Sicilia, que siempre ha sido colonia y tierra de conquista, y ahora, por el contrario, afronta el mundo moderno con muchas heridas que necesitan ser curadas y tantos deseos que se quieren cumplir (2h 03'28"-2h 13'15"). En su lugar, Don Fabrizio propone a Don Calogero como senador y lo señala como el hombre idóneo para ocupar este cargo. El discurso entre Don Fabrizio y Chavalley resume el mensaje de la obra de Tomasi di Lampedusa, síntesis de un pensamiento impregnado de historia, escepticismo y desilusión. Como en la novela, también en la película Sicilia parece una isla marcada por los continuos contrastes y, como explica

el príncipe, queda simbolizada por elementos, como la fatiga, el sueño y el deseo de inmovilidad. Sicilia está impregnada por el peso de la historia y los recuerdos del pasado, imbuida de una sensación de decadencia y del pensamiento de la muerte, mientras que se espera que el nuevo Reino imponga orden y legalidad para sofocar los desórdenes de anarquistas y desertores.

En cuanto al set, cabe señalar también que una parte de las escenas se realizaron en el Palazzo Chigi, en el centro histórico de Ariccia, en la provincia de Roma; algunas escenas se rodaron en el palacio Manganelli en Catania, mientras que la fiesta y el espectacular baile final se realizaron en el Palazzo Valguarnera-Gangi en Palermo, en los amplios y majestuosos salones decorados para la ocasión con muebles, tapices, cuadros y candelabros con cientos de velas. La sutileza del análisis político y la reconstrucción extraordinaria de la atmósfera del tiempo histórico, la meticulosa atención al detalle, la precisión en la elección del mobiliario y el vestuario, el cuidado en la selección de ambientes y paisajes, además de la habilidad de actores como Burt Lancaster, Alain Delon y Claudia Cardinale, otorgan a la película una profundidad y calidad que hace de ella un clásico de la filmografía internacional, especialmente en su unión de escenas épicas espectaculares con otras más íntimas y nostálgicas.

III. Como muestra el ejemplo de *Il Gattopardo*, la yuxtaposición de la literatura con el cine y su inclusión en un escenario histórico, cultural y paisajístico ofrece — también desde un punto de vista didáctico relacionado con las ventajas motivacionales para el aprendizaje lingüístico (Cicala, 2013)— un enfoque evocador que puede incrementar el placer de leer textos literarios. Páginas de literatura pueden ser utilizadas como vehículo de mensajes polisémicos y como guía para un viaje intertextual, basado en una interacción entre diferentes formas artísticas que pueden resaltar una relación de complementariedad entre palabras e imágenes, ya sean estáticas o en movimiento.

Al final de este viaje temático sobre la relación entre literatura y cine, en las tramas de una obvia interferencia, podemos enfatizar la especificidad de los dos lenguajes diferentes. A partir del texto escrito, la imagen de Sicilia que se traslada a la pantalla sigue estando caracterizada por contornos fascinantes, llenos de expresividad y matices cromáticos, sin renunciar a aquellos aspectos contradictorios que expresan lo que Bufalino (2008, p. 5) define como la dimensión plural y multifacética de la isla.

**Referencias bibliográficas:**

- AA. VV. (2001). *Vitaliano Brancati: da via Etnea a via Veneto*. Roma: Edizioni Fahrenheit 451.
- Agnello, B. (ed.) (2001). *La Sicilia del Gattopardo*. Palermo, Palma di Montechiaro, Santa Margherita di Belice: Parco letterario Giuseppe Tomasi di Lampedusa.
- Anile, A., & Giannice, M. G. (2014). *Operazione Gattopardo. Come Visconti trasformò un romanzo di “destra” in un successo di “sinistra”*. Milán: Feltrinelli.
- Brunetta, G. P. (1972). *Intellettuai, cinema e propaganda tra le due guerre*. Bologna: Pàtron.
- Brunetta, G. P. (ed.) (1976). *Letteratura e cinema*. Bologna: Zanichelli.
- Bufalino, G. (2008). L'isola plurale. En G. Bufalino & N. Zago (eds.), *Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto* (pp. 5-7). Milán: Bompiani.
- Càllari, F. (1991). *Pirandello e il cinema*. Venecia: Marsilio.
- Casciato, M. (2001). L'«invenzione della realtà»: realismo e neorealismo nell'Italia degli anni cinquanta. En P. Di Biagi (ed.), *La grande ricostruzione: il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50* (pp. 205-222). Roma: Donzelli.
- Castelli, R. (2001). Brancati ovvero dell'intelligenza dolce e feroce. En AA. VV., *Vitaliano Brancati. Da via Etnea a via Veneto* (pp. 87-93). Roma: Edizioni Fahrenheit 451.
- Cicala, D. E. (2013). *Il Gattopardo* nella lezione di italiano come lingua straniera. Tra letteratura, cinema e arte. En M. Rückl, E. Santoro & I. Vedder (eds.), *Contesti di apprendimento di italiano L2. Tra teoria e pratica didattica* (pp. 101-113). Florencia: Franco Cesati.
- Cicala, D. E. (2017). Il testo letterario come fucina per la trasposizione cinematografica: Pirandello *ri-disegnato* per il cinema. En A. Sorrentino, M. Rössner, F. De Michele & M. G. Caponi (eds.), *Pirandello e un mondo da ri-disegnare* (pp. 215-241). Oxford-New York: Peter Lang.
- De Villena, L. A. (2009). *El Gatopardo. La transformación y el abismo*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Eco, U. (1994). *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milán: Bompiani.
- Faragò, R. (2000). *Lampedusiana. Il Gattopardo e le altre opere di Giuseppe Tomasi*. Cosenza: Editoriale Progetto.
- Gesù S. (1987). La Sicilia tra fiction e realtà. En S. Gesù (ed.), *Damiano Damiani e la Sicilia. Incontri con il cinema* (pp. 7-11). Acicatena: Associazione Turistica Pro Loco.
- Genovese, N., & Gesù, S. (eds.) (1996). *Verga e il cinema. Con una sceneggiatura verghiana inedita di Cavalleria rusticana*. Catania: Maimone.
- Genovese, N., & Gesù, S. (1996). Verga e il cinema: 'Castigo di Dio' o 'San Cinematografo?'. En N. Genovese & S. Gesù (eds.), *Verga e il cinema. Con una sceneggiatura verghiana inedita di Cavalleria rusticana* (pp. 7-25). Catania: Maimone.
- Glebb Miroglio, L. (2010). *A cena con Luchino Visconti. Banchetti e osterie tra decadenza e neorealismo*. Turín: Edizioni Il leone verde.

- Landi, S., & Ambroise, C. (1995). *Cinema e letteratura: Leonardo Sciascia*. Pordenone: Cinemazero.
- Lauretta, E. (ed.) (1978). *Pirandello e il cinema*. Agrigento: Centro nazionale studi Pirandelliani.
- Lauretta, E. (ed.) (2011). *Quel che il cinema deve a Pirandello*. Pesaro: Metauro.
- Lombardi, F. (ed.) (2012). *Nino Rota. Un timido protagonista del Novecento musicale*. Turín: EDT.
- Masi, G. (1996). *Come leggere Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Milán: Mursia.
- Morreale, E. (1999). Il cinema di Leonardo Sciascia. *Segno*, 209, 185-200.
- Orlando, F. (1998). *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*. Turín: Einaudi.
- Rachetta, L. (2013). Vitaliano Brancati e il cinema: appunti della lezione tenuta da Luca Rachetta il 16 dicembre 2013 presso la LUAS di Senigallia. Recuperado de [https://www.academia.edu/17663590/Vitaliano\\_Brancati\\_e\\_il\\_cinema](https://www.academia.edu/17663590/Vitaliano_Brancati_e_il_cinema)
- Raciti, G. (2019). Il brusio del dialetto come godimento plurale della lingua. En S. Parigi, C. Uva & V. Zagarrío (eds.), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità* (pp. 75-82). Roma: RomaTrE-Press.
- Raya, G. (ed.) (1984). *Verga e il Cinema*. Roma: Herder.
- Samonà, G. P. (1974). *Il Gattopardo. I Racconti. Lampedusa*. Florencia: La Nuova Italia.
- Spinazzola, G. (1990). *Il romanzo antistorico*. Roma: Editori Riuniti.
- Tinazzi, G. (2010). *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*. Venecia: Marsilio.
- Tomasi di Lampedusa, G. (1995). *Il gattopardo*. En Id., *Opere* (pp. 3-318). Milano: Mondadori.
- Tomasino, R. (1993). Per una ricognizione dei set siciliani. En S. Gesù (ed.), *La Sicilia e il cinema* (pp. 173-202). Catania: Maimone.
- Zappulla Muscarà, S. (1996). Giovanni Verga soggetto cinematografico. En N. Genovese & S. Gesù (eds.), *Verga e il cinema* (pp. 127-133). Catania: Maimone.
- Zappulla Muscarà, S. (2008). *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*. Caltanissetta-Roma: Sciascia.

# ZBD # 14

L'imperitura giovinezza in Vitaliano Brancati

---

*The eternal youth in Vitaliano Brancati*

Biagio Coco

biagiococo@hotmail.it

Artículo recibido el 27/03/2020, aceptado el 25/04/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



**RIASSUNTO:** Il saggio ripercorre l'opera narrativa di Vitaliano Brancati, superando una lettura di tipo ideologico o regionalistico, alla luce del dualismo tra giovinezza e immaturità che caratterizza le vicende di numerosi personaggi. Tra nostalgia del passato e incapacità di affrontare il presente, i personaggi di Brancati vivono in una dimensione di immobilismo esistenziale, inconsapevoli dell'età adulta, della sua serietà e dei suoi doveri, visti come intollerabili o privi di significati, nella crisi del mondo moderno in cui si trascinano. Don Giovanni si attarda sull'amore solo parlato; Antonio, al cospetto di padri troppo 'forti', sperimenta l'inetta incapacità di affermare un nuovo se stesso; Paolo, ormai adulto, coltiva imperterrita la sensualità dei suoi anni perduti, sprofondando compulsivamente nel gorgo della lussuria. Le loro ossessioni di gioventù, esibite, celate, ricercate sono indizi inequivocabili di una profonda, irrisolta, inquietudine esistenziale. Quasi a loro insaputa, la luce piena della giovinezza è da un pezzo svanita.

**Parole chiave:** Vitaliano Brancati; Sicilia; Giovinezza; Immaturità; Disagio

~

**ABSTRACT:** *The essay investigates Vitaliano Brancati's narrative work, beyond any ideological or regionalistic reading, in the light of the dualism between youth and immaturity which characterizes the stories of several characters. Between nostalgia for the past and inability to face the present, Brancati's characters live in a dimension of existential immobility, unaware of adulthood with its seriousness and its duties, seen as intolerable or lacking of meaning, in the crisis of the modern world in which they drag themselves. Don Giovanni lingers on only spoken love; Antonio, in the presence of too 'strong' fathers, experiences the inept inability to assert a new self; Paolo, now an adult, undeterred cultivates the sensuality of his lost years, compulsively sinking into the vortex of lust. The obsessions of their youth, exhibited, concealed, sought after, are unequivocal indications of a profound, unresolved, existential restlessness. Almost unbeknownst to them, the full light of youth has long vanished.*

**Keywords:** Vitaliano Brancati; Sicily; Youth; Immaturity

«Dio, com'è penosa  
la ricerca di un nuovo se stesso!»  
Vitaliano Brancati, *Anni perduti*

Nel suo intervento “Brancati scrittore di crisi”, contenuto negli atti del convegno nazionale di studi tenutosi a Misterbianco nel dicembre del 1984, Nicolò Mineo afferma che le direzioni tematiche più evidenti e note dell’opera di Vitaliano Brancati, quali “l’ironia e il comico o il grottesco [...] l’atteggiamento dinanzi al sesso, la sicilianità, gli orientamenti politici” rischiano di sfuggire ad un centro unificante, se non ricondotte ad una dinamica e ad un disagio di tipo esistenziale presente in tutta la sua narrativa (Mineo, 1986, pp. 127-132). Sulla scorta dell’analisi di alcuni passaggi dei *Piaceri* (1943), una raccolta di scritti saggistici pubblicati nel 1943, Mineo riflette sull’importanza che nello scrittore siciliano rivestono due precise componenti: da una parte, la razionalità di matrice illuministica e ottocentesca che, in un’epoca quale quella contemporanea, in cui tutto tende al vago e al confuso, acquista “un prezzo inestimabile”; dall’altra, la “benigna Disperazione”, ossia la presa d’atto della condizione tragica dell’uomo di oggi soggetto al dolore, alla fuga del tempo, alla presenza di forze sovrastanti che condizionano l’individuo e la sua autonomia.

A dispetto di letture parziali e superficiali, nei testi di Brancati sono presenti molti personaggi la cui esistenza è costellata da un lato da episodi di inquietudine e insicurezza, di crisi per la difficoltà di rinvenire un loro “inserimento *naturale* e ordinato nell’esistenza” (Mineo, 1986, p. 131), dall’altro di sentimenti di nostalgia e di vagheggiamento del passato, della volontà tipicamente siciliana di risalire ad un tempo personale e storico visto come compiuto, totalizzante e luminoso, coincidente con la memoria dell’infanzia e con i valori di una precisa età storica (che per Brancati coincide con l’Ottocento). Ad accomunare questi personaggi non è solo la ‘tensione’ tra la nostalgia del passato e l’incapacità di affrontare il presente. È il dato anagrafico: molti dei suoi personaggi sono giovani uomini che si attardano in una condizione di prolungata adolescenza, per la difficoltà di trovare valori sui quali costruire e fondare la propria esistenza da adulti. Profondamente legati ad una fase della loro vita, per lo più l’infanzia (considerata perfetta e ad un tempo perduta), affetti da quella connaturata immaturità (ad un tempo gioiosa ed umbratile) che condiziona e definisce il loro rapporto con la realtà, i personaggi di Brancati vengono assai di frequente presentati in una dimensione di immobilismo esistenziale, fissati in una fase della loro vita, nella quale vivono più o meno comodamente, in una condizione di inconsapevolezza dell’età adulta, della sua serietà e dei suoi doveri, visti come intollerabili o privi di significato, nella crisi del mondo moderno in cui si trascinano. Nell’arco tracciato dall’oscillazione tra nostalgia del passato e disagio per il futuro, il tema dell’immaturità adolescenziale, con i suoi richiami all’infanzia e all’ineluttabile modificarsi dei tempi della vita e della storia, rivela la sua evidente centralità.

I riferimenti all’infanzia e alla giovinezza attraversano gli scritti di Brancati con una frequenza che eccede il mero dato biografico e documentario della vita del personaggio. I dati referenziali progressivamente suggeriscono riferimenti metaforici e metonimici (sia da parte del narratore che dei protagonisti stessi nei loro dialoghi); si ripropongono *de facto* nel loro comportamento e nel loro linguaggio. Si può altresì osservare che i riferimenti alla giovinezza sono spesso talmente pervasivi, soprattutto

in alcuni romanzi, da trasformare il tema in specchio principale della tensione esistenziale, dell'inquietudine e del disagio che il personaggio si trova a vivere.

Sin dalle prime prove narrative che precedono la trilogia dei romanzi più celebri così come nei *Racconti* (Brancati, 2018)<sup>1</sup>, la giovinezza si pone come l'età del disorientamento conoscitivo, una stagione che si fa subito metafora dell'esistenza, del modificarsi del sentire e del vedere, di fronte al trascorrere inesorabile del tempo.

Già alcuni dei *Racconti*, quali "Stagione calma" e "Il nonno", risultano fortemente significativi in tale direzione. Il primo è il ricordo di una villeggiatura nell'estate del 1912, che vede il giovane io narrante alle prese con il serio impegno di studio su un volume di diritto commerciale, per prepararsi ad un concorso pubblico; ma quello che al protagonista rimane in mente è:

la nostalgia dello strano equilibrio, tanto più felice di qualunque esaltazione di gioia, che si formò in tutti noi, del modo con cui la vita si fece, per alcuni mesi, chiara, nitida, sicura e tutto quello in cui s'imbatté rese chiaro, nitido, sicuro, perfino la luce che, al mattino, prima del sole, come un raggio più esile, più virgineo e celeste si rifletteva sui muri a secco della casa (79).

Per quanto abbia tentato di ripetere quella villeggiatura, quel tempo risulta concluso e non più riproponibile, pur continuando a gettare una luce malinconica con il suo valore modellizzante sull'intera esistenza del protagonista. Anche la scrittura sottolinea questo passaggio, oscillando tra il dettato referenziale della prosaicità della vita e del pensiero amaramente nostalgico, e l'accensione lirica delle similitudini di natura fantastica che sottolineano l'epica e 'regale' importanza di quei giorni irripetibili:

No, quel tempo non si ripeteva. E in nessuna circostanza della mia vita, è accaduto mai che si ripettesse, anche per un attimo, quel senso di equilibrio felice. [...] Senza saperlo sono caduto in uno strano feticismo verso quella stagione. Essa mi pose, per circostanze fortunate, vicino a sentimenti misteriosi e più grandi di me. Ricordo con paura di aver trattato con molta intimità quei sentimenti, così come il palafreniere, dopo aver scherzato tutta la notte con uno sconosciuto, apprende all'alba che quello sconosciuto è l'imperatore. L'autunno del Dodici non tornerà più. Esso mi diede, in una sola volta, tutta la felicità della mia vita. E se ancora fui lieto o tornerò ad esserlo, lo fui e lo sarò sempre di meno, perché ogni gioia, ogni ora di sicurezza, non è che la felicità di quel tempo che torna sempre meno chiara e forte, come l'eco di una tromba che lentamente si spegne in mezzo alle montagne (180).

Medesimi accenti sono presenti nel secondo racconto (Brancati, 2018, pp. 181-195), anche questo di chiara matrice autobiografica, nel quale il discorso diventa più articolato e approfondito, collegandosi espressamente alle due età della vita dell'uomo: "la fanciullezza e la maturità". La luminosa beatitudine dell'infanzia a contatto con l'amatissimo nonno si contrappone, in occasione della morte dell'anziano uomo, alla fine dell'età della fanciullezza, alla consapevolezza che una parte della vita era terminata e con essa "uno dei miei occhi s'era chiuso per sempre" (195). Si impone una nuova 'serietà' verso la vita, una componente riflessiva che prima non sembrava necessaria:

Nei periodi in cui vivevo con mio nonno, ero tranquillo, non avevo mai paura la notte, e davo alle prospettive delle cose più grandi di me quell'ordine che un incantatore di

<sup>1</sup> D'ora in poi il numero della pagina nel testo rimanderà a questa edizione.

serpenti in erba può dare ad un gruppo di lucertole. Quando si vive in un modo simile, non si ha bisogno, per riempire la propria vita, né di poesia, né di ricchezze e nemmeno – ho un po' di esitazione a dirlo – di religione (185).

La persistenza nella memoria di quell'età e del suo modo di vedere e sentire (“quanto era di favoloso in lui rimaneva intatto per sempre”, 192) sarà inevitabile come anche la necessità di rifarsi ad essa, quale imprescindibile orientamento valoriale: “a lei, alla fanciullezza, io avrei dovuto *sempre* voltarmi se avessi voluto essere spontaneo e veritiero” (191).

È il proporsi evidente di quella tensione tra infanzia e giovinezza, età luminosa ed età adulta che sarà costante anche nei romanzi. È il mostrarsi della giovinezza come età specchio della tensione esistenziale del personaggio. È il rivelarsi di quel carattere imperituro che contrassegnerà anche nei testi più estesi questa età della vita: la consapevolezza di aver perduto un'esperienza totalizzante, una felicità che non sarebbe più tornata e che avrebbe continuato ad irradiare la sua luce sul resto della vita.

PROFONDAMENTE INTRECCIATA ALLO SCORRERE DEL TEMPO, la centralità della giovinezza attraversa come un vero e proprio *leitmotiv* il romanzo *Anni perduti* (Brancati, 1973)<sup>2</sup>, scritto tra il 1934 e il 1936 e pubblicato nel 1941, tanto che può essere considerato un romanzo elegiaco sulla fine della “gioia che stava nel cuore senza ragione” (6). Ne sono protagonisti un gruppo di giovani, alle prese con un loro momento di crisi. Tra essi Leonardo Barini, giovane originario di Natàca, “città del Mediterraneo e sua città natale” (5), che decide di lasciare Roma, dove lavora, perché la sua salute improvvisamente si è “guastata” (8). Leonardo, letterato in crisi, che a Roma dirigeva la rivista *Campoformio*, concepisce il proposito di ritornare per una ventina di giorni in Sicilia per guarire dal suo malessere. Tale programma in realtà verrà disatteso: Leonardo non sarà più capace di ripartire, e preda della sua nostalgia non accetterà nemmeno l'amore di Lisa Careni, a cui in passato ha fatto una promessa d'amore che non ha poi mantenuto. Ad essersi guastata in lui non è tanto la salute quanto il sentimento di pienezza che fino ad ora ha accompagnato la sua esistenza. Si tratta di un autentico attraversamento di una ‘linea d'ombra’ sulla quale Barini rimane sospeso.

La verità era un'altra; la verità era questa: che d'un tratto, senza gravi ragioni, la gioia era finita nel cuore di Leonardo. La bella luce che illuminava tutte le cose, e dava un senso anche alle sedie e al calamaio, s'era spenta. Questa luce lo aveva accompagnato sin dai primi giorni dell'infanzia, era stata nella sua culla, era stata sul banco di scuola, fu dovunque e sempre; e adesso era passata [...]. Altro che capogiri e vomiti: queste eran cose puerili. Se non fosse tornata la gioia che stava nel cuore senza ragione, così come adesso era passata senza ragione, egli non si sarebbe mosso da quel letto, da quella casa! Gli altri potevano vivere tranquillamente in un buio simile; egli, invece, non era capace di fare un passo, e si sentiva morire (5-6).

Medesima sorte tocca ad altri suoi amici, Rodolfo De Mei e Giovanni Luisi, arrivati per un breve soggiorno a Natàca e non ancora ripartiti. La vita si arena nella noia, in abitudini e conversazioni volte a misurare, risparmiare e far passare il tempo. Diventano allora intollerabili le attenzioni che le madri rivolgono a molti di loro, senza rendersi conto che i figli sono diventati ormai degli uomini:

<sup>2</sup> D'ora in poi il numero della pagina nel testo rimanderà a questa edizione.

Io dormo tuttora nella cameretta in cui dormivo da bambino; la cameriera viene, ogni mattina, a portarmi il caffè, con la stessa aria di quindici anni fa. E del resto perché dovrebbe avere un'aria diversa, se anche stamane, prima di entrare nella mia camera, ho sentito da mia madre: 'Guardate un po' se i bambini sono svegli!?' Uno dei bambini sarei io, e l'altro il mio fratello minore che ha venticinque anni (14).

Così per Leonardo Barini tutto si colora di meschinità e insensatezza. Ogni azione che necessita di una motivazione autentica viene procrastinata, non solo il rientro a Roma ("Era davvero come se qualcuno avesse portato via dalle cose la lampada che le illuminava. Quando, l'avrebbe riportata? Soltanto allora, egli sarebbe stato in grado di ripartire per Roma", 30) ma anche l'ipotesi di un matrimonio ("Leonardo si sarebbe sposato, quando fosse tornata la luce", 31) o anche l'abitudine della lettura ("quelle della lettura erano state per lui ore di gioia e di vita, e adesso invece eran tediose e morte [...]. Anche nei capolavori, egli trovava un che di sordido, futile, meschino", 26).

Le riflessioni più serie ed impegnative di Leonardo si concentrano sulle possibili motivazioni della sua condizione, ripassando nella memoria il tempo passato luminoso e armonico, alla ricerca delle differenze con un presente insensato e disilluso.

Un giorno, tutto questo cos'era?... Leonardo si mise a pensare, a ripensare, a frugare nella memoria: tutto quieto era il presepe, era la fanciullezza, era la faccia bianca della madre, era un suono confuso che diceva al cuore di battere così invece che così, proprio come uno strumento che porge il suo *là* più forte, più bello, più alto a un altro non ancora accordato (36).

Le conclusioni a cui perviene il giovane uomo sono la presa d'atto che la vita nel suo cambiamento è "infedelissima", disillude le promesse e le aspettative; si riduce ad un "gioco" nel quale l'opposizione vincolante è tra "anni bianchi e anni neri", tra "essere pessimisti o essere ottimisti [...] non poter essere o sempre l'uno o sempre l'altro, e dovere invece dividere gli anni fra l'uno e l'altro" (36). A Leonardo in ultima istanza "manca il permesso, un autorevole permesso, di vivere" (37) e manca la gioia che aveva caratterizzato la sua fanciullezza, non gli stati momentanei di contentezza, ma una condizione e un "senso continuo e normale di gioia, entro il quale si può anche soffrire, sperare, disperare, senza che quel continuo e beato senso si interrompa seriamente" (38). La descrizione di questa condizione occupa la prima delle tre parti in cui il testo è suddiviso.

La seconda sezione si apre con l'arrivo a Natàca di un professore, Francesco Buscaino, che porta una svolta nella vita di questi giovani prigionieri del loro immobilismo. Arrivando in treno e osservando il profilo della città, Buscaino concepisce l'idea di costruire, in maniera simile ad altre località, una Torre Panoramica. Si tratta di un'impresa e di un affare anche di natura economica che egli vuole realizzare, coinvolgendo i giovani della città e i suoi abitanti di rilievo. Leonardo non può che osservare a riguardo che se questa non può essere 'la luce' perduta, la gioia smarrita e mai più ritrovata, ne può essere "una copia" (102). Del resto nella vita di Leonardo e di questi giovani si è "formato un vuoto in cui può stare comodamente una torre di quaranta metri di altezza" (77). Lo stesso Buscaino, preso dalle difficoltà, dal trascorre del tempo, dalla difficile realizzazione in alcune occasioni è tentato di abbandonare l'impresa, ma non riesce "ad impedire al proprio cuore né a quello dei suoi amici, quei grandi scatti di felicità per cui l'uomo sente che la fanciullezza gli è ancora a portata di mano" (128). Quando però, come viene



raccontato nella terza parte del romanzo, a costruzione ultimata, la struttura non può essere aperta al pubblico per questioni burocratiche di permessi e per ragioni di sicurezza, Buscaino lascia la città e con essa la possibilità di un riscatto personale e generazionale: l'ambiente di Natàca in molte occasioni si è rivelato ostile e poco propenso ai cambiamenti e alle novità.

I quattordici anni perduti dietro il progetto della costruzione della torre rappresentano per coloro che ci avevano creduto un fallimento umano ed esistenziale e allo stesso tempo l'amara presa d'atto che la vita adulta rappresenta uno scarto oscuro rispetto alle attese, non ha l'aspetto della vittoria, ma del tradimento delle promesse che avevano fatto a se stessi da giovani. È la dimostrazione di quanto possa essere penosa e fallimentare “la ricerca di un nuovo se stesso” (179):

La testa di Buscaino era stata troppo lavorata e limitata dalle cure e dalla vita di Natàca! Addio, grazia di un tempo! La faccia del bambino, che vinse il primo premio nel concorso di bellezza indetto tra i figli degli impiegati civili e che ancora sorrideva in un minuscolo ritratto conservato nel portafogli, avrebbe avuto molto da ridire su quest'altra faccia che le succedeva, sotto lo stesso nome e sullo stesso collo, dopo solo quarantacinque anni. “Noi,” pensò Buscaino, “non sappiamo mantenere le promesse che abbiamo fatto da fanciulli” (160).

Di fronte ad un'età adulta che coincide con la perdita della luce, della gioia e delle promesse della fanciullezza, la giovinezza si scontra con la perdita delle motivazioni e dei valori che hanno sostanziato l'agire di un tempo, riflette il disagio esistenziale e morale che è inevitabilmente connesso alla vita adulta, nella quale a dominare sono ben altre logiche rispetto a quelle ideali. La giovinezza, consumata attardandosi in essa oppure cercando un suo superamento, rimane irrecuperabile.

In maniera significativa e congruente, il dettato narrativo è percorso dalla costante opposizione metaforica tra buio e luce, ma anche dal gioco dei rimandi e delle ripetizioni volte a sottolineare il concetto di immutabilità, dalla sottolineatura delle abitudini e delle fissazioni dei diversi personaggi, tanto che per due volte nel testo Enzo De Mei, fratello di Rodolfo, sottolinea come “i poveri pazzi sono dei burloni, i quali, ad un certo punto della vita, non han voluto andare avanti, son rimasti fissi, *fissati*” (145). Fissazione ed immobilismo si riflettono anche nell'attività della scrittura a cui si dedicano diversi personaggi del romanzo, dal ricco cavaliere De Filippi con le sue composizioni di natura pastorale, allo stesso Leonardo Barini, che non riesce più ad amare la lettura, un tempo per lui fonte di gioia, né tanto meno a scrivere un suo romanzo, di cui gli sfugge il centro, nonostante i consigli del professor Luigini: “E metticci dei personaggi, e metticci un po' d'intreccio, e metticci delle verità, e metticci anche un tantino di sentimento” (80).

La gioia, in conclusione di romanzo, tocca a Lisa Careni, che rappresenta il polo scarno dei personaggi positivi: la sua comprensione autentica della vita le garantisce di percepire e di ottenere quella gioia che sfugge inevitabilmente a chi rimane nella propria fissità, prigioniero dei propri schemi e del proprio immobilismo esistenziale: “Come nei film, dietro un ritratto si vede talora muoversi la persona viva; così dietro le cose di prima, slavate e tristi come immagini stinte, Lisa vede ora muoversi per la prima volta quelle vere, e uscir fuori belle e splendide” (187-188).

IL PRIMO DEI ROMANZI MAGGIORI DI BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia* (Brancati, 1993)<sup>3</sup>, scritto a Zafferana Etnea nel 1940 e pubblicato l'anno successivo, comincia

<sup>3</sup> D'ora in poi il numero della pagina nel testo rimanderà a questa edizione.

significativamente con un contrassegno di natura anagrafica: “Giovanni Percolla aveva quarant’anni” (3). Il ritratto del protagonista, scapolo, che vive ancora con le sue sorelle che nutrono per lui soggezione e rispetto, sembra alle prime battute quello di un uomo tutto di un pezzo, dedito al lavoro e tanto somigliante al padre “del ritratto grande” (4) e al nonno. Con una narrazione sottilmente tramata di ironia, nel primo dei quattordici capitoli che costituiscono il breve romanzo, il narratore si diverte a ripercorrere la nascita e l’educazione ‘sentimentale’ del giovane protagonista. La sua giovinezza non si manifesta quasi mai con romantiche fantasticherie, ma con una frenetica ricerca di emozioni: da solo o con i suoi amici, Giovanni trascorre lunghe sere nel buio delle piccole stradine dei quartieri equivoci, ha la “dolce abitudine di frequentare le chiese” (9) per spiare stando nascosto vicino ai confessionali i segreti pruriginosi delle donne. Con i suoi miraggi e desideri di avventure: “la vita in di quest’uomo era dominata dal pensiero della donna!” (6).

Questo tempo della spensieratezza è destinato inesorabilmente ad incrinarsi: “alla fine della guerra [...] convennero di aver perduto il loro tempo e che la loro età non permetteva più di baloccarsi con vane speranze” (10). L’epidemia di febbre spagnola si porta via in breve tempo prima la madre e poi il padre di Giovanni e il ragazzo rimane per due giorni a letto, preda di eccessi di dolore, in un farneticante delirio in cui l’esistenza del padre e la propria si contaminano e sovrappongono, incontrandosi nel tempo fermo dell’infanzia:

Pensava parlando, sicché si poteva udirgli borbottare: “Il berretto alla marinara!... Mio padre lo gettava all’aria!... come me!... Bambino!” aggiungeva con un urlo, lanciandosi contro un signore allibito che si riparava dietro una sedia. “Mio padre è stato bambino come me!” Poi si calmava. “Il gatto nero!... Zanzare!... Una sola basta! Una sola zanzara!... Bambino!... Lei... Freddo! Guardate che quell’uomo ha freddo” (15).

Eppure il trauma di queste esperienze non comporta una maturazione, ma è l’inizio di una vita condotta in maniera immatura e superficiale, come a volersi sottrarre al tempo ed esorcizzare il suo inevitabile trascorrere. I comportamenti e le abitudini di Giovanni in apparenza serie e rispettabili, da adulto, ripropongono il paradigma variegato del bambino e dell’adolescente:

Ora egli aveva una grande stanza tutta per sé, nella quale dormiva in qualsivoglia postura [...]. Qui venivano gli amici [...]. Fumo, caffè, e liquori. Le sorelle di Giovanni, tenute lontano dalla camera, credevano che i tre amici parlassero di affari... Invece mugolavano sul piacere che dà la donna (16).

Le avventure ‘galanti’ sono sempre sognate, esistenti solo nello scambio di battute tra Giovanni e gli amici Muscarà e Scannapieco; la realtà dei fatti è infatti spesso costellata di episodi, anche comici, che rivelano una meno eroica e ben più prosaica inettitudine. Tra caffè, gran parlare di sesso e strategie di sguardi, l’immaturità di Giovanni e dei suoi amici pervade anche quelli che dovrebbero essere gli aspetti inevitabilmente seri e concreti dell’esistenza come l’attività lavorativa: il viaggio a Roma dei tre amici per parlare con un grossista viene presto dimenticato così come gli altri affari per i quali si erano recati nella capitale. Giovanni, per quanto prossimo ai quarant’anni, è dominato soprattutto dal piacere ‘parlato’ della donna, ma non dalla sua autentica e piena conoscenza: non mostra di avere precisa contezza né dell’amore, né di una relazione adulta con donna, né tantomeno della

vita matrimoniale. Solo il pensiero di queste possibilità genera in lui ansie e timori fanciulleschi sui quali il narratore si diverte a mettere l'accento:

Dobbiamo dirlo chiaramente? Giovanni Percolla, a trentasei anni, non aveva baciato una signorina per bene [...] Più di un'ora con una donna, Giovanni non era mai stato [...] Il pensiero di dover dormire, tutte le notti, con una donna, gli dava le caldane, come quello del servizio militare a un cinquantenne che non ha mai fatto il soldato. Gli pareva che la moglie dovesse scoprirlo, mentre fuori gelava, tirandosi le coperte sulla testa o rotolando bruscamente verso la sponda del letto. E come grattarsi, nervosamente e piacevolmente, l'orecchio durante il sonno? [...] La sua fantasia faceva un salto verso le cose più orribili, e fra queste trovava una battuta, pronunciata pian piano da una voce femminile imbronciata: "Perché non dici nulla, Giovanni, alla tua mogliettina?" (29-30).

Eppure accade che una giovane signorina toscana, Ninetta dei Marchesi di Marconella, per la prima volta guardi Giovanni con diretto e autentico interesse, che accende in lui un tardivo quanto inaspettato innamoramento. In Giovanni si ingenerano significativi quanto radicali mutamenti: cambiano le sue abitudini di vita, non dorme più languidamente dopo pranzo, lui "che non aveva mai visto le ore del pomeriggio" (47); si lava con una frequenza inconsueta, inizia a dormire poco, incrina i rapporti con le sorelle, dapprima lamentandosi dei pasti e della conduzione domestica, decidendo infine, dopo l'ultimo litigio, di prendere casa e andare a vivere da solo: "Me ne vado, me ne vado!... Vi manderò il denaro come al solito, puntualmente ogni fin di mese, ma vivrò in una casa per conto mio! Ho quarant'anni, e voglio sentire l'odore e la puzza che mi piacciono" (52). Allo stesso modo Giovanni prende le distanze dai suoi amici della giovinezza, con i quali ha condiviso sogni, viaggi e avventure: "gli antichi amici" non gli piacciono più, in quanto "erano troppo volgari, e non parlavano mai in lingua come, da un certo tempo, egli parlava continuamente dentro di sé" (51). Di lui si era impadronito un "sentimento dell'universale": "amava Ninetta da mille anni, ella era stata tutte le donne più belle, ed egli tutti gli uomini più famosi" (69).

Brancati presenta l'esperienza totalizzante dell'amore sotto il costante contrassegno dell'immatunità, sottolineata nella narrazione, in modo sempre più palese, da elementi tipici del fantastico, utilizzati per descrivere i pensieri e i sentimenti di Giovanni, sapientemente contrapposti a quelli della dinamica reale degli eventi. A scandire la narrazione della vicenda non è soltanto l'opposizione tra evento reale e trasfigurazione fantastica: il continuo riferimento al linguaggio usato da Giovanni con i suoi amici, e successivamente quello usato dopo il suo innamoramento, rendono *Don Giovanni* un romanzo nel quale il protagonista realizza il suo apprendimento linguistico. Tuttavia questo accostarsi alla dimensione affettiva è tutt'altro che una fase di maturità raggiunta: Giovanni, che con Ninetta ha scambiato sguardi e qualche sillaba, non riesce a superare lo scoglio di parlare apertamente alla ragazza dei suoi sentimenti. I suggerimenti di Alberto Panarini, il 'nuovo' amico ("il filo d'Arianna che condusse Giovanni nel labirinto degli innamorati di Catania", 62) rivolti a nuovi e più maturi 'doveri', cadono spesso nel vuoto o ancor peggio sono destinati a naufragare.

Giovanni, viaggiando verso Cibali, insieme a quel se stesso che non aveva spiccicato una parola, come insieme a uno sciagurato bambino che non si è potuto bastonare in pubblico, e si ha fretta di riportare a casa, si diceva intanto a bassa voce gl'insulti più duri. [...] C'era, dentro di lui, un Giovanni ch'egli odiava, un Giovanni allocco, un Giovanni paneperso, un Giovanni paralitico (72).

L'arrivo in città di un "Parco dei Divertimenti" fa raddoppiare le occasioni di vedere Ninetta: la fantasmagoria di lampade colorate, musiche e giochi diventa l'ambientazione perfettamente consona allo stato 'illusorio' del protagonista. Quando giunge un nuovo baraccone ("la casa degli Spettri", 79) è la stessa ragazza a chiedere a Giovanni di accompagnarla. Finalmente "la mano di Giovanni è dentro le mani di Ninetta" (81), ma di questo egli non sembra nemmeno sicuro, anzi sembra non essere più sicuro di nulla. Ciò che si genera in lui è una sensazione di disorientamento eppure, al tempo stesso, Giovanni percepisce una sorta di rinnovata pienezza che gli fa ripercorrere le fasi della sua vita, a partire dall'infanzia, per riportarlo alla linea di un tempo rispetto al quale egli viveva come attardato:

Unicamente sa che la battaglia contro il proprio silenzio e timidezza è finalmente terminata, e le radici della sua vita profondano in un mare di latte tiepido. Il suo passato [...] è diventato così visibile nei minimi fatti che egli può dire di trovarsi ancora in tutti i luoghi dai quali è passato, e di non essere né più giovane né più vecchio di tutte le età che gli è toccato di avere prima di giungere ai quarant'anni (81).

Si tratta solo apparentemente di una ricomposizione perfetta del proprio essere e i riferimenti continui all'infanzia e all'adolescenza vengono utilizzati da Brancati proprio per sottolineare il consumarsi ('inconsapevole' al personaggio) di questo scarto, tra un'idea di pienezza di vita e la realtà di ciò che accade nelle relazioni della coppia. Giovanni continua ad essere tormentato da timori infantili. Se è vero che il quartiere "delle case da tè" che egli era abituato a frequentare gli sembra adesso popolato da "esseri mostruosi e inutili", non dimentica il timore che quelle vie infondevano nel suo animo:

"Una delle paure, che lo avvicinavano maggiormente allo stato di bambino, era quello che un bel giorno le orme lasciate dai suoi passi durante la vita diventassero fosforescenti, e catene su catene di pedate luminose lo legassero, in modo chiaro a tutti, alle viuzze e ai portoncini bassi del quartiere famigerato" (91).

Quando poi la relazione con Ninetta diventa stabile, è la ragazza a fissare le libertà di cui essa può godere, a stabilire un decalogo di regole amorose al quale Giovanni obbedisce in maniera acritica e con fanciullesca soggezione. È la ragazza a decidere che egli si impiegherà in una società di tessuti e che si trasferiranno a Milano.

Giovanni non riuscì ad avere alcuna notizia sul numero delle stanze, la forma dei mobili, e il colore delle pareti: tutto questo insieme di minuzie costituiva la sorpresa che Ninetta avrebbe fatto al marito. Giovanni, in questa occasione, ricordò il tempo della prima fanciullezza, quando, nel giorno di Ognissanti, alle sue domande sui giocattoli che i morti gli avrebbero fatto trovare l'indomani sotto il letto, entro le scarpe e nel pitalino, rispondeva: "Domani lo saprai!" (98).

Si consumano le nozze e l'amore di Giovanni non conosce più alcun limite: in una proiezione, ora memoriale ora fantastica, che non smette di guardare all'età felice della giovinezza, Ninetta è il compimento perfetto delle età della sua vita:

Qualunque cosa gli avesse fatto piacere nel corso della vita, e messo negli occhi un'espressione gaia, si ritrovava in Ninetta. Diremo, per tutti, un particolare assai futile: da bambino, egli era andato in visibilio per il rumore dei fiammiferi strofinato

inutilmente sopra il ferro umido dei fornelli. Ebbene, Ninetta, passandosi la mano tra i capelli, produceva un rumore simile (109).

La nuova vita in una città come Milano e la convivenza matrimoniale ben poco si addicono alla natura di Giovanni, tanto che Ninetta indica al marito di modificare le sue abitudini e Giovanni cerca di prendere le distanze dalle sue inveterate modalità. Progressivamente diventa un altro uomo, “sradicato dalle sue abitudini” (117), si concede pochi minuti di sonno e diventa “più magro di uno studente di liceo” (117). E quando il salotto di casa si apre a nuovi conoscenti ed amici egli appare un uomo ormai maturo. Di fronte ai rimbrotti della moglie su alcune sue affermazioni in dialetto usate con gli ospiti, non esita a rispondere seriamente (“Non sono uno che si possa fargli la balia, stanne certa!”, 121), anzi suscita l’ammirazione degli ospiti che “trovavano in lui il buon senso, l’uomo positivo, l’uomo normale” (121). Anche il rapporto con le donne ‘maturamente’ si modifica. Dapprima rifiuta le *avances* che le signore gli rivolgono. Giudica in tono moralistico il comportamento eccessivamente esuberante delle donne sposate e, anche quando cede al corteggiamento di una giovane donna che gli ricorda la moglie da giovane, agisce con ‘matura’ e ‘responsabile’ accortezza e non esita ad interrompere la relazione extraconiugale appena questa diventa eccessivamente invadente, con pianti di gelosia e reazioni di stizza che la giovane innamorata non gli lesina:

La signora Valenti non aveva alcun ritegno quando rimaneva con lui, in un angolo del balcone. [...] Ma questa scena appartata, sebbene corrispondesse in tutto a certe fantasticherie, che gli avevano turbato il sonno nei pomeriggi estivi in Sicilia, ora gli faceva battere i denti per una sensazione sgradevole di freddo e mal di mare, e lo induceva a pensare giudizi severi nei riguardi della signora: “Una madre di famiglia!...” (127).

Nella parte conclusiva del romanzo Ninetta proporrà al marito, pochi mesi dopo la nascita del loro bambino, di fare un viaggio per riportare il nuovo Giovanni in Sicilia. Dopo il viaggio in treno, i coniugi decidono di recarsi a pranzo dalle sorelle di Giovanni, nella vecchia casa paterna. È l’occasione per le sorelle di verificare i cambiamenti notevoli intervenuti nella vita e nelle abitudini di Giovanni, non ultimo nel suo modo di parlare. Ma bastano poche ore perché l’individuo ormai ‘adulto’ decida di ritornare ai vecchi tempi, riprendendo l’abitudine del riposino pomeridiano, un’abitudine quotidiana nella quale risiede la pienezza autentica di un uomo mai davvero cresciuto. In quell’atto ‘regressivo’ Giovanni ritrova espressioni ormai non più usate, il desiderio ingenuo della donna e il bisogno irresistibile di farne spensierato e non più moralistico racconto agli amici di un tempo:

Rivide le signore lombarde; ma al paragone di come le aveva viste, sembrava che proprio allora fossero ricordi dilavati e ora invece donne vere. E che donne!... Gemette piano piano sul cuscino, lasciandovi un po’ di saliva. Una luce accecante si partiva dalle loro carni, fra le sottane di seta! E come aveva potuto resistere? Come non se le era mangiate a morsi quelle gambe, quelle caviglie?... Il bisogno di raccontare gli formicolò nella lingua: desiderava che Muscarà e Scannapieco gli sedessero, come ai bei tempi vicino al capezzale. “Uhuuu! Adesso dormo un minuto!” E infatti chiuse gli occhi (148-149).

Il nostro don Giovanni può così fare ritorno alla sua dimensione originaria, alla sua condizione vera, ritrovare il letto nel quale dormiva da scapolo nella casa paterna e si addormenta nel desiderio di ritrovare i vecchi amici ai quali raccontare le sue



conquiste. Giovanni segue, come la maestria di Brancati ci dimostra nella tessitura del testo, un percorso di andata e ritorno: dalle esclamazioni di timido e mugolante giovinastro, dal dialetto, dai racconti di millantate conquiste fino ad arrivare alla conoscenza del maturo linguaggio sentimentale. E così come la giovinezza e l'immaturità rimarranno per lui una condizione mentale congenita, allo stesso modo il dialetto e il bisogno di ricamare storie con il linguaggio usato con gli amici di un tempo rimarrà un bisogno ineludibile, identitario.

IL ROMANZO *IL BELL'ANTONIO* (Brancati, 2017)<sup>4</sup>, ambientato tra Roma e Catania negli anni Trenta, profondamente legato al contesto politico dell'Italia dell'epoca e intessuto di convinzioni e posizione antifasciste, ha come protagonista Antonio Magnano, un giovane bellissimo, indolente e malinconico, oggetto di numerosi e sfacciati corteggiamenti femminili ai quali la sua bellezza inevitabilmente lo espone. Proveniente da una famiglia benestante della borghesia catanese e trasferitosi a Roma per cercare una posizione di rilievo nell'ambito impiegatizio, Antonio, pur essendo un giovane di 'belle speranze', non riesce ad inserirsi pienamente nel contesto sociale e politico che gli sta attorno, disilludendo le aspettative di familiari e amici. La sua bellezza e il suo vociferato successo con le donne sembrano essere gli unici motivi di vanto che la società gli riconosce; per il resto una malinconica indolenza sembra attanagliare senza specifiche motivazioni la sua esistenza. Per quanto alcune sue caratteristiche sociali e personali tendano a far rientrare inizialmente il protagonista nell'ideale di giovinezza che il fascismo aveva contribuito ad elaborare e a propagandare, il percorso esistenziale di Antonio risulta con evidente dissonanza lontano dall'immagine e dalla retorica della giovinezza e della pienezza di vita che il regime ha fatto propri. La giovinezza di Antonio ha invece ben altri sviluppi: la decisione del padre di richiamarlo a Catania per dargli in sposa la ragazza che la famiglia ha scelto per lui viene supinamente accettata, anche in considerazione del suo mancato inserimento nella realtà professionale e politica della capitale; il dramma di una immotivata quanto inaspettata impotenza, che sarà la causa dell'annullamento del matrimonio, caccia Antonio in una dimensione di disagio esistenziale, nella quale l'ipotesi di una presunta quanto verosimile omosessualità, è quanto di più lontano dalla cultura patriarcale della famiglia quanto dal *machismo* del regime.

Pur nella diversità delle vicende narrate, la dinamica presente in questo romanzo è la medesima riscontrata nei romanzi precedenti, ossia la perdita di una condizione perfetta e luminosa di felicità da parte del protagonista insieme alla scoperta della profonda malinconia della vita adulta, con i suoi tratti di inautenticità e inappartenenza. Anche nel *Bell'Antonio* la giovinezza non è più solo età anagrafica di passaggio, non più soltanto una fase della vita o il fissarsi di una costante psicologica fatta di automatismi e schematismi dalla quale il personaggio non riesce realmente ad uscire in quanto rappresenta il suo spazio mentale di rifugio e di salvezza, bensì anche una dimensione valoriale e per molti aspetti 'ideologica'. L'atteggiamento malinconico e rassegnato di Antonio di fronte ad un mondo che si sgretola lo rende simbolo e figura della realtà con i suoi radicali mutamenti storici rispetto alla quale l'uomo rimane attardato in una dimensione pervasivamente melodrammatica e tardo-romantica, priva pertanto di slanci, proteste o istanze ideali che un consapevole antifascismo avrebbe richiesto. Una dimensione bloccata, nella quale egli, orfano di padri troppo 'forti', sperimenta da un lato l'inetta incapacità di affermare un nuovo e diverso se stesso, e si rassegna a vivere l'elegia antitragica di

<sup>4</sup> D'ora in poi il numero della pagina nel testo rimanderà a questa edizione.

un adolescente tardivo. Non è un caso che Antonio nel corso del romanzo utilizzerà sempre un linguaggio di tipo sentimentale e affettivo, anche quando le vicende richiederebbero ben altre posizioni e che nel corso della narrazione egli non smetterà di guardare al romanticismo come ad un'età perfetta e sempre più lontana.

Tra gli scapoli siciliani che si stabilirono a Roma negli anni Trenta Antonio Magnano è di certo il più bello: ad affascinare di lui è l'“istantanea dolcezza” (6) che si dipartiva dal suo volto, le sue “membra d'atleta, addolcite da un pallore di malinconia e di mansuetudine, come se ovunque si trovasse quel corpo, una luce misteriosa venisse a piovergli dall'alto” (7). Il narratore colloca l'azione nel 1932 quando Antonio ha ventisei anni; ma sin dalle prime pagine Brancati anche qui si diverte a ripercorre i turbamenti che il ragazzo era capace di ingenerare nelle donne sin dal decennio precedente quando “la madre e il padre furono costretti a rendersene conto”. Già nell'aprile del 1922 una cameriera di casa Magnano si era presentata nella camera dei genitori di Antonio, il signor Alfio e la signora Rosaria, fingendo di essere stata insidiata dal figlio. Il padre pensava già di punire il giovane, quando Antonio all'oscuro di tutto entrò nella camera “con l'aria più dolce e candida che si potesse immaginare” (8). Antonio è un giovane *sui generis*. Mentre la madre chiede conforto al prete pregando e cercando un rimedio alla “diabolica bellezza” del figlio, il giovane vive nel suo candore con una semplicità d'animo, che non lo abbandonerà negli anni romani. Anche nell'ambiente affaristico della Capitale, non ha approfittato del suo successo con le donne, non è diventato scettico, indifferente o cinico in virtù di “tanta fortuna”; Antonio ha vissuto sempre con letizia i suoi anni giovanili ed è rimasto “pigro e sincero come il cameriere di un caffè siciliano in un pomeriggio d'agosto” (12).

Ma anche questo ritratto di partenza è destinato subito ad incrinarsi: “Nell'autunno del 1934, una subitanea quanto strana malinconia s'era impossessata di lui. Questa malinconia sulla fine di novembre, prese tutti i caratteri della tetraggine” (12). Immotivata e improvvisa, senza che gli stessi amici riescano a darsi una spiegazione, tale malinconia è certamente di natura esistenziale, come dimostra il colloquio che Antonio ha con lo zio Ermenegildo Fasanaro, poco prima di rientrare a Catania, dove il padre gli ha combinato delle nozze vantaggiose. Il ritratto che emerge di Antonio è quello di un giovane evanescente, afasico, totalmente incompreso e inquadrato nel pregiudizio che lo vuole un impenitente donnaio, disinteressato alla politica e a discorsi di rilevanza ideologica:

“Perdio, tu non ti interessi di politica, non te ne importa un fico secco! ... Scommetto che non hai letto Carlo Marx?”

“No!”

“E non lo leggere! Dato che non l'hai letto a trent'anni, non lo leggere più: lascialo stare dov'è! Ai nostri tempi, lo leggevamo. Cioè: non lo leggevamo nemmeno noi, ma ne parlavamo come se l'avessimo letto ...” (17).

Per molti aspetti Antonio è un giovane caratterizzato da una inettitudine tanto più manifesta quanto più messa a confronto con le forti convinzioni politiche dello zio che dal canto suo si chiede quali forze politiche possano realmente prendere il potere se dovesse cadere Mussolini, in un dialogo che è invece quasi un monologo, al quale Antonio è incapace di contrapporre o verbalizzare alcuna idea, dal momento che difficilmente sarebbe ascoltata o avrebbe spazio:

“D'altro canto, io parlo del comunismo con troppa leggerezza. E se fosse una cosa seria e utile?”

“Dicono che ...”

“Dicono che, un bel nulla! Anche se il comunismo è utile – e ti assicuro che non lo è! – io mi ribello, perché è immorale in quanto sopprime la libertà ...” (19).

L’arrivo di Antonio nella casa paterna equivale al ritrovamento di uno spazio protetto, quasi edenico, nel quale il giovane ritrova la tutela affettiva della madre:

In questa terrazza, Antonio s’era addormentato le notti d’agosto, al principio del nostro secolo, col visetto riverso fra le ginocchia della mamma, sentendo il ventaglio di lei mormorare dolcemente su in alto [...]. In questa terrazza, fu ricevuto Antonio dalla madre e dal padre al suo ritorno da Roma. Qui fu abbracciato, baciato, qui gli furono portati i biscotti, il caffè, l’uovo, il latte; qui egli raccontò con le lacrime agli occhi come il suo bel cane bianco fosse fuggito dallo sportello aperto del vagone e non fosse più tornato (25).

Ma poco dopo sarà il padre a condurre il giovane nello studio e a comunicargli i dettagli delle nozze combinate con Barbara Puglisi; a nulla valgono i timidi rifiuti di Antonio che vorrebbe aspettare qualche anno ancora prima di sposarsi o le giustificazioni che prova ad accampare. Il padre è quanto mai risoluto e nella sua assertività non manca di sottolineare l’incapacità di Antonio e il suo comportamento tanto più deludente quanto al di sotto delle aspettative paterne: “Non è colpa mia [...] tanti giovani sono entrati nella carriera diplomatica senza concorso. A me invece tutti promettono mari e monti, e poi, quando torno da loro per sapere com’è andata a finire la mia pratica cascano dalle nuvole come se mi vedessero per la prima volta.” (27). Il signor Alfio non può che riconoscere che suo figlio è un “minchione”, dedito solo alle donne.

Rimasto solo Antonio ritrova i tetti della città, le stanze della sua casa, i suoi oggetti e si lascia andare inevitabilmente alla malinconia, prima di addormentarsi per due ore. Al risveglio da sonni inquieti, in preda ad una voglia violentissima di pianto, Antonio cerca di reagire: “Giuro davanti a questo crocefisso della parete che non devo essere mai più malinconico!” (30). Il giuramento sancisce idealmente la volontà di Antonio di inserirsi pienamente nella vita della sua città, di diventare attore partecipe e maturo della sua esistenza e del suo tempo. Ma come dimostrano le vicende principali del romanzo, ad ogni momento di felicità o di presunta ritrovata pienezza esistenziale, occorre che faccia seguito un atteggiamento maturo e adulto che non sembra appartenere affatto al protagonista. Per cercare quindi di uscire da questo suo stato Antonio decide di accettare la proposta particolare dell’amico e cugino Edoardo Lentini. In occasione dell’insediamento del nuovo segretario federale, Lorenzo Calderara, giunge a Catania il vicesegretario del partito in persona, amante delle donne pubbliche. Edoardo invita alcuni amici a festeggiare nella pensione *Eros* ed Antonio su richiesta si unisce al gruppo. Tutti si complimentano per il vigore del gerarca e cercano di compiacerlo alzando la sua età o abbassandola col medesimo intento. La conversazione si sposta così significativamente sul tema giovinezza “che sotto il nuovo regime, aveva preso il ‘timone dello Stato’: tutti indistintamente i ministri, i podestà, i federali erano giovani, e più giovane di tutti era [...] nominarono il personaggio più potente d’Italia” (33). Nonostante il successo di Antonio con le donne della pensione, a lui, come ad altri presenti, non appartiene nei fatti il medesimo *machismo*: Antonio ha i polsi delicati e non quelli pelosi e gonfi del gerarca fascista. Tuttavia questi prende a ben volere Antonio, che riscuote un insperato successo, ricevendo precise offerte di sistemazione. Il giovane non intende tuttavia sfruttare a suo proprio vantaggio o per quello dei suoi amici questa

conoscenza. Solo in seguito cederà alle richieste del cugino Edoardo e perorerà la sua causa per la nomina a podestà cittadino, ma senza ottenere l'esito sperato. La conversazione della sera seguente tra Antonio ed Edoardo, caratterizzata dal ricordo delle idealità del passato e dalla decadenza del presente ("I due giovani erano tormentati da una nostalgia di romanticismo che li rendeva più inquieti e infelici di un vero e proprio romantico", 39), è l'occasione per Antonio per ventilare a se stesso ben più alti propositi che però non avranno seguito, ossia quelli di riprendere la lettura e lo studio. Edoardo si rassegna a frequentare con ossequio la segreteria del partito, aspettando più fortunate circostanze. Antonio invece, che nel frattempo si è ufficialmente fidanzato con Barbara, si chiude "completamente nella sua vita privata" (65) per cinque mesi felici.

Questa sua felicità s'incrina "seriamente durante la cerimonia delle nozze" (75) a causa dei timori e dello spavento di Antonio; la sequenza corale delle nozze e del corteo si conclude con una battuta pronunciata da una ragazza presente tra la folla accorsa ad assistere al corteo nuziale: "Son sicura che non vedremo più Antonio passeggiare per via Etnea fino alle due dopo mezzogiorno. È proprio vero che la giovinezza è finita!" (77). L'ansia provata da Antonio è segnale e preludio di quanto accade nei capitoli centrali del romanzo: il barone Puglisi informa il padre di Antonio che la situazione tra i loro figli non va bene e chiede che il matrimonio venga annullato:

Barbara è andata al matrimonio ignara di tutto, come una bambina dell'asilo. Ha creduto per tre anni che suo marito si comportasse come tutti i mariti di questo mondo. Vostro figlio, scusate se ve lo dico, ha profittato dell'ingenuità di sua moglie. Anzi, se volete sapere quello che penso veramente, Antonio si è dimostrato un uomo molto leggero (88).

Per Antonio si apre una penosa serie di confronti nei quali si dimostra immaturo, privo di una visione oggettiva della realtà e di senso pratico. Informato telefonicamente dal padre, si precipita nello studio del suocero, ma "incapace d'iniziare il discorso" (97) riesce solo a sillabare dei laconici 'perché'. Il notaio Puglisi lo mette di fronte ai fatti: "Antonio, tu sei un uomo!" disse il notaio [...] "Tu sei un uomo" insistette il notaio, dopo aver pensato che l'unico modo di non offendere Antonio era quello di non considerare offensiva la frase che aveva già pronunciato "e devi mostrarti coraggioso" (98). La successiva conversazione con la moglie Barbara è ancor più umiliante, perché si confrontano i discorsi ormai maturi della giovane sposa e quelli di Antonio che fa proposte infantili e strampalate che non vengono accolte: separare i letti, vivere in camere diverse, fare un viaggio e sparire, andare a lavorare in Africa, andare insieme in America e lì divorziare. Antonio ritorna a casa dei genitori e rimane per quindici giorni chiuso nella sua stanza, lasciando la madre addolorata, il padre sconcertato ed esterrefatto. Diverse e complementari le loro reazioni. Il signor Alfio alla fine riesce a parlare con il figlio e, fraintendendo le affermazioni di Antonio, esclude l'ipotesi dell'impotenza o di altre 'situazioni peggiori', ed è così convinto che sia il figlio volontariamente a non desiderare la moglie che propone al suocero di andare in un casino e "guardare sino alla fine" (113) ciò che suo figlio è capace di fare. La signora Rosaria si rivolge al suo confessore a cui chiede di farsi intermediario per poter avere un colloquio con la nuora. La conversazione tra le due donne si svolgerà seguendo un comune contrassegno: quello della maturità. Barbara sostiene di non essere "più la bambina di tre anni che giurava nelle parole di Antonio come in quelle del Vangelo", dal momento che ormai ha saputo "quello che una donna maritata deve sapere" (120). La

madre di Antonio sottolinea, invece, la perdurante innocenza del figlio: “Hai visto [...] quanto bene ti voleva? Dormiva con la tua mano abbracciata al petto, come faceva con me quand’era bambino! Perché è rimasto un bambino, un bambino!...” (122).

I capitoli VIII e IX che costituiscono lo snodo centrale del romanzo, sono dominati dalla conversazione tra Antonio e lo zio Ermenegildo Fasanaro, fratello della signora Rosaria, tornato a Catania dopo un’assenza di vent’anni, al quale viene affidato il compito di capire cosa realmente sia accaduto al giovane e quali siano le motivazioni della mancata consumazione del suo matrimonio. Il racconto di Antonio ripercorre le sue vicissitudini sentimentali, la sua complicata iniziazione al sesso (“Fino a diciotto anni la feci nei sogni; poi una volta la feci a metà in una casa di via Madden, e la sera vomitai”, 142) e il breve periodo nel quale era stato felice (“Ero felice in quell’anno [...] ogni sette giorni, sia pure! [...] Oh, com’era bella la vita”, 145). Ma questa sua felicità dura fino all’incontro con una ragazza tedesca e il suo giovane fidanzato. Di fronte al corteggiamento della ragazza Antonio riferisce di aver ceduto, ma di non essere riuscito a compiere l’atto che la ragazza si aspettava e a dare forma fisica al suo desiderio. E da lì la sua esistenza a Roma era stata costellata di menzogne, imbrogli, sotterfugi e doppiezze per celare la sua condizione. Dalle parole di Antonio si deduce però che non si tratta solo di un caso di impotenza, ma forse anche di una omosessualità mai del tutto dichiarata neanche a se stesso: più volte nel racconto della sua frequentazione con la ragazza tedesca, Antonio indugia sulla bellezza del suo giovane fidanzato (con il quale condivide il medesimo ‘problema’): “Se avessi visto quell’ufficiale viennese, ti sarebbe venuto il tremore sulla pelle!” (145), “mi sembrava un dio, e l’ombra turchina, in cui era immersa la sedia vuota accanto a lei, mi pareva che quell’uomo gliela proiettasse dal cielo” (146). Eppure lo zio Ermenegildo non coglie questa mezza confessione.

Nella seconda parte del dialogo, di fronte al racconto del perdurante stato di Antonio, lo zio rivolge al giovane nipote delle obiezioni sensate, razionali e mature: perché sposarsi allora, perché non correre subito ai ripari, perché non prendere qualche iniziativa, perché non separarsi. Antonio risponde con argomentazioni puerili, tramate di fanciullesca immaturità che rivelano la sua inettitudine e suscitano l’ira dello zio che non riesce ad accettare che non si considerino, oltre all’aspetto in questione gli impegni sociali, economici e gli interessi che un matrimonio inevitabilmente comporta. Egli pensa di poter vivere come un ragazzo, un angelo, rispecchiandosi nella cieca ingenuità della moglie ben presto destinata a svanire di fronte ai richiami della carne e alla verità della situazione:

Come una bambina caparbia, ella continuava a voltare le spalle alla verità che non aveva mai visto. Zio, quella verità, io non ero in grado di svelargliela [...] Una profonda eccitazione faceva battere il mio sangue e bollire il mio cervello, ma alla fine si esalava dai pori della mia pelle e si perdeva nel vuoto dandomi un piacere sparso e privo di forza come quelli che sognano i bambini poco prima di perdere l’innocenza [...] Mi disse che avremmo dovuto continuare a vivere stretti e abbracciati come due angeli. Ma la sera, entrando nel letto, era rossa scarlatta, e io le vedevo battere il cuore nei nastri che le stavano annodati sul petto (166-167).

Antonio rimane pertanto un giovane che non riesce a diventare pienamente adulto e ad essere se stesso, non riesce a vedere la realtà nella sua oggettività, schiacciato da modelli troppo forti e di troppo alte pretese. Suo padre può così affermare con disperazione di aver perso come morto il suo figlio maschio. Il vecchio Magnano sempre più costretto a subire dalle malelingue di tutta la città



battute, risate, pettegolezzi e la facile associazione tra impotenza e antifascismo alimenta il suo dolore di argomenti politici e in una tragicomica tirata con la moglie le confessa tutti i suoi tradimenti e i figli che ha avuto fuori dal matrimonio, al fin di affermare, quasi a discolora di quanto accaduto, la sua virilità.

L'ultima sequenza del romanzo si svolge dopo un intervallo di quattro anni. Tutto è ormai cambiato: il matrimonio di Antonio è stato annullato. La ragazza è andata in sposa del ricco ed anziano duca di Bronte. Il padre di Antonio è morto durante il bombardamento della città nel 1942. L'anziano uomo viene trovato "tra le rovine di un quartiere malfamato" (237): "Antonio [...] trovò sulla lapide del padre, scritte a carbone da una mano sconosciuta, queste parole spaventevoli: '... morto il sei marzo 1942 per lavare l'onore della famiglia infangato dal figlio'" (240). Gli anni di attesa per la fine della guerra sono un periodo trepidante, di strana felicità, ma su tutto grava la consapevolezza di cui si fa portavoce il cugino Edoardo, che non smette di camminare accanto al suo caro Antonio: se sta per ritornare il tempo romantico della libertà e della verità, gli anni sono ormai inesorabilmente passati. "L'unica cosa che mi dispiaccia" ripigliava Edoardo con voce commossa "è che i tempi della gentilezza, della pietà, della poesia ritornano quando noi non abbiamo più vent'anni! La nostra giovinezza è in tasca a quell'uomo" (245).

Antonio sembra l'unico a non essere cambiato, continuando a vivere in un mondo nel quale il discorso politico sembra assente, in cui non esiste nessuna associazione tra impotenza e incapacità di una generazione di opporsi al regime, bensì solo la monotematica e ossessiva condizione bloccata di desiderare fanciullescamente una donna senza mai riuscire ad averla pienamente. Anche quando, nell'ultimo dialogo del romanzo, Edoardo, che ha avuto la sventura di vivere l'arresto, gli racconta le sue vicissitudini, Antonio si addormenta e immagina di possedere nella dimensione onirica la domestica della casa paterna. Quando si risveglia e racconta il suo sogno al cugino, questo si risente e tra i due scoppia un litigio seppure di breve durata. Edoardo, tornato a casa, telefona ad Antonio in lacrime e quest'ultimo a sua volta non può che corrispondere con i singhiozzi da adolescente al suo pianto. La reticenza di Brancati ci porta alla soglia di una verità matura e ben diversa sulla quale non è però il caso di indugiare: "Edoardo stette ad ascoltarlo per alcuni minuti, poi, sentendo che non accennava a diminuire, tolse scoraggiato il ricevitore dall'orecchio e si mise a guardarlo; lo guardò a lungo, con sfiducia, con amarezza, sentendovi sempre gorgogliare quei singhiozzi di adolescente tardivo" (263).

LA CONDIZIONE DI GIOVINEZZA IMPERITURA solo in apparenza non appartiene al protagonista dell'ultimo e incompiuto romanzo di Brancati, *Paolo il caldo* (Brancati, 2017)<sup>5</sup>. Paolo Castorini è un uomo adulto, incapace però di rassegnarsi supinamente ad una vita priva della luce e del sentire passionale. Il desiderio di recupero della sensualità, della pienezza e della totalità che erano proprie della giovinezza in lui si degrada, diventa inseguimento compulsivo dei propri fantasmi, primo su tutti il sesso. Pur così differente da Giovanni e Antonio, Paolo, reale dongiovanni tutt'altro che impotente e parolaio, non perviene ad una vittoria, ad una dimensione risarcitoria. Non si appaga esteticamente della bellezza femminile, non si appaga della conquista, perché il suo è un desiderare quasi senza oggetto; non è nemmeno una dinamica relazionale autentica, ma un desiderare ossessivo con il quale vuole nutrire la sua ansia di egotismo e di rispecchiamento e infondere una luce anche

<sup>5</sup> D'ora in poi il numero della pagina nel testo rimanderà a questa edizione.

parziale e momentanea alla sua esistenza priva di un autentico progetto, sempre più incapace di accordarsi pienamente con un tempo storico che gli appare illogico e incoerente.

A narrare in prima persona la vicenda è uno scrittore siciliano quarantacinquenne che vive da anni lontano dalla sua terra e contempla dalla terrazza di un ristorante i colli di Firenze. Il primo capitolo del romanzo, che si presenta diviso in tre parti e mancante dei capitoli conclusivi a causa della sfortunata morte del suo autore, contiene le riflessioni del narratore (controfigura dello stesso Brancati) che forte dei suoi anni sta sperimentando un inaspettato quanto piacevole sentimento di calma e letizia: “di quella letizia che è una condizione forte della mente, refrattaria ad avvilirsi e a imbrattarsi di pensieri scuri, informi e vischiosi” (5). Vede nei monumenti di Firenze l’opera dell’uomo che si misura col tempo; la vista dei musicisti del locale non ingenera più in lui come avveniva in passato alcun “rimorso sociale” e vede nelle vesti e nelle forme delle donne presenti “quanto ci rimane dei manti delle dee, ultime vestige della giovinezza del mondo” (9).

Della Sicilia ricorda la luce con la sua profonda natura di tenebra: “Quella che invece penetra subito i cervelli è la parte luttuosa della luce, la ripresa buia della sua alternativa, e ad essa si deve quell’espressione di angoscia che raggrinza i volti anche dei giovani” (12). Ricorda i sentimenti che appartengono alla sua terra quali l’apprensione, la sensualità e soprattutto la lussuria, “l’impulso che opera più in fondo, che dà al siciliano un fremito che lo ricongiunge ai più lontani antenati, il fremito del gregge all’avvicinarsi del lupo, o del pollaio al calare lento del nibbio, l’impulso sacro per le lotte che ha suscitato, e la volontà morale che ha dovuto svegliare nei rari casi in cui è stato sconfitto” (14). Il narratore riflette altresì sul principale sforzo che ha caratterizzato la sua esistenza: quello di “vedere la luce del mondo [...] dalla parte ridente, ed espellere dal cervello le influenze della sua ripresa buia, dalla quale derivano l’apprensione e la lussuria” (15). Buio e luce sono solo in apparenza dei contrassegni diversi delle età della vita: l’esistenza è in realtà tramata profondamente di entrambe, come egli riesce nitidamente a vedere ora che si trova in un’età matura, lontano da quell’adolescenza a cui vuole “dedicare il [suo] prossimo volume” (18). Dal fondo dell’adolescenza e dell’immaginazione dello scrittore, nello spazio sfumato tra ricordo, testimonianza e invenzione nasce la figura di Paolo Castorini, il protagonista del romanzo.

La veste del primo capitolo appartiene pertanto ad un narratore che si presenta come testimone informato degli eventi e, anche se non sappiamo se alla fine del romanzo la sua figura sarebbe andata a coincidere con quella stessa di Paolo, di fatto il narratore e il protagonista del romanzo sono accomunati dal destino della scrittura: sono entrambi scrittori e intellettuali. Questo sostanzia l’intera narrazione, costituendo accanto alla sensualità uno dei poli della dialettica interna al personaggio e caratterizzante le vicende narrate. Una dinamica che inevitabilmente richiama la ‘formula’ pirandelliana che la vita o la si vive o la si scrive. Tra lussuria e ricerca di una propria dimensione intellettuale, il romanzo è la vicenda di un duplice e parallelo fallimento, della scoperta che nessuno dei due ambiti può essere totalizzante. Sin dalla giovinezza Paolo porta su di sé il contrassegno di un duplice destino: quello della prepotente sensualità tipica della sua famiglia, che lo rende molto simile al nonno e gli dona una grande profondità di sentimenti (la pietà e la difesa della vita da qualunque astrazione), e quello della scrittura che dà permanente equilibrio al pensiero.

Gli anni del suo apprendistato sentimentale si muovono tra la scoperta del piacere fisico con Giovanna, la giovane serva di casa, riflessioni e tentativi compositivi:

Questi momenti, in cui un ragazzo siciliano pareva raggiungere quella nudità di mente e di sensi [...] erano però molto rari in lui, e si facevano sempre più rari, sopraffatti da ondate furiose e continue di vitalità animale. Spesso gli accadeva che il piacere di pensare [...] gli si convertisse in piacere fisico, in una propensione irresistibile della carne, per cui egli, chiuso il libro, doveva correre subito nello stanzino di Giovanna (35).

Fanno seguito le avventure con la cantante Rodriga Perez che lo metteranno in rivalità con il suo amico di sempre, lo scrittore Vincenzo Torrìsi, ed altre esperienze più traumatiche come il suicidio del padre Michele, esile e di salute cagionevole, che si colpirà a morte con un'arma da fuoco. Il padre è un uomo che per le sue condizioni di salute è stato privato della giovinezza ed ha imparato ad identificare la felicità non con la carne, ma con la ragione: "Mi sono alzato dal banchetto della giovinezza [...] a stomaco vuoto, cioè, a dire, con tutti i disturbi della digestione pesante, ma non ho mai mangiato nulla" (72). Paolo non riesce a comprendere bene nella conversazione avuta con il padre il suo stato d'animo e il suo malessere non solo fisico: ed esce dallo studio convinto che, nonostante il tono malinconico, sia un uomo fondamentalmente felice. Sul letto di morte lo zio Edmondo, fratello del padre, gli urla in faccia la verità: "È tuo padre che si è ferito! [...] tuo padre!... il ragazzino che ti ha dato la vita... Perché tuo padre è rimasto sempre un ragazzino, e quando si è sposato, e ha avuto te, sembrava un bambino" (93). Di fronte all'impossibilità di godere a pieno dei piaceri fisici dell'esistenza, il padre di Paolo si è concentrato sulla ragione, facendo coincidere la felicità con un approccio razionale alla vita, ma si è trattato di un rapporto troppo squilibrato su un unico versante per potersi considerare autentico e realmente praticabile. Per tutta la sua vita invece Paolo oscillerà tra questi due poli, sfuggendogli la necessità inevitabile di una loro matura compresenza, serpeggiando tra sesso e scrittura, tra disgusto e sublimazione per entrambi.

Dopo la morte del padre, Paolo vorrebbe sposarsi con la figlia del farmacista Berselli, ma lo zio lo invita a desistere, in quanto, secondo lui, per il suo lavoro e la fanciullezza compromessa, quella ragazza è incapace di attingere ai piaceri della vita: "Quella ragazza ha le radici compromesse: ha trascorso la fanciullezza, l'adolescenza, e parte della giovinezza fra gli stenti e la fatica. Quale felicità vuoi che attinga a radici che non sanno più filtrare dalla vita tutti i piaceri che vi sono sparsi?" (110). Edmondo si erge a vero e proprio paladino e alfiere della sensualità, facendo coincidere felicità, piacere e giovinezza. Paolo è in sintonia con il pensiero dello zio, secondo il quale la sensualità rimane sempre capace di "emanare una gaia luce indiretta" (107). Edmondo riuscirà a convincere Paolo a trasferirsi a Roma per frequentare la facoltà di Legge, a godersi la vita per tutto il tempo che può e a sposare fra vent'anni la figlia della farmacista. Prima di partire Paolo scopre che lo zio e la madre sono diventati amanti, senza manifestare alcuna apparente reazione. Ma il suo silenzio suona come la presa d'atto e il riconoscimento che quella simpatia a lungo celata tra i due cognati, quello slancio, "quell'oscura forza convergente" si è scrollata di dosso le parole "amore, dolore e fedeltà, rivelando bruscamente di essere tanto più forte e grande di queste cose da farle apparire, la notte che si poté sfogare in pieno, come ombre inconsistenti" (115). Ma per quanto le parole dello zio confermino la consonanza perfetta tra giovinezza, innocenza e sensualità, nei fatti la scoperta che lo zio intrattiene una relazione con la madre dimostrano che la

sensualità è destinata inevitabilmente ad incrinarsi di fronte al trascorrere del tempo, nella realtà delle dinamiche di più adulte relazioni, al subentrare del tarlo della riflessione.

Nella seconda parte del romanzo, che inizia col trasferimento di Paolo a Roma, la sensualità comincia a degradarsi e a cedere il passo alla lussuria. L'instaurarsi della relazione con una giovane scenografa, Lilia Rovetta, dà vita a un rapporto totalizzante, ma proprio per questo destinato ad esaurirsi. La volontà spasmodica e maniacale di scoprire se al di là del piacere “vi fosse un piacere più remoto e del tutto inesplorato” è destinata ad essere frustrata e a dar vita a rapporti avvelenati dall'odio, dalla gelosia e dal possesso. La relazione con Lilia coincide con la fine dell'innocenza: “Sotto la sensualità di Paolo, qualcosa di più profondo tornò a muoversi, la lussuria. E sebbene egli avesse vent'anni, la giovinezza, dopo quell'incontro, si chiuse definitivamente per lui, ponendo termine a quello stato di freschezza e quasi di innocenza, che per i sensuali è la semplice sensualità” (122). Sebbene la donna lo sfianchi per “renderlo completamente disarmato nei riguardi di altre donne” (123), in lui si insinua il desiderio di altre avventure: “sapersi cucito a fil doppio gli suggeriva avventure con giovani sarte” (123), ma è costretto nei suoi incontri a sperimentare e a riflettere sul mancato accordo tra le sue fantasie e la realtà. Dopo la relazione con Lilia, Paolo “rimase giovane per ancora molti anni” (131), riappropriandosi della sua vita sensuale, alternandola volontariamente a tentativi di letture e di studi: “egli cercò di procurarsi in tutti i modi quelle pause di meditazione col fine di tornare più forte e fresco alla sua vita sessuale” (131).

La parte centrale del romanzo è occupata da un lungo capitolo contenente il resoconto di un ricevimento presso la villa di una signora aristocratica nel quartiere Parioli, frequentata da artisti e letterati. Paolo vi partecipa su invito dell'amico Vincenzo che gli ha riferito della grande ‘disinvoltura’ di una donna, Beatrice Banchedi, presente alla festa. Partecipa a conversazioni serie sull'origine dell'arte, ma anche ad “un infinito numero di sciocchezze” (154), ma nei fatti è lì per “l'infantile desiderio di sentir pronunciare [...] una frase sconcia” dalla donna oggetto delle sue voglie. In questo suo desiderare non sembra però rendersi conto che “innocenza e corruzione [...] coesistendo in una stessa persona, ne formano la ricchezza e la maturità” (156), così quando Beatrice lo invita a seguirlo e a consumare un amplesso con lei dietro il sipario chiuso del teatro privato della villa, egli non può che giudicarla male, vedendo “in quella donna ancora madida di lascivia, la moglie, la figlia, la madre, la sorella” (163). Il desiderio sessuale si consuma dietro il paravento dell'ipocrita galanteria delle conversazioni che si svolgono in sala.

Come in un ideale percorso di discesa nel degrado della corruzione, nel capitolo seguente Paolo è a Montecitorio, ad assistere all'intervento della deputata della sinistra Ester Salimbene: ma di lei non interessano i discorsi, i suoi interventi a favore delle regioni del sud Italia, bensì le sue movenze, le sue fattezze, le sue mani sul microfono. I lavori vengono interrotti bruscamente da un confronto politico che diventa “indegna gazzarra” e trasforma la sala nell'arena di un circo. All'uscita, il pittore Giacomo Pinsuto, che Paolo ha conosciuto al ricevimento e che ha ascoltato i suoi apprezzamenti per la deputata, gli chiede: “Ma lei perché dedica la sua vita esclusivamente alle donne?”. “Perché non c'è altra felicità a questo mondo!”, risponde Paolo. “Arte, scienza, lavoro: tutte sciocchezze, mi creda. Politica, commercio: sciocchezze!... Entrare per la prima volta nell'intimità di una donna: ecco un momento sublime. Non ce n'è altri!” (177).

Sempre più sprofondato nella lussuria, l'angoscioso surrogato di un vitalismo che non esiste più, Paolo si dedica alle inserzioni pubblicitarie di massaggiatrici, infermiere e sarte: il piacere, l'attesa dei prossimi incontri con donne sconosciute è il riflesso della felicità trepidante, "della più ingenua gioia che aveva provato da bambino" (185). L'incontro con una sartina sembra essere il coronamento di un sogno erotico: "Quel suo desiderio, che aveva aspettato venticinque anni, fremeva ora con tutto l'impeto della sua intatta giovinezza dentro la mente invecchiata, tirandola da ogni parte e scompigliandola, come un corsiero ancora indomito in un tiro a quattro di vecchi ronzini" (190).

Richiamato in Sicilia a causa delle condizioni di salute della madre ormai prossima alla morte, Paolo ascolta al capezzale le sue confessioni, il rimorso nei riguardi del marito per non essere stata la compagna perfetta per lui, a causa del carattere freddo e cerebrale dell'uomo e il rimpianto di aver vissuto dopo la sua morte "quella smania" e quella "vitalità" (203) che le hanno fatto perdere l'anima. Parla poi con lo zio Edmondo, ormai settantaquattrenne, che non riconosce i suoi anni e non si considera affatto separato dalla giovinezza per la sua vitalità e la sua insaziabile voglia di vivere:

Cinquant'anni non sono nulla, non mi separano affatto dalla giovinezza. Un vetro cinquant'anni, no un sottile velo trasparente... Se mi volto, dietro le mie spalle c'è la giovinezza chiara, nitida, e dietro c'è la fanciullezza, ancor più chiara e più nitida, di quando avevo vent'anni. I pensieri sono con me, li devo ancora sviluppare... E così i sentimenti, e i desideri: li devo ancora appagare! Io non sono affatto sazio di vita, comincio appena ora ad assaporarla! (212).

Paolo a questo punto non può che pervenire ad alcune considerazioni:

Come diavolo, un uomo poteva ridursi così? Tutto carne masticata dalla morte!... Come poteva ridursi così? Era chiaro come poteva ridursi così. Niente mai meditazione, niente mai volontà, niente mai autocritica, niente dunque coraggio, niente dignità, niente luce intellettuale, niente superiorità sulla morte. Lo spirito, relegato nella stiva del corpo, costretto a servirlo per renderne infiniti e divini i godimenti, ora si limitava a sbattere funereamente le sue catene per annunziare che il padrone colava a picco (213).

Si ingenera così in lui una crisi morale: alla luce delle esperienze della madre e dello zio, Paolo prende atto che abbandonarsi alla lussuria non conduce affatto alla felicità, che forse, come sosteneva il padre, la felicità è da far coincidere con l'esercizio puro della ragione. La condizione di giovinezza imperitura, di vitalità e di compresenza simultanea di tutte le età della vita nell'esistenza dell'uomo cade definitivamente. La lussuria altro non è che una rinuncia all'umanità e al pensiero, una forma di degradazione dalla quale egli comprende di volersi liberare. Esiste infatti nell'uomo una parte nobile, benefica, luminosa ed egli "aveva sentito per la prima volta passare, senza vederne bene i contorni, il Sublime e il Divino" (220). Recatosi in farmacia alla ricerca di un medico, Paolo resta colpito dall'avvenenza della giovane che lavora al banco, che altri non è se non la figlia "della farmacista che, venticinque anni avanti, gli aveva ispirato per due giorni il proposito del matrimonio" (233), e stavolta decide di sposare la fanciulla.

La terza sezione del romanzo, incompiuta a causa della morte dello scrittore, consta di due soli capitoli dal dettato complesso, ricco di nuovi motivi narrativi tra loro intrecciati. La compresenza di argomenti moralistici, religiosi e psicoanalitici accompagna il progressivo, ulteriore degrado di Paolo verso una dicotomia bipolare



tra la seria maturità della vita e la lussuria, desiderio oscuro, apprensivo, autopunitivo dietro al quale ad un tempo si nascondono e si palesano la frustrazione e l'assenza di valori morali. I periodi di felicità che riesce a vivere, complice la vicinanza con la giovane moglie Caterina, sono in realtà frutto di rimozione e di sublimazione della lussuria, che assume sempre più la fisionomia di una forza esterna al protagonista: turbamento, forza nemica, dannazione, inferno.

Girando in macchina per Roma, Paolo osserva lo spettacolo della corruzione che gli sta attorno:

Le statue della Madonna crescono di numero, e la corruzione aumenta [...] basta aprire la radio e senti leggere il *Vangelo* o recitare il Rosario, e la corruzione aumenta; i funzionari dell'ufficio di censura diventano sempre più impettiti, ne ho visto uno ieri rigido rigido, come se in via Veneto montasse la guardia dell'ignoranza, compito sacro in questo Paese che ama non leggere; commedie proibite, film tagliati, ogni quindici giorni la città viene chiusa al traffico da cordoni di truppa, e una processione la attraversa [...] e la corruzione aumenta (245-246).

L'io diviso e incoerente di Paolo critica i "sintomi di una matrice morale che si incrina"(249), ma giustifica allo stesso tempo le abitudini disinvolute delle donne e si riflette anche nel suo rapporto con la moglie, verso la quale alterna 'amore spirituale' e aggressivo rancore, a seconda del corrispondere della donna alle sue attese:

Per un processo comune agli uomini della sua indole, con la vita dei sensi nettamente divisa, da un'intrusione innaturale di moralità, fra bene e male, tutti i desideri suscitati da Caterina precipitavano in lui, abbandonando la feccia alle profondità dell'incoscienza ove ormai si ammucchiava il suo più torbido passato, ed esprimendo di se stessi soltanto l'essenza delicata, qualcosa che avrebbe a mala pena appannato l'immagine della purità (248-249).

L'insoddisfazione sessuale di Caterina, che non si sente appagata dal marito, la conduce al desiderio di tornare per qualche tempo in Sicilia, da dove non farà più ritorno: "Partiva con lei lentamente [...] la speranza di una vita feconda e onesta, la felicità dell'amore" (266). Comincia per Paolo il periodo più doloroso della vita, fatto di ragionamenti incoerenti, "di sfoghi susseguentisi l'uno all'altro senza interruzione", di voluttà che si fa largo "tra le callosità della miseria" (268).

Nell'uomo si consuma ormai l'alternanza angosciata di periodi di rimorso e disgusto e altri nei quali subentra la luminosità della ragione, la gioia di potersi servire di quelle facoltà superiori dalle quali 'giovanilmente' rinasce ancora la scrittura, ultimo intatto senso della sua esistenza, sebbene sempre più episodica e sporadica. Ma come gli accadeva da ragazzo, quando allo sforzo della scrittura seguiva il desiderio, anche ora in Paolo alla felicità giovanile delle parole segue l'impulso incontrollato della voluttà: "A mano a mano che le parole si aggiungevano alla parole, una felicità giovanile, gli si faceva sentire sempre più forte, finché diede un sobbalzo sulla sedia: quella contentezza di sé, quel compiacimento, quella gioia eran diventati un impulso alla voluttà di una violenza mai subita" (269). E a nulla valgono i tentativi dello scrittore 'ritrovato' di fermare la sua bramata cupidigia: anche il rimedio di banalizzare questa sua ossessione con la strategia del comico, o di fermarla al punto in cui la sua fantasticheria sessuale è ancora debole "e la sua attrattiva, e la sua forza [...] consistevano in questa sorta d'innocenza e di debolezza infantili" (271), miseramente falliscono.

Nell'ultimo dialogo del romanzo che il protagonista intrattiene con il pittore Pinsuto, il quale non può fare a meno di consigliare, di fronte al suo malessere, di

rivolgersi ad un medico, Paolo prende consapevolezza che la sua ossessione non nasce più dai sensi, come in passato. Superata ormai la dimensione temporale della giovinezza, quando il sesso era desiderio, Paolo ammette in maniera desolata di trovarsi di fronte al lato oscuro della luce, al vuoto che nasce dalla frustrazione, dalla crisi delle facoltà superiori del suo animo, dalla sconfitta del pensiero che dovrebbe appartenere all'uomo maturo e adulto:

É come un deterioramento delle funzioni superiori. Sì, ho capito adesso. Non comincia dal basso, dai sensi, per dirla più chiara. Così credevo, ma mi sbagliavo. È un principio di negazione che scende dall'alto; e il povero diavolo si affretta, per nascondere quest'eclissi delle cose alte della quale egli non può attribuirsi il merito, a suscitare la nube della corruzione interiore... In verità è il genio che si nega a me, che mi dice d'un tratto "no", e questo no provoca un disordine fisico, un vuoto che subito si riempie di libidine e di bassezza (275).

In questa dissociazione, che lo condurrà progressivamente a ridursi alla condizione di individuo quasi ebete preda dei suoi impulsi, Paolo ha creduto che la giovinezza coincidesse con la realizzazione dei suoi desideri sessuali, con l'attuazione quasi ineluttabile delle fantasie che si sono ingenerate in lui, ma nessuna esperienza delle innumerevoli da lui compiute gli ha restituito la felicità della sua età luminosa: né tantomeno è riuscita l'operazione sublimante di ritornare all'attività della scrittura nei sempre più rari momenti di libertà dal demone della lussuria.

Per quanto le abbia inquisite per l'intero corso della sua esistenza come due possibili alternative tra di loro inconciliabili, nessuna delle due aspirazioni della giovinezza di Paolo riuscirà a rivelarsi davvero totalizzante. La ricerca della sensualità si è trasformata in lussuria, facendo inevitabilmente spazio alla riflessione, agli scrupoli morali, alla compassione verso se stesso e quindi alla ricerca degli aspetti più alti che appartengono all'essere umano; nel contempo la sua progressiva conoscenza del mondo dell'arte e della letteratura ha insinuato il sospetto della loro astratta inautenticità e l'attività della scrittura, infine, ha anche rivelato che l'elevarsi del pensiero è destinato a scontrarsi con la limitatezza del suo ingegno e con il riconoscimento che la scrittura non può totalmente descrivere la vita. Con mimetica maestria la prosa di Brancati segue e sottolinea gli andirivieni dei pensieri di Paolo, costruisce sequenze dialogiche che sono la sceneggiatura perfetta dei suoi turbamenti, alternando sequenze riflessive che evidenziano le sue progressive incoerenze e scandiscono il percorso degradante che lo condurrà ad una opaca stupidità. A conferma del fatto che tutte le ossessioni di gioventù, esibite, celate, ricercate sono indizi inequivocabili di una profonda, irrisolta, inquietudine esistenziale.

**Riferimenti bibliografici:**

- Brancati, V. (1943). *I piaceri (parole all'orecchio)*. Milano: Bompiani.
- (1973). *Anni perduti*. Milano: Mondadori.
- (1993). *Don Giovanni in Sicilia*. Milano: Bompiani.
- (2017). *Paolo il caldo*. Milano: Mondadori.
- (2017). *Il bell'Antonio*. Milano: Mondadori.
- (2018). *Tutti i racconti*. Milano: Mondadori.
- Mineo, N. (1986). Brancati scrittore di crisi. In S. Zappulla Muscarà (a cura di), *Vitaliano Brancati* (pp. 127-132). Catania: Giuseppe Maimone.

## La Sicilia spagnola di Leonardo Sciascia

---

*Leonardo Sciascia's Spanish Sicily*

**Marco Pioli**

Universidad Complutense, Madrid, España  
mpioli@ucm.es

Artículo recibido el 31/03/2020, aceptado el 31/05/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RIASSUNTO:** Dallo scoppio della *Guerra civil*, la cultura spagnola si è imposta nella formazione intellettuale di Leonardo Sciascia fino a diventare per l'autore uno specchio attraverso cui poter rileggere le proprie origini siciliane. Nelle svariate indagini storiche, culturali e letterarie dedicate da Sciascia alla sua isola, perciò, sono costanti i richiami alla dimensione iberica, secondo un prolifico processo assimilativo di cui questo studio vuole illustrare i momenti più significativi tra quelli meno visitati dalla critica. Infine, seguendo le tesi di Eugenio d'Ors, si proporrà una sintesi di questo "dialogo mediterraneo" attraverso una categoria storico-artistica estremamente coerente con l'idea sin qui delineata di una "Spagna come metafora": il barocco.

**Parole chiave:** Leonardo Sciascia; Sicilia; Spagna; Eugenio d'Ors; Barocco

~

**ABSTRACT:** *Having influenced his intellectual growth since the outbreak of the Civil War, Spanish culture became a mirror through which Leonardo Sciascia would reread his Sicilian origins. In the various historical, cultural and literary investigations that he carried out about the island, therefore, he constantly mentions the Iberian dimension. Of that prolific process of assimilation, the present study aims to illustrate the most significant moments which have been partially neglected by critics. Finally, following Eugenio d'Ors's thesis, this "Mediterranean dialogue" will be synthesized through a historical-artistic category which is extremely coherent with the idea outlined so far of "Spain as a metaphor": the Baroque.*

**Keywords:** *Leonardo Sciascia; Sicily; Spain; Eugenio d'Ors; Baroque*



1. DALLA SICILIA ALLA SPAGNA. Nel 1979, Leonardo Sciascia – ormai affermatosi nel panorama letterario internazionale dopo i primi romanzi sulla mafia – nell’intervista rilasciata alla giornalista francese Marcelle Padovani rispose in questi termini alla domanda se fosse ancora lecito considerarlo uno “scrittore siciliano”:

C’è stato un progressivo superamento dei miei orizzonti, e poco alla volta non mi sono più sentito siciliano, o meglio, non più solamente siciliano. Sono piuttosto uno scrittore italiano che conosce bene la realtà della Sicilia, e che continua a esser convinto che la Sicilia offre la rappresentazione di tanti problemi, di tante contraddizioni, non solo italiani ma anche europei, al punto da poter costituire la metafora del mondo odierno (Sciascia, 1979, p. 78).

L’intervista, pubblicata sotto l’emblematico titolo *La Sicilia come metafora*, definisce il rapporto dialettico che Sciascia – sin dalle prime opere – instaurò tra la sua isola e la penisola italiana nella denuncia dei soprusi e delle ingiustizie perpetrati nel corso della storia dalle varie declinazioni del potere. Se Racalmuto rappresentava “il migliore osservatorio delle cose siciliane” (Sciascia, 1979/2004, p. 798), tuttavia l’origine di tale tensione civile deve essere rintracciata più lontano, in Spagna, precisamente nell’esperienza della *Guerra civile*, la quale portò l’autore verso quella “passione antifascista” che negli anni lo avrebbe reso – come confessava alla stessa Padovani – “un certo tipo di scrittore” (Sciascia, 1979, p. 85).

Nel 1936, Sciascia aveva 15 anni e, influenzato dai giornali di propaganda, riteneva che i ribelli fossero i cosiddetti “rossi senza Dio” e che il “diritto” e la “legittimità” stessero dalla parte di Franco e del suo alleato Mussolini (Sciascia, 1988/2000, p. 60). Ci volle la presa di posizione filorepubblicana di Ernest Hemingway e John Dos Passos, scrittori che lui amava, o dei suoi miti del cinema americano, Charlie Chaplin e Gary Cooper, affinché il giovane Sciascia si avvicinasse agli ambienti dell’antifascismo nisseno, cioè a Emanuele Macaluso e a Luigi Cortese (Collura, 2007, pp. 98-100). Nelle pagine del primo libro riconosciuto come tale dall’autore, *Le parrocchie di Regalpetra*, è possibile ritrovare la passione delle scelte ideologiche di quegli anni, in cui la Spagna servì da specchio per riflettersi e capirsi:

con l’aiuto di C. mi trovai dall’altra parte. Ora quei nomi delle città di Spagna mi si intridevano di passione. Avevo la Spagna nel cuore. Quei nomi – Bilbao Malaga Valencia; e poi Madrid, Madrid assediata – erano amore, ancor oggi li pronuncio come fiorissero in un ricordo di amore. E Lorca fucilato. E Hemingway che si trovava a Madrid. E gli italiani che nel nome di Garibaldi combattevano dalla parte di quelli che chiamavano rossi. [...] A pensare oggi a quegli anni mi pare che mai più avrò nella mia vita sentimenti così intensi, così puri (Sciascia, 1956/2004, pp. 43-44).

Insieme all’antifascismo, dunque, Sciascia scoprì anche il suo amore per la cultura spagnola, passione corroborata dai racconti dei pochi reduci che erano partiti nel *Corpo Truppe Volontarie*, “costretti ad accettare il lavoro della guerra poiché non c’era per loro lavoro né nelle miniere né nelle campagne; e andavano ad affrontare la morte in Spagna senza sapere perché” (Sciascia, 1988/2000, p. 64). E probabilmente fu proprio un reduce a trasportare in Sicilia quel volume delle *Obras* di Ortega y Gasset su cui Sciascia iniziò a leggere il *castellano*, avvalendosi per lo studio grammaticale di un manualetto dell’editore Sonzogno (Sciascia, 1988/2000, pp. 31-

32). Tuttavia, dietro all'ispanofilia di Sciascia, oltre ai motivi ideologici menzionati, interveniva una pressione ancora più endemica. In *Pirandello e la Sicilia*, Sciascia affermava infatti nel 1961: “se la Spagna è, come qualcuno ha detto, più che una nazione un modo di essere, è un modo di essere anche la Sicilia; e il più vicino che si possa immaginare al modo di essere spagnolo” (Sciascia, 1961/2004, p. 1045).

La continuità Spagna-Sicilia rappresenta il nodo centrale del rapporto di Sciascia con la cultura iberica, continuità che l'autore spiegava con una precisa ragione storica. Nel reportage “Qui un siciliano ritrova i viceré”, pubblicato sul *Corriere della Sera* l'8 aprile 1983, si legge a proposito:

Andare per la Spagna è, per un siciliano, un continuo insorgere della memoria storica, un continuo affiorare di legami, di corrispondenze, di “cristallizzazioni” [...] con qualcosa di simile [...] a una ritrovata fraternità. E dico ritrovata pensando allo splendido dominio degli arabi che Spagna e Sicilia ebbero comune e che ancora accende parole e fantasia. I viceré, gli avidi e infausti viceré della Sicilia spagnola, non sono soltanto parte della storia siciliana, ma anche, coi loro nomi, con le cose che da loro hanno preso nome, della nostra. La via Maqueda, la piazza Villena, la via duca d'Ossuna... La storia è diventata toponomastica, la toponomastica memoria individuale (Sciascia, 1983; anche in Sciascia, 1988/2000, pp. 59-60).

Quello appena citato non costituisce, nell'ampia produzione sciasciana, un caso eccezionale di scrittura reportistica. Le memorie siciliane e le svariate letture spagnole ispirarono, dagli anni Cinquanta, i numerosi spostamenti che Sciascia intraprese, fino agli anni Ottanta, in terra iberica con a fianco la moglie Maria Andronico. Da questi incontri nacquero vari resoconti su periodico, alcuni dei quali, nel 1988, furono raccolti nel volume fotografico *Ore di Spagna*. In virtù della continuità siculo-spagnola, sin dai primi campioni di questa produzione (cfr. Pioli, 2019, pp. 428-432), la prospettiva del *traveller* Sciascia – come direbbe Walter Benjamin (1971, p. 101) – è quella di chi si sposta “nel tempo invece che nello spazio”. L'immaginario trasmesso da questa produzione odeporica è, infatti, alimentato dai continui raffronti tra penisola iberica e contesto siciliano, paragoni spesso indirizzati all'indagine di comuni problemi sociali o esperienze storiche (come l'Inquisizione o la Guerra civile), ma anche tesi a indagare questioni artistiche e linguistiche. Un “movimento pendolare” – per usare la fortunata metafora proposta da Ricciarda Ricorda (2001, p. 199) – che concede poco spazio al folklore e che se, da una parte, rende queste pagine poco variegata nei tratti, dall'altra, le preserva dalle indulgenze all'esotismo o dall'oleografia turistica in cui spesso si è scivolato quando si è parlato di Spagna e di spagnoli. Basti pensare al reportage dedicato alla *Semana santa* andalusa, ossia a un evento in cui sarebbe facile indugiare sul pittoresco. Dopo aver segnalato la superiorità scenografica delle processioni spagnole rispetto alle *Simani santi* siciliane, Sciascia non perde l'occasione di introdurre una riflessione storico-politica attinente con il triennio 1936-1939: “a Siviglia, stando al centro della città, [...] viene da pensare che il generale Queipo de Llano si sia servito dell'itinerario che le processioni percorrono nella *Semana Santa* per impadronirsi subito, la stessa notte dell'*alzamiento* dei militari, della città” (Sciascia, 1988/2000, p. 47).

È importante segnalare che la ricerca del “gioco delle somiglianze”<sup>1</sup> tra le due

<sup>1</sup> L'espressione è usata da Sciascia nell'elzeviro “L'ordine delle somiglianze”, raccolto in *Cruciverba* (1983, pp. 989-993), per definire una consuetudine gnoseologica per lui tipica dei siciliani, cioè quella di ricercare costantemente analogie tra persone o cose.

terre del mediterraneo ha interessato non solo la scrittura di reportage, ma anche i “viaggi di carta” dedicati da Sciascia al tema della *Guerra civile*, come nel caso dell’*Antimonio*, compreso nella seconda edizione de *Gli zii di Sicilia* (1960). Proprio le vicende del soldato siciliano protagonista del racconto, allora, possono introdurre il *focus* del presente studio. Partito anch’egli nel C.T.V. per sfuggire alla fame della sua isola, ben presto l’uomo ebbe “l’atroce rivelazione di essere venuto in Spagna per combattere contro [...] la speranza di gente [...] come me” (Sciascia, 1960/2012, p. 218). Similmente, anche per Sciascia la nazione iberica si è costituita come specchio attraverso cui rileggere le proprie origini, e questo spiega perché, alla “sicilianizzazione della Spagna” dei reportage, corrispose, nelle svariate indagini storiche, culturali e letterarie dedicate dall’autore alla sua isola, un costante richiamo alla dimensione iberica, secondo un prolifico dialogo interculturale di cui si procederà a illustrare i momenti più significativi tra quelli meno visitati dalla critica.

## 2. DALLA SPAGNA ALLA SICILIA

2.1. “IL FANTASMA DELL’INQUISIZIONE”. Sul piano storico, oltre alla Guerra civile – per la quale si rimanda all’ampia bibliografia disponibile (Caprara, 2015; González de Sande, 2009, pp. 58-90; Curreri, 2007; González Martín, 2000) – Sciascia si è fortemente interessato alla Santa Inquisizione (González de Sande, 2009, pp. 48-58). Per Sciascia indagare lo sviluppo del *Santo Oficio* significava approfondire un fenomeno centrale nella storia della sua isola, visto che a partire dal 1513 i re spagnoli introdussero anche in Sicilia, precisamente a Palermo, un tribunale dell’Inquisizione, attivo per tutto il vicereame e soppresso solamente nel 1782. Nel terzo volume di *Delle cose di Sicilia* l’autore ripubblica la *Relazione dell’Atto pubblico di fede celebrato in Palermo a’ 17 marzo dell’anno 1658* compilata dal padre teatino Girolamo Matranga e nel presentarla scrive: “L’Inquisizione spagnola pesò sulla vita e sulla cultura siciliana al di là di quanto i ragguagli storici (del resto sparuti) lasciano intravedere” (Sciascia, 2013, p. 130). L’*auto da fé* in questione descrive la condanna del frate racalmutese Diego La Matina, nel quale Sciascia si era imbattuto durante gli studi preparatori alla stesura de *Il Consiglio d’Egitto*. Nel 1964 lo scrittore dedica al frate il racconto-inchiesta *Morte dell’inquisitore*, considerato dallo stesso, nella prefazione alla riedizione Laterza 1967, “la cosa che mi è più cara tra quelle che ho scritto e l’unica che rileggo e su cui ancora mi arrovello” (Sciascia, 1964/2004, p. 5).

Nella ricostruzione della vicenda di Diego La Matina, la Spagna è costantemente chiamata in causa. Innanzitutto, l’Archivio Nazionale di Madrid rappresenta “una grande risorsa” per definire il fenomeno nell’isola, sul quale, secondo Sciascia (1964/2004, p. 694), c’è molto ancora da indagare. Poi, molti inquisitori dell’isola furono spagnoli, come testimonia la cappella della Madonna di Guadalupe nella chiesa di Santa Maria degli Angeli (nota come “Gancia”). In essa sono conservate le tombe degli inquisitori spagnoli attivi a Palermo, compresa quella del López de Cisneros del racconto (in *Morte dell’inquisitore* è riportata l’epigrafe della lapide)<sup>2</sup>. Sciascia cita Luis Rincón de Páramo, Juan Bezerra de La Quadra, Bartolomeo Sebastián, Giovanni La Guardia, Marco Antonio Cottoner, Paolo

<sup>2</sup> Cfr. M. Collura (2008), voce “Dove riposa l’inquisitore”. Tra l’altro la cappella continua a essere di proprietà spagnola, come la cappella de *La Soledad* presso San Demetrio e la chiesa di Santa Eulalia dei Catalani, segnali emblematici di un dominio che ha lasciato tracce ancora vive nell’isola.

Escobar, Luigi Alfonso de Los Cameros, Diego García de Trasmiera e Pedro Arbués, altro caso di inquisitore morto ammazzato, ma nell'Aragona spagnola, nel 1485. Ancora più interessante risulta essere il costante riferimento fatto da Sciascia ai saggisti spagnoli per definire il fenomeno inquisitorio o per estrarre sostegni ideologici alle sue argomentazioni. Sono citati Menéndez Pelayo e il saggio *Historia de los Heterodoxos* (1882), a proposito delle caratteristiche delle eresie protestanti (Sciascia, 1964/2004, p. 699), e, ancora più significativamente, si crea una dialettica tra le tesi sull'Inquisizione di Américo Castro e quelle del catalano Eugenio d'Ors. Quest'ultimo, nel saggio *Epos de los destinos* (1945), aveva tentato una rivalutazione di alcuni aspetti del fenomeno. L'autore siciliano, in particolare, resta colpito dal passaggio in cui si sostiene il *comfort* delle "prigioni inquisitoriali" e da quello in cui si valorizza Jiménez de Cisneros, la cui mano, secondo il d'Ors, "ha soffocato la Spagna ma al tempo stesso l'ha sorretta", tesi per Sciascia (1964/2004, pp. 648-649) alquanto parossistica. Américo Castro, quindi, avendo espresso giudizi tutt'altro che positivi sul fenomeno, è chiamato in causa in veste di antidoto razionalistico. Per Sciascia (1964/2004, p. 661), inoltre, la seguente tesi de *La realidad histórica de España* (1954), indirizzata da Castro al rapporto tra Inquisizione e società spagnola, è estendibile alla sua isola: "La stessa esistenza di un Tribunale tanto sciocco, tutt'altro che santo, fu possibile perché mancò ogni forza mentale intorno ad esso. Non ci fu in realtà nessuna eresia da combattere"<sup>3</sup>.

Durante i viaggi in Spagna, Sciascia ricerca informazioni negli archivi e nelle librerie, riscontrando però una certa cautela in merito: "a Barcellona, un libraio si abbandonò a confidarmi che ormai non c'era pericolo a tenere e vendere libri sulla Repubblica o di personalità come Azaña [...], ma in quanto all'Inquisizione bisognava andar cauti". La Spagna era ancora governata dal regime franchista e Sciascia si sbilancia con questo commento: "altre inquisizioni l'umanità ha sofferto e soffre tuttora" (Sciascia, 1956/2004, pp. 5-6). Nel corso dell'intervista con Marcelle Padovani, allora, questa tesi verrà ampiamente sviluppata lasciando intravedere le ragioni profonde che hanno spinto l'autore a indagare la vicenda di fra Diego La Matina:

Mi sono interessato all'Inquisizione perché questa è lungi dal non esistere più nel mondo. [...] Nella polemica con Amendola, ho parlato di quanto inquisitorio fosse il suo linguaggio, tipico della vecchia Inquisizione cattolica. La stessa impressione l'ho avuta quando ci si è provati a rimproverarmi il mio silenzio sul rapimento di Moro: me ne sono sgomentato, e me ne sgomento ancora, come di un caso d'Inquisizione ancor più terribile dell'antico. Perché, insomma, la vecchia Inquisizione faceva per lo meno il processo alle cose dette, non al silenzio. Lo stesso fascismo si accontentava che non si aprisse bocca! (Sciascia, 1979, pp. 130-131).

Esempio di questa idea "astorica", "metafisica", dell'Inquisizione è offerto dalla vicenda di Juan René Muñoz Alarcón, raccontata da Sciascia, alcuni anni dopo, in *Cronachette* (1985). Nel capitolo "L'uomo dal passamontagna" viene ricostruita, infatti, la storia del boia incappucciato che nell'*Estadio nacional*, durante le epurazioni eseguite dal nuovo regime di Pinochet, aveva segnalato gli oppositori politici da mandare alla tortura o direttamente alla morte. In questa strategia delatoria, Sciascia (1985/2004, p. 160) ritrova i meccanismi terroristici che Diego La

<sup>3</sup> Specificatamente nell'isola non ci furono eresie perché secondo Sciascia, come si legge nel saggio *Feste religiose in Sicilia*, il popolo siciliano è ontologicamente refrattario a qualsiasi forma di metafisica e quindi irreligioso (1970/2004, p. 1155).



Matina aveva sfidato: “con l’uomo dal passamontagna [...] si è voluto deliberatamente e con macabra sapienza evocare il fantasma dell’Inquisizione, di ogni inquisizione, dell’eterna e sempre più raffinata inquisizione”. Insomma, come nel caso della Guerra civile, anche con il *Santo Oficio* la Spagna offriva uno specchio utile per analizzare quell’eterna intolleranza umana, fascista e inquisitoria, di cui l’isola siciliana, secondo Sciascia, è sempre stata universale “metafora”.

2.2. LA CONTEA DI MODICA: UNA *ENCLAVE* SPAGNOLA IN SICILIA. Definita “doppiamente spagnola”, la contea di Modica offre a Sciascia la possibilità di analizzare alcuni aspetti della dominazione spagnola nell’isola. Il suo territorio, corrispondente all’incirca a dodici comuni dell’attuale Sicilia sud-orientale, dopo essere stato feudo dei Chiaramonte, passò, nel 1392, alla famiglia aragonese dei Cabrera e, nonostante vari passaggi ereditari, restò sotto l’egemonia spagnola fino al 1816, quando confluì nel Regno delle Due Sicilie: “feudo di spagnoli nella Sicilia spagnola. Di una famiglia che non si era trapiantata [...] in Sicilia, che non si era [...] naturalizzata: come tante altre, che erano diventate siciliane, ma non dimenticando e vantando le origini” (Sciascia, 1989/2004, p. 533). In questa occasione, però, Sciascia tralascia le questioni etico-civili e si concentra sull’ambito culinario: “la cucina della contea [...] irresistibilmente richiama alla Spagna per il prevalervi dei piatti di legumi: ceci, fagioli, lenticchie, fave secche conditi con buon olio crudo (e le fave, a volte, anche con aceto e origano)” (1989/2004, p. 535). Si passa poi al cioccolato:

Altro richiamo, per restare alla gola, è quello del cioccolato di Modica a quello di Alicante (e non so se di altri paesi spagnoli): un cioccolato fondente di due tipi – alla vaniglia, alla cannella – da mangiare in tocchi o da sciogliere in tazza: di inarrivabile sapore, sicché a chi lo gusta sembra di essere arrivato all’archetipo, all’assoluto, e che il cioccolato altrove prodotto – sia pure il più celebrato – ne sia l’adulterazione, la corruzione (Sciascia, 1989/2004, p. 535).

Questo speciale cioccolato, infine, è l’ingrediente principale di un “dolce nutrientissimo e di lunga conservazione”, “un dolce da viaggio”: “Da viaggio in Spagna, quando fu inventato: che non altrove credo si andasse dalla contea di Modica” (Sciascia, 1989/2004, p. 536).

2.3. *SEMANAS SANTAS, SIMANI SANTI*. Sul piano della cultura popolare, tuttavia, è la festa religiosa, specialmente le processioni pasquali, a rappresentare il punto d’incontro più evidente tra le due realtà geografiche. Si tratta di una questione già anticipata presentando la scrittura di reportage dell’autore, ma varrà la pena ricordare alcune significative battute di *Ore di Spagna* (Sciascia, 1988/2000, p. 47):

Di “settimane sante” luttuosamente fastose, cupe, isteriche (e con una più o meno celata controparte di esplosione vitalistica, liberatoria, quasi orgiastica), a un siciliano della mia età non solo non manca memoria, ma gli basta fare qualche chilometro, e specialmente verso i paesi dell’interno, per ritrovarne qualcuna non ancora guastata da interventi innovatori o di pseudo-restauro. Ma la *Semana Santa* dei paesi dell’Andalusia [...] le sbiadisce tutte, le *Simani Santi* siciliane [...].

L’oscillazione tra vitalismo e senso di morte caratterizzante le manifestazioni che devono ricordare la Passione di Cristo era già stata sottolineata da Sciascia nel 1969, nell’elzeviro “La settimana Santa a Caltanissetta”. Vi si legge che il giovedì la



città passa dalle “sgargianti marce” suonate da bande provenienti da tutto il meridione, alla luttuosa processione delle bare dei Sacri Misteri (Sciascia, 1969, p. 78). E nell’articolo è ricorrente il termine di paragone iberico. Le strofe cantate durante la processione, tra un attacco di banda e l’altro, sono relazionate alle *saetas* andaluse perché come quelle sono “lanciate” con forza e violenza (Sciascia, 1969, p. 79; in spagnolo *saeta* significa “freccia”). Ancora più significativamente, così è definito il momento festoso dell’evento: “È la festa siciliana; anzi: la ‘fiesta’, quella sorta di esplosione esistenziale che sono le feste nei paesi della Sicilia e della Spagna” (Sciascia, 1969, p. 78).

2.4. INFLUENZE E TRAME SPAGNOLE NELL’ARTE SICILIANA. Rispetto all’arte spagnola, secondo González de Sande (2009, p. 95), Sciascia rivolse l’attenzione maggiore ai pittori del *Siglo de Oro*. Analizzando, dunque, la “genealogia barocca” del poeta palermitano Lucio Piccolo, sono questi i termini di paragone a cui il racalmutese ricorre:

Se, a Leonetta Cecchi, Piccolo pare un personaggio del Greco, io starei piuttosto per Velázquez, che è poi il pittore che ci ha tramandato l’immagine di Góngora. Il Greco è troppo mistico, e Piccolo, nonostante tutto, non lo è. O meglio: lo è, e peculiarmente, nel senso che Salinas indicava in Góngora: mistico della realtà materiale (Sciascia, 1970/2004, p. 1142).

Uscendo dal Seicento, in una delle interviste raccolte in *La palma va al nord*, alla domanda di Lombardi Satriani “Come si presenta oggi il rapporto Verità e Potere?”, Sciascia (1982, p. 167) in questo modo denuncia la corruzione dilagante in Italia: “Inesistente, un rapporto inesistente. Il potere non ha rapporto che con la menzogna. [...] L’incisione di Goya che s’intitola *Muriola Verdad* [sic] potrebbe essere l’allegoria della Repubblica Italiana”. La stessa lettura attualizzante di Goya è proposta nella prosa che apre *Nero su nero*. Ai casi di “mostri” intravisti nelle campagne siciliane secondo le cronache, Sciascia (1979/2004, p. 603) risponde in *explicit* con questo celebre titolo *goyesco*: “*El sueño de la razón produce monstruos*”.

Il nome di Pablo Picasso ricorre in “Morte di Stalin”, racconto de *Gli zii di Sicilia*, per sottolineare l’ingenuità di Calogero Schirò – “non capiva tutto quel gran parlare che si faceva di Picasso e della colomba, lui riusciva a disegnare colombe che erano meglio” (Sciascia, 1960/2012, p. 111) –, tuttavia è il riferimento presente ne *Il cavaliere e la morte* a interessare maggiormente il presente studio. Il commissario Vice, divagando sull’incisione di Dürer gelosamente conservata in ufficio, arriva a questa conclusione: “Stanca la Morte, stanco il suo cavallo: altro che il cavallo del *Trionfo della morte* e di *Guernica*” (Sciascia, 1988/2012, p. 1172). Il titolo che accompagna il capolavoro spagnolo probabilmente si riferisce a uno degli affreschi quattrocenteschi del cortile di palazzo Sclàfani a Palermo. In un’intervista del 1975, Sciascia chiede a Giorgio De Chirico se fosse possibile ritrovare nella *Guernica* lo schema compositivo del *Trionfo* palermitano, in particolare per la collocazione centrale del cavallo (Pupo, 2011, p. 158). Il pittore metafisico non avalla tale ipotesi, tuttavia Sciascia, recensendo su *Prospettive meridionali* un volume curato, nel 1958, da De Libero sul *Trionfo della morte*, ricollega comunque l’affresco, ora conservato presso la Galleria nazionale di Palermo, alla dimensione spagnola: “come esecuzione, l’affresco di Palermo invincibilmente mi ricorda i pittori catalani del quattrocento. Non saprei come, culturalmente e tecnicamente, precisare questa

impressione: [...] delle arti figurative sono soltanto un appassionato incompetente”. Dunque, da questa impressione amatoriale nasce l’ipotesi, avanzata con precauzione, di un’origine “siciliana-catalana” del genere, diffuso in tutta Europa, dei “Trionfi della morte” (Sciascia, 1959, p. 50).

Tratti spagnoli sono riscontrabili anche in “Ni muy atrás ni muy adelante”, presentazione redatta da Sciascia per una mostra dedicata a Francesco Trombadori (1886-1961), confluita poi in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*. Dato che la vita del pittore siracusano sarebbe prossima alla “non esistenza”, perché poco o mal conosciuta, per Sciascia essa può essere paragonata alla biografia inventata dallo scrittore Max Aub – vicino alla Generazione del ’27 – per il suo eteronimo artistico, il pittore cubista Jusep Torres Campalans. Entrambi gli artisti, inoltre, condividevano lo stesso anno di nascita, il 1886, un anno che li avrebbe obbligati a maturare in un’epoca culturalmente movimentata, dispensatrice di “esperienze varie, inquiete ed intense”. Nonostante ciò, però, Trombadori seppe restare nel “posto della discrezione, dell’eleganza”, “ni muy atrás ni muy adelante” – come scriveva Salinas per Cernuda (Sciascia, 1989/2004, pp. 663-664).

Tra arte e letteratura è giocata anche la lettura che Sciascia eseguì di Eduardo Arroyo (1937-2018), il pittore madrilenico esiliatosi all’estero durante il franchismo, le cui opere sono ascrivibili al Neofigurativismo di metà Novecento e alla Pop art. Nella nota pubblicata in una retrospettiva del 1982 dedicata all’artista, Sciascia si concentra sulla tela *Ángel Ganivet se arroja al río Dvina* (1976), uno dei tanti dipinti dedicati da Arroyo al letterato con cui si identificò, essendo Ganivet morto suicida a Riga, cioè lontano dalla propria patria. Sciascia sottolinea il drammatico cinismo usato dal pittore nel ritrarre Ganivet con i piedi e le caviglie ancora fuori dall’acqua mentre annega nel fiume Dvina e relaziona questo dettaglio con una lettera di Ganivet all’amico Miguel de Unamuno, in cui si legge: “Si usted suprime á los romanos y á los árabes, no queda de mí quizás más que las piernas” (Unamuno & Ganivet, 1912, p. 5). Sciascia nel quadro di Arroyo ritrova esattamente la traduzione iconica di questo messaggio. Lontano dalla sua terra, dalle sue radici andaluse, arabe e mediterranee, Ganivet si è sentito perdersi. Riflessioni letterarie che riportano questi discorsi al focus del presente studio: “Pensamiento” – scrive Sciascia, tradotto in spagnolo – “que personalmente me siento poder revivir en lo que concierne a los árabes en la historia de Sicilia, siendo ésta la razón por la que me pongo a escribir la presente nota” (Sciascia, 1982, p. 95).

2.5. LETTERATURA SPAGNOLA E LETTERE SICILIANE. A partire dagli anni della Guerra civile, nella formazione di Sciascia le letture spagnole iniziarono ben presto ad affiancare i maestri francesi – Diderot, Voltaire, Courier, ecc. – ai quali il racalmutense, comunque, resterà fedele nel corso dell’intera sua vita, tanto da alimentare, tra i suoi esegeti, quell’etichetta di “scrittore illuminista” che – secondo Giuseppe Traina (1999, pp. 132-133) – doveva risultare riduttiva all’autore stesso. Sciascia arrivò a conoscere l’intero arco della tradizione letteraria spagnola, giungendo a stringere rapporti epistolari e, a volte, frequentazioni personali con scrittori contemporanei come Jorge Guillén, Rafael Alberti o Manuel Vázquez Montalbán. Nei suoi lavori esegetici, spesso relaziona autori e opere di quella tradizione con fenomeni letterari italiani per valorizzare influenze o analogie reciproche (González de Sande, 2009, pp. 123-217). Per quanto riguarda l’ambito strettamente siciliano, sono tre i casi in cui la dimensione letteraria spagnola interviene in forma sostanziale nelle letture critiche sciasciane: Antonio Veneziano, Lucio Piccolo e Luigi Pirandello.

Con “Vita di Antonio Veneziano”, ne *La corda pazza*, Sciascia inserisce l’introduzione scritta per la silloge delle poesie di Veneziano pubblicata nel 1967 da Einaudi. L’intenzione del racalmutese è quella di sollecitare una rilettura dell’autore della *Celia* – poema amoroso d’ispirazione petrarchesca – e per raggiungere tale obiettivo risalta l’incontro del poeta palermitano con Miguel de Cervantes durante la prigionia ad Algeri, tra 1578 e 1580, in quanto entrambi in ostaggio dei pirati turchi. Da quell’esperienza nacquero due poesie: “una di Cervantes a Veneziano, dodici ottave scritte dopo la lettura della *Celia*; una di Veneziano a Cervantes, incredibilmente brutta, di ringraziamento e di ammirazione” (Sciascia, 1970/2004, pp. 983-984). Sciascia, per raggiungere il suo fine, scrive a Guillén, il quale gli fornisce gli estremi bibliografici dello studio di Eugenio Mele che per primo fece circolare, nel 1913, il testo *cervantino* citato (Ladrón de Guevara, 2000, p. 675). Inoltre, nel descrivere la passione di Veneziano per *Celia*, Sciascia (1970/2004, p. 980) chiama in causa l’autore del *Quijote* e un verso delle sue ottave: “per dirla con le parole di Cervantes, lo ‘tiene, abrasa, hiere y pone fria””.

Guillén è preso in considerazione da Sciascia anche nella lettura – inedita rispetto alla tradizione critica italiana – delle ascendenze letterarie di Lucio Piccolo. Nel saggio “Le *soledades* di Lucio Piccolo”, contenuto anch’esso ne *La corda pazza*, si legge che il poeta spagnolo “permette di tracciare la più attendibile genealogia barocca della lirica di Piccolo” (Sciascia, 1970/2004, p. 1142). Questo assunto spiega l’accostamento – già menzionato – tra l’autore dei *Canti barocchi* (1956) e la pittura del Velázquez presente nello stesso saggio, il cui titolo già contiene un riferimento che va nella direzione critica appena segnalata, poiché richiama le *Soledades*, l’ambizioso poema di Luis de Góngora rimasto incompiuto dopo circa duemila versi.

Nei confini della cultura spagnola, specialmente del *Siglo de oro*, è giocata anche l’interpretazione critica di Luigi Pirandello, ossia di quel padre letterario con cui Sciascia stabilì un lungo rapporto dialettico, ma attraverso il quale lesse sempre la vita, specialmente quella della sua isola: “Tutto quello che ho tentato di dire, tutto quello che ho detto, è stato sempre, per me, anche un discorso su Pirandello”, dichiarò emblematicamente, su *Micromega*, nell’anno della sua morte (Sciascia, 1989, p. 35). In particolare, nel secondo saggio dedicato all’agrigeno, *Pirandello e la Sicilia* – nel 1953 era uscito *Pirandello e il pirandellismo* – abbondano i riferimenti alla tradizione letteraria spagnola. Nel primo capitolo, “Girgenti, Sicilia”, Sciascia cita e traduce svariati versi di Antonio Machado tratti dai *Proverbios y cantares*, sezione del volume *Nuevas canciones* (1924). Si tratta di brevi aforismi di taglio filosofico che rappresentano un salto netto dello spagnolo verso il purismo lirico, in cui è centrale il problema della comunicazione e dell’apertura verso l’alterità, verso “el otro”. Sciascia sottolinea che la raccolta è dedicata a Ortega y Gasset e sostiene che la nuova poesia di Machado esprime “eguali inquietudini” a quelle vissute dal protagonista di *Uno, nessuno e centomila*: “Il tu essenziale che Machado ricerca finisce col somigliare alla solitudine che ricerca Moscarda: un io che ‘ya no se ve en el espejo/porque es el espejo mismo’, un io che è [...] pura esistenza” (1961/2004, pp. 1063-1064).

Ugualmente interessante è il riferimento a Federico García Lorca contenuto nello stesso saggio, il quale contiene un giudizio morale comprensibile se si torna all’articolo di *Micromega*. Dietro all’ostilità nutrita agli inizi verso Pirandello – poi superata, così come avviene con le figure paterne – c’erano, nelle parole di Sciascia, da una parte, “il fatto, che sentivo come una costrizione, [...] di non poter vedere la vita altrimenti come lui la vedeva”, e, dall’altra, l’adesione al fascismo dell’agrigeno (1989, p. 35). L’esistenza di Lorca, perciò, è paragonata alla

condizione solitaria, ma autentica, a cui giunge Vitangelo Moscarda a differenza del suo autore: “in questi due poeti che sono tra le ‘voci del tempo’, del nostro tempo, più alte [...] pare si realizzi, nei termini posti dal Tilgher e dal Debenedetti, la dualità che informa l’opera pirandelliana: Pirandello è forma, personaggio; e Garcia Lorca è vita, creatura” (Sciascia, 1961/2004, p. 1065).

Tuttavia, è il *Quijote* il referente letterario spagnolo chiamato in causa più frequentemente laddove si avvicini la dimensione pirandelliana, come dimostra il capitolo quinto di *Pirandello e la Sicilia*, dal titolo “Con Cervantes”. In esso Sciascia riassume e commenta il saggio di Américo Castro *Cervantes y Pirandello*, apparso nel 1924 su *La Nación* di Buenos Aires, confluito poi in *Hacia Cervantes* (1960). Il pretesto per ricordare questo studio è offerto da una nota di Tilgher nella quale il critico relaziona il romanzo di Miguel de Unamuno *Niebla* (1914) ai *Sei personaggi*, puntualizzando, tuttavia, che, se il romanzo è anteriore alla *pièce*, quest’ultima sviluppa tematiche della novella *La tragedia di un personaggio*, precedente al possibile modello spagnolo. Secondo Sciascia questa precisazione cronologica, indirizzata a difendere l’originalità pirandelliana, è superflua perché Castro ha dimostrato che esiste un precedente comune ai due scrittori novecenteschi. Lo studioso spagnolo, infatti, nel saggio del 1924, sollecitava i critici italiani a non trascurare le affinità tematiche tra Pirandello e il *Don Chisciotte*. Nel capolavoro spagnolo realtà e finizione sono abilmente intrecciate e per la prima volta un personaggio si riconosce tale, fino a ribellarsi ai disegni autoriali. Seguendo l’analisi di Castro, Sciascia sottolinea le continuità tematiche tra i due autori, ma allo stesso tempo valorizza anche le differenze ideologiche sottostanti: “quel che in Cervantes era *fantasia* diventa in Pirandello *problema*” (1961/2004, p. 1139). Nella *pièce* del 1921 il rapporto conflittuale tra autore, personaggi e attori serve a delineare una drammatica visione della vita propriamente pirandelliana. Dunque, a un appassionato esegeta del *Quijote* come Miguel de Unamuno Sciascia assegna il ruolo di mediatore in questa proiezione di inquietudini e problematiche tipicamente novecentesche sul capolavoro di Cervantes: è nel celebre *Vida de Don Quijote* (1905) che il mitico personaggio esordisce quale “figura dell’agonia” – parola chiave dell’esistenzialismo unamuniano, che Sciascia tenne sempre a mente (Distefano, 2014).

La direttrice Cervantes-Unamuno-Pirandello, riconfermata nel 1989 in *Alfabeto Pirandelliano* (pp. 476-477; cfr. Gioviale, 2001), suggerisce che la letteratura spagnola offre all’autore di Racalmuto spunti per indagare la vita siciliana – e con essa quella italiana – fino ai meandri delle sue contraddizioni più oscure. Tale predisposizione, però, non si deve solamente alla corrispondenza culturale tra isola siciliana e penisola iberica finora segnalata. Essa incrocia, infatti, quel primato ermeneutico che l’autore di Racalmuto ha sempre riservato alla letteratura fino a considerarla, durante gli anni della maturità – come ha segnalato Massimo Onofri (1994, pp. 221-249) –, quale unica fonte di verità possibile, in quanto capace di “estrarre dal complesso il semplice” (Sciascia, 1979, p. 78). In linea con quest’ultima considerazione, in *Ore di Spagna* si legge, per esempio, che proprio dalle *Obras* di Ortega y Gasset Sciascia ha appreso “a leggere il mondo contemporaneo, il modo di risalire dai fatti, anche i più gravi ed oscuri, ai ‘temi’: e cioè di chiarirli, di spiegarli, di sistemarli in causalità e consequenzialità” (1988/2000, p. 32). Come si apprende da un’intervista del 1981 con Davide Lajolo (2009, p. 51), dalla Spagna arrivò anche un altro modello ermeneutico fondamentale: “quando conobbi le cose di Américo Castro, mi trovai ad applicare alla Sicilia, alla storia e alla vita siciliana, i suoi schemi. E funzionavano. Mi funzionano tuttora”. Non è un caso, dunque, che Sciascia apra il volume *Pirandello e la Sicilia* con l’adattamento alla dimensione



siciliana delle tesi esposte dallo spagnolo ne *La realidad histórica de España* (1954): “Indubbiamente gli abitanti dell’isola di Sicilia cominciano a comportarsi da siciliani dopo la conquista araba (come d’altra parte gli abitanti della Spagna): in un tipo di vita che Castro direbbe *narrabile*; non ancora, cioè, *storicizzabile* e non più *descrivibile* soltanto” (1961/2004, p. 1045). Tuttavia, è il concetto del “vivir desviviéndose”, con cui Castro (1995, pp. 47 e sg.) spiega la secolare decadenza spagnola, a conquistare specialmente Leonardo Sciascia: “il suo modo di categorizzare la Sicilia, la sicilianità, e poi anche la sicilitudine – scrive Paolo Manganaro (1991, p. 195) – ne è segnata. In lui diventa una categoria, sempre più metafisica, sinonimo di alienazione”. L’idea di un “vivere svuotando di senso la propria vita” (Castro, 1995, p. 47) sarebbe adattabile alla prassi politica e sociale dell’isola: “Sia che debba affermare la propria identità su valori falsi, come il modo di vita mafioso, sia che debba [...] mimetizzarsi in [...] un diverso stereotipo pseudonazionale, il siciliano tende a vivere senza significato, come scarto della storia, la sua cultura primaria” (Manganaro, 1991, pp. 196-197). Manganaro, però, è impreciso quando scrive che l’espressione castriana è chiamata in causa “raramente” dall’autore (1991, p. 195). Essa, invece, ricorre con frequenza nella scrittura sciasciana e in contesti spesso non attinenti con la storiografia. Si pensi a questa nota di *Nero su nero* ispirata dalla figura di Vittorini e incentrata sull’idea che gli avvenimenti civili possano distrarre dalla scrittura: “è un male cui sono soggetto anch’io. E per essere un male è un male, ché [...] viene da un’idea, più o meno inconscia, della letteratura come altra cosa che la vita, dello scrivere come – italianizzando una esatissima espressione spagnola – disvivere” (Sciascia, 1979/2004, p. 762). Non è un caso, dunque, che nel primo volume di *Delle cose di Sicilia* (1980) Sciascia riporti la nota con cui Castro lo ringraziò dopo aver ricevuto a Princeton, all’università dove insegnava, una copia di *Pirandello e la Sicilia*: “El que algunas de mis ideas le hayan sido útiles para interpretar la realidad de la vida siciliana es para mí motivo de satisfacción, y le estoy por ello muy reconocido” (cfr. González de Sande, 2009, p. 152).

Anche nell’analisi del peggiore dei mali siciliani concorrono, perciò, nomi importanti della saggistica spagnola, come Menéndez Pidal e Baltasar Gracián. In *Pirandello e la Sicilia*, nel capitolo “La Mafia”, Sciascia segnala che tra le passioni funzionali al “sentire mafioso” ci sono la gelosia e l’invidia, le quali orientano in Sicilia gli schieramenti “di gruppi, di famiglie o semplicemente di individui” a favore di un clan o l’altro (1961/2004, p. 1183). Ed è citata l’edizione italiana del saggio di Menéndez Pidal *Los españoles en la historia: cimas y depresiones en la curva de su vida política* (1947), il cui capitolo dedicato all’invidia spagnola potrebbe essere esteso, per l’autore, anche alla sua isola. Questo passaggio di *Pirandello e la Sicilia*, in realtà, sviluppa quanto anticipato dal primo capitolo del volume, in cui l’invidia è definita “malignità siciliana” (Sciascia, 1961/2004, p. 1055). Sciascia, in quel caso, faceva un calco dell’espressione “malignidad hispánica” usata da Gracián per definire la stessa passione, e sottolineava l’influenza di essa su amicizie e inimicizie, anche in direzione mafiosa. Dall’autore del *Criticón* (1657), scriverà Sciascia nel 1986 presentando un volume di Gianfranco Dioguardi, i malavitosi possono trarre anche un vademecum comportamentale: “l’opera di Gracián si può dire contenga tutte le risposte, tutti i consigli che, nel difenderci e immunizzarci dalle altrui malignità, dissimulazioni e ipocrisie, ci mettono in condizione di più raffinatamente praticare le nostre [...]” (2013, p. 58). Restando nei confini del Seicento, è possibile allora ritrovare un modello letterario capace di sintetizzare la tensione tra simulazione e dissimulazione, tra spinte vitalistiche e autodistruttive, ossia quel



“chisciottismo” proprio, per Sciascia, di un certo modo di essere siciliani: il saggio *Lo barroco* di Eugenio d’Ors.

3. PER UNA SICILIA SPAGNOLA E BAROCCA. In *Morte dell’inquisitore* Sciascia solleva delle perplessità anche sull’artificiosità stilistica con cui Eugenio d’Ors aveva complicato il citato *Epos de los destinos*: essa “va bene quando parla del barocco, ma decisamente male quando parla dell’Inquisizione” (1964/2004, p. 710). Il passaggio si riferisce ovviamente a *Lo barroco* (1944)<sup>4</sup>, il volume in cui il d’Ors aveva raccolto interventi giornalistici e riflessioni sotto forma di “glosas” pubblicati tra l’inizio e gli anni Trenta del Novecento, e con cui Sciascia entrò in contatto precocemente come dimostra l’elzeviro “Palermo barocca”, del 1949. In questo testo poco noto dell’autore, si legge che “dalla ‘vucciria’ ai Cappuccini” il capoluogo siciliano rappresenta

una progressione del barocco alla cui osservazione inviteremo un grande innamorato del barocco: lo spagnuolo Eugenio D’Ors. Perché qui tutto è barocco. [...] E non intendiamo il barocco specificatamente architettonico che, pur essendo notevole, non specchierebbe completamente una nozione del barocco quale quella di D’Ors: intendiamo il barocco della vita, il barocco che ci si respira. Churriguera diventa un evento di natura. E non è in fondo che la suprema aspirazione del barocco, quella di sciogliere la “civiltà” nella “natura” (Sciascia, 1949).

In effetti, attraverso analisi che agilmente muovono dall’estetica alle scienze naturali, dalla psicologia all’antropologia, nel suo saggio d’Ors aveva proposto una personale filosofia della storia alternativa ai modelli evuzionistici dominanti alla sua epoca. D’Ors (1945, p. 47) concepisce la “trama complessa della storia” come un continuo movimento di “costanti” tra le quali distingue quella del barocco, dialettica nel suo sviluppo all’*eone* classico – questo è il termine greco proposto per definire questi “sistemi sopratemporali” (1945, p. 52). Per il catalano “una tendenza al pittoresco”, “il dinamismo”, una “disposizione verso ciò che è teatrale, lussuoso, sformato, ed enfatico” caratterizza questo “stile di cultura” (1945, p. 62), il quale “si fa beffe del principio di non contraddizione” (1945, p. 16), come raffigurerebbe il seguente particolare scultoreo proveniente dalla città spagnola di Salamanca:

Il braccio dell’angelo è rappresentato in un singolare atteggiamento: mentre l’avambraccio si alza come per sollevare un oggetto, per issarlo, la mano, all’incontro, si abbassa, come se stesse per deporlo a terra. C’è una sorta di paradosso muscolare, la coesistenza di due finalità contraddittorie, in uno stesso membro [...]. Rotto, assurdo, come la Natura [...] e non unificato e logico, come la Ragione. L’*eone* che ha ispirato questo gesto è l’*eone* del barocco, il cui spirito imita i procedimenti della natura – molto lontano dall’*eone* classico, il cui spirito imita le forme dello spirito (d’Ors, 1945, pp. 82-83).

Come anticipato, questi caratteri irregolari si ritrovano nella Palermo dell’elzeviro sciasciano, in cui “l’intrico delle sue vene stradali difficilmente ‘regolabili’” si sviluppa tra “vecchie case dagli oscuri portoni barocchi”. Dai “balconi rigonfi” escono le voci che “nelle liti dilagano”, le quali “si stampano sulla pagina bianca del giorno come una calligrafia angolosa e plebea, ma piena di volute e

<sup>4</sup> Il saggio ebbe una prima edizione nel 1936 in francese, *Du baroque*, con la traduzione di Agathe Rouart-Valery. In questo studio si farà riferimento all’edizione italiana del 1945 a cura di Luciano Anceschi.

svolazzi”. All’interno delle case, nell’“acciottolato dei cortili”, “la vita di molte famiglie rovescia e rivolta una fitta e brulicante intimità”. Nella Vucciria, il mercato cittadino, tale brulicante vitalismo si esprime in una apoteosi cromatica e olfattiva:

Sul tonno disposto in sessione [sic] sul piano di marmo, come un tronco d’albero accuratamente segato e sanguinante, un gran mazzo di rose rugiadose – e sotto i calamari perlarei, le triglie iridate, il verde lucido degli sgombri, il grigio dei merluzzi, la lorica grottesca delle aragoste sul verde marcio delle alghe. E il polipo come un tema sovrano: il motivo di un nodo mostruoso che si scioglie in un ornato tentacolare (Sciascia, 1949).

Continuando, emerge che l’abbondanza delle merci è contaminata da uno spiccato senso del grottesco, al quale si affianca anche un certo odore di morte:

La frutta in piramidi e colonne, i quarti di vitello lubrificamente dorati, la folta esposizione di carni e visceri, le trippe come bugnato, le grandi forme di cacio, il lucido scatolame americano – tutto rovesciato fuori in simmetrie assurde, in ordini tentennanti; e qualcosa intorno che stagna vorace, un flusso che si ferma avido a corrompere una ricchezza sanguinante e succosa. E se il sole è alto, e la luce vibra come presso a una fornace, il senso di disfacimento si fa più acuto; quasi fosse in noi stessi, che in quel capriccioso precipitare e disporsi di cibi, trascogliamo il nostro. È il senso di una carnalità parossistica, frenetica (Sciascia, 1949).

Se nelle strutture ispirate dal barocchismo la “colonna ritorna albero” (d’Ors, 1945, p. 82), qui è la natura a farsi architettura o comunque materia (“la frutta in piramidi e colonne”, “le trippe come bugnato”). Alla classica “esigenza di discontinuità” si sostituiscono gli schemi “multipolari”, “fusi e continui” del barocco (d’Ors, 1945, p. 82). Nel mercato palermitano, si legge, “è tutta un’aria di metamorfosi” (Sciascia, 1949), e in un altro elzeviro Sciascia sostiene che di tale atmosfera cangiante e liminare alla morte è stato l’amico Renato Guttuso a coglierne figurativamente l’essenza, attraverso l’eccedenza delle merci e l’estremo cromatismo di *Vucciria* (1974):

i mercati più abbondanti e traboccanti, più ricchi, più festosi, più barocchi sono quelli dei paesi poveri, dei paesi in cui lo spettro della fame si è sempre aggirato, [...] mai riuscendo a varcare la soglia delle patrie dimore. A Bagdad, a Valencia, a Palermo un mercato è qualcosa di più di un mercato [...]. È una visione, un sogno, un miraggio. [...] Ora il visualizzare un fatto visuale quale la Vucciria di Palermo, vale a dire un fatto di predisposta, funzionale e funzionante visualità [...] sarebbe una operazione piuttosto ovvia e banale, se non vi concorresse [...] anche la conoscenza e coscienza di un significato: di quel che una tale visualità – che sarebbe da dire propriamente e definitivamente teatralità – umanamente e storicamente significa. E potremmo anche fare a meno di dire che non significa il consumo, ma la fame; poiché il quadro di Renato Guttuso impareggiabilmente lo dice (Sciascia, 1975, p. 81).

Secondo il d’Ors (1945, p. 60), il classicismo e il vitalismo barocco generano “due concezioni della vita nettamente opposte”. Se il primo è lo “stile della civiltà”, il secondo lo è della “barbarie persistente, permanente sotto la cultura” (1945, p. 12). Data questa premessa, non sorprenderà che Sciascia abbia a lungo sottolineato la corrispondenza tra la vita della sua isola e il barocchismo, come conferma la sua introduzione al volume fotografico *La villa dei mostri* (1977), *alias* Villa Palagonia. La sua costruzione, iniziata nel 1715 per volere di Don Ferdinando Gravina e

Crujillas, V principe di Palagonia, si inserisce nel “boom” delle residenze extraurbane commissionate dall’aristocrazia siciliana, fra secondo e terzo decennio del Settecento, per la “villeggiatura” nell’agro bagherese e l’esibizione del proprio status sociale (Giuffrè et al., 2000, pp. 316-318). Specialmente al VII Principe di Palagonia, Ferdinando Gravina ed Alliata, si devono, dal 1749, i lavori di completamento che hanno reso celebre la residenza come la “Villa dei Mostri”, la quale ha prontamente attratto illustri visitatori da tutto il mondo. Giovanni Meli, citato da Sciascia, definisce, in un’ottava, “aborti di bizzarra fantasia” le statue con cui il Principe arricchì gli esterni della sua villa: animali fantastici, figure antropomorfe e grottesche, dame, cavalieri e musicisti. Essendo evidente la controtendenza della villa rispetto al ritorno in Europa del gusto neoclassico, Sciascia relaziona la sua genesi con il “modo di essere” dei siciliani. Mentre in Francia si allestivano enciclopedie “illuminate”, in Sicilia, “nel sogno della ragione”, si compilavano repertori di mostri e superstiziose credenze come quello del canonico Mongitore, *Della Sicilia ricercata nelle cose più memorabili*. Da questo “mondo alla rovescia” (Sciascia, 1983/2004, p. 1039) nasce pertanto il grottesco delirio dei Palagonia:

Villa Palagonia s’appartiene a una società, una cultura, un modo di essere tipicamente siciliani; ad una progressione della follia siciliana che in don Ferdinando giuniore ascende al grado più libero e assoluto. Già erano una follia le ville, al cui sorgere presiedeva una specie di risveglio dell’antica anarchia baronale introvertita e incupita nella paranoia, un tetro gusto di rivolta e di competizione, una decisione di rinuncia e di auto disgregazione (Sciascia, 1983/2004, p. 1038).

Alla luce di queste ipotesi, tale “barocco della vita” trova la sua quinta perfetta in uno dei luoghi simbolo dell’architettura seicentesca siciliana, ossia “L’ingegnosa Noto”, come Sciascia definisce, in un altro elzeviro, la città ricostruita dopo il terremoto del 1693. Entrarvi significa valicare “il limite tra una prospettiva reale e una prospettiva dipinta”, percorrere una “dimensione incantata” in cui sembra essere lo spazio a muoversi intorno al viandante. Attraverso “questa prospettiva favola” si arriva al cuore della città: “ecco aprirsi la piazza del Duomo: una gradinata larghissima ed alta, la facciata della chiesa di san Corrado che pare ‘dilatata come in uno specchio concavo’” (1959, p. 98). Nel prosieguo, la descrizione di alcuni particolari architettonici ricorda la tensione panteistica vista a Palermo e la musicalità caratterizzante, secondo il d’Ors (1945, p. 60), l’*eone* barocco:

La piazza [...] comprende un complesso di edifici come il palazzo Landolina, il palazzo Vescovile, la chiesa del Salvatore: e ciascuno da solo potrebbe arricchire una piazza. Più avanti, [...] tra san Corrado e san Domenico, sulla destra, si apre altra incantevole prospettiva: la via Nicollaci, col palazzo omonimo (o di Villadorata), armoniosamente chiusa da una chiesa. I grandi mensoloni scolpiti che sostengono gli ampi balconi, cavallucci, meduse come cherubini (o cherubini come meduse) e mostri, hanno come uno slancio verso l’altro lato della strada: per cui tutta la strada sembra obbedire al loro slancio, congiungersi, trovare unità di musica (Sciascia, 1959, p. 98).

Se ci sono città “che fanno romanzo” o che “assumono tragedia”, per Sciascia l’estrema artificialità della “barocca Noto risorta dalle rovine è scenario ideale alla commedia”: “pensiamo sia stata proprio una grande occasione mancata che una città come questa [...] non abbia avuto il suo Goldoni: un Goldoni magari più corposo e sanguigno, più traboccante di comicità e di erotismo; e con gravi rovesci di

malinconia” (1959, p. 96). Nel passaggio appena citato, si profila una teatralità in cui l’assurdo che regola i rapporti tra gli attanti scompone il comico nel suo contrario. Una lettura teatrale che non può non richiamare alla mente Pirandello, mediante il quale, come visto, Sciascia ha costantemente analizzato la vita della sua isola. E in qualche modo, anche l’epiteto settecentesco assegnato alla città, e riproposto da Sciascia nel titolo dell’elzeviro, riporta verso orizzonti pirandelliani se si ricorda la lettura “spagnola” dell’agrigentino illustrata nei paragrafi precedenti. Oltre a una “significazione pratica”, ingegneristica, tale epiteto ne possiede anche una “poetica”, perché la fantasiosa irregolarità della città comunica con quella dell’*ingenioso hidalgo* partorito dal *Siglo de oro* spagnolo: *el Quijote* (Sciascia, 1959, p. 97).

Dunque, con grande interesse per questo studio, attraverso la mediazione *cervantina* è possibile allacciare il modello pirandelliano con le tesi del d’Ors e arrivare a considerare l’esistenzialismo dell’autore di *Uno, nessuno e centomila* come una “variante” dell’*eone* barocco<sup>5</sup>. L’irrazionalità e la teatralità costituiscono un sostrato comune alle due concezioni esistenziali. Inoltre, il tentativo sciasciano di “liberare Pirandello [...] dal pirandellismo” (Sciascia, 1953/2004, p. 1033), ovvero dall’interpretazione esclusivamente filosofica delle sue opere, invece di guastare questo accostamento, sembra rafforzarlo.

Seguendo le tesi gramsciane secondo le quali “l’*ideologia* pirandelliana non ha origini libresche e filosofiche”, Sciascia libera Pirandello dall’interpretazione di Adriano Tilgher, il critico responsabile di averlo cristallizzato nell’astrattismo della dialettica vita-forma. Al contrario, la drammaturgia e i romanzi pirandelliani metterebbero in scena situazioni e personaggi che “fantasticamente trasfigurati, provenivano da una realtà storicamente viva, localizzata nel tempo e nello spazio” (Sciascia, 1953/2004, p. 1029). Questo spazio è rappresentato, per Sciascia, dalla Sicilia interna, provinciale, in cui il barocco, mentre denota le architetture, connoterebbe, secondo la proposta critica qui avanzata, anche la prassi esistenziale (basti ripensare alle feste religiose). Quanto si legge nel saggio su Pirandello può corroborare questa ipotesi: i “paesi dell’interno [...] di greco hanno i ruderi rovesciati sull’erba stenta, e non l’anima” (Sciascia, 1953/2004, p. 1031). Continuando, Sciascia definisce con più esattezza tale indole scarsamente classicista, dunque irrazionale:

Pirandello si affaccia sul mondo, scopre la vita come un teatro: “*totus mundus agit histrionem*” [...]. E, anche questa è un’astuzia della Provvidenza, nasce dove la vita sociale è più che altrove finzione, in un luogo dove ogni giorno, giorno dopo giorno, gli uomini si affannano ad apparire quello che non sono – e ogni sera, nel silenzio delle loro case grigie, depongono una maschera, lasciano cadere gli orpelli di scena, rilassano i loro muscoli che per una intera giornata hanno sostenuto l’istrionesco sforzo di dare agli altri una immagine di sé diversa dalla vera, così come gli attori [...]. La tragedia è nel vivere, per questi uomini, non nel morire. È nel vivere giorno per giorno nell’occhio della gente. L’occhio del mondo, come a Girgenti si dice. Un immenso occhio vitreo [...] e l’immagine che entra dentro quest’occhio si scompone, trova un delirante gioco di specchi, un mostruoso gioco di deformazioni e di fughe (Sciascia, 1953/2004, pp. 1034 e 1036).

<sup>5</sup> D’Ors (1945, p. 90) tiene conto delle differenze storiche e locali delle forme del barocco tanto che, sul modello delle scienze, propone etichette dicotomiche per identificare le varie “specie” dell’*eone*: “si dirà ‘Barocco gotico’, come si dice ‘Felis Tigris’, e ‘Barocco romantico’, come ‘Felis catus’”. Sull’applicazione di questa categoria all’analisi del romanzo *A ciascuno il suo*, si veda Pioli (2016).

Si tratta di quello che alla Padovani è stato emblematicamente presentato come “pirandellismo in natura” (Sciascia, 1979, p. 11), il quale rifletterebbe il “primo anello della catena” delle intricate passioni siciliane, l’“amor proprio” (Sciascia, 1953/2004, p. 1030), espressione con cui Sciascia allude a quella “forma esasperata di individualismo in cui agiscono, in duplice e inverso movimento, le componenti della esaltazione virile e della sofisticata disgregazione”, come chiarirà in *Pirandello e la Sicilia* (1961/2004, p. 1051). A tale individualismo vanno ricondotti tutti i caratteri ritenuti distintivi della società insulare, il gallismo, l’invidia, “l’amicizia nelle sue forme deteriori”, il clientelismo, ossia quei caratteri che compongono la “sicilitudine”, la nota definizione con cui l’autore (1953/2004, pp. 1051-1059) ha riassunto al mondo intero la “vita barocca” della sua isola.

4. CONCLUSIONE. DAL BAROCCO ALLA “SICILITUDINE”. Lo stesso Eugenio d’Ors può offrire delle chiavi di lettura per concludere queste riflessioni che legano la Sicilia alla cultura spagnola. Il catalano riprende le tesi dello psicanalista francese Pierre Janet, il quale “nota come lo stato di cinestesia, cioè la coscienza dell’unità, sia precaria in noi, e come la tendenza alla disgregazione mentale sia frequente quando s’indebolisce il tono vitale”, e, trasferendo tali dinamiche psicologiche ai “processi di cultura”, arriva alla seguente conclusione:

Il *Weltgeist* ha anche il suo *tonus*, dei gradi più o meno elevati di *tonus*. Quando l’umanità è in istato di tonicità, l’*eone* del classicismo s’impose; se invece s’indebolisce, l’*eone* barocco si mette in primo piano. Il primo produce una sorta di cinestesia, il secondo si abbandona alla sua multipolarità, che lascia traboccare le ricche e inquiete fonti del subcosciente. L’oggetto che ne risulta ha, nel primo caso, un contorno e un centro; nel secondo caso è continuo e multipolare, manca di contorni propri, e obbedisce ad una attrazione posta fuori di lui (d’Ors, 1945, p. 85).

A ben vedere, le riflessioni sciasciane sulla “sicilitudine” non discordano troppo da quelle del saggista catalano. “L’insicurezza” – scrive l’autore di Racalmuto nel suo noto saggio (1970, p. 963) – “è la componente primaria della storia siciliana” e “condiziona il comportamento, il modo d’essere, la visione della vita [...] della collettività e dei singoli”. Anche da queste parole emerge, pertanto, una debolezza psicologica dietro alla quale “c’è, ovviamente, il fatto geografico”, l’essere, la Sicilia, “un’isola al centro del Mediterraneo” (Sciascia, 1970, p. 962), di quel mare che

ha portato [...] i cavalieri berberi e normanni, i militi lombardi, gli esosi baroni di Carlo d’Angiò, gli avventurieri che venivano dalla “avara povertà di Catalogna”, l’armata di Carlo V e quella di Luigi XIV, gli austriaci, i garibaldini, i piemontesi, le truppe di Patton e di Montgomery; e per secoli, continuo flagello, i pirati algerini che piombavano a prendere i beni e le persone.

“La paura ‘storica’ è diventata paura ‘esistenziale’”, la “vulnerabilità di difesa” ha provocato nei siciliani una diffidente chiusura nel proprio individualismo. In Sicilia “ognuno è e si fa isola da sé”, come scriveva Pirandello, citato dall’autore di Racalmuto. “Come tanti Protei” – immagine alquanto barocca – i siciliani simulano e dissimulano a seconda delle circostanze: “timidi quando trattano i loro affari, poiché sono molto attaccati ai propri interessi”, ma “sono d’incredibile temerarietà quando maneggiano la cosa pubblica” (Sciascia, 1970, pp. 962-963). Questa “tendenza all’isolamento, alla separazione” – “alla fuga”, direbbe il d’Ors (1945, p. 85) – è



propria dei singoli, ma anche “dei gruppi, delle comunità” e “dell’intera regione” rispetto alle potenze che l’hanno assoggettata man mano (Sciascia, 1970, p. 963). La “natura contraddittoria ed estrema” dei siciliani e dell’isola si riconferma tale “nell’illusione che una siffatta insularità [...] costituisca privilegio e forza là dove negli effetti [...] è condizione di vulnerabilità e debolezza”. Si tratta di una “specie di follia” che “sul piano della psicologia e del costume produce atteggiamenti di presunzione, di fierezza, di arroganza” (Sciascia, 1970, p. 964).

Alla luce di questi discorsi, la “sempiterna irrazionalità della Sicilia” descritta dalla produzione di Sciascia – così come l’ha definita Giuseppe Traina (2009, p. 136) – può essere ricondotta a una “sostituzione barocca dell’*io* unico” (d’Ors, 1945, p. 85). Indiscutibilmente un’interpretazione di questo tipo rischia di corroborare un’immagine essenzializzata della Sicilia, antimeridionalista e orientalista, come ha segnalato Mark Chu (1998, p. 88): “there is a tendency to see in Sciascia’s metadescription of Sicilian culture a closed unit, to afford it the status of objective truth, thereby ignoring the unavoidable interplay of blindness and insight which it embodies”. Tuttavia, se le tesi del d’Ors sono nate sulla scia dell’essentialismo di matrice positivista, Sciascia è ben consapevole della parzialità di ogni interpretazione psicosociale. Tra i tanti esempi che si potrebbero chiamare in causa, valga il seguente passaggio tratto da *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in cui l’autore critica le categorizzazioni discriminatorie secolarmente ricadute sulla sua isola: “le verità e le suggestioni che corrono in simili definizioni e ‘ritratti’ [...] danno origine a luoghi comuni, a *idées reçues* [...]. Mettersi di fronte a un popolo e coglierne il carattere come fosse un solo uomo, una sola persona, è quasi impossibile [...]” (Sciascia, 1989/2004, p. 522). Inoltre, come risulta chiaramente dai passaggi sopra riportati, la “sicilitudine” non rappresenta un’essenza connaturata, ma “è un carattere che nasce da particolari vicissitudini storiche” (Sciascia, 1970, p. 962), vicissitudini che nel Mediterraneo si sono stratificate, articolate e “accatastate le une sulle altre [...] in un sistema in cui tutto si fonde e si ricompone in un’unità originale”, secondo l’immagine, altamente barocca, di Fernand Braudel, letto da Sciascia (Pupo, 2011, p. 115).

Riemerge ancora una volta, pertanto, la categoria studiata dal d’Ors, le cui tesi suggellano in definitiva il ruolo centrale che la storia, le tradizioni e la letteratura spagnola hanno rivestito nella costruzione dell’“ontologia siciliana” di Leonardo Sciascia. Infine, esse sembrano intercettare anche l’auspicio di riscatto razionale che le opere del racalmutese hanno sempre sollecitato confidando nelle possibilità dei “siciliani migliori” (1970/2004: p. 1131): “si chiama barocco” – scriveva il d’Ors (1945, p. 12) – “la grossa perla irregolare. Ma più barocco, più irregolare ancora l’acqua dell’oceano che l’ostrica trasforma in perla – e talvolta anche, nel caso di una felice riuscita, in perla perfetta”.

**Riferimenti bibliografici:**

- Benjamin, W. (1971). *Immagini di città*. Torino: Einaudi.
- Braudel, F. (2007). *Il Mediterraneo: lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*. Milano: Bompiani.
- Caprara, G. (2015). Tra la Sicilia e la Spagna: un trattato sull'impostura. *AnMal*, 38(1-2), 111-131.
- Castro, A. (1995). *La Spagna nella sua realtà storica*. Milano: Garzanti.
- Chu, M. (1998). Sciascia and Sicily: discourse and actuality. *Italica*, 75(1), 78-92.
- Collura, M. (2007). *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*. Milano: TEA.
- (2008). *Sicilia sconosciuta. Itinerari insoliti e curiosi* (fotografie di M. Minnella). Milano: Rizzoli.
- Currieri, L. (2007). *Le farfalle di Madrid. L'antimonio, i narratori italiani e la guerra civile spagnola*. Roma: Bulzoni.
- Distefano, B. (2014). Sciascia e Unamuno, ovvero un incontro fatto in un'altra Sicilia. *Incontri. La Sicilia e l'altrove*, 6, 70-73.
- Gioviale, F. (2001). Tra "Locura" e "Justicia natural": utopie umanistiche al servizio della ragione. In N. Tedesco (a cura di), *Avevo la Spagna nel cuore* (pp. 125-138). Milano: La Vita Felice.
- Giuffrè, M., Neil, E. H., & Nobile, M. R. (2000). Dal vicereame al regno. La Sicilia. In G. Curcio & E. Kieven (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento* (pp. 312-347). Milano: Electa.
- González de Sande, E. (2009). *Leonardo Sciascia e la cultura spagnola*. Catania: La Cantinella.
- González Martín, V. (2000). España en la obra de Leonardo Sciascia. *Cuadernos de Filología Italiana*, n°extra, 1-2, 733-756.
- Ladrón de Guevara, P. L. (2000). Cartas de Jorge Guillén a Leonardo Sciascia. *Cuadernos de filología italiana*, n°extra, 1-2, 661-683.
- Lajolo, D. (2009). *Conversazione in una stanza chiusa con Leonardo Sciascia*. Roma: EdiLet.
- Manganaro, P. (1991). Sciascia e la Spagna. In Z. Pecoraro & E. Scrivano (a cura di), *Omaggio a Leonardo Sciascia* (pp. 191-197). Agrigento: T. Sarcuto.
- Onofri, M. (1994). *Storia di Sciascia*. Roma-Bari: Laterza.
- Ors, E. de (1945). *Del Barocco* (L. Anceschi, cur.). Milano: Rosa e Ballo.
- Pioli, M. (2016). Leonardo Sciascia, la Sicilia e la Spagna: «Barocco del sud». In G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni & E. Pietrobon (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo* (pp. 1-12). Roma: Adi editore.
- (2019). L'immaginario spagnolo di Leonardo Sciascia: genealogie mediterranee. *Italian studies*, 74(4), 427-441.
- Pupo, I. (2011). *In un mare di ritagli. Su Sciascia raro e disperso*. Acireale-Roma: Bonanno.
- Ricorda, R. (2001). L'andare per la Spagna di un siciliano: immagini di viaggio. In N. Tedesco (a cura di), *Avevo la Spagna nel cuore* (pp. 191-207). Milano: La Vita Felice.

- Sciascia, L. (1949, 14 giugno). Palermo barocca. *Sicilia del Popolo*.
- (1959). L'ingegnosa Noto. *Sicilia*, 22, 95-98.
- (1959, giugno). Recensione a L. De Libero, *Il trionfo della morte. Prospettive meridionali*, 5(6), 50-51.
- (1969). La Settimana Santa a Caltanissetta. *Sicilia*, 26, 71-79.
- (1975). Il mercato di Palermo in un quadro di Guttuso. *Sicilia*, 76, 80-88.
- (1979). *La Sicilia come metafora* (intervista di M. Padovani). Milano: Mondadori.
- (1982). Ángel Ganivet se arroja al río Dvina. In E. Arroyo, *20 años de pintura: 1962-1982* (pp. 93-95). Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.
- (1982). *La palma va a Nord*. Milano: Gammalibri.
- (1983, 8 aprile). Qui un siciliano ritrova i viceré. *Corriere della Sera*.
- (1989). Pirandello, mio padre. *Micromega*, 1, 31-36.
- (1991). *Quaderno*. Palermo: Nuova Editrice meridionale.
- (2000). *Ore di Spagna* (introduzione di N. Tedesco, fotografie di F. Scianna). Milano: Bompiani (I ed. 1988).
- (2004). *Pirandello e il pirandellismo*. In *Opere 1984-1989* (C. Ambroise, cur.) (pp. 999-1039). Milano: Bompiani (I ed. 1953).
- (2004). *Le parrocchie di Regalpetra*. In *Opere 1956-1971* (C. Ambroise, cur.) (pp. 1-170). Milano: Bompiani (I ed. 1956).
- (2004). *Pirandello e la Sicilia*. In *Opere 1984-1989* (C. Ambroise, cur.) (pp. 1041-1203). Milano: Bompiani (I ed. 1961).
- (2004). *Morte dell'inquisitore*. In *Opere 1956-1971* (C. Ambroise, cur.) (pp. 643-716). Milano: Bompiani (I ed. 1964).
- (2004). *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*. In *Opere 1956-1971* (C. Ambroise, cur.) (pp. 959-1222). Milano: Bompiani (I ed. 1970).
- (2004). *Nero su nero*. In *Opere 1971-1983* (C. Ambroise, cur.) (pp. 601-846). Milano: Bompiani (I ed. 1979).
- (2004). *Cruciverba*. In *Opere 1971-1983* (C. Ambroise, cur.) (pp. 965-1282). Milano: Bompiani (I ed. 1983).
- (2004). *Cronachette*. In *Opere 1984-1989* (C. Ambroise, cur.) (pp. 107-164). Milano: Bompiani (I ed. 1985).
- (2004). *Fatti diversi di storia letteraria e civile*. In *Opere 1984-1989* (C. Ambroise, cur.) (pp. 517-727). Milano: Bompiani (I ed. 1989).
- (2012). *Gli zii di Sicilia*. In *Opere* (P. Squillaciotti, cur.) (vol. 1, pp. 37-249). Milano: Adelphi (I ed. 1960).
- (2012). *Il cavaliere e la morte*. In *Opere* (P. Squillaciotti, cur.) (vol. 1, pp. 1127-1188). Milano: Adelphi (I ed. 1988).
- (2013). *Leonardo Sciascia scrittore editore, ovvero La felicità di far libri* (S. S. Nigro, cur.). Palermo: Sellerio.
- Traina, G. (1999). *Leonardo Sciascia*. Milano: Bruno Mondadori.
- (2009). *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*. Acireale-Roma: Bonanno.
- Unamuno, M. de, & Ganivet, A. (1912). *El porvenir de España*. Madrid: Renacimiento.



## Bonaviri e la poetica della riscrittura *Bonaviri and the poetics of rewriting*

Franco Zangrilli

Baruch College, CUNY (City University of New York), EEUU  
franco.zangrilli@baruch.cuny.edu

Artículo recibido el 24/04/2020, aceptado el 15/05/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RIASSUNTO:** L'articolo propone l'analisi di alcuni testi narrativi dello scrittore siciliano Giuseppe Bonaviri, alla ricerca dei modi in cui egli riscrive topoi, archetipi, mitologemi, fiabe, secondo uno stile e uno spirito postmoderni.

**Parole chiave:** Giuseppe Bonaviri; Postmoderno; Mito; Fiaba; Riscrittura

~

**ABSTRACT:** *This article proposes the analysis of some narrative texts by the Sicilian writer Giuseppe Bonaviri, in search of the ways in which he rewrites topoi, archetypes, mythologemes, tales, according to a postmodern style and spirit.*

**Keywords:** *Giuseppe Bonaviri; Postmodernism; Myth; Tale; Rewriting*



Uno dei grandi padri del postmodernismo, Jorge Luis Borges, che ha fatto alta letteratura della letteratura, ha detto che i libri nascono dai libri; che ogni scrittore deve avere uno scrittore del passato e se non ce l'ha, se lo deve creare e di conseguenza lo deve imitare; che la memoria rende presente la storia, la rende viva nel tempo-spazio.

Il postmodernismo è un fenomeno artistico-culturale vasto, impressionante, complicato. Soprattutto perché si presenta come un grande ombrello sotto cui si realizzano una dovizia di nuove esperienze: il neocapitalismo, il neofemminismo, il neofantastico, il *new journalism*, la neotelevisione, e così via<sup>1</sup>. Anche negli ultimi tempi molto se ne è detto da studiosi di diverse generazioni, formazioni, tendenze critiche. E dopo anni di numerose pubblicazioni, il discorso critico-estetico sul postmodernismo rimane aperto e vivo, pregno di accesi dibattiti, discussioni, polemiche, spinto da una dinamica ermeneutica che non porta a delucidare le cose ma a ingarbugliarle e a confonderle, rivelando che gli studiosi non si trovano d'accordo neanche sulla scelta e definizione dello stesso vocabolo: postmoderno, postmodernismo, postmodernità. Non si trovano d'accordo neanche a stabilire i punti dove finisce il modernismo e dove inizia il postmodernismo. Studiosi dicono che il postmodernismo inizia con il Medioevo o con il Rinascimento, altri con scrittori quali Cervantes, Sterne, Wordsworth, ecc. Studiosi affermano che il postmodernismo finisce con il crollo delle torri gemelle di New York, altri con l'avvento dell'avant-pop, e ci sono quelli fermi a suggerire che ancora continua. Studiosi sostengono che il postmodernismo è meno moderno del modernismo, altri sostengono che è più moderno del modernismo.

Ma se si guarda attentamente alla letteratura postmoderna, e soprattutto la narrativa, si scopre subito che predilige la coesistenza di differenti forme espressive, la molteplicità degli stili e dei linguaggi (cfr. ad es. *O corpo sospiroso* di Bonaviri); il citazionismo, cioè la citazione di tanti tipi di documenti, nell'epigrafe, nelle note, nel corpo del testo e nell'epilogo (cfr. ad es. *Il re bambino* di Bonaviri); menzioni, riferimenti, ed utilizzo dei generi bassi, come i fumetti, o non necessariamente bassi, come la fotografia, nel tentativo di articolare giochi combinatori o di mettere a fuoco delle idee o di enfatizzare aspetti del caos (cfr. ad es. *L'isola amorosa* di Bonaviri); tecniche rappresentative mimetiche e documentarie, il montaggio, il *collage*, e il *pastiche*, tecniche che hanno la funzione di accogliere e di riciclare, tecniche che danno vita a una narrativa consapevole delle sue ideologie, ricca dei significati delle cose e della percezione della realtà (cfr. ad es. *Martedina* di Bonaviri). Questa narrativa ama sfruttare dati temi, quale quelli riguardanti la sfera dell'informazione e alcuni critici ritengono addirittura che in fondo essa è una narrativa mediatica (cfr. ad es. i racconti giornalistici di Bonaviri che meritano di essere raccolti in volume); immergersi nella riflessione sulle problematiche, sulle crisi e sulla frantumazione dell'io (cfr. ad es. *Il dire celeste* di Bonaviri); far uso dei mezzi dell'umorismo, della satira, e della parodia (cfr. ad es. *La beffaria* di Bonaviri); spesso lanciarsi in critiche taglienti, avanzare istanze di cambiamento del presente, pur servendosi degli argomenti della cronaca, della politica e della storia del nostro passato: infatti una delle definizioni più belle del postmodernismo ci viene fornita da Tabucchi quando afferma che è un avvenimento "che ha rotto con la tradizione recuperando la tradizione" (Tabucchi, 1992, p. 113)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Per ulteriori informazioni, cfr. Franco Zangrilli (2008a, 2014a, 2014b, 2015).

<sup>2</sup> Analizzando il passaggio dal modernismo al postmodernismo secondo le linee guida del

I narratori postmoderni considerano la tradizione e il passato un deposito da cui si può raccogliere liberamente, si rifanno a eventi e autori del passato per parlare di temi attuali, dalla globalizzazione all'immagine dell'artista odierno, che non è più isolato come quello romantico o postromantico. I narratori postmoderni attingono ampiamente alla letteratura del mondo occidentale, riscrivendone topoi, mitologemi, favole. Imitando e riscrivendo gli scrittori maggiori e minori del passato non solo li fanno rivivere a loro modo ma vengono a creare, a darci veri e propri capolavori. I narratori di diverse generazioni del postmodernismo, inclusi quelli di oggi quali Antonio Franchini che riscrive la mitologia indiana, Aldo Nove che rifà la mitologia francescana, Tommaso Pincio che rimanipola la mitologia della Roma antica, sanno che tutto è stato già scritto, che “non è più possibile scrivere: si riscrive”, che si deve raccontare l'impossibile. Cioè oggi più che mai l'arte del raccontare consiste nel ridire vecchie storie in una nuova veste, nel ridirle in modo che il lettore le legga per la prima volta, nel ridirle con tecniche narratologiche che si danno alla mimesi, al rifacimento, all'ibridazione; all'ironia che ha complesse strategie anche quando si traduce in autoironia, in difesa o in smascheramento dissacratorio, in toni affinati e variopinti; allo sperimentalismo che calca al livello contenutistico e formale, tanto che imbecca la mescolanza dei linguaggi, mediatico, saggistico, antropologico, ecc., tesi a illustrare la “presenza della storia” (cfr. ad es. *Ghigò* di Bonaviri).

Se si dà anche un rapido sguardo al panorama della letteratura contemporanea, ci si accorge subito che non sono pochi gli scrittori che operano con la poetica della riscrittura: da Pirandello che riscrive in dialetto siciliano il *Ciclope* di Euripide, il mito di Sisifo in alcune poesie giovanili e nella novella “Ciaula scopre la luna”, la favola di “Belfagor arcidiavolo” di Machiavelli nel poemetto *La visita*; a Joyce che riscrive il capolavoro omerico nel suo *Ulisse*; a Borges che riscrive il capolavoro cervantino nel suo racconto “Pierre Menard, autore del *Chisciotte*”; a Tabucchi che riscrive un classico di Scott Fitzgerald nel suo racconto “Il piccolo Gatsby”; a Sciascia che riscrive le cronache sei-settecentesche (ad es. *Morte dell'inquisizione, Il consiglio d'Egitto*); a Veronesi che riscrive il capolavoro del *new journalism*, *In Cold Blood*, nel suo racconto “Capote lumbard”.

In gran parte della sua produzione di poeta e di narratore Giuseppe Bonaviri opera con la poetica della riscrittura. Quando riscrive, la sua penna fa alta poesia. Riscrivendo egli si rivela un mago che gioca tutte le carte dell'ibridazione, della contaminazione, della trasfigurazione, tutti i modi del fiabesco, del favoloso, del fantastico, e si avvale di numerosi canoni, mitemi, e leggende non solo per infondere ad essi freschezza, nuovi sensi e significati, ma anche per spingere il lettore a farne inedite letture ed interpretazioni. E pur mentre riscrive i classici greci la sua fantasia mitopoietica si accende e si ramifica. Tanto che l'infinitamente piccolo della Sicilia(-Mineo), o della Ciociara(-Frosinone), si trasforma nell'infinitamente grande, tutto diventa uno specchio di motivi filosofici ed astorici.

Allora con il romanzo *Le armi d'oro* tenta un esperimento sul tema della morte riscrivendo il decimo libro dell'*Iliade* e facendo partecipare all'azione bellica un gruppo di ragazzi, che diventano spettatori di battaglie, di uccisioni, di riti funebri,

---

cambio di dominanti, B. McHale (2015, pp. 1-7) dice: “The change-over from modernism to post-modernism isn't a matter of something absolutely new entering the picture, but of a reshuffling of the deck, a shift of dominant: what was present but 'backgrounded' in modernism becomes 'foregrounded' in postmodernism, and vice-versa, what was 'foregrounded' in modernism become 'backgrounded' in postmodernism”.

trasfigurati da un colorito stile magico-favoloso.

Tra i suoi racconti che presentano la fotografia della (auto-)biografia fantastica, ce n'è uno in cui Bonaviri, compiendo il viaggio in macchina dalla casa di Frosinone all'ospedale di Ceccano (e viceversa), si identifica con Ulisse che sfida i grandi ostacoli dell'avventura. E in "Un biancheggiar di peschi e di albicocchi" il narratore Bonaviri scrive all'omerico Eumeo per informarlo di essere ritornato da tempo ad esercitare la professione di medico-cardiologo nel microcosmo di "Otunia" nel cui ospedale "lavora, in qualità di psichiatra Achille" (Bonaviri, 1988a, p. 80)<sup>3</sup>. Achille diventa amico di famiglia dello scrittore, mentre altri personaggi della letteratura classica e cavalleresca diventano pazienti di Bonaviri e dialogano con gente di origine ciociara. Questa commistione di tempi e figure di epoche diverse esprime un'immagine favolosa della Ciociaria ("verso la vallata della strada per Ceccano Lina mia moglie e le amiche Germandifanciullezza e Teresamenippea Kleitomachos [...] mi vogliono offrire mielose latte di donna" L, 50), e persino come orologio cosmico, segnato dalle scansioni e dai ritmi dei miti personali di Bonaviri (cfr. anche "Diario dal manicomio"). E quando Bonaviri permette all'amico Achille di "di[r]e ridendo: Anche oggi il mondo è tutto manicomio" (L, 81), imposta una tematica del manicomio non casuale: i malati mentali rappresentano l'individuo sprofondato nella propria riflessione e posto di fronte a una spietata società non solo ciociara, e quindi si suggerisce che i veri malati mentali non sono quelli che vivono rinchiusi nel manicomio di "Otunia" e che non riescono a socializzare appunto per essere raccolti in sé e con se stessi, ma gli uomini cosiddetti normali che liberamente camminano per ritrovarsi, magari senza saperlo, prigionieri nel manicomio che è il mondo. A partire da ciò si sviluppa quasi parallelamente un esplicito discorso di stampo pirandelliano sulla complessità dell'identità e della personalità dell'individuo, che per l'autore vanno scoperte ed esaminate in solitudine. L'uomo può raggiungere coscienza di se stesso e della propria esistenza solo se vive appartato, in solitudine, e riflette su ciò che lo circonda.

E *La divina foresta* apre un'altra fase dell'attività creativa di Bonaviri, presentando la visione cosmica di una natura consapevole a tutti i livelli. Una visione che rimaniola non solo idee chiave degli epigrammi di autori greci ma anche del *De Rerum Natura* di Lucrezio, delle *Metamorfosi* di Ovidio, e del mondo di Dante. È una favola mitico-cosmica che persegue un viaggio di scoperta all'interno della natura sviluppando un religioso legame con essa. Si ambienta nel paesaggio naturale dei dintorni di Mineo, trasformato dalla fantasia dell'autore in un paesaggio primordiale che gradatamente si trasfigura in un'allegoria del nostro *villaggio globale* avviato verso la catastrofe<sup>4</sup>.

Oltre ai grandi affabulatori del mondo classico, incluso Esopo, Bonaviri riscrive le favole degli scrittori moderni per denunciare i mali della società postmoderna. Lo scrittore moderno più amato da Bonaviri è indubbiamente Miguel De Cervantes. Attraverso gli anni Bonaviri ritorna a rileggerlo. Ed egli riscrive Cervantes con un'ispirazione diversa da quella degli scrittori della tradizione letteraria: Giovanni Meli, Miguel de Unamuno, Antonio Baldini, ecc.

Nel breve racconto dialogato "Il giovin medico e don Chisciotte" (Bonaviri, 1998)<sup>5</sup>, subito elaborato nel lungo dramma omonimo strutturato in sette parti

<sup>3</sup> D'ora in poi l'iniziale L e il numero di pagina rimanderanno a questa edizione.

<sup>4</sup> Per ulteriori informazioni sulle altre fasi della produzione bonaviriana, cfr. Franco Zangrilli (1985, 1986; 1997, 1998 e 2008b).

<sup>5</sup> D'ora in poi l'iniziale I e il numero di pagina rimanderanno a questa edizione.

(Bonaviri, 2000)<sup>6</sup>, Bonaviri continua ad affabulare le proprie esperienze di medico e di vita giornaliera, con un procedimento di riscrittura che ubbidisce alle leggi di un fantastico il quale, come in Bontempelli, in Buzzati, e in Landolfi, spigliatamente intreccia, contrappone, ed armonizza spazi e tempi molto lontani. Di nuovo l'ambientazione è l'ospedale di Frosinone. Attraverso una fitta catena di immagini l'ospedale corrisponde al mondo della città di Frosinone e di svariate parti del territorio provinciale. La stessa città emblemizza la realtà contemporanea del nostro pianeta, e secondo una concezione aristotelica, si plasma il personaggio "anima" di non poche scene. Il giovane medico Michele Rizzo (protagonista che assume anche il ruolo di un dio onnisciente che si identifica con un onnipresente occhio cosmico) è il giovane Bonaviri che nell'ospedale opera da guardia medica, ma qui il ricco miscuglio di elementi autobiografici evidenzia che l'autore si immedesima in quasi tutti i personaggi dell'azione attribuendo loro persino aspetti del suo fisico. In apertura troviamo Michele(-Bonaviri) che, solitario e raccolto nei propri pensieri, passeggia attorno a un pino e sotto una "falce di luna" che "sorge verso i monti di Ripi, di là da Frosinone" (I, 97). Quasi epifanicamente Michele vede arrivare don Chisciotte e il suo scudiero Sancio Panza. È una trovata che nasce dal ricordo di Bonaviri della prima lettura che fa di Don Chisciotte durante le lunghe notti di guardia all'ospedale di Frosinone<sup>7</sup>, una lettura che, inglobando gli archetipi del viaggio interiore della fantasia e della mente, per lui diviene una forma, anche se apparente e paradossale, di distrazione, di allontanamento, e di evasione dalla realtà, lugubre e penosa, di quell'ambiente (ma queste azioni di fuga nei riguardi dello Zephir di *Martedina* vengono espresse dal viaggio che intraprende nello spazio cosmico). La trovata si gioca su una scacchiera di carattere pirandelliano (Bonaviri, 1980, p. 46)<sup>8</sup>, dato che i fantasmi dei personaggi del capolavoro di Cervantes appaiono in carne ed ossa, si fanno personaggi vivi, imponendosi allo scrittore(-medico): "in questi miei anni di segregazione in questo ospedale, nelle notti balzate fuori dal libro di Cervantes che vado rileggendo. Come ombre camminate nella mia mente per farmi compagnia" (I, 99). I giuochi pirandelliani di metacreazione qui abbondano, costituendo impasti *sui generis* e una intricata matassa del rapporto scrittore-personaggio, oltre a una dovizia di rimandi e di rispecchiamenti: Michele è un Bonaviri che si identifica anche con Miguel de Cervantes, e con una farfalla ("mariposa") che vola dovunque, segno dell'"infinito" spaziare della fantasia, della poesia, dell'arte:

DON CHISCIOTTE: Mi par di vedere che colui che maldestramente sta scrivendo di noi, impastando passato presente e futuro, tremava di freddo nel già lontano 21 dicembre 1999 in via Casilina sud, a Frosinone.

SANCIO: Ah, Maestro, anche stavolta abbiamo la sfortuna di esser noi rappresentati e "scritti" da altri? Tu forse vuoi parlare di quel viejo che vive con una mariposa di cui non ha visto finora il battito delle ali? (G, 48).

<sup>6</sup> D'ora in poi l'iniziale G e il numero di pagina rimanderanno a questa edizione.

<sup>7</sup> Ciò mi è stato confessato più volte da Bonaviri. Nei nostri incontri abbiamo parlato a lungo del capolavoro di Cervantes ed anche quando stavo scrivendo il mio studio *Le sorprese dell'interstualità* (Zangrilli, 1996).

<sup>8</sup> D'ora in poi l'iniziale N e il numero di pagina rimanderanno a questa edizione di *Novelle saracene* (1980).

Don Chisciotte e Sancio mostrano profonda compassione per la triste situazione di Michele, condannato a lavorare in quel luogo di morte, sovente descritto col colore nero (“DON CHISCIOTTE Cos’è questo negro caseggiato [...] Il tuo trabajo... lavoro mi dà una grande tristezza. In questo luogo c’è solo morte?... è mortura infinita [...] SANCIO Povero figliol mio! Altro trabajo non potevi trovare?” I, 98; G, 29) o con le campane che suonano a morte (“colpi sordi, lenti, di una piccola campana che in fuori s’allargano verso l’anfiteatro di case di Frosinone” G, 40). Una sorta di nuovo Sisifo a cui il fato avversario impone di trascinare il masso di questo dolore esistenziale. Michele spiega loro che lì solo a qualche persona riesce a ridar la vita e che è addetto ad assistere soprattutto drogati e moribondi. Qui la critica alla società postmoderna prende le pieghe della parodia, esattamente come quella indirizzata al nostro stile di vita meccanico, soffocante, irrazionale: “SANCIO In questa vostra Italia, ho visto gli uomini chiusi in macchine, vere botti di vino correnti per caminos desusados. È una gran follia... la vostra vita” (I, 100). L’ambiente dell’ospedale(-Frosinone) rappresenta la prigione su molti piani, è il carcere esistenziale di Michele, come suggerisce una battuta di don Chisciotte: “O figliol diletto Miguel, ho fatto un così largo cammino per ritrovarti incarcerato in un ospedale”, in opposizione all’esistenza del cavaliere e del suo scudiero, che simbolicamente rappresentano lo spirito dell’avventura e quindi della libertà, di cui amano filosofare, mentre “bevono il vino del Piglio” (I, 99). La loro parlata permette a Bonaviri di riscrivere a suo modo, e di sperimentare con la lingua spagnola, di italianizzarla, di mescolarla a diversi dialetti ciociari (per bambini si dice “ùtteri [...] a Frosinone” e magari in zone limitrofe “guaglioncelli” o “marmocchi”, G, 37, 57), di affiancarla a quella degli extracomunitari, insomma di condurre un’intensa commistione plurilinguistica, di linguaggi che modellano il micro-cosmo di Frosinone(-ospedale) come un’immagine archetipa della biblica “Babele”. La loro parlata più sviluppa l’immagine di questa Babele, più suscita in Michele il ricordo della sua infanzia a Mineo. Infatti nell’ordito la Frosinone(-ospedale) simbolo del pozzo “nero” dell’esistenza, vale a dire di un presente deludente da tutti i punti di vista, molto caotico, oscuro, tragico, contrasta drammaticamente con la Mineo simbolo del paradiso perduto, del passato ripescato attraverso l’idealizzazione e l’illusione della fantasia che aiuta ad andare avanti, molto edenico, e dove scorreva una vita tranquilla, semplice, e armonica: “Torneranno questi giorni. Tornerà la pace, e il lavoro sereno” (I, 102). Se in tutti i sensi Mineo simboleggia il mondo puro e morale, Frosinone rappresenta il mondo postmoderno impuro ed amorale, che si costruisce la propria autodistruzione, in fase di estrema decadenza, ammalato, inquinato, avvelenato, anche dal sangue dei numerosi aborti che si fanno in ospedale, sempre metafora delle istituzioni sociali e persino dell’industria:

SANCIO: Oh, dottore, quest’erbe vermiglie che mangia il mio asino sono velenose? Perché hanno questo colore?

IL MEDICO: Giù... giù c’è un rivolo dove viene incanalato il sangue delle donne che abortiscono, quello dei vecchi morenti e dei bambini che non hanno mai visto la luce. Così, così... è nata un’erba ghiotta di sangue.

DON CHISCIOTTE: Oh, non c’è più l’acqua chiara? [...] O dolci rivoli! È meglio lasciare questa terra (I, 103).

Anche qui Mineo e Frosinone formano una miriade di opposizioni le quali però si uniscono in un colorito mosaico, formando un crogiuolo in cui i tasselli delle rispettive civiltà e culture si fondono senza stonatura, esattamente come in *È un rosseggiar di peschi e d’albicocchi* si fondono quelle siciliane ed indiane, e nelle



*Novelle saracene* quelle sicule, mussulmane e cristiane

Mentre Michele assume la posizione del personaggio spettatore che ascolta e riflette con triste meraviglia, l'umorismo di Bonaviri, spesso più pirandelliano che cervantino, si fa sempre più mordente, anche quando si sbizzarrisce con i mezzi del grottesco ad affabulare una Frosinone come paese di cuccagna, in cui si conduce una vita epicurea, carnascialesca, materialistica, con una popolazione che ha fatto delle cose sinistre e diaboliche il cibo della propria spiritualità e religione, che adora e venera il dio satanico del denaro:

Il villan Sancio scese per un viottolo che per erbette andava, guardò dentro oscuri cunicoli pieni di monete d'oro. 'È proprio denaro, Vostra Signoria' gridò. 'Possiamo prenderne quanto ne vogliamo, così abbiamo finito di penare. E ritorniamo nella Mancìa' [...]

DON CHISCIOTTE (*con voce grave*) Oh, fermati, mio buon Sancio. È il denaro del diavolo. Siamo arrivati in una terra di diabolos, ma luce di Dio ritornerà (I, 104).

L'umorismo delle azioni dei personaggi cervantini è funzionale alla drammatizzazione di questa triste realtà provinciale, che è sempre una sineddoche di quella postmoderna. Don Chisciotte, emblema di nobili valori e virtù, come lo è lo scudiero che lo accompagna, è approdato in questa Ciociaria, simbolo ermetico della società globalizzata molto omogenea, per raddrizzarne le ingiustizie, per liberarla da ogni corruzione e disumanità, per distruggere le male piante degli uomini che vivendoci la piagano, la infettano, la profanano, rendendola una terra sconosciuta. A volte i cavalieri erranti hanno l'impressione che siano stati scortati qui dalla "malasorte".

Tuttavia l'umorismo che iscrive il nero pessimismo dell'autore talvolta sembra aprirsi a spiragli di speranza, e dipinge una Ciociaria bifronte, sfingea, enigmatica, come una terra vivaio di contrasti e di doppiezze, accogliente e inospitale, buona e cattiva, umana e disumana, ecc., come suggeriscono l'uso di certi aggettivi di colore, e nella quale ci si perde in tanti modi, come suggerisce la micro-storia del Vecchio Biomedico, un padre che va alla ricerca della figlia che si è smarrita nelle terre labirintiche della provincia: "ho avuto una figlia di nome Grimaldina di cui nessuno sa niente, forse dispersa [...] in qualche collinare paese di questa verde e nera (come sa il mio amico Franco Zangrilli) terra di Ciociaria" (G, 72-73; il genitore che ricerca il figlio diviene un *topos* letterario dalla *Bibbia* in poi, e riscritto in svariate opere di Bonaviri quale *L'isola amorosa*). Anche l'ospedale è fonte di gioia per chi vi riacquista la salute e vi nasce, e di dolore per chi vi opera e vi perde la vita; la stessa cosa si dica dei loro familiari. Insomma Bonaviri non può non considerarsi un figlio adottivo che verso la madre terra della Ciociaria sente amore e odio, tanti sentimenti conflittuali e contraddittori, che secondo Freud non sono diversi da quelli che si vivono nei riguardi della madre biologica.

L'umorismo di Bonaviri sa farsi persino caricaturale, scherzoso, ed ilare, come era accaduto nella *Beffaria*, quando realizza certi personaggi strambi, ma tutti portavoce di profonde e vissute filosofie. L'infermiere Raniero (Marcocchia) sostiene che gli animali ragionano con logica diversa e migliore di quella degli uomini: "Diversi animali ho, e frequento, nella mia campagna di Ferentino. Seguendoli, e studiandoli senza volerlo, mi par che pensano ma in modo diverso da noi, cioè in modo breve, lineare, senza creare guazzabugli di pensamenti come facciamo noi" (G, 28). È l'altra parte della coscienza scissa di Michele(-Bonaviri). Essa lo richiama costantemente o lo ammonisce, per articolare una critica sociale, specie alla burocrazia delle istituzioni della "Azienda Sanitaria", e per dirgli pure di mandare via

don Chisciotte e Sancio perché per lui non sono altro che due viandanti buffoni e folli: “Dottor Michele Rizzo, hai fatto male ad informare di troppe cose questi due buffi uomini [...] Su tua richiesta facciamoli ricoverare nel manicomio” (G, 33, 50). I discorsi dell’infermiere conducono l’umorismo bonaviriano a tingersi ora del comico ora della burla ora della satira, e a svilupparsi sulla falsariga di quello di Pirandello, come quando ritrae le stramberie dei due cavalieri che sono sintomatiche di profonda saggezza, inscrivendovi l’idea che i veri pazzi sono gli abitanti del frusinate, di questo micro-macro mondo.

Più i due cavalieri si familiarizzano con l’ambiente ospedaliero e con il territorio frusinate più si rendono conto che esso è uno spazio postmoderno maledetto dove si espia il dolore, un lazzaretto pieno di miserie e di orrori, come avverte la presenza di un coro di bambini extracomunitari, diseredati, affamati, mal vestiti, ma che portano “vere ciocce per scarpe” e che si nutrono di cibi tipicamente ciociarati come “la minestra di cavoli”, grazie alla bontà di Raniero: “Bambinelli miei, venite la minestra è pronta” (G, 54). In questo lazzaretto parecchie creature, incluso Raniero che vi opera quasi a mo’ di Fra Cristoforo, sviluppano il *pathos* della distanza, anche per gli abbondanti odori di muffa, di rifiuti, di malattie, di morte. Con intento di evaderne, il coro dei bambini fa l’offerta di accompagnare i due paladini per i luoghi meravigliosi della Ciociaria (“dopo aver[vi] condotto a Guarcino, e avere attraversato boschi di pini e querce, [vi] porteremo per i monti di Campocatino su un gran balzo dov’è bianca la neve e di là con un salto... con un salto” G, 36), per una Ciociaria emblema del giardino paradisiaco e da dove si accede al Paradiso (“vorremo portar te, Michele e questi due tipi buffi, nel nostro Paradiso” G, 54), per una Ciociaria dimorata da gente superstiziosa e di fede, e da Gesù (“In quel luogo celeste [...], la Cività di Arpino con le sue mura ciclopiche [...], in alto vi troneggia Gesù” G, 55), e per una Ciociaria riscritta come signora Sicilia della gastronomia e dell’arte dolciaria: “faremo impastare alle donne di Arpino un pupo somigliante al dottor Michele, tutto cioccolato e granita al limone e al succo di fichidindia. Raniero sarà fatto a frutta di candita, e don Chisciotte di trafilati di pane mischiato a torrone e a miele” (G, 55). Una Ciociaria sicilianizzata che tuttavia ricorre nell’*opus* dell’autore con altri lineamenti e sembianze (cfr. ad es. *Lip to lip*). A volte lo scrittore sembra spingere al massimo la ri-scrittura della mistione, anche per cogliere l’abisso che lo separa dalle generazioni che vede crescere in una Ciociaria americanizzata (ad es. *Il dottor Bilob*).

Forse la raffigurazione magica che il coro dei bambini fa della Ciociaria ed altre scoperte incantevoli che si fanno dell’ambiente motivano don Chisciotte a suggerire che il suo scudiere diventi il “Re di Frosinone”. Ma qui Bonaviri riscrive motivi dell’opera cervantina – Sancio governatore dell’isola Barattaria e più saggio del suo padrone –, per condurre all’estremo i giuochi paradossali e per continuare a parodiare la realtà, opulenta e malvagia, del regno postmoderno di Frosinone:

DON CHISCIOTTE: O Sancio, fedelissimo scudiero, promettendoti di farti Re di Frosinone, dimmi: vedo bene yo? È fiume d’oro? O stravedo stravedendo?

SANCIO: Sì, è d’oro quel rio. Vossignoria Illustrissima. Ma penso che siamo in un luogo incantato. Qui l’incantesimo scorre dovunque. Mio Señor, rinuncio al reame di Frosinone né di esta città voglio essere Re, ma noi dobbiamo andar vita, escapar da questo luogo [...]

DON CHISCIOTTE: Ma dimmi, o Sancio, tu che per me sei già Re di Frosinone, quegli esseri che proni proni bevono quest’acqua a boccate piene, che bestie sono? Maiali? O serpenti riuniti in spire? O sono uomini mutati in sciacalli? (G, 61-62).

La triste avventura dei due cavalieri si approfondisce quando Michele, assumendo il ruolo della guida, che ricorda il Virgilio di Dante nel regno dell'*Inferno*, li accompagna, illustrando e commentando, per i meandri dell'ospedale. Così Bonaviri riscrive l'archetipo del labirinto, con corsie tortuose, ombrose, oscure, con corridoi dilungati e sterminati, che si aprono e si imbucano in altri corridoi, che hanno tante finestre e porte, che si restringono portando in pertugi e scalinate che vanno in giù. In molti aspetti è una discesa arieggiante a quella dell'eroe classico nelle viscere del sottosuolo. Nei piani bassi dell'ospedale Michele fa da guardia a un segretissimo laboratorio, in cui vengono ricoverati individui morenti, bambini nati morti, feti abortiti, e con i quali si fanno esperimenti di trapianti di organi e di clonazione delle parti del corpo. Ma qui scatta la demistificazione della società capitalistica (e consumistica) che è ideale per i ricchi e per i potenti, dai politici agli industriali, a "chi della mafia fa principio di vita" (G, 62), dato che solo essi possono permettersi di avere ciò che offre la scienza, di ottenere e comprare tutto (finanche la giustizia: cfr. ancora *Lip to Lip*):

MICHELE: Oggi, o caballero, la medicina è andata assai avanti. Se un politico, o un trafficante di droga, o artista rinomato, metti un miliardar cantante [...], – seppure tutti prestì cadranno nell'oblio – ha il fegato malato, si può trapiantarlo, pagando lui grossi denari sonanti, con un altro fegato sano. E altri organi ancora si possono trapiantare estraendoli da questi bambini [...] Da questi bimbi morti saranno tratti frammenti corporali, che noi chiamiamo gruppi di cellule [...] Si riproduce, si riproduce, si riproduce (G, 48-49).

Inoltre il sotterraneo dell'ospedale di Frosinone si rivela, oltre a uno sconfinato spazio cimiteriale, il regno del mistero, della magia, dell'incantesimo, che fa rimanere sbalorditi e spaventati i visitatori, specialmente don Chisciotte che scopre un fiume straripante di ogni immaginabile stupefacente. Insomma è un sottosuolo che fa da scudo, protegge e ripara chi si trasporta in mondi fantastici facendo uso di stupefacenti. Grazie all'afflato di Bonaviri, che riscrivendo innesta il reale nel fantastico, di nuovo Frosinone diventa l'emblema delle "città del mondo" piagate da tantissimi problemi, di cui è esemplare quello della droga:

DON CHISCIOTTE O figlio di Miguel, quanti piedi sottoterra ci troviamo? Siamo in un abisso luccicante [...] Dimmi, è il tuo enfermero che fa tutte queste magie che ottendono la mente? [...] Ma cos'è, figliuol mio, cos'è quella polvere che scorre sul fiume? [...]

MICHELE Cos'è cos'è cos'è? Gran cavaliere, è droga, eroina, polvere di morfina, ecstasy, pyotl, hascisch... Scorre tranquilla tranquilla (G, 63, 65).

Ma più Don Chisciotte esprime il desiderio di risalire su e quindi di uscire da questo baratro, più esso si rivela un'abitazione di infermieri e scienziati maghi, stregoni, mistagoghi, negromanti. Il capo dei maghi è "Il Vecchio Biomedico", un'altra immagine distorta di Bonaviri, che gestisce un centro chimico-biologico di ricerca, che vive in funzione della sua professione, pur sapendo che essa schiavizza e fossilizza in una prigione di intollerabile solitudine, e che argomentando infuria il cavaliere dalla "triste figura", soprattutto quando Bonaviri getta luce sul dualistico motivo pirandelliano persona-personaggio (ad es. *Sei personaggi in cerca d'autore*):

IL VECCHIO BIOMEDICO: Quaggiù vivo come Prometeo incatenato, sono diventato un uomo-lombrico... Di sicuro so che presto, o buon cavaliere sognatore, gli uomini muteranno negli organi e nella mente [...] Molti stravolgimenti avrà la loro natura biologica. Io con i miei studi inseguo il sogno [...] Ormai estraggo le anime dei succhiatori d'oro. Sono essenze piccolissime, quasi invisibili, mucillaginose. Essendo tu, come mi par di capire, un fantasma che viene fuori dal libro di Andrea da Barberino, difficilmente puoi capire che queste essenze pesano milionesimi di milionesimi di grammo [...]

DON CHISCIOTTE: Mago, senti sibilar questa spada? Sono un essere vivente, come te, non aduso a raccogliere anime di scarabei, o di serpi – assieme al mio scudiero andiamo in cerca della Bontà e della Virtù (G, 73).

Poi Bonaviri inizia a preparare un'azione molto simbolica della fuga da Frosinone-labirinto, e non solo da parte dei cavalieri erranti, facendo parlare Raniero delle proprie scarpe e di quelle comprate da Michele.

La poetica della riscrittura di Bonaviri di opera in opera si dirama, si rinnova, e si arricchisce di un ampio ventaglio di elementi della mitologia personale e della mitologia di civiltà disparate, lontane e vicine, attenendosi a un rigoroso procedimento mitopoietico di ibridazione e di *pastiche*. E dispiega, oltre ai narcisismi, un'ossessione che predilige particolari mitemi, figure, filosofie. Basterebbe pensare a come in *Notti sull'altura* e in *Martedina* si riscrivano cognizioni scientifiche della fisica einsteiniana per parlare di questioni metafisiche, riguardanti soprattutto la trama del tempo e il mistero della morte. O basterebbe pensare a come in parecchie poesie e racconti si riscrivono i temi biblico-religiosi (ad es. *O corpo sospirato, Il dire celeste, Ghigò*). Infatti nei racconti bonaviriani è impressionante la riscrittura mitico-fiabesca che si fa dell'icona cristologica, di un Cristo emblematico della commistione di culture e di epoche disparate, dell'io che mentre va in cerca di se stesso, svela una pluralità di maschere. Lo evidenziano un bel gruppetto di racconti. In "Gesù a Frosinone" il protagonista appare un personaggio misterioso. Egli indossa la "maschera nuda" del ciociaro ed è un vecchio saggio che, assieme ad alcuni apostoli (Giovanni, Luca, Matteo, Pietro), va vagabondando per le contrade non della Palestina ma della provincia ciociara dei nostri giorni postmoderni. Essendo gli spazi ciociari invasi dall'inquinamento delle auto ed anche della fuliggine dei gas bruciati dai forni e dalle macchine industriali, questi vagabondi però non si sanno spiegare come tutta l'atmosfera assuma "il colore grigio-cenere", né come l'attuale realtà sia diversa da quella "antica" della loro provenienza, "dove tutto era silenzio, e, appena giorno, si vedevano allodole e contadini in mezzo all'ondeggiate grano" (I, 191-193). Dopo secoli di cammino e di vagabondaggio, sono approdati in questi spazi ciociari, ci si sentono ormai a casa percorrendoli da un punto all'altro e finanche con contentezza. Nel frattempo quella di Gesù si rivela una coscienza filosofica abile nel discutere i meccanismi della problematica del tempo: "Ognuno di noi ha un suo tempo. Ci sono migliaia di tempi nel mondo [... Il tempo] è una spada infuocata" (I, 196). E possiede profonda consapevolezza dell'invecchiamento del proprio corpo. In sostanza, questo Gesù postmoderno appare molto stanco, povero, decadente, privo anche della forza di far miracoli. Con i suoi apostoli finisce all'ospedale di Frosinone forse per ricoverarsi o per ripararsi dal gran freddo che si sente. Vengono ben accolti e rifocillati dal portiere Marcello Turriziani, uno spirito di nobile ciociaro discendente della "casata dei Torrigiani". Poco dopo si ritrovano nel reparto pediatrico, dove una giovane donna, assistita dai medici e dal marito, sta partorendo. Nasce un Gianluigi che fa rinascere e ringiovanire questo vecchissimo Gesù, restituendogli persino il potere di

fare i miracoli. La componente fiabesca, efficacissima nel trasformare gli eventi autobiografici (la nascita del primo nipotino), culmina quando Gesù con un miracolo fa rinascere una Frosinone primaverile da una Frosinone autunnale: “Fuori, il portiere, stupito, e, affacciati alle finestre, monachelle, medici e giovani malate in vestaglia fiorata, videro sul collicello vicino il pino risuonar di uccelli, gli oleandri e i tigli fioriti. Se si guardava bene in lontananza, dalla parte opposta, di là dal fiume Cosa, le cui poche acque stranamente erano limpide e piene di pesci, sulle colline, e a vallette, attorno a Frosinone, erano fioriti meli, albicocchi, ciliegi. ‘Ma non era novembre?’ si chiedevano le monachelle che pregavano Dio e Gesù” (I, 198-199).

Nel racconto “Gesù un vecchio uomo bianco” Bonaviri riscrivendo fonde l’immagine del vecchio filosofo Gorgia da Lentini, che parla del non essere, professa la religione del nulla che “esiste di là dal pensiero dell’uomo” (L, 40), con la figura di Gesù della novellistica siciliana che è l’aedo dell’animo dei contadini e degli artigiani, mendicante e girovago che mostra alla gente dove trovare il cibo e fa una moltitudine di miracoli (“la mia infanzia è piena di questo Gesù vecchio stanco” L, 41), venerato anche dalle pietre, dalle piante e dagli animali. La sua religione di fratellanza include anche elementi cosmici, come sottolinea il racconto “Cratete”: “Ma se gli uomini (insieme alle piogge, all’erba inula, ai ciottoli e alle nubi) sono legati alla terra da miliardi di gravitoni – allora, l’ulivo è fratello, il sasso, altrettanto. E tra di loro consuevano il bambino, la nave, la madre e i monti che, se è solstizio estivo, si riverberano nel mare” (L, 24).

Anche nella fiaba “L’innamorata di Gesù” l’immaginazione bonaviriana riscrive il mito religioso, dipingendo un Gesù giovane, “negro e saraceno”, che si innamora della giovane suor Caterina, la quale lo tradisce denunciandolo a Federico II che da tempo lo cerca, senonché la piccola banda di discepoli e seguaci e tutto il popolo “saraceno” di Mineo lo aiuta a fuggire e a nascondersi nell’abisso della luna. Ci si trova quindi davanti ad un intreccio di icone, di tropi, di miti popolari, di eventi letterari e storici, ad un mondo di religiosità laica, esoterica, di quelle forze occulte, arcane, che nell’universo bonaviriano muovono l’anima individuale e quella universale.

Il narratore e protagonista autobiografico del racconto “La bicicletta abissina ovvero come cercai Dio” dice che queste forze occulte erano oggetto della sua ricerca fin dall’infanzia: “desiderio di ricercare il principio del mondo, il seme da cui ogni cosa era nata e nasce [...] pensavo ad un Dio che era presente, in miliardi e miliardi di vibrazioni [...], ossia pensavo ad un Dio che vibrava nell’azoto delle stelle, che poi seppi essere chiamato [...] Pensavo che un centro (stando oggi alla teoria di De Sinner-Einstein che vuole finito l’universo) del cosmo doveva esserci, ossia un Uovo centrale che era Dio come radioattivo centro di pensiero che si espandeva” (L, 48-49).

Il Dio-Cristo di Bonaviri (che in varie occasioni ha confessato di non essere credente) è un dio in evoluzione cosmica, “Uno”, “Uovo”, “Centro” da cui scaturisce ogni sorta di vita, punto nero da cui deflagra il *big bang*, e persino nella fiaba folclorica conserva queste caratteristiche cosmiche: in “Cratete”, il “Signor Allah fece l’acqua e la ingrandì a dismisura, ma, ucciso dai figli, le sue membra furono disperse, furono particole d’acqua; e se tu senti il mare, ascolti il lamento di Allah” (L, 17). Anche nel racconto autobiografico “L’apostolo Minimo” si incontra un Dio-Cristo che si manifesta in ogni particella dell’universo e si rivela in tante forme:

Iddio ti chiama, ti vuole fare respirare l’aria che ha odor di bosco su cui soffia il vento austero [...] Tu dunque, o mio Dio onnipotente, o Ruotante Natura, che hai dato vita al



mio corpo unendolo in una incomparabile simmetria di carne alle sue ombre, bello nel suo aspetto, infondendogli tutti gli istinti di conservazione, attraversandolo col tuo alito come attraversi la distesa delle acque o già morti deserti, tu vuoi che per mezzo del mio corpo ti esalti, ti lodi, che canti il tuo Altissimo Nome (L, 105-108).

In Bonaviri il senso della “religione panica” nasce con la riscrittura che rivitalizza e dà nuova vita a tutto un repertorio di miti scientifici, letterari e religiosi, del mondo antico e moderno, e ai volti cangianti e metamorfici di Cristo. E nelle *Novelle saracene* (in cui Bonaviri riscrive le fiabe che la madre narrava a lui e agli altri figli, per l'autore un “decameron vivente”; fiabe che fanno parte del ricchissimo patrimonio della tradizionale narrazione orale della Sicilia, spesso riscritta da scrittori siciliani, come hanno fatto anche Pirandello e Sciascia) Gesù svolge un ruolo tipico, e se in certe fiabe appare ora attore ora spettatore, in altre si contende la parte di protagonista con la madre o con Giufà. Un Giufà che, in un gioco di riscrittura umoristica, ne diventa la proiezione, il doppio, il sosia, e finanche la faccia opposta e contrastante. E si ha perfino un Cristo e un Giufà che recuperano il mitologema del figlio non ideale.

In “Gesù e Giufà” sono raffigurati due immagini di madri addolorate. Maria, la madre di Gesù, che avendolo abbandonato alla nascita in una grotta per vergogna di non conoscere l'uomo con cui lo ha concepito, dapprima lo ricerca disperatamente, poi, ritrovatolo, perseguitato da Federico II, lo deve affidare malato alle cure della sorella Maddalena. Maddalena si addolora costantemente per le stramberie del figlio Giufà, e per dover fare da madre anche al nipote Gesù, colpito dalla malattia e dalla persecuzione del re cristiano Federico.

Nella “Morte di Gesù” la madre addolorata si trova di fronte all'ultima prova, quella dell'uccisione del figlio. Gesù è arrestato, insieme a Giufà ed a Orlando, dalle guardie di Federico II. Maria corre da lui: “Figlio di nera fronte, / mia bellezza in ardore, / oh, chi ti tortura e affligge?”. Nella chiusura del racconto, non solo le tre Marie, ma tutto il coro delle “madri saracene” piange la perdita dei figli, rappresentati dalla triade Gesù, Giufà e Orlando. Solo in rare occasioni, come nella “Resurrezione di Giufà” in cui Giufà libera le madri dall'oppressione di Federico II ed esse lo fanno Re di Minaw (Mineo), all'immagine della madre sventurata si alterna quella non aliena alla visione cristiana della madre. Ma la figura che prevale in tutta la raccolta è quella della madre vittima dell'umana cattiveria. E in queste fiabe la “madre chiesa” è una matrigna che attraverso i suoi ministri si serve di Federico per perseguitare la controchiesa formata dalla piccola comunità “saracena” di Gesù, dei suoi familiari, dei suoi compagni e dei fedeli, le cui azioni possiedono un candore evangelico francescano. Al Papa ad esempio non piacque l'idea che Gesù avesse formato una banda e andasse suonando per rallegrare la triste gente di Minaw, “pensò di chiamare re Federico” e di fare arrestare Gesù, e così “venne l'esercito dei normanni, cavalli, cavalieri in spada a schioppo tonante. La nostra isola ne fu ingombrata, tremò il terreno” (N, 38-39).

Nella “Ragazza bianca detta Maria” la madre di Gesù, avendo rifiutato di accettare come sposo il figlio del re Erode ed essendo stata condannata a morte con i genitori, sparisce con loro in una striscia di fumo: “Tutti si spaventarono sapendo che Maria è madre di Gesù. I cavalieri restarono con le spade alzate, il carnefice boia cadde morto sul palco. Il popolo credente, e fedele e religioso, se ne andò sperso per il mondo” (N, 92).

Nella “Luna di Gesù” questi respinge il coro delle madri, ma si tratta di una ostilità molto ambigua. Il bisogno del figlio di distaccarsi dalla madre è tanto grande quanto quello di rimanere unito a lei per tutta la vita. E attraverso una riscrittura che

inventa estrapolando dalla tradizione, l'intreccio delle *Novelle saracene* è teso a rappresentare il mondo materno relazionato alla prole. Nella "Luna di Gesù", attraverso Gesù che racconta alle madri saracene l'origine del cosmo, Bonaviri suggerisce che tutto nasce dai semi femminili: l'aria, il tempo, Dio stesso ("Dio-femmina"), la "grande madre" da cui ha origine l'essere. In ogni racconto poi ricorre l'immagine della madre protettrice, consigliera, guida, e disposta a soccorrere alle necessità.

L'immaginazione fiabesca di Bonaviri si scapriccia a riscrivere anche il mito della madre non biologica. Nel "Fratello di Gesù" Maria, oltre ad essere la madre biologica di un Gesù concepito misticamente, e di Giovannipaolo per avere sposato mastro Antonio, diventa anche matrigna di due figli di mastro Antonio, Salvatore e Pina: "Quella poveretta, Maria di Gesù, voleva bene ai due bambini, li trattava come madre che porge la mammella, e li protegge dalla notte nera" (N, 72). Ed i figliastri corrispondono meravigliosamente alle sue cure. Altre volte è madre adottiva. Mentre una mugnaia trova i figli adottivi, una Regina compra e adotta un figlio e ne diventa una madre un po' troppo possessiva, per cui quando una fanciulla lo chiede per marito la Regina non è disposta a staccarsene e permette che dorma con la sposa solo dopo avergli somministrato dell'oppio che lo fa navigare "sulle acque del sonno". Solo più tardi cambia il sentimento possessivo della Regina e da madre protettrice diventa una suocera buona. Cattiva rimane invece la suocera dei "Gemelli bianchi come gigli". "La strega maga Zebaide", non avendo approvato il matrimonio del figlio Giuseppe con Proserpia, appena Giuseppe abbandona la casa per andare a combattere assieme ad altri paladini e lascia la moglie incinta, prepara contro la nuora un oscuro ordire. Poco dopo il parto Zebaide, con l'aiuto della levatrice, fa sparire i due bambini e quando la madre chiede di vederli, la suocera le dice che ha partorito due agnelli. Zebaide fa sapere al figlio lontano che la moglie ha partorito due agnelli, e dà ordine al servo di far perire i neonati. Alla fine però il figlio divenuto re scopre la verità e ordina la morte della madre. Uno sviluppo, questo del figlio che uccide una madre o una matrigna, che, secondo alcuni studiosi, è "rarissimo" nel mondo delle fiabe.

La poetica della riscrittura permette a Bonaviri sia di realizzare una versione inedita di vari generi di storie della tradizione occidentale, sia di dare un'impronta originale ai *cliché*, ai luoghi comuni, e agli archetipi rifatti di epoca in epoca. Ed ecco che nelle *Novelle saracene* si ha un'altra variante della figura dell'animale-madre, che possiede le qualità materne della nutrice e protettrice, come la pecora che nutre Gesù e la mucca il cui latte viene a significare anche un nutrimento spirituale: "ogni due giorni veniva una mucca che capiva la parlata degli uomini", s'avvicinava a Caterina e le offriva le "mammelle piene" (N, 95); del mito di Pigmalione che si innamora della statua che scolpisce, ossia della sua creazione, come fa notare "L'innamorato di miele" in cui la vergine Granata di diciassette anni dà vita, prima con "un quintale di zucchero, un quintale di miele, un quintale di farina" e poi con un soffio che rievoca la creazione adamica, a un suo innamorato, Sion, secondo i propri principi e i propri sentimenti, a un suo innamorato simbolo della *creazione* di qualcosa che è tutto ideale, platonico e perfetto:

Il padre chiese: "Che devi fare, figlia mia?"

"A te lo dico, a te perché sei mio padre. Mi voglio creare un marito con le mie mani, impastando" [...]

Quella ragazza cortese cercava il suo stesso pensiero. Passò il tempo detto, e solo allora fu pronto il giovane zito secondo il sentimento di Granata. Mise quel giovane fatto di zucchero, miele e farina ad asciugare al sole. Ricantavano gli uccelli-passeri,

tutto il paese ne era pieno. La ragazza soffiò fiato in bocca a quell'innamorato, quello da un pupo diventò azzurro splendente giovane; [...] (N, 11, 112).

Ma vi troviamo anche una variante della fiaba di Cenerentola proveniente dal mondo popolare siciliano, a cominciare dal titolo, "Pelosetta". Il racconto si incentra sui rapporti tra la serva Pelosetta e Ruggiero, il figlio mondano di Re Carlo di Sicilia, e tra Pelosetta e la madre morta. Pelosetta è un nucleo di istinti materni, è la madre senza figli, associata all'ambiente del focolare, il cui simbolo materno per eccellenza è la cenere. La madre di lei è una specie di madonna che viene dall'altro mondo per aiutare la figlia derelitta. Intimo è il rapporto simbolico tra la madre morta e le ceneri in mezzo a cui vive Pelosetta.

Anche l'archetipo del viaggio è riscritto dall'autore con sensibilità d'estro neofantastico. Di solito va verso un punto che è tutti i punti e forma la struttura di quasi tutte le opere bonaviriane. Vuol essere un viaggio che apre altri viaggi. Un viaggio fisico in direzione cronologica e uno spirituale verso il passato; uno che si realizza nello spazio terrestre e uno nello spazio cosmico (*Notti sull'altura, La beffaria, Martedina*); uno che parte da uno spazio fuori dal nostro tempo, si inoltra in esso e poi ne esce di nuovo (*La divina foresta*); e uno che parte dal nostro tempo per andare verso un passato tanto arcano da contenere elementi futuristici (*L'isola amorosa*). Essenzialmente però i viaggi bonaviriani si muovono nei labirinti interiori dell'uomo. Il viaggio del *Dormiveglia* riprende alcuni tipi di questi itinerari, cambiandoli, mandandoli in varie direzioni e con l'uso di vari mezzi di trasporto, facendovi partecipare un gruppo svariato di personaggi, filosofi, cosmologi, psicologi, psichiatri, scienziati e medici per lo più della mente, che discutono i principi del "presogno". Quindi ancora un viaggio che, mentre è segno d'inquietudine, è anche ricerca di conoscenza e di arricchimento spirituale, come accade in *Il dormiveglia* ("viaggiare è un bene"; "chi viaggia, accresce se stesso") (Bonaviri, 1988b, pp. 112, 123), concepito come un sogno, inizia un pomeriggio d'agosto a Mineo, epicentro del cosmo. Mineo viene vagheggiata come un luogo di riposo, di abbandono, di armonia, di rifugio dalle assurdità dell'esistenza, luogo mitico, di fiaba e di magia, anche se recuperato frequentemente attraverso la descrizione, apparentemente realistica, di tradizioni, abitudini, fatti, paesaggi ricchi di animali, voci, silenzi, sole e vento, colori e calura, acqua e siccità, erbe e piante, giardini di agrumi, personaggi simboli di una mitologia popolare e di una sapienza millenaria, agreste e scientifica insieme. È un po' come la Mineo di *Dolcissimo*, fondata dal "re siculo Ducezio", distrutta più volte dai terremoti e ora dall'emigrazione, dall'industrializzazione, dal turismo. Bonaviri vi si sente legato visceralmente e parla con profondo amore e nostalgia della vita primitiva che vi aveva goduto e che ormai è scomparsa. Ma questa volta Mineo è il palcoscenico del sogno, i suoi abitanti si abbandonano all'esperienza di sogni diversi, seguono chimere, da quegli artisti che sono. Sebbene la presentazione dell'ambiente primordiale di Mineo domini l'apertura dell'opera, il mondo natale non è mai abbandonato durante il viaggio; esso riappare ossessivamente, ora nel sogno ora attraverso la memoria, e si può intravedere nella rappresentazione di vari luoghi di approdo, che sono i momenti migliori della narrazione, anche perché l'immaginazione bonaviriana, contaminando le cose come aveva fatto in altre opere, li inserisce in una dimensione fantastico-surrealistica. Anche quando Bonaviri presenta una vera e propria teorizzazione nei riguardi del sogno secondo interessi filosofici, biologici e psicanalitici, la sua penna riscrivendo lo rivela uno straordinario *mythmaker*.

**Riferimenti bibliografici:**

- Bonaviri, G. (1980). G. Bonaviri, *Novelle saracene*. Milano: Rizzoli.
- (1988a). *Lip to lip*. Lecce: Piero Manni.
- (1988b). *Il dormiveglia*. Milano: Mondadori.
- (1998). *L'infinito lunare*. Milano: Mondadori.
- (2000). *Il giovin medico e don Chisciotte*. In Id., *Idòla. Uno. Antologia* (pp. 35-87). Palermo: Novecento.
- McHale, B. (2015). What was postmodernism?. In Id., *The Cambridge Introduction to Postmodernism* (pp. 1-7). Cambridge: Cambridge University Press.
- Tabucchi, A. (1992). *Requiem*. Milano: Feltrinelli.
- Zangrilli, F. (1985) *Bonaviri e il mistero cosmico*. Abano Terme: Piovan.
- (1986). *Bonaviri e il tempo*. Catania: Marino.
- (1987). *Il fior del ficodindia. Saggio su Bonaviri*. Catania: La Cantinella.
- (1996). *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*. Torino: SEI.
- (1998). *Sicilia isola-cosmo. Conversazione con G. Bonaviri*. Ravenna: Longo.
- (2008a). *Pirandello Postmoderno?* Firenze: Polistampa.
- (2008b). *Luoghi dell'anima. Saggi su Giuseppe Bonaviri*. San Cesario di Lecce: Manni.
- (2014a). *L'inferno dell'informazione. Il giornalismo nel romanzo postmoderno*. Napoli: Homo Scrivens.
- (2014b). *Oriana Fallaci e così sia. Uno scrittore postmoderno*. Pisa: Felici.
- (2015). *Dietro la maschera della scrittura Antonio Tabucchi*. Firenze: Polistampa.

## Elisabetta Sanfratello da Vallelunga: la fulminante simplicitas di una narratrice

---

*Elisabetta Sanfratello da Vallelunga: the  
fulminating simplicitas of a narrator*

**Marina Sanfilippo**

Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED  
msanfilippo@flog.uned.es

Artículo recibido el 24/08/2020, aceptado el 19/09/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



**RIASSUNTO:** Nel presente contributo si prende in esame e viene analizzato il repertorio, lo stile e la poetica di Elisabetta Sanfratello, una narratrice orale siciliana analfabeta che fu capace di enunciare una teoria del racconto orale di straordinaria lucidità.

**Parole chiave:** Narrazione orale; Giuseppe Pitrè; Elisabetta Sanfratello; Fiaba

~

**ABSTRACT:** *This contribution examines and analyses the repertoire, style and poetics of Elisabetta Sanfratello, an illiterate Sicilian oral narrator who was able to enunciate a theory of oral storytelling marked by an extraordinary lucidity.*

**Keywords:** *Oral narration; Giuseppe Pitrè; Elisabetta Sanfratello; Tale*

Per Toti e Antonio Mercadante,  
perché le amicizie *si ajicanu e si prijùncinu* negli anni

INTRODUZIONE. In un racconto di Primo Levi, intitolato “Lilit”<sup>1</sup> e ambientato nel lager, un compagno di deportazione, dopo aver narrato a Primo proprio la storia della prima moglie di Adamo, afferma che gli dispiacerebbe molto che andassero perdute le storie che ha ascoltato nel passato e aggiunge: “Non ti garantisco di non averci aggiunto qualcosa anch’io: e forse tutti quelli che le raccontano ci aggiungono qualche cosa, e le storie nascono così” (2005, p. 599). Certo non stupisce che un narratore nato come lo scrittore torinese – che, come ben sappiamo, amava raccontare oralmente – abbia capito che, nella trasmissione non scritta delle storie, è impossibile che alle trame delle stesse non rimanga attaccato anche inconsapevolmente qualche filo della fantasia (e della psiche) di chi le ha veicolate attraverso la propria voce. Mi sembra invece quanto meno più inusitato trovarsi di fronte a una riflessione sulla vita del racconto orale formulata in modo altrettanto pregnante da una donna che non solo era analfabeta ma, a quanto sembra, non brillava neanche per le sue capacità intellettuali.

Eppure è quel che annota Giuseppe Pitrè al presentarci Elisabetta Sanfratello, una delle sue informanti, di cui inserisce nelle sue *Fiabe, novelle, racconti popolari siciliani* (2013)<sup>2</sup> ben nove narrazioni: *L’acqua e lu sali* (racconto n. X); *Lu Re di Spagna* (racconto n. XV); *La vecchia di l’ortu* (racconto n. XX); *Li sette latrì* (racconto n. XXII); *Lu Custrìeri* (racconto n. XLVII); *Lu Re di Napuli* (racconto n. LXXIX); *La Jisterna* (racconto n. LXXX); *Lu Santu Rimitu* (racconto n. CXIII); e *Cumpari lupu e cummari vulpi* (racconto n. CCLXXV).

Consta pertanto che Sanfratello raccontò al “principe della fiaba popolare” (Puglisi, 2017, p. XV) per lo meno sette lunghe fiabe di magia, un racconto religioso e un racconto di animali. La narratrice aveva quindi un repertorio non solo basato quasi unicamente su un solo genere narrativo ma anche molto inferiore per numero a quello esibito nella stessa opera da altre narratrici sue contemporanee, come Agatuzza Messia, Rosa Brusca o Francesca Amato. Eppure, nell’introduzione alla raccolta citata, Pitrè sentì il bisogno di parlare, non solo di Messia e Brusca, ma anche di Sanfratello. Di lei racconta che faceva la domestica in casa della famiglia dell’avvocato Giuseppe Gugino, ricordato dal demologo come un “egregio amico” (Pitrè, 2013, I, p. 278) residente a Vallelunga<sup>3</sup>. Lo studioso aggiunge poi una descrizione meno impersonale:

La *sancta simplicitas* de’ poveri di spirito è una dote sua particolare, per cui la sua narrazione si fa ingenua. La Sanfratello s’avvicina a’ 55 anni e dice di aver appresi i racconti da una sua nonna, che morì a cento. Riferisco qui in nota un tratto caratteristico su questo fatto, e son dolente di non aver avuto tempo di raccogliere colle sue stesse parole il racconto che ella mi fece della sua vita (2013, I, p. 12).

<sup>1</sup> Si tratta di uno dei racconti che compongono l’opera *Lilit e altri racconti*, pubblicata da Levi nel 1981.

<sup>2</sup> Uso come edizione di riferimento quella bilingue, siciliano-italiano, pubblicata dalla casa editrice Donzelli nel 2013, ma do l’indicazione del numero d’ordine dei racconti dato che, a parte alcune edizioni precedenti, come quella curata da Aurora Milillo (1978), si possono contestualizzare le citazioni anche semplicemente consultando online la riproduzione facsimile dell’edizione originale, pubblicata a Palermo nel 1875, grazie alla biblioteca digitale Liberliber (cfr. <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-p/giuseppe-pitre/>).

<sup>3</sup> Comune di circa 3500 abitanti in provincia di Caltanissetta.

Prima di andare a leggere la nota in cui Sanfratello spiega perché i racconti al suo paese non sono scritti, conviene vedere quali sono le narrazioni di Elisabetta, se si possono riscontrare in esse caratteristiche comuni e se riflettono qualcosa della biografia, delle credenze, dei principi e delle competenze narrative di chi li raccontò. Il primo dato evidente è che si tratta in buona parte di fiabe *femminili*<sup>4</sup> o comunque con personaggi femminili energici ed indipendenti<sup>5</sup>. Sono tutte narrazioni piuttosto lunghe, come quelle di Agatuzza Messia e di Rosa Brusca, totalmente estranee quindi a quella “canonizzazione della forma breve per la fiaba” che dobbiamo a Perrault e ai fratelli Grimm (Tosi, 2007, p. 82).

L'ACQUA E LU SALI. Il primo racconto della narratrice, secondo l'ordine di apparizione nell'opera di Pitrè, è una versione molto bella, completa e complessa di un tipo di fiaba molto diffuso, catalogato come ATU 923<sup>6</sup>. L'inizio di questo tipo narrativo è conosciuto anche da chi di fiabe non si occupa, dato che è passato dalla cultura orale agli onori della cultura scritta grazie al fatto che ispirò a Shakespeare l'apertura del *Re Lear*.

Nella narrazione raccolta da Pitrè, alla domanda di un padre che vuole sapere chi di loro gli vuole bene, la più piccola (la *nicaredda*) di tre sorelle risponde “Io lu voglio beni quantu l'acqua e lu sali” (2013, I, p. 272). Il padre si offende e la consegna a dei “manigoldi” cui affida l'incarico di ammazzarla. Fin qui la variante raccontata è perfettamente allineata con lo schema canonico di questo tipo di racconto, ma se ne discosta presto, narrando che le sorelle della protagonista, impietosite, consegnano ai manigoldi una cagnolina dicendo: “Comu arrivati 'nta lu voscu, ammazzati la cagnuledda, curpiati la cammisa<sup>7</sup>, ma a ma soru, 'un l'aviti a ammazzari; la lassati 'nta 'na grutta” (2013, I, p. 272). Questo intervento mostra che l'invidia tra sorelle, sorellastre o donne in generale è un cliché della fiaba scritta che non sempre trova riscontro in quella orale nella quale (soprattutto se la narrazione è dovuta a una donna<sup>8</sup> che ha un immaginario proprio o comunque non si riconosce in questo luogo comune patriarcale), possiamo trovare sorelle che si preoccupano l'una per l'altra, suocere che difendono la nuora dal proprio figlio o perfino cognate che fanno fronte comune<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Per la differenza stabilita da Bengt Holbeck tra fiabe femminili e fiabe maschili, cfr. Oriol (2017, pp. 18-19).

<sup>5</sup> Si veda la protagonista di *L'acqua e lu Sali*; Bifara in *Lu Re di Spagna*; Pidda e gnà Sattedda in *La vecchia di l'ortu*; Salvatora in *Li sette latri* e la Reginotta sposa di Salvatore in *La Jisterna*.

<sup>6</sup> Cfr. lo schema del racconto presentato nel catalogo tipologico internazionale dei racconti folklorici con il titolo *Love Like Salt* (Uther, 2004, I, pp. 556-557).

<sup>7</sup> Spiega Pitrè in nota: “Date colpi sulla camicia (come a segno di essere stato ferito chi la teneva)”.

<sup>8</sup> O se il racconto è stato raccolto da una donna: si veda per esempio la versione di ATU 923 pubblicata da Coronedi Berti, in cui è la madre quella che aiuta, protegge e salva la figlia minore “tant la vleva bèin a qula fiola” (2007, p. 17). Per l'importanza del genere di chi raccoglie racconti orali rispetto al tipo di versioni e varianti che gli vengono narrati, cfr. Laura Villalba (2014, pp. 19-29).

<sup>9</sup> Per rimanere nel contesto delle fiabe siciliane, si veda per esempio il repertorio di Agatuzza Messia (cfr. Sanfilippo, 2017, pp. 87-89) o molte fiabe della raccolta di Laura Gonzenbach (1999). Sulla resistenza femminile alla diffusione di *topoi* misogini attraverso la narrazione di racconti orali, cfr. Noia Campos: “na vella sociedades rural, as mulleres galegas controlaron a producción narrativa e aplicaron a censura preventiva impedingo a circulación

È anche interessante notare come, nelle varianti dell'Italia meridionale ma non nel resto d'Italia<sup>10</sup> né in altri paesi, la figlia ripudiata e abbandonata nel bosco o in una grotta (quindi espulsa dalla società umana e lasciata in balia della natura<sup>11</sup>) viene di solito accolta da una figura misteriosa, dotata di poteri magici: in Sanfratello un *omu sarvaggiu*<sup>12</sup>, ma in altre versioni raccolte da Pitrè un “padre santo”, un mago o un drago. Questo principio maschile non del tutto umano o comunque estraneo al consesso civile sembra avere la stessa funzione che, in un racconto molto diverso ma che in fondo parla ugualmente di un padre che non sa voler bene alla figlia in modo corretto, come è quello di *Pelle d'asino*, svolge appunto la pelle d'animale o altro elemento naturale<sup>13</sup> (asino, gatto, sughero, ecc.) usato dalla protagonista per fuggire lontano da un padre incestuoso e ricostruirsi un'identità che le permetta poi di tornare a inserirsi nella società. La fine delle versioni di ATU 923, compresa quella di Sanfratello, è sempre la stessa: la ragazza riesce a sposare un principe e il padre snaturato viene invitato al banchetto nuziale dove la figlia ha ordinato di portargli solo vivande senza sale, in modo che lei possa raccontare la propria storia e farsi riconoscere dopo aver chiesto al padre perché non mostra di apprezzare come gli altri commensali le prelibatezze che gli sono state servite. E a quel punto egli è costretto ad ammettere l'importanza del sale e a *riconoscere* la figlia, così come nella conclusione di *Pelle d'Asino* l'uomo è smascherato davanti a tutti e deve pentirsi della sua condotta.

Se in tutte le versioni di ATU 923 appare il sale, in molte di esse e in particolare in quella di Elisabetta Sanfratello quest'ultimo si accompagna all'acqua, per cui il re, da una parte, si dimostra ignaro del (o refrattario al) valore del sale come figura dell'incorruttibilità, sigillo d'alleanza e simbolo della fedeltà (Caprettini *et alii*, 1998, p. 341) e, dall'altra, misconosce il valore dell'acqua, elemento grazie al quale non solo ci si disseta ma si possono anche bollire gli alimenti. José Manuel Pedrosa ha dimostrato

---

no seo da comunidade ou cambiando os motivos daqueles contos que non se consideraban axeitados à realidade do mundo rural galego ou que tiñan contidos misóxicos, que chegaban doutras áreas lingüísticas ou eran creados na propia comunidade” (2007, p. 262).

<sup>10</sup> Cfr. per esempio la versione veneta raccolta da Bernoni (2013, pp. 85-90) o, di nuovo, quella bolognese di Coronedi Berti (2007, pp. 17-21).

<sup>11</sup> Per l'importanza del bosco e dei luoghi naturali come detonante nella ricerca del destino individuale nel repertorio di Sanfratello, si vedano anche *Lu Re di Spagna* e *La Jisterna*, racconti in cui il protagonista abbandona, contro il volere di un parente, i luoghi abitati per andare a caccia (e sono sempre donne quelle che lo aiutano a trovare il modo di tornare a casa); *Lu Santu Rimitu*, dove il protagonista incontra il diavolo vicino a una fonte in mezzo a un bosco o *Lu Custrieri*, nel quale il defecare in un luogo all'aperto mette in moto l'azione narrativa. D'altra parte i luoghi e i paesaggi nella fiaba orale, solo nominati e mai descritti al contrario di quel che succede nella fiaba scritta, hanno sempre funzioni molto specifiche e il bosco è per antonomasia uno spazio liminare o di iniziazione (si veda in primo luogo Propp, 1981, pp. 62-77, ma anche gli articoli di Luciana Bellitalia, Stefano Calabrese e Giorgio Cusatelli in Cambi e Rossi, 2006).

<sup>12</sup> Non ha nulla a che vedere con l'uomo selvaggio o selvatico che appare in diversi ecotipi narrativi regionali dell'Italia settentrionale (Centini 2005 e Braccini 2013, pp. 127-131) ed è invece vicino all'archetipo del *primitive helper* con caratteristiche opposte e complementari rispetto a quelle del/la protagonista e una generosità che arriva al dono di se stesso (cfr. Pedrosa, 2007 b).

<sup>13</sup> Nel catalogo dei racconti popolari in lingua portoghese sono schedate anche varianti in cui la protagonista di *Pelle d'Asino* (ATU 510B) viene aiutata da “um animal com poderes mágicos (morto ou vivo)” (Cardigos e Correia, 2015, I, pp. 270-275), per cui il motivo si rivela comune ai due tipi di racconto nella traduzione lusofona.

come si possono applicare ai racconti popolari le teorie di Lévi Strauss sul cotto e il crudo e “la interpretación que enfoca la alimentación como una forma intelectual de enlazar y ordenar la realidad social y el universo culinario mediante un juego de oposiciones entre la naturaleza y la cultura” (Pedrosa, 2003, p. 40); partendo da questa premessa, ha sottolineato come il far bollire gli alimenti sia una tecnica molto più impregnata di cultura di quanto non sia il farli arrostiti, quindi il padre del racconto

que al principio había expulsado de la civilización a su hija por comparar el amor filial (y, por tanto, el amor social, los lazos de solidaridad y de cohesión familiares y comunitarios) con la sal, resulta, al final, expulsado de la civilización por su hija, cuando ésta se niega a ponerle sal en la fundamental comunión de tecnología civilizatoria que es la cocina. Dicho de otro modo: si por culpa del padre, la existencia de la hija se había desarrollado de acuerdo con este esquema: vida de la protagonista como princesa / vida como salvaje / vida de nuevo como princesa, ahora resulta que, por causa de la hija, el itinerario biográfico del rey ha de desarrollarse así: vida como rey / vida como excluido / vida de nuevo como rey. La reconciliación final, una vez probada –de modo tan ejemplar y concluyente– la importancia de la sal como factor de inclusión social y como marca de civilización, permite el reencuentro, en el último y dramático extremo, de dos vidas, la del padre y la de la hija, que desde el momento inicial de estallido de la ira paterna habían transitado por sendas cruzadas, simétricas, especulares, comunicadas. Y aleja, de paso y por partida doble y definitiva, los fantasmas de la exclusión, de la soledad, de lo salvaje, de la imposibilidad de intercambiar dones: enemigos y polos opuestos, todos ellos, de la integración, de la vida en comunidad, de la civilización, del enriquecedor intercambio de dones que son garantía de vida y de cultura para todos (Pedrosa, 2007a).

Aggiungerei che nella versione di Sanfratello il padre sembra doppiamente colpevole: non solo per aver rifiutato la risposta “civile”, socialmente ed intellettualmente elaborata della figlia minore<sup>14</sup>, ma anche per aver preferito le risposte più *crude* delle due figlie maggiori (“lu vogliu beni quanto l’occhi mia” e “lu vogliu beni quanto lu ma’ cori”), che sembrano far riferimento a un immediato corporeo che potrebbe alludere a sua volta a una vicinanza fisica quanto meno sospetta e probabilmente indicibile (soprattutto se si tiene conto della prossimità tipologica tra questo racconto e quello di *Pelle d’asino*). Sanfratello, quindi, nonostante l’ingenuità che le attribuisce Pitrè, si inserisce in una catena di donne adulte che usavano le narrazioni per mettere in guardia le ragazze da una serie di pericoli che non potevano essere verbalizzati, ma non per questo erano meno reali.

Vorrei anche sottolineare che, come si vedrà più avanti, nelle versioni italiane meridionali di questo racconto, nella solitudine del palazzo dell’uomo selvatico e/o in compagnia di tacchini e altri pennuti, la ragazza impara a reagire e a esprimersi con assertività, cosa che non era stata in grado di fare nel seno della sua famiglia. La situazione e il tipo di apprendimento performativo di capacità comunicative esibisce una curiosa vicinanza con il modo in cui i bambini appartenenti a alcune culture dell’Africa settentrionale acquisiscono competenze linguistiche e comunicative non all’interno dello spazio domestico (dove non possono parlare), bensì dopo i quattro anni quando

<sup>14</sup> L’allusione alla cottura/cultura è molto evidente in innumerevoli versioni appartenenti a culture diverse come, ad esempio, due narrazioni raccolte intorno al 1980 da Julio Camarena a Ciudad Real: nella prima la figlia risponde al padre “Pos yo lo quiero como la sal al puchero”, mentre nella seconda il padre esclama dopo il banchetto “¡Si no tenía ni una gota de sal! Y ya comprenderás que una comida sin sal... Pues ni los perros...” (Camarena Laucirica, 2012, racconto 199 e racconto 221).



cominciano a badare a polli e tacchini (ossia proprio gli animali che compaiono in ATU 923 e spesso anche in *Pelle d'Asino*) e poi più avanti quando passano la giornata nel bosco come pastori:

Au cours de leurs journées sylvestres, les enfants bergers ont une liberté de parole sans limites. Ils profitent allégrement de la marge d'action qui leur est accordée en forêt, où les adultes ne se rendent qu'en de rares occasions, pour s'adonner à l'improvisation verbale et aux joutes oratoires. L'enfant est en effet initié par les autres enfants bergers à toutes sortes d'exercices pédagogiques basés sur des jeux de langage. C'est donc principalement dans sa classe d'âge qu'il apprend à mobiliser une gamme de plus en plus étendue de ressources lexicales, syntaxiques, sémantiques et pragmatiques. La langue est, de surcroît, l'objet d'une pratique pédagogique, exclusivement lors de ces activités pastorales (les jeunes enfants ne participent jamais aux activités agricoles ou horticoles). La forêt est dès lors le cadre d'un apprentissage horizontal (entre enfants) de la langue qui pallie socialement l'absence d'apprentissage vertical explicite (des adultes vers l'enfant) dans la sphère domestique (Simenel, 2017, p. 90).

Inoltre, esiste una divisione netta tra “la maison, sphère domestique des humains, et la forêt, sphère domestique des *jnoun*; un espace d'observation tacite et d'interactions verbales limitées, un autre d'exercice de la langue et de liberté de paroles” (ibid, p. 93) e che i bambini per la metà del tempo si dedicano all'*huchement*, ossia alla comunicazione con animali, che secondo Simenel rappresenterebbe “une performance culturelle de la communication orale” (103). Solo alla fine di questo apprendistato linguistico e culturale, che può durare dai quattro agli otto anni, i bambini sono di nuovo accolti dagli adulti e possono cominciare a usare la lingua, ricevendo il permesso a partecipare alle conversazioni famigliari. Un ricordo di questa peculiare educazione linguistica potrebbe affiorare in una fiaba che in quanto siciliana fa sicuramente parte di una tradizione narrativa e mediterranea comune all'isola e all'Africa del nord<sup>15</sup>.

INSEGUENDO IL SUONO DEL RACCONTO. Una caratteristica quasi ineludibile di ATU 923 è quella di contenere dei versi dotati di rime o assonanze, con i quali la protagonista parla con o risponde a un volatile, spesso un tacchino<sup>16</sup> (un *gallinacciu* in questo caso) che cerca di spaventarla dicendo che l'*omu sarvaggiu* (o il *patri santu*, il *Drau*, ecc.) se la vuole mangiare; nella versione di Sanfratello, troviamo concretamente la seguente quartina, suggerita dallo stesso uomo selvatico alla ragazza che non sapeva come reagire alle parole del animale: “Gallinacciu, gallinacciu, / Di li to' pinni nn'hê fari chiumazzu, / Di li to' carni nn'hê fari un vuccuni; / Hê essi mughieri di lu to' patruini”.

Visto che i racconti scanditi da formule e strofe di due o più versi a rima baciata (spesso cantate) sono più facili da memorizzare e da narrare rispetto a quelli che ne sono privi, perché la rima e il canto rappresentano per chi narra momenti di riposo nella

<sup>15</sup> Sulla vicinanza tra la tradizione narrativa europea e quella dell'Africa settentrionale, cfr. Marazzini (2004, pp. 61-65).

<sup>16</sup> La presenza di uccelli da cortile è una costante sia di ATU 923 che di ATU 510 B, infatti in altre varianti dei due racconti la protagonista diventa guardiana di oche, galline o tacchini, cominciando dalla versione di Perrault, dove *Pelle d'Asino* bada a pecore e tacchini, ma cfr. anche esempi come Bernoni: “na dona de servizio, magari per governar le galine” (2013, p. 87), o Arduini: “na vecchiarèlla pe' guardà ill'ocche” (2003, p. 390). Nella tradizione spagnola, spesso molto vicina a quella siciliana, la ragazza in genere diventa *pavera* (cfr. Espinosa 1987, I, pp. 266 e 274) e cantando rivolge ai tacchini questa domanda “Pavín, pavín! Si me viera el hijo del rey, ¿se enamoraría de mí?” (ivi, 267) o “¡Paví, paví, paví, paví! / Si el hijo del rey me viera, / ¿se enamoraría de mí?” (ivi, 269).

diegesi e, soprattutto, pietre miliari che indicano la strada da seguire<sup>17</sup>, non stupisce che questa narratrice non particolarmente sveglia, a quanto dice Pitrè, abbia nel suo repertorio varie fiabe incentrate su versi o strofette; infatti rime e assonanze appaiono in quasi la metà dei suoi racconti: *L'acqua e lu Sali*, *Lu Re di Spagna*, *Lu Re di Napuli e Cumpari lupu e cummari vulpi*. Nel secondo (una versione di ATU 313, *Forgotten Fiancée*<sup>18</sup>), come esempi delle molte assonanze (e allitterazioni) presenti, si possono ricordare: “Arvulu, quantu, àutu si’, vasciu t’ha’ a fari / Pi li virtù chi Bifara havi” o “Ah! Chi ciàuru di carni munnana! / Unni la viju mi la manciu sana!”. *Lu Re di Napuli* poi appartiene al racconto tipo ATU 780, *The Singing Bone*, il quale in tutte le sue varianti si caratterizza proprio per una lunga serie di strofe che denunciano una morte violenta per mano di fratelli e che si ascoltano ogni volta che qualcuno soffia in un flauto o un fischiello<sup>19</sup>. Nella variante di Sanfratello:

[un] picuriareddu truvau un ussiceddu di gammuzza di picciriddu, e si nni fici un friscaliettu; e si misi a sunari; e comu sunava parrava e diceva: “O picuraru chi ‘mmanu mi teni / E m’ammazzaru all’acqua sirena, / E m’ammazzaru pi ‘na pinna di hu: / Tradituri mà frati fu... (Pitrè 2013, II, p. 300)<sup>20</sup>”.

Quanto alla storia della volpe e il lupo, che rientra nel tipo miscelaneo ATU 4, *Sick Animal Carries the Healthy One*, troviamo ripetuto tre volte il distico con cui la volpe irride il lupo “Pianu, pianu, pianu / E lu ruttu porta a lu sanu” (2013, IV, p. 320) dopo averlo convinto a trasportarla. Per questo racconto Sebastiano Lo Nigro, nel suo fondamentale indice dei racconti popolari siciliani, ha notato che, nella narrazione di Sanfratello, “il nesso logico [tra le varie scene della sequenza] risulta meno perspicuo” (1958: 4) rispetto ad altre versioni siciliane raccolte dallo stesso Pitrè o da Grisanti. In ogni caso, se a prima vista le competenze narrative di Elisabetta sembrano non essere sufficienti per padroneggiare in modo conseguente l’intreccio della storia, bisogna considerare che Pitrè ci ha lasciato un commento illuminante sull’importanza della vocalità e della sonorità nella performance orale della donna proprio in un commento al distico della volpe: “La novellatrice ha pronunciato questa voce *pianu* con una dolcezza da disgradarne la più gentile toscana” (320, nota 10). Siamo di fronte a quel “gesto

<sup>17</sup> Sul ruolo del ritmo e la rima nella narrazione orale, cfr. per lo meno Calame-Griaule (1998) e Vansina (1966, pp. 51-52).

<sup>18</sup> O AT 313 C secondo la divisione della versione precedente del catalogo internazionale, seguita anche da Sebastiano Lo Nigro (1958, pp. 34-37), che per il suo indice dei racconti popolari si basò sull’edizione del 1928, cui seguì quella del 1961 che incorporò varie delle proposte di nuovi tipi di Lo Nigro (cfr. Cirese, 1994).

<sup>19</sup> Si veda per esempio il racconto n. 51 di Laura Gonzenbach (“Sonami, sonami, miu viddanu, / Chiù mi soni e chiù mi piaci; / E pri tri pinni d’aceddu paùni / Fui ammazzatu a lu sciumi Giurdanu, / Di me frati, lu tradituri. / Lu menzanu nun ci curpa, / e lu granni va alla furca”; 1999, p. 281). Il n. 175 di Grisanti è una variante realista in cui, invece della tipica famiglia reale, troviamo una famiglia di contadini e due fratelli che gelosi del terzo lo buttano in un pozzo; in Grisanti le rime sono assenti (appare solo l’esclamazione “I miei fratelli mi ammazzarono!”; 1981, p. 254), ma non è dato sapere se questa carenza esisteva nella narrazione orale o è dovuta alla schematica traduzione cui il sacerdote etnologo di Isello sottometteva i racconti che gli venivano narrati. Nella versione mutila raccolta da Tommaso Cannizzaro (Siracusa Ilacqua, 1972, p. 99), la traduzione lascia intravedere invece l’assonanza originale: “Sonami, sonami, mio padre, fui ucciso al bosco per una penna d’uccello paone, fu mio fratello traditore”.

<sup>20</sup> Riproduco l’intero periodo perché si notino il ritmo, le rime interne e le assonanze presenti in tutte le frasi.

vocale” che “rappresenta l’elemento ineludibile, quello che crea, che fa nascere il racconto” (Maffei 2008, p. 17). E, ricordando che nell’oralità *non cantata* il ritmo e l’accento possono trasportare una carica semantica superiore o divergente rispetto a quella che indica apparentemente la componente verbale (cf. Bernard Lortat-Jacob 1988) e che comunque la forma sonora partecipa sempre attivamente alla costruzione del significato, è chiaro che, quando ci troviamo davanti a una persona che narra puntando più sulla vocalità che sulla testualità, è impossibile, a partire della sola trascrizione della narrazione, giudicare se le sequenze narrative siano o no perspicue e capire quali significati abbia affidato chi narra alla sua performance.

FANTASIA, REALISMO E NARRAZIONE. Il fatto che la Gnà Sabbedda non godesse dello stesso tipo di intelligenza che contraddistingueva invece Agata Messia, la narratrice prediletta da Pitrè, si nota chiaramente nella sua scarsa capacità di imbastire descrizioni o manipolare motivi estranei al suo vissuto e/o alla sua mentalità, come invece sapeva fare con evidente passione e perizia la narratrice palermitana tanto ammirata da Pitrè, che, in una lettera a Ernesto Monaci, afferma di Messia “la sua parola [è] così ricca e propria, che non v’è arte o mestiere o condizione di vita cui essa non sappia trattare o ritrarre con voce adatta” (in Cocchiara, 1951, pp. 63-64) e, nell’introduzione a FNRPS, entra nel particolare: “Se il racconto cade sopra un bastimento che dee viaggiare, [Messia] ti mette fuori, senza accorgersene o senza parere, frasi e voci marinaresche che solo i marinai o chi ha da fare con gente di mare conosce” (Pitrè, 2013, I, p. 10). Se Agatuzza è perfettamente capace di usare all’interno dei suoi racconti motivi narrativi legati al mondo della cultura scritta, come ad esempio fa con evidente piacere e sfoggio di fantasia in *Catarina La Sapiienti* (FNRPS VI), *Lu Re di Spagna e lu Milordu ‘nglisi* (FNRPS LXXIV) o *La Calata di li Judici* (FNRPS CCXVII) (cfr. Sanfilippo, 2020, pp. 213-16), Sanfratello invece non nomina quasi mai elementi appartenenti alla scrittura e quando lo fa questi non vengono sviluppati e rimangono quasi estranei alla narrazione, come succede in *Li setti latri* (una variante atipica in cui si mescolano motivi propri di ATU 956B; ATU 311 e ATU 958E), un racconto nel quale appare un motivo abbastanza diffuso nella fiabistica dell’Italia meridionale, quello del pizzino fatato che, se nascosto sotto il cuscino di una persona, fa cadere quest’ultima in un sonno profondo da cui la malcapitata si potrà risvegliare solo quando il bigliettino sarà rimosso. Si tratta di una sequenza che troviamo nel racconto III, 1 del *Cunto de li cunti* e che torna più volte nei racconti popolari siciliani: nella stessa raccolta di Pitrè la troviamo narrata con dovizia di particolari nel racconto *Lu spunsalizio di ‘na Riggina c’un latru*<sup>21</sup> (FNRPS XXI), che non a caso lo studioso riporta immediatamente prima di *Li setti latri*. Sanfratello invece non parla dei poteri magici del *pizzinièddu* che i ladri fanno mettere sotto il cuscino del Reuzzo, per cui, se non si conosce già il motivo, la scena risulta enigmatica e confusa. Questo a meno di non pensare che Sanfratello desse per scontato il fatto che Pitrè conoscesse il motivo in questione e quindi si sia limitata a pronunciare con una intenzionalità marcata i termini *pizzinièddu*, *pulisicchia* e *pulisina*, senza soffermarsi a spiegarne a parole la loro capacità di scatenare un incantesimo del sonno.

Poteri magici entrano in gioco anche in *Lu Custrieri*, una variante parziale e scatologica di ATU 898<sup>22</sup> (*The Daughter of the Sun / The Speechless Maiden / The Doll*

<sup>21</sup> “Nun si putía sdruvigghiari a causa di ddu bigliettu chi era cu la magarià” (2013, I, p. 424).

<sup>22</sup> Il racconto non era catalogato nella versione del catalogo firmato da Aarne e Thompson nel 1928 e il tipo fu proposto da Lo Nigro come \*886 A. *La figlia del sole*, ma lo stesso

*Bride*), nella quale la fanciulla non è muta, bensì condannata a dire solo “cacca, cacca...” in consonanza con il fatto che la sua nascita era dovuta alla magia di tre fate che si erano divertite a trasformare in donna il gigantesco escremento (*‘na cosa tanta*) che un sarto aveva nascosto rivestendolo con dei ritagli di stoffa che aveva in tasca.

Ma le narrazioni di Sanfratello hanno più spesso toni e motivi realistici, come succede ad esempio in *La vecchia di l’ortu*, una narrazione in cui la strega o orchessa tipica del tipo ATU 310 (*The Maiden in the Tower*, Rapunzel) è sostituita appunto da una vecchia che, solo dopo molti tentativi che nulla hanno a che vedere con la magia, riesce a catturare la donna incinta che la deruba dei prodotti del suo orto e che, per non essere mangiata *viva viva*, le promette “ca comu io figliu, a li sidici anni chi avi mè figliu, vi lu mannu” (2013, I, p. 412). In questa narrazione piena di dettagli di stenti quotidiani, dai raccolti *scarsuliddi*, per cui è un lusso mangiare *quarchi cavuliddu*, ai cani che non abbaiano in cambio di *duranedda di pani duru* (due soldi di pane duro), non stupisce che la narratrice si identifichi con la ladra di cavoli, al punto da darle il suo stesso nome (*gnà Sabbedda*) anche se subito dopo si sente in dovere di specificare in modo confuso “(pr’ esempiu) (m’ammuntù io stissa, pirchè i’ nun cc’era ddà)” (2013, I, p. 412); inoltre la narratrice dà uno spazio notevole alle sequenze delle due comari che rubano i cavoli, le quali si ripetono ben cinque volte, mentre lo sviluppo centrale del racconto in cui la ragazza è rinchiusa nella casa della vecchia si risolve rapidamente, senza principi né matrimoni come prevede di solito questo tipo narrativo<sup>23</sup>, e invece con una conclusione analoga a ATU 327, il tipo cui appartengono *Hansel e Gretel*. La diffusione di questo tipo misto, ATU 310 + ATU 327, nella narrativa popolare siciliana<sup>24</sup> come segno di “una tendenza dissolvitrice nei riguardi della struttura base” è ben documentata da Renato Aprile (2000, I, p. 403), che indica anche che questa mutazione si riscontra non solo in Sicilia ma anche nel mondo balcanico.

Pitrè, pur riconoscendo che racconti e leggende siciliani potevano essere arrivati da molto lontano, pensava che fosse assurdo pensare che non avessero “ricevuto nulla dalla fantasia di chi li raccontò” (Cocchiara, 1981, p. 166). Nel caso di Sanfratello e nonostante il fatto che l’introdurre il suo nome proprio o il suo luogo di residenza<sup>25</sup> in una narrazione fantastica lasci aperta la porta a tutt’altre supposizioni, questo potrebbe anche essere parzialmente vero, dato che, in quella perenne dinamica del racconto fiabesco “tra riproduzione acritica e riscrittura creativa, tra ripetizione e riappropriazione autoriale” (Tosi, 2007, p. 84), che apre la strada a metamorfosi e contaminazioni,

---

studioso indica che “sarebbe forse più opportuno indicare questa fiaba come la Sposa muta, essendo questo l’attributo più appropriato della protagonista” (1958, p. 203). Né Uther né Lo Nigro catalogano *Lo custrieri* fra le possibili varianti del tipo, e parlo di variante solo parziale perché, pur adattando perfettamente uno dei possibili motivi iniziali, molto diffuso in Italia (quello della bambola cui le fate concedono la possibilità di diventare donna, ma senza donarle la parola), allo sviluppo del racconto manca tutta la seconda parte in cui la protagonista riesce a mandare a monte tre volte le nozze del principe con altre donne. Su versioni e varianti di ATU 898, cfr. Sanfilippo (2008).

<sup>23</sup> Per versioni siciliane più vicine al racconto-tipo, cfr. Gonzenbach (1999, racconti n° 20 e 53) mentre Grisanti riporta una versione che segue lo stesso schema di quella di Sanfratello (cfr. *Lo zio Drago*, 1981, pp. 127-130).

<sup>24</sup> Si veda anche il racconto 24 di Cannizzaro (Siracusa Ilacqua, 1972, p. 78).

<sup>25</sup> Infatti lo stesso procedimento di avvicinamento della materia narrativa alla realtà di chi narra si nota per quel che riguarda lo spazio in *Lu Santu Rimitu*, il cui protagonista abbandona il bosco per recarsi a Vallelunga, per cui l’osteria all’entrata del paese vicina alla chiesetta della *Madonna dei peccatori* diventa teatro di un incontro “con tutti li dimonii di lu ‘Nfernu” (2013, III, p. 22).



Sanfratello non sembra dotata di grandi capacità di ricostruzione e manipolazione autonoma dei motivi della storia; anzi il polo da lei prediletto era sicuramente quello della memoria in nome di una ripetizione (apparentemente) permanente e immutabile. Eppure la narratrice di Valledlunga nonostante i suoi toni realistici e le sue protagoniste dotate di concretezza e senso pratico (si veda ad esempio come Salvatura, la protagonista di *Li setti latri*, si rivolge sbrigativamente al reuzzo che ha appena salvato dalla camera di sangue senza neanche degnarsi di spiegargli quale sia il piano di fuga: “Ddha! Nun ti mòviri di ccà, ca io vaju a viju jusu si cc’è un sceccu, si cc’è cuttuni, socchi cc’è; e nni nni jemu”, 2013, I, p. 434) sembra dotata di una gran capacità di generare o per lo meno trasmettere immagini dotate di grande fantasia (si vedano, per esempio, i *pupi-parrannu*, le marionette parlanti, che aiutano la protagonista di *Lu Re di Spagna* a far ritrovare la memoria all’amato), tanto da ricordare le affermazioni vichiane sulla memoria e sulla fantasia, quest’ultima come facoltà della mente umana tanto “più robusta quanto più è debole il raziocinio” (Vico, 1997, p. 45), mentre ambedue appaiono unite nella considerazione seguente: “Ne’ fanciulli è vigorosissima la memoria; quindi vivida all’eccesso la fantasia, ch’altro non è che memoria o dilatata o composta” (ivi, p. 48) o in quest’altra specularmente analoga: “chiunque ha intendimento (che non è né memoria né fantasia)” (ivi, p. 145). Lo stesso Pitre sembra ricordare le teorie di Vico<sup>26</sup> quando afferma che chi narra può apportare alla narrazione “esuberanza di sentimento e fantasia [o] fecondità di immaginazione e di intelletto” (Pitre 213: I, 51).

Per ultimo, la narrativa popolare siciliana amava rappresentare preti, vescovi ed eremiti come persone avide, corrotte e vendicative, che spesso proteggevano nobili e delinquenti in cambio di favori ed amavano cedere allegramente a tentazioni di vario tipo (Castiglione, 2018, p. 27), Sanfratello quindi non mostra particolare originalità quando dà voce a un certo anticlericalismo sia in *Lu Santu Rimitu*, la storia di un eremita che si dannava perché la possibilità di impadronirsi di “cappeddu, àbbiti, rasòlu, specchiu, sapuni, cammisi, sina a li scarpi lustru; e dinari ‘n quantità” gli fa decidere di tagliarsi la barba, agghindarsi e dimenticare ogni ricerca di santità sia quando, narrando *La Jisterna*, commenta la decisione di un argentiere di rifugiarsi in chiesa per proteggersi dall’ira del re presentando l’immunità ecclesiastica nel modo seguente: “Ca a tempi antichi, la chiesa guadía; ca cu’ arrubbava, cu’ ammazzava si nni java ‘ncapu Chiesa e nun avevano chi cci fari” (2013, II, p. 310). Come indica Zipes nelle note a *Lu Santu Rimitu* nell’edizione di Donzelli del 2013, si tratta di una variante di ATU 839 A\* (*The Hermit and the Devils*), che va a finir male per il protagonista, mentre questo nella variante canonica riesce a resistere alle tentazioni diaboliche. Ciò mostra ancora una volta come Sanfratello non rispetti molte caratteristiche proprie del genere fiabistico, tra le quali una delle più irrinunciabili è proprio il lieto fine.

PER QUESTO I RACCONTI NON SI SCRIVONO... In ogni modo, spesso si notano la sapienza e la disinvoltura con cui Sanfratello mette in scena le sue narrazioni: in *Lu Re di Spagna* ad esempio troviamo dialoghi lunghi e serrati, spesso appena interrotti da piccole note di regia, tanto che quasi la metà della narrazione è basata su frasi dialogate, uno stile proprio di una narratrice esperta, capace di collocare i suoi personaggi davanti al *palcoscenico mentale* di chi ascolta e di farli muovere e parlare a suo piacimento; siamo cioè davanti a uno di quei casi in cui, come afferma Cristina Lavinio, “el diálogo ocupa un espacio textual mucho más relevante en comparación

<sup>26</sup> Che d’altronde appare esplicitamente citato nell’introduzione alle *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (2013, p. 30). Su Pitre come “attento e scrupoloso studioso di Giambattista Vico”, cfr. Cocchiara (1951, pp. 78 e ss.).



con el que ocupa la palabra del narrador” (2007, p. 107). Sicuramente Sanfratello cancellava la sua presenza narrante nella componente verbale, perché lo spazio a lei più consono era quello vocale capace di accogliere, cullare e svelare il ricordo della voce di chi le narrò i diversi racconti e i sottotesti che sostenevano le sue narrazioni: si veda ad esempio come Pitрэ, in *Lu Custrieri*, dopo la frase “[la mamma di lu Riuzzu] cci ordina di falla jittari a mari pi stu vucabulu chi idda avia sta signura”, si sente nuovamente in dovere di aggiungere una nota in cui specifica “Secondo la narratrice, la regina dava della signora alla fidanzata del figlio ironicamente” (2013, p. 718, nota 12), per cui possiamo immaginare fino a che punto Elisabetta caricava di significati la curva prosodica con cui pronunciava la frase. Una curva di cui purtroppo la scrittura non può dar conto<sup>27</sup> e che è una delle ragioni per cui senza il contributo della personalità di chi narra “la novella popolare sarebbe un fossile” (Cocchiara, 1951, p. 117).

A questo proposito, conviene finalmente svelare il testo che Pitрэ accoglie nella nota cui ho accennato nell’introduzione:

Sti cunti, signuri, mi li cuntà’ mà nanna, e io li cuntu comu mi li cuntà’ idda. A Vaddilonga cci ni ajicanu e cci nni prijuncinu; e priccìo nun su’ critti... Mà nanna nni sapía assà’ di sti cunti... Mà nanna era viacchia, e a fari li cincu vintini (100 anni) cci vulianu du’ misuzzi. Quandu idda mi li cuntà’, io era carusiedda: era tanta..., e idda, la bon’armuzza, mi dicía: “Arrigordatinni la nanna, ca poi quannu si’ bedda granni, sti cunti li cunti tu” (2013, I, p. 12, nota 14).

Pitрэ trascrive questa ingenua descrizione della consueta trasmissione familiare di un repertorio narrativo, ma non lo traduce, e chi, come me, siciliano non è riesce a capire buona parte della nota e immagina che Elisabetta ormai bella grande serbò la grana della voce della nonna quasi centenaria all’interno della sua stessa voce, ma non può afferrare di primo acchito che, nella sua *simplicitas*, Sanfratello dà in poche parole una lezione essenziale su quel che è l’oralità. La spiegazione del perché i racconti della nonna non sono scritti è fulminante: “A Vaddilonga cci ni ajicanu e cci nni prijuncinu; e priccìo nun su’ critti”.

I due verbi, a un breve scandaglio, non risultano di facile comprensione neanche per i siciliani. Nella ricerca del loro significato è stata fondamentale la consultazione di dizionari, ma anche la consulenza dei fratelli Mercadante, Toti<sup>28</sup> e Antonio<sup>29</sup>. Il secondo nell’inverno del 2017-2018 ha raccolto in Sicilia testimonianze di persone anziane, le quali ricordavano la polisemia di quelli che consideravano fondamentalmente due *verba dicendi*, e ne davano spiegazioni (che poi Toti mi trasmise per mail), sorprendenti nella loro inafferrabilità per un mondo abituato alla scrittura:

*Ajiacare* o *ajicare* è come aggiungere, e si dice del lastricare una strada di pietre una dopo l’altra. Ma significa anche giungere, raggiungere, ma non con lo stesso esatto senso di arrivare, conservando piuttosto un senso di moto, come dire arrivare perché sempre si va avanti. Mentre *prijuncino* con certezza significa rimettere ancora

<sup>27</sup> Sulle soluzioni, diverse ma sempre parziali e insoddisfacenti, usate per dar conto dell’intonazione, le pause e la curva prosodica in raccolte di racconti popolari, cfr. Marazzini (2004, pp. 51-57).

<sup>28</sup> Toti M. O’Brien, Roma 1959. Artista, scrittrice, performer e amica preziosa. Cfr. <http://totihan.net/index.html>.

<sup>29</sup> Roma 1962-Sciaccia 2018. Critico d’arte; su di lui si veda Bottari (2019) o anche [https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Mercadante](https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Mercadante).

all'infinito, non finire mai di aggiungere, aggiungere ancora. Ma anche dire. [...] Usati qui l'uno come rafforzativo dell'altro [...] Un vecchio è intervenuto, e senza smentire quanto già detto ha aggiunto che *ajjcano* vuole dire anche unire, mischiare, sempre riferito alle parole, al dire le cose; [...]. Bisogna anche intendere che molti di questi verbi non hanno un significato univoco, ma che comprendono di parlata in parlata molte sfumature e adattamenti verso ciò che si va dicendo.<sup>30</sup>

Quindi sembra che una traduzione della frase di Sanfratello potrebbe essere “[Sui racconti] a Vallelunga ne dicono e ne aggiungono e quindi i racconti non possono essere scritti”. Ma a questa prima approssimazione possiamo aggiungere (appunto!) altre sfumature, perché consultando il *Vocabolario siciliano* in cinque volumi di Giorgio Piccitto (Catania-Palermo, 1977), si trova che l'unico verbo cui potrebbe ascrivere “*ajjcanu*” è *agghicari* (anche *aicari* o *gghicari*), che viene qualificato come rustico e antiquato e di cui si danno le definizioni seguenti:

*Prijuncino* invece appartiene al verbo *prïùnciri* (anche *prìnciri*, *prìngiri* o *pruùnciri*), i cui significati sono:

Aggiungere. 2. aggiungere, ad es., del vino nuovo al vecchio; aggiungere dell'acqua tiepida nella madia per ammorbidente il pastone mentre viene lavorato coi pugni; aggiungere per arrivare alla misura giusta o al peso giusto [...]. (Piccitto, 1977, s. v.).

Le accezioni 7 e 8 di *agghicari* sono le uniche che presuppongono, in qualche modo, l'uso della parola e nella frase di Sanfratello risultano illuminanti perché ci rimandano alla necessità di quel patto di ascolto reciproco, di incontro mentale e di dialogo che deve obbligatoriamente stabilirsi tra chi narra e chi ascolta perché la narrazione abbia luogo. Il verbo allude quindi a un percorso individuale al quale dobbiamo affiancare uno scambio sociale attivo, cui infatti “erano funzionali gli antichi racconti popolari” (Grilli, 2004, p. 13). Tuttavia, ricordando che Sanfratello lavorava presso una famiglia come domestica, è doveroso prendere anche in considerazione la terza accezione per quel che potrebbe avere di metaforico rispetto a una materia narrativa che rimane inerte nella memoria di chi narra finché non “viene a cadenza”, arriva alla condizione opportuna solo se la fantasia e la psiche di chi narra possono supportarla (si pensi invece all'inutilità di una barzelletta nella mente di qualcuno che non sa raccontare in modo umoristico) e le permettono di tornare a lievitare, a maturare, a sprigionare il calore necessario per catturare ancora una volta l'attenzione di un uditorio e poter così propagarsi e riprodursi<sup>31</sup>. Per quel che riguarda *prïùnciri* invece, torna l'idea del connubio necessario tra vecchio e nuovo perché qualcosa continui a esistere e a essere appetibile, mentre la scrittura può solo irrancidire il vino vecchio, ossia rendere sterile una variante narrativa orale<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Da due mail di Toti M. O'Brien del 9 febbraio del 2018.

<sup>31</sup> Sulla teoria memetica di Dawkins applicata alla fiaba, cfr. Zipes (2012, pp. 24-28), ma in fondo lo stesso argomento era stato affrontato e descritto, anche se in altri termini, da Walter Benjamin (1981) nel suo famoso saggio sul narratore scritto nel 1936.

<sup>32</sup> Riprendo il concetto di *variante sterile* dalla conferenza di Péter Bálint (dell'Università di Debrecen, Ungheria): “Las características de la narración folclórica en húngaro en las comunidades gitanas de la Cuenca de los Cárpatos” (durante il I Congreso Internacional sobre Literatura Oral, organizzato da David Mañero presso l'Universidad de Jaén il 25 e 26 settembre del 2019).

In conclusione quel che sempre cresce e muta, quel che per natura è mobile e cangiante non può e soprattutto non deve essere paralizzato nella scrittura, la quale non conosce un “dire” così ricco e fluido da creare un ricordo durevole e mutevole al tempo stesso. Un ricordo che proprio perché è solido può non essere univoco, anzi deve essere pieno di sfumature e pronto a trasmutare. Ma la mutevolezza non è lasciata a se stessa, si tratta di un processo conosciuto come quello della lievitazione del pane e, nell’etimologia popolare, collegato all’idea del lastricare una strada, una pietra dopo l’altra, una persona dopo l’altra, in un viaggio guidato dalla fragilità, il magnetismo e la bellezza della voce umana, che se ha il timbro e la sonorità necessari si iscrive nelle nostre menti e ci spinge a un viaggio in cui giungere e aggiungere sono la stessa cosa.

Le parole di Elisabetta Sanfratello, che Pitrè ebbe la saggezza di tramandarci, sono quindi il miglior avvicinamento a una teoria dell’oralità vista dalla parte di chi in quest’oralità vive e respira e racconta, come un pesce nel mare delle storie. Perché in fondo come dice il proverbio

*tuttu sta comu unu u cunta.*

**Riferimenti bibliografici\*:**

- Aprile, Renato (2000). *Indice delle fiabe popolari di magia*, 2 voll. Firenze: Olschki.
- Arduini, Marcello (2003). *Il filo del racconto. Fiabe orali dell'alto Lazio*. Viterbo: Sette Città.
- Benjamin, Walter (1981). Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov. In Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (pp. 247-274). Torino: Einaudi.
- Bernoni, Domenico Giuseppe (2013). *Fiabe e novelle popolari veneziane*. Treviso: Santi Quaranta (ed. or. 1873).
- Bottari, Francesca (a cura di) (2019). *Paesaggi umani. Antonio Mercadante, i suoi scritti e i suoi artisti*. Roma: Gangemi.
- Braccini, Tommaso (2013). *Indagine sull'orco. Miti e storie del divoratore di bambini*. Bologna: Il Mulino.
- Calame-Griaule, Geneviève (1998). Le tissage de la mémoire. *Cahiers de littérature orale*, 43, 221-230.
- Camarena Laucirica, Julio (2012). *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real*, vol. II (José Manuel Pedrosa, Mercedes Ramírez Soto & Félix Toledano Soto, curr.). Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos.
- Cambi, Franco, & Rossi, Gaetana (a cura di) (2006). *Paesaggi della fiaba. Luoghi, scenari, percorsi*. Roma: Armando Editore / IRRE Toscana, Istituto Regionale di Ricerca Educativa.
- Caprettini, Gian Paolo et alii (1998). *Dizionario della fiaba. Simboli, personaggi, storie delle fiabe regionali italiane*. Roma: Meltemi.
- Cardigos, Isabel D., & Correia, Paulo J. (2015). *Catálogo dos contos tradicionais portugueses (con as versões análogas dos países lusófonos)*, 2 voll. Porto: Ceao – Edições Afrontamento.
- Castiglione, Marina (2018). *Fiabe e racconti della tradizione orale siciliana. Testi e analisi*. Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici siciliani.
- Centini, Massimo (2005). La metamorfosi dell'uomo selvaggio nella tradizione popolare alpina. In Sandra Bisco Coletso & Marcella Costa (a cura di), *Fiaba, Märchen, Conte, Fairy Tale. Variazioni sul tema della metamorfosi* (pp. 36-48). Torino: Centro Scientifico Editore.
- Cirese, Alberto M. (1994). Fiabe in Sicilia. Due indici e qualche aggiunta per i *Racconti popolari siciliani* di Sebastiano Lo Nigro. In Maria Raciti Maugeri (a cura di), *Scritti in memoria di Sebastiano Lo Nigro* (pp. 53-112). Catania: Università degli Studi - Facoltà di Lettere e Filosofia. Disponibile da [http://www.amciresse.it/Z\\_FIABE/1994f\\_lonigro\\_Binder1.pdf](http://www.amciresse.it/Z_FIABE/1994f_lonigro_Binder1.pdf)
- Cocchiara, Giuseppe (1981). *Storia del folklore in Italia*. Palermo: Sellerio (ed. or. 1947).
- (1951). *Pitrè, la Sicilia, il folklore*. Messina-Firenze: G. D'Anna.
- Coronedi Berti, Carolina (2007). *Novelle popolari bolognesi*. Bologna: Forni (ed. or. 1874).
- Espinosa, Aurelio M. (hijo) (1987). *Cuentos populares de Castilla y Leon*, Tomo I.

\* Per volontà dell'autrice i nomi degli autori e delle autrici si riportano per intero, e non con la sola iniziale puntata.

- Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Grilli, Giorgia (2004). Introduzione. In Jack Zipes, *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari* (pp. 11-18). Milano: Mondadori.
- Lavinio, Cristina (2007). Las modalidades del cuento oral y los *nuevos narradores*. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16 (numero monografico *Oralidad y narración entre el folclore, la literatura y el teatro*, a cura di Marina Sanfilippo), 97-124. Disponibile da <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6154/0>
- Levi, Primo (2005). *Tutti i racconti* (M. Belpoliti, cur.). Torino: Einaudi.
- Lo Nigro, Sebastiano (1958). *Racconti popolari siciliani. Classificazione e bibliografia*. Firenze: Olschki.
- Lortat-Jacob, Bernard (1998). Prononcer en chantant. Analyse musicale d'un texte parlé (Castelsardo, Sardaigne). *L'Homme*, 146, 87-112.
- Maffei, Macrina Marilena (2008). *La danza delle streghe. Cunti e credenze dell'arcipelago eoliano*. Roma: Armando.
- Marazzini, Claudio (2004). *Le fiabe*. Roma: Carocci.
- Noia Campos, Camiño (2007). Figuras de muller na narrativa popular. En Helena González & M. Xesús Lama (a cura di), *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península* (pp. 253-66). Sada: Edición do Castro / AIEG / Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona). Disponibile da <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2943677.pdf>
- Oriol, Carme (2017). Cuentos populares con protagonistas activas. La cara más desconocida de la tradición. In Marina Sanfilippo, Helena Guzmán & Ana Zamorano (a cura di), *Mujeres de palabra: Género y narración oral en voz femenina* (pp. 17-32). Madrid: UNED.
- Pedrosa, José Manuel (2003). Lo crudo y lo cocido: teoría, símbolo, texto (de Lévi Strauss al cuento tradicional). *Revista de Folklore*, 266, 39-54. Disponibile da <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lo-crudo-y-lo-cocido-teoria-simbolo-texto-de-levi-strauss-al-cuento-tradicional/html/>
- (2007a). Comer con sal, comer sin sal, o lo civilizado frente a lo salvaje: el cuento ATU 923 (El amor como la sal) y otras fábulas de princesas desterradas y recuperadas. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4. Disponibile da <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/pedrosa.htm>
- (2007b). The Hero, the Savage, and the Journey: Don Quijote/Sancho... and William/Rainouart, Tamino/Papageno, Robinson/Friday, Ismael/Queequeg, Asterix/Obelix. *South Atlantic Review*, 72(1), 191-211.
- Piccitto, Giorgio (dir.) (1977-2002). *Vocabolario siciliano*, 5 voll. Catania-Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Opera del Vocabolario siciliano.
- Pitrè, Giuseppe (2013). *Fiabe, novelle, racconti popolari siciliani*, 4 voll. Roma: Donzelli (ed. or. 1875).
- (1978). *Fiabe, novelle, racconti popolari siciliani*, 4 voll. (prefazione di A. Milillo). Palermo: Il Vespro (ed. or. 1875).
- Propp, Vladimir (1981). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos (ed. or. 1946).
- Puglisi, Giuseppe (2017). Storie scritte a voce. In Mimmo Cuticchio, *Alle armi, cavalieri! Le storie dei paladini di Francia raccontate da Mimmo Cuticchio*



- (pp. XIII-XV). Roma: Donzelli.
- Sanfilippo, Marina (2008). La figlia del sole: la magia según Calvino. *Culturas Populares*, 6, 1-34. Disponibile da <http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/sanfilippo.pdf>
- (2017). 'Nca, Signuri, si riccunta di Agatuzza: Agata Messia y otras narradoras sicilianas en las recopilaciones de Giuseppe Pitrè. *Estudis de Literatura Oral Popular*, 6, 75-96.
- (2020). Libri, lettere, scritte e testamenti: magia e pericoli della scrittura nelle raccolte di racconti popolari siciliani dell'Ottocento. *Cuadernos de Filología Italiana*, 27, 199-219.
- Simenel, Romain (2017). Quand les animaux et les fleurs apprennent aux enfants à parler. La transmission du langage chez les Aït Ba'amran (Maroc). *L'Homme*, 221, 75-114. Disponibile da <https://www.cairn.info/revue-l-homme-2017-1-page-75.htm>
- Siracusa Ilacqua, Dora (1972). *I racconti popolari della raccolta Cannizzaro*. Firenze: Olschki.
- Tosi, Laura (2007). *La fiaba letteraria inglese. Metamorfosi di un genere*. Venezia: Marsilio.
- Uther, Hans-Jörg (2004). *The Types of International Folktales. A classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 voll. Helsinki: Suomalainen Tiedakatemia.
- Vansina, Jan (1966). *La tradición oral*. Barcelona: Labor.
- Vico, Giambattista (1959). "Principj di Scienza Nuova". In Id., *Opere* (Paolo Rossi, cur.). Milano: Rizzoli. Versione digitale disponibile da <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-v/giambattista-vico/principj-di-scienza-nuova-dintorno-alla-comune-natura-delle-nazioni-in-questa-terza-impressione-dal-medesimo-autore-in-un-gran-numero-di-luoghi-corretta-schiarita-e-notabilmente-accresciuta/>
- Villalba, Laura (2014). *Adelaida Ferré i Gomis, folklorista. Edició, catalogació i estudi del seu corpus rondallístic*. Tesi di dottorato (Universitat Rovira y Virgili). Disponibile da <https://www.tdx.cat/handle/10803/293910#page=1>
- Zipes, Jack (2012). *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*. Roma: Donzelli.

## Lucio Piccolo e la polifonia

---

*Lucio Piccolo and polyphony*

Alberto Pellegatta

Poeta

a\_pellegatta@hotmail.com

Artículo recibido el 20/01/2020, aceptado el 15/03/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RIASSUNTO:** L'articolo presenta un'introduzione alla ricerca appartata e polifonica di un grande poeta del Novecento italiano ingiustamente dimenticato. Apprezzato da Yeats, Pound e Montale, cugino di Tomasi di Lampedusa, Lucio Piccolo ha scritto poco e intensamente, come dimostrano i testi che proponiamo in questa agile antologia.

**Parole chiave:** Poesia italiana; Eugenio Montale; Sicilia; Tomasi di Lampedusa; Lucio Piccolo

~

**ABSTRACT:** *The article presents an introduction to the secluded and polyphonic research of a great Italian poet of the twentieth century unjustly forgotten. Appreciated by Yeats, Pound and Montale, cousin of Tomasi di Lampedusa, Lucio Piccolo wrote a short but intense collection of poems, as the texts we propose in this anthology tries to demonstrate.*

**Keywords:** *Italian poetry; Eugenio Montale; Sicily; Tomasi di Lampedusa; Lucio Piccolo*

Lucio Piccolo, nato a Palermo nel 1901 dal barone Giuseppe Piccolo di Calanovella e da Teresa Mastrogiovanni Tasca, solo nel 1928 si trasferì nella villa di Capo d'Orlando dove ambienterà tutta la propria produzione in versi – convivendo con l'ingegnosa sorella floricultrice e con il fratello dedito a studi per la materializzazione dei defunti: «Pertugi, sgabuzzini, ambienti / nascosti tra le quinte / dove monomania / di specchi in ombra / accolse i sedimenti / d'epoche smorte, di fasi sbiadite / che il riflusso dei giorni in un torpore / lasciò fuori del sole» (*Gioco a nascondere*). Morì nel 1969. Solo dopo i cinquant'anni pubblicò *9 Liriche* (Zuccarello 1954), *Canti Barocchi e altre liriche* (Mondadori 1956), *Gioco a nascondere* (Mondadori 1960), *Plumelia* (Scheiwiller 1967) e *L'esequie della luna* (Sciascia 1967). Postume sono uscite le raccolte *La seta* (Scheiwiller 1984) e *Il raggio verde* (Scheiwiller 1993).

Nella lettera di accompagnamento alla plaquette che inviò a Eugenio Montale leggiamo questa dichiarazione di poetica: «era mia intenzione rievocare e fissare un mondo singolare siciliano, anzi più precisamente palermitano, che si trova sulla soglia della propria scomparsa... Intendo parlare di quel mondo di chiese barocche, di vecchi conventi, di anime adeguate a questi luoghi, qui trascorse senza lasciare tracce». La poesia di Piccolo è infatti la voce, più moderna che barocca nel suo intercettare le vite anonime e sconosciute, di quel mondo «perenne» del capolavoro di Tomasi di Lampedusa – cugino del poeta per parte materna.

Montale, introducendo in sette pagine partecipate l'edizione mondadoriana, parte da lontano: «raramente la comprensione della poesia può essere fulminea. Difficile è far andare d'accordo il senso letterale e il senso musicale d'una lirica. I due sensi possono presentare diversi gradi d'incompatibilità. Può essere evidente il significato razionale, e segreta, riposta, quasi inafferrabile la musica verbale: o può accadere il contrario... In queste liriche un afflato, un raptus che mi faceva pensare alle migliori pagine di Dino Campana. Il lessico è spesso ricercato, ma la parola ha poco peso, l'armonia è quella di un moderno compositore politonale. Molto confusamente, mi veniva fatto di pensare, non so perché, a quei poeti gallesi – a Dylan Thomas, quando non scriveva da perfetto ubriaco – che sembrano usare una lingua primordiale, di scavo». Per inciso, Montale nomina l'unico poeta, Dylan Thomas, che il colto barone non avesse letto, ma coglie una somiglianza con Carlo Emilio Gadda, «un uomo che la crisi del nostro tempo ha buttato fuori dal tempo». E condensa un ritratto critico: «La sua poesia è appena ai margini di una vita individuata; ed è sospesa in un antefatto, o post factum, che perderebbe ogni valore se diventasse maniera – e carriera – di poeta onirico o surreale... la raffica del ritmo ha piena funzione strutturale, senza che vengano a crearsi, intorno alla parola isolata, zone di silenzio in cui la parola stessa non riesca a prolungarsi... Il suono di corno che ci giunge dal Capo d'Orlando non è l'Olifante di un sopravvissuto, ma una voce che ognuno può sentire echeggiare in sé... questa natura aperta e insieme ostile, liberamente vigoreggiante eppure composta come un teatrino di pupi».

Se *magnificent* fu il commento di Ezra Pound davanti alle *9 Liriche*, Montale, credendolo un giovane poeta, lo invitò a partecipare agli incontri letterari di San Pellegrino Terme. Nel 1954, tra i nuovi autori presentati, c'erano Calvino, Bassani, Zanzotto e Parise. Vincenzo Consolo, che invece lo frequentò a lungo in amicizia, lo ha immortalato come «il barone magico» e, in effetti, Lucio Piccolo è stato un personaggio singolare, un poeta appartato e originale – mentre tutti si impegnavano nei realismi e nelle avanguardie, lui proponeva una lirica personale e senza tempo, dotata di fantasia. Di ascendenze simboliste – non tanto francesi –, riconosceva un debito verso Yeats, con il quale intratteneva una corrispondenza epistolare, ma anche verso Gozzano, Rebora, e soprattutto Campana, per la questione del mistero e della modulazione tonale.

Il «mobile universo di folate» che irrompe nei versi di Lucio Piccolo contribuisce alla dimensione musicale dei testi e insieme spazza l'edificio barocco da ogni patina retorica. Il mondo palermitano, «perenne» e grandioso, mostra la propria origine naturale – lo «sfarzo / di nubi». La poesia non dovrebbe mai fermarsi al reale, come invece fa la cronaca, ma deve introdurre l'enigma («l'acqua inesplicabile: / contrafforte»), il mistero che «tutto spezza, scioglie, immilla; / nell'ansiosa flessione». Colpisce la coincidenza di cadenza e pensiero, quando nella polifonia si inserisce l'assolo, o quando nella prosodia si innesta un ipermetro moderno come «non è che un infinito frangersi di gocce effimere, di bolle». Nelle alchimie notturne le «incrostazioni di sali» alle pareti diventano «costellazioni», per introdurre il tema del silenzio: «la tenera piovra, il fiore liquido emerge, elude... s'aprono zone di solitudini, di trasparenze, / e il bordone poggiato al sedile riposa / e il sogno si eleva». Non si tratta di fuga, tutt'altro, l'attaccamento al paesaggio e alla cultura lo testimoniano, si tratta di uno «scatto» verso l'esterno, oltre i confini rassicuranti degli interni diaristici e del confortevole ribellismo: «il me s'apriva / tremenda ed umile / la voce che da sempre dura / e che ci lega, ognuno / di noi, al dolore d'ognuno anche ignorato». La realtà entra nei versi per riaffiorare trasfigurata, compressa in una festosa architettura, plausibile e onesta. Che colpa ne ha il poeta se sotto la sleale superficie intuisce «qualche falda d'oro» che «traluce / o scende a un raggio su la trasparente / essenza che li tiene»? Basterebbe la sola poesia *Scirocco*, uno dei *Canti barocchi* cui maggiormente teneva l'autore, per mettere Piccolo tra i grandi della letteratura italiana. Un capolavoro dal primo all'ultimo verso. L'aria «pastorale» che «scioglie la maggiorana», così virgiliana e insieme di una coralità alla Philip Roth, partendo da una costituzione ariosa e *en plein air*, si fa anche sottile, si stringe in un «canale riverso» o in un «fanale», sempre «furia sitibonda / di raffica cui manca, / dono di pioggia». Tutti gli elementi della poesia di Lucio Piccolo sono sonori, la cadenza è dettata dalle «ricche sonaglie». L'autore intercetta il punto preciso «di noi dove canta perenne / una favola» – *Il raggio verde* delle ultime poesie –, toccando il polso della natura: il «batticuore dei boschi, / d'inseguimenti, di dogane eluse». La poesia pende come «immenso giroscopio», «si distende in piani / esitanti, in fuggenti gallerie», negli «sciami segreti ai fiori» come un semplice «fischio». Dopo il viaggio meridiano attraverso la «scialbatura» del paesaggio, dentro androni che «ingolfano le rampe» e sotto una luna che «non tralascia/gli infiltramenti oltre le mura e pone/lenta bozzoli di bambagia», la vita risulta sospesa come «la gonna appesa nel sonno della canfora». Si entra in un mondo senza troppe virgole di «libellule l'estinte / capigliature! – interminati / corridoi di lenzuola». Inutile ogni altra strada, da studioso di Husserl e Wittgenstein in tedesco, sapeva bene che «remoto è il mondo, bigio, inafferrabile». E che non rimane che il gioco, il nascondino che «segue / subito scoprimento», prima che da gioia diventi anch'esso terrore: «sentiamo come i morti, / o come la foglia grande / triangolare che sbuca dai velari... convergenti occhi di vuoto / bocche d'un taglio».

A parte brevi soggiorni negli anni Venti a Parigi e a Londra con il cugino Giuseppe Tomasi, Capo d'Orlando fu l'unico scenario di Lucio Piccolo; qui ospitò per diversi mesi lo stesso Lampedusa durante la stesura del *Gattopardo*, ma anche Zavattini, Soldati e Consolo, che ricorda ciò che il poeta gli disse nel loro primo incontro: «“Gli almanacchi, le guide, le storie locali, ah, sono pieni d'insospettabile poesia. Senta quest'attacco” aggiunse, aprendo la *Guida del monte Pellegrino* alla prima pagina; e si mise a leggere, con quella sua voce chiara: “Quando, mio caro lettore, ti trovi in quella grande pianura, alla quale i moderni diedero il nome di piazza del Campo, e che comunemente, da antichissimo tempo, si chiama Falde, gira lo sguardo a te attorno, e per quanto la tua vista si estende, di fronte, fino alle grandi prigioni, ed a sinistra fino al



mare...”. (Avrei ritrovato poi lo stesso attacco, la stessa cadenza, in *Guida per salire al monte*, inclusa in *Plumelia*: “Così prendi il cammino del monte: quando non / sia giornata che tiri tramontana ai naviganti, / ma dall’opposta banda dove i monti s’oscurano in gola / e sono venendo il tempo le pasque di granato e d’argento”). La biblioteca della villa conta quasi diecimila volumi in molte lingue: Piccolo amava gli autori europei, come Keats – di cui tradusse *Ode to a Nightingale* a sedici anni – Mallarmè, Valéry, Wilde, Maeterlinck, Heredia, Kahn, Joyce e Proust. Con il cugino indagò la letteratura in profondità: «C’era fra di noi una sorta di gara, a chi fosse più abile scopritore di interessanti novità. Ricordo che fu così a proposito del grande poeta Yeats, il grande poeta d’Irlanda che fui io il primo a leggerlo prima ancora di Lampedusa... E così ci siamo accaparrati tutta la letteratura contemporanea europea, tedesca, francese. Ricordo anzi che fu proprio Lampedusa a introdurre a Palermo, nella Palermo colta, Rilke... Poi passarono Joyce, Proust. Di Proust mi ricordo che una volta mi disse “Sai, c’è uno scrittore francese il quale per fare due passi da lì a qui ci impiega dieci pagine”. La prima immagine che io ho avuto di Proust è stata questa».

\*\*\*

### Breve antologia:

Mobile universo di folate  
 di raggi, d’ore senza colore, di perenni  
 transiti, di sfarzo  
 di nubi: un attimo ed ecco mutate  
 splendon le forme, ondeggiar millenni.  
 E l’arco della porta bassa e il gradino liso  
 di troppi inverni, favola sono nell’improvviso  
 raggiare del sole di marzo.

## MERIDIANA

Guarda l'acqua inesplicabile:  
 contrafforte, torre, soglio  
 di granito, piuma, ramo, ala, pupilla,  
 tutto spezza, scioglie, immilla;  
 nell'ansiosa flessione  
 quello ch'era pietra, massa di bastione,  
 è gorgo fatuo che passa, trillo d'iride, gorgoglio  
 e dilegua con la foglia avventurosa;  
 sogna spazi, e dove giunge lucente e molle  
 non è che un infinito frangersi di gocce efimere, di bolle.  
 Guarda l'acqua inesplicabile:  
 al suo tocco l'Universo è labile.  
 E quando hai spento la lampada ed ogni  
 pensiero nell'ombra senza peso affonda,  
 la senti che scorre leggera e profonda  
 e canta dietro ai tuoi sogni.  
 Nell'ora colma, nelle strade meridiane  
 (ov'è l'ombra, ai mascheroni anneriti  
 alle gronde scuote l'erbe l'aria marina)  
 rispondono le fontane,  
 dalla corte vicina (lasciò la notte ai muri  
 umidi incrostazioni di sali, costellazioni  
 che il raggio disperde),  
 dai giardini pensili ove s'ancora il verde  
 si librano cristallini archi  
 s'incontrano nell'aria incantata alle piazze  
 sui cavalli di spuma gelata,  
 s'alzano volte di suono radiante  
 che frange un istante e ricrea  
 – la tenera piovra, il fiore liquido emerge, elude  
 il silenzio e un àndito schiude fra il canto e il sopore;  
 s'aprono zone di solitudini, di trasparenze,  
 e il bordone poggiato al sedile riposa  
 e il sogno si leva...

## SCIROCCO

E sovra i monti, lontano sugli orizzonti  
è lunga striscia color zafferano:  
irrompe la torma moresca dei venti,  
d'assalto prende le porte grandi  
gli osservatori sui tetti di smalto,  
batte alle facciate da mezzogiorno,  
agita cortine scarlatte, pennoni sanguigni, aquiloni,  
schiarite apre azzurre, cupole, forme sognate,  
i pergolati scuote, le tegole vive  
ove acqua di sorgive posa in orci iridati,  
polloni brucia, di virgulti fa sterpi,  
in tromba cangia androni,  
piomba su le crescenze incerte  
dei giardini, ghermisce le foglie deserte  
e i gelsomini puerili – poi vien più mite  
batte tamburini; fiocchi, nastri...  
Ma quando ad occidente chiude l'ale  
d'incendio il selvaggio pontificale  
e l'ultima gora rossa si sfalda  
d'ogni lato sale la notte calda in agguato.

## PLUMELIA

L'arbusto che fu salvo dalla guazza  
 dell'invernata scialba  
 sul davanzale innanzi al monte  
 crespo di pini e rupi – più tardi, tempo  
 d'estate, entra l'aria pastorale  
 e le rapisce il fresco la creta  
 grave di fonte – nelle notti  
 di polvere e calura  
 ventosa, quando non ha più voce  
 il canale riverso, smania  
 la fiamma del fanale  
 nel carcere di vetro e l'apertura  
 sconnessa – la plumelia bianca  
 e avorio, il fiore  
 serbato a gusci d'uovo su lo stecco,  
 lascia che lo prenda  
 furia sitibonda  
 di raffica cui manca  
 dono di pioggia,  
 pure il rovo ebbe le sue piegature  
 di dolcezza, anche il pruno il suo candore.

\*\*

Ora è la volta delle stanze, dei luoghi che non esistono, quelli che vengono su ad istanti, di sbiego, e sono sempre dove si è cessato di guardare o non si guarda ancora proiezioni e riflessi in un prolungamento dello spazio vengono fuggevoli a galla nei sogni del sonno o in quelli che scorrono incessanti in noi e solo a momenti sentiamo: la scala non cessa lassù nel pianerottolo sotto il lucernale, s'apre sul muro la porta d'un altro appartamento – oh la scarsa luce dalle imposte accostate, il respiro d'inchiostro disseccato, la polvere dei libri e del tarlo, i copia-lettere oppressivi – è il parente di generazioni più addietro mai esistito se non forse in una fotografia (ch'era d'un altro!) avvizzita. Così una sera, spenti ancora i lumi, il coperchio d'una stufa coi suoi trafori chiamò l'ingresso d'una fuga di stanze su la parete.

## La lingua del corpo. Il teatro di Davide Enia

---

*The language of the body. Davide Enia's theatre*

**Simone Soriani**

Critico teatrale

simone-soriani@libero.it

\* Ringrazio Davide per la disponibilità e la generosità con cui si è offerto alle mie curiosità, nel corso di oltre 15 anni di colloqui ed interviste. Lo ringrazio anche per avermi permesso di visionare la videoregistrazione privata della sua ultima produzione, *L'abisso*.

Artículo recibido el 13/10/2020, aceptado el 22/10/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



**RIASSUNTO:** Davide Enia è uno degli autori-attori più significativi del cosiddetto “teatro di narrazione”: il presente articolo ne ripercorre la carriera e la produzione, a cominciare dagli esordi nei primi Duemila fino al recente *L’abisso* (2018), derivato da una riduzione del romanzo dello stesso Enia intitolato *Appunti per un naufragio*. Infine, si analizza la “lingua del corpo” che l’autore-attore elabora per le sue affabulazioni monologiche: si tratta di un’espressione ambivalente, dal momento che si riferisce a quell’impasto di dialetto e lingua nazionale di cui Enia si serve sulla scena (ma anche nella pagina a stampa), ma al contempo indica il peculiare “parlare con le mani” dello stesso *performer*, che accompagna l’esposizione orale del testo con una gestualità iperrealistica, iperbolica, fumettistica.

**Parole chiave:** Teatro di narrazione; Dialetto; Drammaturgia d’attore; Monologo; Lampedusa

~

**ABSTRACT:**  *Davide Enia is one of the most significant authors and actors of the so-called “teatro di narrazione” (narrative theatre): this essay traces his career and production, from the beginnings in the early 2000s to the more recent L’abisso (2018), which is an adaptation of one of his own novels entitled Appunti per un naufragio. Finally, the essay also analyses the “language of the body” that the author-actor elaborates for his monological storytelling. The expression is purposefully ambivalent since it refers to both the mix of dialect and Italian which Enia uses on stage (as well as in his written work), and his particular “talking with the hands” – the hyper-realistic, hyperbolic, and cartoonish gestures that accompany his oral presentations.*

**Keywords:**  *Narrative theatre; Dialect; Actor’s dramaturgy; Monologue; Lampedusa*

Davide Enia (Palermo, 1974) è uno degli autori ed attori più significativi del cosiddetto “teatro di narrazione”<sup>1</sup>, anche se ormai sarebbe più opportuno parlare di “teatri della narrazione” per dar conto delle varie declinazioni in cui il racconto teatrale si è storicamente manifestato: dai cosiddetti narratori della prima generazione (Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini) a quelli della seconda (Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta), per non dire di tutti quei solisti il cui lavoro si interseca con la prassi dell’attore che narra senza tuttavia esaurirsi in essa (si pensi ad esempio a Daniele Timpano). Si tratta di una modalità scenica che si diffonde tra gli anni ’80 e gli anni ’90 e che si impone nell’ultimo scorcio del XX secolo e nei primi anni del XXI: il narratore non interpreta un personaggio drammatico, ma – restando spesso seduto su una sedia – racconta una storia a un pubblico che non è più un *voyeur* passivo di quanto accade alla ribalta, secondo quanto previsto dalle modalità tradizionali. I narratori, infatti, “non parlano agli spettatori”, ma “agiscono con interlocutori consapevoli” (Vacis, 2017), istituendo un rapporto strettissimo tra la scena e la sala e negando il principio di finzione e di rappresentatività su cui si fonda la drammatica tradizionale. Si potrebbe dire che nel teatro di narrazione il discorso del narratore – che talora può prestare la propria voce ed il proprio corpo alle varie *dramatis personae* coinvolte nella *fabula* – costituisce un equivalente verbale di quella che, nel teatro tradizionale, è la dinamica dei personaggi che agiscono sulla scena e si scambiano le battute drammatiche. In questo, i narratori si differenziano dagli attori solisti o monologanti che, di solito, si presentano come attori che leggono o che recitano un testo imparato a memoria. Il narratore non esegue un copione dato e definito, ma lo elabora sulla scena dal momento che il suo lavoro si fonda sulle dinamiche dell’oralità: “Andare in scena è come andare in bicicletta: guardi il percorso, non le mani e i piedi. E il percorso è quello che accade ogni singola serata” (Enia in Soriani, 2020b).

LA PRIMA PRODUZIONE (2002-2007). Enia si avvicina al teatro in modo del tutto occasionale e fortuito, dopo i venti anni:

Mi piaceva una femmina che frequentava un laboratorio di teatro, accusi ho iniziato a parteciparci pure io. È stata chista la spinta iniziale, che mi ha fatto intrudere in questo strano linguaggio che è il teatro. Poi, il praticarlo come mestiere, è stata una scelta precisa, per quanto consapevole – poco, in verità – possa essere la decisione di svolgere codesto mestiere. E’ comunque, il fare teatrale, una maniera dignitosa per guadagnarsi da vivere (Enia in Soriani, 2009a, p. 216).

Negli anni seguenti, frequenta alcuni laboratori con Danio Manfredini, Laura Curino e Tapa Sudana. Poi studia il teatro di Fo, Paolini e Baliani:

Quanto ai maestri [...] posso dire che per me Dario Fo lo è stato. Con *Mistero buffo* Fo ha mostrato come si possa realizzare da soli uno spettacolo teatrale. Allo stesso modo sono state importanti la visione del *Racconto del Vajont* di Marco Paolini, perché mi ha fatto capire che a teatro è possibile affrontare qualsiasi tema e di *Kohlhaas* di Marco Baliani che mi ha fatto vedere come sia possibile fare grande teatro restando seduti su una sedia (Enia in Soriani, 2009a, p. 217).

<sup>1</sup> Per un inquadramento generale sul teatro di narrazione, cfr. Soriani (2009a).

Dopo quasi un lustro di apprendistato drammaturgico ed attoriale iniziato nel 1998, a cui risalgono – tra gli altri – *Malangelità* (2001) e le opere *Il filo di Penelope* ed *Una stanza con nessuno dentro* (2002), scritte per la compagnia palermitana Sud Costa Occidentale di Emma Dante (“sono legato ad Emma da grande affetto e stima”; Enia in Soriani, 2009b, p. 21), l’autore-attore palermitano ottiene il consenso della critica e il successo del pubblico con *Italia Brasile 3 a 2* (2002). Si tratta di un monologo di affabulazione che si ricollega alla tradizione siciliana del “cunto”, narrazione popolare ormai esauritasi nella sua forma popolare ed itinerante ma che, da Mimmo Cuticchio in poi, è entrata prepotentemente nella pratica del teatro novecentesco. Il cuntista della trazione racconta in terza persona le vicende dei paladini e dei cavalieri del ciclo bretone e carolingio, talora demandando la parola ai vari personaggi coinvolti nella *fabula*, i quali possono essere riprodotti per mezzo di pupazzi e burattini (i “pupi”). Come nelle *performance* dei cuntisti, nei momenti più tesi e concitati della vicenda, l’affabulazione di Enia cede il passo al cunto: l’attore alza il volume della voce, aumenta il ritmo del discorso e del respiro, scandisce la sillabazione delle parole e ne modifica l’accentazione, al punto che il “vortice di suono crea quasi un mantra” (Enia in Nappi, 2016<sup>2</sup>, p. 126) che sembra valorizzare la dimensione fonico-musicale delle parole stesse, piuttosto che il loro contenuto semantico. D’altra parte, gli elementi formali del cunto sono utilizzati da Enia per trattare questioni legate al tempo presente:

Io sono filologicamente scorrettissimo. La mia è una declinazione personale del cunto che non vuole avere nessuna pretesa d’imporsi. Si tratta di una possibilità espressiva che appartiene alla dimensione geografica e narrativa nella quale sono nato ed alla dimensione ritmica del mio dialetto. Secondo me il cunto era giusto per “cuntare” una partita come in *Italia Brasile 3 a 2*: in una partita di calcio c’è veramente la stessa tensione, la stessa carica di agonismo, crudeltà, violenza, lo stesso *pathos* che c’è in uno scontro di paladini (Enia in Soriani, 2009a, pp. 222-223).

In *Italia Brasile* Enia racconta l’inattesa vittoria della Nazionale di calcio italiana contro la compagine brasiliana, durante i Campionati del mondo del 1982: la scelta di raccontare una partita di pallone dipende dalla volontà dell’autore-attore di realizzare “uno spettacolo che fosse popolare, comprensibile a un livello molto ampio” (Enia in Francabandera, 2012, p. 37), per cui Enia si serve del calcio per costruire un immaginario in qualche modo condiviso e comune. L’evento sportivo si intreccia con le reazioni e le dinamiche relazionali di una famiglia – quella dello stesso Enia – che sta assistendo alla trasmissione televisiva della partita. Come anche nei successivi monologhi, l’autore-attore si moltiplica in tutti i personaggi della vicenda, alternando sequenze diegetiche a scene dialogate in cui a parlare sono gli attanti della *fabula*: la turnazione dialogica non è tanto segnalata da *verba dicendi*, quanto semmai da modificazioni che si producono a livello performativo. Enia, infatti, connota le varie *dramatis personae* per mezzo di micro-indizi linguistici, posturali/fisionomici, vocali (sia nel senso di variazioni tonali sia nel senso di accelerazioni o decelerazioni del ritmo dell’eloquio). Insomma, Enia non si immedesima nei personaggi, ma anzi mantiene con essi un rapporto di alterità, al punto che le varie *dramatis personae* sono ridotte a *silhouette* bidimensionali: la scelta di far parlare i personaggi evocati nel dialetto siciliano, che semmai appartiene al narratore, concorre alla mancata individualizzazione psicologico-caratteriale degli

<sup>2</sup> Qui e altrove cito nella traduzione in italiano che Paolino Nappi mi ha gentilmente concesso.

stessi. Si pensi, ad esempio, a Paolo Rossi che si rivolge a Dino Zoff per incitarlo a compiere l'ultima e decisiva parata della partita: "Io di gòlle nni fici tri, tempo di farne un quarto un cci nn'è... chi 'ffà?... ti jècchi e pari 'stu palluni o hàve 'a continuare a tampasiartela, curò?" (Enia, 2005, p. 52).

L'affabulazione, quindi, è intrisa di un certo autobiografismo che caratterizzerà anche le successive creazioni dell'autore-attore, perché – dice Enia – “se devo rivolgermi ad un Tu in carne ed ossa che gentilmente mi ascolta [...], è giusto che mi metta a nudo anche io e che metta in gioco quelli che sono i miei sentimenti, eventualmente svelando alcuni luoghi oscuri della mia stessa vita” (Enia in Soriani, 2009a, p. 226). La *pièce* è impostata su toni per lo più ilari e giocosi, ma non mancano passaggi luttuosi, come nel caso del racconto della squadra di calcio dello Start di Kiev trucidata dagli occupanti nazisti durante la Seconda guerra mondiale: del resto, la gran parte della produzione di Enia fonde il riso con il tragico (per quanto la comicità tenderà ad affievolirsi e stemperarsi via via nelle creazioni successive) perché l'autore-attore concepisce le proprie partiture drammaturgiche come “una sinfonia in cui alcuni momenti di tensione drammatica devono alternarsi a momenti comici: l'alleggerimento comico, infatti, permette di potenziare la dimensione tragica del racconto, e viceversa” (Enia in Soriani, 2009b, p. 20).

Dalla tradizione del cunto, Enia eredita “non solo la tecnica vocale, ma anche la capacità di trarre dalla memoria personale un racconto elevato a valore universale” (Tomasello *et alii*, 2016, p. 50). Del resto, Enia tratta e presenta i calciatori come eroi di un'epica quotidiana e domestica, al punto di caratterizzarli – proprio come i paladini della tradizione cavalleresca – per mezzo di epiteti che, di ciascuno di essi, indicano pregi e difetti e che si ripetono nel corso dell'affabulazione secondo il tipico stile formulaico della narrazione popolare: il “generoso” Ciccio Graziani, il “bellissimo” Antonio Cabrini, il “giocatore cchiù basso del mondo” Bruno Conti, “un giocatore magro magro magro nùmmero 20 nna schiena ca si chiama Paolorrossi nato a Prato”, ecc. Ha detto Enia:

Io sono figlio delle partite di calcio che ho giocato e che ho visto, non dei racconti dei paladini. Non posso inventarmi un immaginario che non ho mai avuto. Io dichiaro di essere filologicamente scorretto perché credo che lo studio sui materiali preesistenti e della tradizione non debba per forza essere travasato integralmente nel lavoro che si sta facendo, anzi meglio “travisarlo” per renderlo proprio. Io non faccio né un documentario né un'operazione di filologia (Enia in Soriani, 2009a, p. 223).

Con *Italia Brasile* Enia inaugura una modalità produttiva che caratterizzerà gran parte del suo lavoro anche successivo e che lo colloca nell'alveo della tradizione tutta italiana dell'autore-attore, da Petrolini a De Filippo fino a Dario Fo (cfr. Soriani, 2020a, pp. 7-16). Le drammaturgie di Enia, infatti, si basano su una struttura in costante metamorfosi: non si fondano su una elaborazione “preventiva”, per cui l'autore definisce aprioristicamente una partitura testuale definita ed immutabile, ma scaturiscono da una dinamica “consuntiva” dal momento che si definiscono attraverso un processo di formalizzazione progressiva che accoglie le sollecitazioni della scena durante le prove e (eventualmente) le reazioni del pubblico durante la *tournee*<sup>3</sup>. Insomma, se il copione non si offre più come modello da rispettare, si indebolisce l'aspetto di “permanenza”, proprio della scrittura, a favore di quella dimensione effimera e variabile che, al contrario, caratterizza la comunicazione

<sup>3</sup> Sulla nozione di drammaturgia “preventiva” e “consuntiva”, cfr. Ferrone (1988, pp. 37-44).

orale, al punto che il testo edito risulta solo una variante tra le centinaia di repliche messe in scena sulle assi del palcoscenico. Ha detto Enia:

La modifica del testo dopo la prova del palcoscenico è un elemento costante del mio modo di lavorare: [...] con *Italia-Brasile* sono giunto alla versione più o meno definitiva solo dopo un centinaio di repliche. [...] Ho il bisogno di verificare sulla scena le mie partiture, ho la necessità di rivedere i copioni dopo la rappresentazione (Enia in Soriani, 2009a, pp. 227-228).

Nel 2004 Enia porta in scena *maggio '43*, dopo averlo presentato l'anno precedente in forma di studio con il titolo *Schegge*. L'autore-attore presta il proprio corpo e la propria voce al dodicenne Gioacchino che, in visita alla tomba del fratello morto, racconta in prima persona dei fatti legati alla Seconda guerra mondiale, legando gli eventi pubblici alle vicende tragicomiche della sua famiglia, sfollata a Terrasini (un paesino del palermitano dove la famiglia dello stesso Enia si era trasferita durante la guerra): il trasloco da Palermo, la milizia fascista, il mercato nero, i giochi di carte, i bombardamenti angloamericani, ecc. Così il racconto si articola secondo i canoni del "monodramma di narrazione", per cui l'affabulazione non si rivolge direttamente agli spettatori, ma si contiene "in personaggi e schemi drammatici che stendono fra il narratore e il pubblico il velo di un mondo diegetico distinto dalla realtà della comunicazione in atto" (Guccini, 2005, pp. 60-61), cioè attraverso l'introduzione di un narratario interno cui si finge sia indirizzato l'intero enunciato scenico.

La prospettiva attraverso cui è vissuta e restituita l'esperienza della guerra – quella del bambino, narratore autodiegetico, che non giudica i fatti ma si limita a registrarli – finisce per straniare le vicende belliche e, per contrasto, per aumentare la drammaticità di una devastazione che ha prodotto circa 1500 morti: per Gioacchino, infatti, il bombardamento è uno spettacolo meraviglioso e straordinario perché "è bèddu 'u fumo, [...] fa delle figure troppo strane" (Enia, 2005, p. 92). Il dramma di Gioacchino, quindi, non consiste nella tragedia della guerra ma piuttosto "nel trapasso d'età, nella progressiva presa di coscienza, nella perdita dell'innocenza" (Enia, 2003, p. 220): insomma, nella necessità di dover diventare adulto e superare la soglia dell'infanzia che – come spesso nel teatro di Enia – si configura come età della spensieratezza e dell'inconsapevolezza del dolore.

In *maggio '43* gli eventi pubblici – insomma la Storia con la S maiuscola, come si suol dire – sono riletti "dal basso": non secondo il punto di vista dei protagonisti e degli eroi, ma secondo la prospettiva di un'umanità dolente eppure vitalistica che si è trovata – suo malgrado – coinvolta nella tragedia bellica. Così, ad esempio, l'immagine di un palazzo bombardato diviene il simbolo di una "Storia" pubblica che entra violentemente nelle "storie" private di tutte le anonime vittime della guerra: "Un ci sono cchiù case... tutte quante jiccàte 'ntierra... tutte... tranne pochissime case... in piedi per metà... ca si ci vede dintra... ddà c'è un armadio aperto... si vede un vestito giallo di femmina" (Enia, 2005, p. 93).

Per restituire una prospettiva bassa e subalterna, la narrazione di Enia procede per mezzo di un processo sineddochico attraverso la raffigurazione del "particolare", soprattutto delle necessità quotidiane come nel caso del cibo: la pesca delle anguille con l'erba detta "cacamarrùni", il "pane nivuru", "u limiùna", ecc. L'affabulazione di Enia, quindi, ritrae e presenta il mondo evocato attraverso tecniche narrative desunte dalla cinematografia: la *zoomata* che concentra l'attenzione dello spettatore su particolari apparentemente insignificanti, ma capaci di condensare sensi e sovrasensi più profondi se non addirittura universali; il *ralenti* che amplia ed estende



il tempo del racconto rispetto al tempo della storia; il piano sequenza; la ripresa in soggettiva, ecc. Ha detto Enia:

Molti tagli dei miei racconti sono cinematografici, e sono pensati come una sequenza filmica. Ad esempio tutta la scena dello stupro in *maggio '43* l'ho pensata e la racconto "in soggettiva", come se gli occhi di Gioacchino – il protagonista e narratore – fossero una macchina da presa che vaga e riprende vari dettagli. Il particolare che viene visto, e quindi nominato nell'architettura della sequenza in questione, permette allo spettatore di ricostruirsi in mente il contesto della situazione e quindi di partecipare attivamente al racconto (Enia in Soriani, 2009a, p. 223).

La partecipazione attiva richiesta da Enia allo spettatore deriva dal costante tentativo dell'autore-attore di stimolare nel pubblico una "doppia visione", in cui la coscienza della *fabula* che il *performer* espone alla ribalta coesiste e convive con le immagini ed i ricordi della vita personale dello spettatore stesso: "*maggio '43* racconta il bombardamento di Palermo, ma al tempo stesso puoi riconoscerci la tua città, se hai vissuto in un luogo che ha conosciuto i bombardamenti" (Enia in Soriani, 2009b, p. 21).

Per ricostruire la micro-storia dei protagonisti di *maggio '43*, Enia ha condotto una ricerca di matrice antropologica (secondo una modalità produttiva affine a quella messa in atto per *L'abisso*, come vedremo), intervistando i sopravvissuti al bombardamento e raccogliendo le memorie degli anziani della sua famiglia: del resto, i protagonisti della vicenda hanno proprio i nomi dei familiari di Enia. L'autore-attore racconta di aver "iniziato ad intervistare persone che quei giorni del *maggio '43* subirono" (Enia, 2003, p. 219) e di aver, in seguito, intrecciato e rielaborato le testimonianze raccolte, montandole infine in una narrazione organica collocata sullo sfondo di tempi "cupi", "violenti", "malati e pure bugiardi" che "assomigliano ad oggi" (Enia, 2003, p. 218). Ecco allora che gli eventi bellici relativi alla Seconda guerra mondiale divengono metafora di ogni conflitto attuale: "È talmente presente la dimensione bellica nella nostra quotidianità! [...] È realmente la grande sorella dell'esistenza e da sempre accompagna l'umanità" (Enia in Soriani, 2009a, p. 221)

Nel 2004, l'autore-attore scrive *Scanna*: non si tratta di un'affabulazione monologica, ma di una partitura per nove attori, di cui Enia cura la regia senza figurare in scena in veste di interprete. Lo spettacolo nasce per una ragione di convenienza economica:

Ho scritto il testo di *Scanna* per vincere i soldi del Premio Riccione per il Teatro e ho pensato che fosse più facile vincere, piuttosto che con un monologo, con una dimensione drammaturgica corale, a più attori. Avevo ragione a quanto pare: ho vinto i soldi del premio (Enia in Soriani, 2009a, pp. 223-224).

La *pièce* mette in scena una famiglia costretta in un rifugio, durante un coprifuoco: la vicenda è ambientata in un periodo di guerra, senza tuttavia una dimensione temporale precisa. I personaggi coinvolti nella *fabula* aspettano che ritorni il padre che sta preparando un attentato e, nell'attesa, litigano fino all'assassinio finale del secondo figlio: del resto, nel dialetto palermitano il termine "scannatura" definisce "il funesto esito di una situazione conflittuale sfociata in disfatta totale" (Enia, 2005, p. 102).

Dopo aver scritto, diretto e interpretato per la TV il monologo *L'asso dell'aviazione*, andato in onda il 10 settembre 2004 all'interno della trasmissione

*Report*, Enia realizza il racconto radiofonico *Rembò*, trasmesso in 15 puntate tra il dicembre 2005 ed il gennaio 2006 e pubblicato a stampa nel successivo mese di maggio. Si tratta di un'inchiesta pseudo-giornalistica sul fantomatico e prodigioso calciatore Rembò, la cui biografia è modulata su quella del poeta francese Arthur Rimbaud (alcuni versi del quale sono inseriti nell'affabulazione). Nell'aprile del 2007, sempre alla radio, va in onda *Diciassette anni. Una sentimentale biografia metropolitana*. L'esperienza radiofonica induce Enia a confrontarsi con una modalità comunicativa differente rispetto al *medium* teatrale e, pertanto, a sviluppare strategie espressive nuove ed originali:

Quel gioco reiterativo che è necessario nel teatro, la ripetizione di formule ed epiteti come nell'epica, non funziona [...]. Quindi sei obbligato ad una necessaria economia di parole, cercando di raggiungere una concisione che sia essenziale ed al tempo stesso suggestiva (Enia in Soriani, 2009a, p. 224).

Nel 2007, Enia scrive ed interpreta *I capitoli dell'infanzia* (*Antonuccio si masturba* e *Piccoli gesti inutili che salvano la vita*). Si tratta di una sorta di romanzo di formazione collettiva, ambientato in una Palermo che diviene l'emblema del declino di un intero Paese (l'Italia) e di una intera civiltà (quella occidentale): "Per me Palermo è un luogo dell'anima e i suoi quartieri le periferie della condizione dell'essere umano" (Enia in Soriani, 2009b, p. 18). Il primo dei *Capitoli* celebra l'infanzia in quanto età dell'innocenza e della speranza: il tredicenne Antonuccio compie un percorso alla ricerca di "qualcosa di simile alla felicità" (Enia, 2009, p. 65), come nel momento in cui bacia l'amata Labbra Dorate. Il secondo capitolo, invece, riconosce nella sofferenza la condizione comune agli esseri umani: attraverso la morte di un compagno minatore, il quattordicenne Carmelo, amico di Antonuccio, scopre le ingiustizie di una realtà sociale dominata da "padroni" la cui voce è "sempre piena di arroganza e sporca di vergogna" (Enia, 2009, p. 99).

*I Capitoli* si presentano come un montaggio di canti, micro-azioni drammatiche e racconto, in cui – rispetto a *Italia Brasile* e *maggio '43* – Enia si serve maggiormente delle risorse scenico-performative, come nella sequenza della pioggia che lava dalla pelle di Bastiano la fatica e la sporcizia della miniera: del resto, soprattutto in *Piccoli gesti*, l'affabulazione si minimizza al punto che è "la linea delle azioni a portare avanti la narrazione" (Violante, 2010, p. 17). Così la comunicazione con lo spettatore si incentra sulla compenetrazione tra le dinamiche dell'evocazione dell'immagine, attraverso il racconto, e l'aspetto visivo-sensoriale (la mimica, le luci, le musiche): "Il passo in avanti rispetto alla precedente produzione è stato proprio quello di raccontare con altri mezzi che appartengono al teatro da sempre" (Enia in Soriani, 2009b, p. 20). Lo scarto rispetto alle creazioni precedenti dipende anche dall'*iter* compositivo dei *Capitoli* che Enia ha costruito direttamente sulla scena:

La differenza rispetto a *Italia - Brasile 3 a 2* o *maggio '43* dipende dal fatto che i *Capitoli* sono nati direttamente sul palco con i due musicisti [...]. Per la prima volta in vita mia ho potuto lavorare per un mese all'allestimento dello spettacolo dentro un teatro, il Piccolo Eliseo a Roma [...]. Stando sul palco a provare ho iniziato ad apprendere le possibilità tecniche di cui il teatro dispone: i tagli di luce, l'amplificazione degli strumenti musicali... un mondo nuovo (Enia in Soriani, 2009b, p. 20).

Anche la lingua di Enia, talora, sembra svincolarsi da una finalità referenziale e si produce una sorta di dissoluzione del nesso fonetica/semantica, per cui le parole

diventano una *phonè* capace di comunicare attraverso il significante, perché “la parola svuotata del suo significato letterale è molto più potente: il suono precede da sempre il significato e svela immediatamente il sentimento di ciò che si sta raccontando” (Enia in Soriani, 2009a, p. 217). Così la partitura vocale dell’autore-attore si amalgama e combina con le musiche eseguite dal vivo da Giulio Barocchieri alla chitarra e Rosario Punzo alle percussioni (che lo avevano accompagnato anche nelle *pièce* precedenti), come nel caso esemplare della ricetta della “caponata” in cui Enia si esibisce in una sorta di *grammelot* alla Dario Fo:

Concepisco l’architettura di una drammaturgia come una sinfonia [...]. Questa concezione si riflette anche nel lavoro sulle musiche: a volte usiamo partiture di contrasto rispetto a situazioni agghiaccianti; in altre sequenze invece, come nel passo della caponata, manteniamo un rapporto “uno a uno” tra il racconto e l’atmosfera suscitata dalla musica. Ogni singola sillaba è portatrice di suono e di ritmo: ho iniziato ad avere consapevolezza di questo lavorando su me stesso, sulla mia voce, sulla mia *performance* attoriale, ma anche su ogni singola nota che eseguono i musicisti che mi accompagnano in scena. Per andare avanti nel lavoro dovevamo intervenire sulla dimensione melodica-armonico-ritmica del narrare (Enia in Soriani, 2009b, p. 20).

Nei *Capitoli* Enia inserisce elementi della tradizione popolare e folclorica che concorrono a delineare un affresco corale non già ispirato ai canoni della verisimiglianza e del naturalismo, ma piuttosto contribuiscono a creare una visione mitico-fiabesca, come nel caso della favola dell’uccello grifone o dell’apologo del Re del Mare: si racconta che, in un leggendario passato, il Re del Mare stesse facendo l’amore con la Sirena, quando l’amplesso fu interrotto dal Pesce Squalo e, allora, il seme del Re si sparse nelle acque e, con esso, il dolore. L’apologo chiude il primo – e più spensierato – capitolo e introduce il tema della sofferenza che pervade il secondo: “*Piccoli gesti* è uno spettacolo che [...] costituisce l’antitesi del primo dei *Capitoli*, che è tanto invaso di luce, quanto questo è invece costruito sulla privazione della luce” (Enia in Soriani, 2009b, p. 17). Per di più, le credenze e le superstizioni popolari penetrano all’interno del punto di vista del narratore, attraverso un meccanismo di “regressione” alla Verga: il riferimento al romanziere siciliano è peraltro legittimato, in *Piccoli gesti*, dalla vicenda luttuosa di Bastiano che “è cattivo... ha i capelli rossi, infatti” (Enia, 2009, p. 100) e che muore in miniera proprio come il protagonista eponimo di *Rosso Malpelo*. Tuttavia Enia nega una filiazione diretta da Verga, ma piuttosto riconosce un elemento poetico comune agli autori siciliani:

Probabilmente le mie letture, non tanto quelle scolastiche quanto quelle legate a interessi e passioni personali, mi hanno fatto metabolizzare la vicenda verghiana. Tuttavia, secondo me, il passaggio è inverso: cioè, noi siciliani ci attacchiamo a immagini che hanno una capacità di significazione simbolica che trascende la Sicilia [...]. Non penso che dipenda dal tema trattato in sé, ma che sia qualcosa di legato all’isola che abitiamo ed alla sua geografia, così immediata nell’aprirsi al gioco dell’immaginazione; inoltre la realtà stessa è creata dal linguaggio ed il nostro linguaggio ha una forza simbolica così prepotente e penetrante che a volte nello scorrere del tempo si cristallizza in quell’ibrido ma denotativo senso comune meglio noto come “tradizione” (Enia in Soriani, 2009b, p. 17).

*L’ABISSO* (2018). Dopo aver scritto il testo teatrale *Il cuoco* (2009) ed aver realizzato lo spettacolo di affabulazione con musica *Canti e cunti* (2009), in cui i canti tradizionali siciliani – e non solo – si alternano a brani e sequenze estrapolati dalle

sue precedenti produzioni, Enia lascia le scene per un decennio. Alla base della scelta dell'autore-attore c'è una certa insofferenza nei confronti di un sistema produttivo e distributivo clientelare e anti-meritocratico come quello italiano: "Ero arrivato a un livello di saturazione della mia capacità di sopportazione nei confronti di un sistema (quello teatrale) che era, ed è, malato se non proprio morto" (Enia in Soriani, 2020b).

Negli anni successivi, Enia si dedica alla realizzazione di opere narrative: nel 2010 scrive il racconto *Mio padre non ha mai avuto un cane* e nel 2012 il suo primo romanzo, *Così in terra*; nel 2014 pubblica il racconto lungo *Uomini e pecore* e, nel 2017, il romanzo *Appunti per un naufragio* sulla tragedia degli sbarchi dei migranti nell'isola di Lampedusa. Ha detto Enia:

Ho sempre praticato la scrittura: la mia è stata un'evoluzione, un passaggio dalla parola per il teatro a una parola che rimane bloccata sulla pagina. Mi interessava comprendere la mutazione linguistica che occorre in questo passaggio, ma la forma romanzesca è qualcosa che mi è sempre appartenuta. Riconosco a Franco Quadri di averlo intuito per primo, quando scrisse che già con *maggio '43* avevo rivelato la mia natura di romanziera (Enia in Soriani, 2020b).

Il 2017 segna il ritorno di Enia al teatro: dirige *L'oca del Cairo*, opera incompleta di Mozart, in scena al Teatro Massimo di Palermo e, in settembre, presenta al Teatro Argentina di Roma un primo studio, dal titolo *Scene dalla frontiera*, dello spettacolo *L'abisso* che debutterà l'anno successivo al Teatro India di Roma e che nasce come riduzione teatrale di *Appunti per un naufragio*. La decisione di tornare in scena dipende da motivazioni personali:

È una ragione fortemente egoistica quella che mi ha spinto al ritorno al teatro: il processo di distanziamento tra me e i fatti di Lampedusa non si era esaurito con la stesura del romanzo. Ho avuto bisogno del linguaggio teatrale – un linguaggio che transita per il corpo, in cui il verbo si fa carne – per riuscire ad amplificare questo distanziamento e renderlo definitivamente possibile (Enia in Soriani, 2020b).

Il passaggio dal romanzo al teatro si è presentato come un'opera di riscrittura scenica integrale: "Ho abbandonato il libro, ho chiamato Giulio Barocchieri [che accompagna Enia con la chitarra], abbiamo iniziato le prove e ho ricominciato a nominare tutto da capo, tanto che la drammaturgia è emersa proprio durante questo lavoro condotto sulla scena" (Enia in Soriani, 2020b).

L'abisso del titolo è ambivalente: da una parte indica il Mar Mediterraneo in cui quotidianamente sprofondano i migranti in cerca di fortuna in Occidente; dall'altra è la voragine esistenziale che l'autore-attore sta vivendo a causa della malattia dello zio, malato di cancro (nell'orditura del *plot* del romanzo si incastonano anche i ricordi di infanzia di Davide legati allo zio e, più in generale, alla propria famiglia: si tratta di sequenze narrative che non sono poi confluite nella versione scenica). Di conseguenza, l'affabulazione non segue una scansione lineare ed evolucionistica che tende ad uno scioglimento finale, se non nell'epilogo quando Enia, tornato in scena dopo gli applausi del pubblico, racconta della morte dello zio e sembra individuare nella *pietas* e nella solidarietà l'unico approdo possibile alle sventure pubbliche e private. Insomma, la *fabula* si sgretola in un intreccio episodico in cui il tempo si dispiega in modo sussultorio e circolare, con un continuo andirivieni tra presente e passato.

La *pièce*, come già il romanzo, oscilla tra la forma della ricerca etnoantropologica e quella dell'autobiografia: del resto il romanzo nasce proprio da

una serie di viaggi che Enia ha compiuto a Lampedusa per conoscere e indagare le vicende connesse alle traversate ed agli arrivi dei migranti sulle coste dell'isola siciliana. L'autore-attore assiste per la prima volta ad uno sbarco in compagnia del padre ed è proprio il padre a innescare il parallelismo con la vicenda della malattia dello zio Beppe:

Quello che si dovrebbe fare è cercare qualche situazione analoga alla situazione di disperazione delle persone che sbarcano, provando ad avvicinarsi così alla comprensione di ciò che accade [...]. Per esempio, penso a ciò che ora sta vivendo lo zio Beppe [...]. Parlo di quelle situazioni in cui uno griderebbe: “Ma che debbo fare?” e non ottiene risposta (Enia, 2017, p. 57).

Il passo è leggermente diverso (e più esplicito) nello spettacolo:

Non ho le parole per esprimere lo spaesamento che ho letto nei loro occhi e che ho provato io nel vederli. È stato come quando ho saputo che allo zio Beppe, mio fratello, è tornato un cancro dopo che ne aveva sconfitto uno. Una di quelle situazioni in cui viene da gridare: “Ma che cosa posso fare?”. E non ottengo risposta (Enia, 2021, p. 27<sup>4</sup>).

Ecco allora che il viaggio a Lampedusa si connota anche come percorso di ricongiungimento con la figura paterna e come riflessione critica nei confronti di una cultura paternalistica, come quella siciliana, fondata sul silenzio e sulla rarefazione della comunicazione (anche tra padri e figli): “Mio padre è muto. Ma muto di una mutezza che in una settimana dice: «Ou», «Sì», «No», «Fame», «Forza Palermo». E, se il Palermo perde, «Minchia ru' schifo». E il settimo giorno si riposa per tutte le parole che ha detto la settimana precedente” (Enia, 2021, p. 21). Si tratta di una cultura secondo cui “tacere è sintomo di virilità” e “parlare è un'attività da fimmina”: da questo punto di vista, il silenzio diviene “soglia di quella rocca quasi inscalfibile che è l'omertà” (Enia, 2017, p. 43). Insomma, il riferimento autobiografico salda il narrato al narrante, inverando l'esperienza pubblica e collettiva dell'evento storico e sottraendola ad un approccio – come quello massmediologico – puramente documentaristico: così, mettendo in gioco la propria personale sofferenza, Enia sposta il punto di vista dall'evento in sé ai protagonisti che tale evento vivono. Questo stesso meccanismo di avvicinamento empatico al dolore dei migranti si realizza, di conseguenza, anche nello spettatore (o nel lettore del romanzo) che più facilmente può riconoscersi negli eventi narrati e riconoscere in essi una tragedia che lo riguarda direttamente.

Agli occhi dell'autore-attore, Lampedusa si presenta come l'avamposto di una realtà geografica e culturale – la Sicilia – in cui Enia si riconosce e che sente appartenergli:

Avevo sentito per la prima volta il nome di Lampedusa da picciriddo. [...] Noi eravamo la Sicilia, e Lampedusa [...] ne era un frammento, un satellite lontano che gravita nell'orbita della casa madre [...]: a Lampedusa parlavano la nostra stessa lingua, mangiavano i nostri cibi, usavano le nostre stesse male parole (Enia, 2017, p. 83).

<sup>4</sup> Qui e altrove, cito *L'abisso* dalle bozze di stampa: ringrazio l'editore Sellerio e l'editor Marcella Marini per avermi gentilmente permesso di visionare il testo del monologo in corso di stampa proprio presso Sellerio.



In scena – e sulla pagina, nel romanzo – Enia intreccia il resoconto di ciò che ha personalmente visto ed esperito durante i vari soggiorni a Lampedusa con le testimonianze che ha raccolto da coloro che sono impegnati nella quotidiana tragedia delle traversate e degli sbarchi dei migranti: sommozzatori; personale medico; operatori umanitari; residenti di Lampedusa, come gli amici Paola e Melo presso il cui Bed and Breakfast Enia soggiorna quando si reca sull’isola, i pescatori, il custode del camposanto, ecc. Per il reperimento di informazioni l’autore-attore ha anche intervistato ufficiali della Guardia Costiera, visionando persino i filmati realizzati durante le attività di soccorso: ai video si fa riferimento nello spettacolo e non nel romanzo. Ha detto l’autore-attore:

Abbiamo costruito lo spettacolo cercando di rispettare le parole e le esperienze che mi sono state consegnate dai testimoni con cui ho parlato e di cui riporto le parole, i silenzi, le intonazioni ed i gesti. Sul palco, cerco di reimmettermi nello stato emotivo di chi sta nominando per la prima volta i fatti. Al contempo riporto sulla scena le mie reazioni ai loro resoconti. Insomma, ho fatto il lavoro del sarto, ma è quello che doveva accadere ad Atene quando andavano in scena le tragedie: la verità è indicibile e ha bisogno della mediazione artistica per essere nominata (Enia in Soriani, 2020b).

Così il *performer* alterna sequenze diegetiche, restituite con una vocalità neutra e una postura non connotata, a passi in cui delega la parola ai vari testimoni intervistati e conosciuti, senza mai ricorrere all’imitazione naturalistica del personaggio: è questo, ad esempio, il caso del sommozzatore che in un istante deve decidere se salvare le vite di tre uomini vicini all’imbarcazione di soccorso oppure le vite di una madre giovanissima con il figlio neonato, poco più lontani, e che risolve di tirare a bordo i tre uomini perché “tre vite sono una vita in più rispetto a due” (Enia, 2017, p. 16). A livello performativo, il personaggio è restituito per mezzo di una variazione posturale, con l’attore che – immobile sulla sedia – fissa lo sguardo in direzione della platea, incrocia le braccia sul petto e parla con una vocalità monotona, bassa ed ipo-espressiva. Oppure, per ricostruire sulla scena la testimonianza dell’anatomopatologa a proposito della tragedia del 3 ottobre 2013, durante la quale oltre trecento migranti persero la vita, l’attore aumenta il ritmo dell’eloquio, la gesticolazione si fa più concitata, il tono vocale è impostato su un registro alto, quasi nasale.

Enia, invece, ha condotto e riferito poche interviste ai migranti: innanzitutto per evitare la mediazione di una lingua straniera (inglese, francese, ecc.) che avrebbe imposto una sorta di traduzione del pensiero in un idioma diverso dalla madrelingua, rendendo le testimonianze meno spontanee e dirette. In secondo luogo, Enia è convinto che non potranno che essere i migranti stessi a raccontare, un giorno, l’epopea dei loro viaggi:

Le nostre parole non riescono a cogliere appieno le loro verità. [...] La storia della migrazione saranno loro stessi a raccontarla. [...] Saranno loro a usare le parole esatte per descrivere cosa significa approdare sulla terraferma, dopo essere scappati dalla guerra e dalla miseria, inseguendo una vita migliore (Enia, 2017, pp. 145-146).

Nell’affabulazione, i due filoni narrativi – la tragedia collettiva e il dolore individuale – si intrecciano e sovrappongono di continuo, intermezzati da canti popolari e dalle musiche eseguite da Giulio Barocchieri che paiono evocare ritmi e litanie della tradizione folclorica siciliana. Alla fine dello spettacolo Enia si cimenta in un trascinate cunto “in cui l’attore riesce a trasferire l’elemento epico dallo

scontro tra i paladini a un nuovo campo di battaglia, il mare aperto” (Scattina, 2019, p. 81), dove gli eroi sono i *rescue swimmer* che lottano e combattono contro il vento e le onde per salvare le vite dei naufraghi. Del resto, il cunto – dichiara lo stesso Enia – è l’espedito formale che permette di restituire sulla scena la “battaglia con il caos, con la confusione, con il momento di guerra che rappresenta il soccorso in mare”: è un cunto che si trasforma in una partitura ritmica e musicale, cadenzata dalle schitarrate elettriche di Barocchieri perché “la chitarra elettrica è in grado di restituire il suono della frontiera, che è un suono sporco, confuso, un suono metallico e disperato” (Enia in Soriani, 2020b). Peraltro, all’interno di uno spettacolo come *L’abisso*, meno legato all’elaborazione estemporanea rispetto ai precedenti lavori (se non altro per non alterare le parole consegnate a Enia dai testimoni intervistati), il momento del cuntu è proprio il momento dell’improvvisazione: “Quando c’è il cunto, c’è sempre improvvisazione perché non posso sapere con quanto fiato arrivi a quel passaggio dello spettacolo, come sia la sala, come sia la mia voce, come stia il mio corpo” (Enia in Soriani, 2020b).

**DIALETTO E GESTUALITÀ.** Nella scrittura delle sue opere – drammaturgiche, radiofoniche o romanzesche – Enia non si serve della lingua della tradizione letteraria né dell’italiano della comunicazione massmediologica: la sua è una “lingua del corpo” (Puppa, 2007, p. 11) che sembra recare le tracce della sua identità personale e della sua provenienza biografica. Dal proprio luogo d’origine l’autore-attore trae ispirazione per elaborare una *koinè* linguistica del tutto individuale: i testi di Enia, infatti, non sono redatti in un dialetto filologicamente e naturalisticamente riprodotto, né la lingua che l’autore-attore utilizza imita la parlata di strada. Piuttosto, si potrebbe dire che l’idioma natio è reinventato e ricreato in modo soggettivo, al punto di presentarsi come una lingua di scena artificiale ed altamente formalizzata. Ha detto Enia:

Nei miei spettacoli uso il dialetto [...]. E poi lo “sporco” con l’italiano, il che mi permette una circuitazione fuori da Palermo [...]. Insomma, pur senza alcun tipo di riflessione a priori, mi sono dovuto creare una lingua personale che, a furia di lavorarci, ha dimostrato una sua precisa identità (Enia in Soriani, 2009a, pp. 221-222).

Insomma, quello di Enia è un “idioletto” in cui elementi dialettali (singoli lemmi, espressioni, costruzioni sintattiche, ecc.) si alternano e fondono con la lingua nazionale. Si prenda, ad esempio, il passo di *Italia Brasile* in cui il narratore presenta i membri della sua famiglia che stanno assistendo alla partita (ho indicato in corsivo i termini e le espressioni dialettali): “*Assettata ‘u lato a iddu*: mia madre che si chiama Zina, e *ntierra* con le gambe incrociate: *me frate* che si chiama Giuseppe che *hàve* 6 anni. Mia madre che si chiama Zina continua ad accarezzare *‘a tiesta* a mio fratello Giuseppe il quale di tanto in tanto sbotta: «*mamà*: basta *mamà*»” (Enia, 2005, p. 21).

L’italiano garantisce all’autore-attore una maggiore comprensibilità al di fuori del contesto geografico siciliano e, pertanto, gli permette di esibirsi davanti al più vasto pubblico nazionale. Il dialetto, invece, si offre come lingua dell’immediatezza (e quindi della spontaneità): un codice semiotico che per l’autore-attore sarebbe in grado di comunicare il senso di quanto si sta narrando per mezzo del significante, quindi del suono e della musicalità. Insomma, il dialetto conferirebbe ai lavori di Enia una strutturazione simbolica ed una forza mitopoietica che una lingua giovane come l’italiano non potrebbe avere:

Il palermitano è un dialetto fortemente simbolico che permette alla materia trattata di diventare epica e mitica. [...] La dimensione epica appartiene alle nostre parole, al nostro sguardo sulle cose del mondo. Quando mia nonna aveva mal di testa non diceva “Ho mal di testa” ma urlava “Staiu muriennu, staiu muriennu”, teatralizzando già così una condizione che universalizza il semplice dolore alla testa trasformandolo in epica dello strazio (Enia in Soriani, 2009b, p. 18).

L’oscillazione tra dialetto e lingua nazionale varia, innanzitutto, a seconda del parlante: il palermitano si infittisce soprattutto nei discorsi diretti dei personaggi che Enia evoca ed a cui demanda la parola durante l’affabulazione, mentre nel racconto del narratore prevalgono forme e modalità dell’italiano, o meglio dell’“italiano sicilianizzato” (Lavinio, 2007, p. 117). Si prenda ad esempio un colloquio telefonico tra Davide e lo zio nell’*Abisso* (in cui comunque si può notare una certa rarefazione dell’uso del dialetto in corrispondenza dell’implementazione del registro tragico, quasi che – ma questa è solo una suggestione – il dialetto si addicesse soprattutto al comico):

Lo zio mi dice: «Perché mio fratello non mi telefona mai?».

Io rispondo: «Ziù, io sono il primogenito, ’un chiama manco a’ mmia, iù sai come è fatto, è muto».

Lo zio ride, io rido, ci salutiamo, metto giù, chiamo mio padre (Enia, 2021, p. 41).

In secondo luogo, è stato osservato da altri come l’alternanza dipenda dal *medium* utilizzato da Enia: durante il momento performativo dell’esposizione orale, ad esempio, i termini dialettali si riducono rispetto ai corrispettivi testi editi a stampa. Si assiste ad una sistematica sostituzione delle forme dialettali con lemmi o espressioni in italiano: è il caso di “famiglia” per “famigghia”, di “dappertutto” per “unn’è gghhiè”, di “fuori Palermo” per “fuora di ‘mPalermu”, ecc. (cfr. Stefanelli, 2009, pp. 23 e sgg.). È plausibile che la normalizzazione linguistica durante l’atto performativo dipenda sempre da esigenze di comprensibilità e quindi di circuitazione, dal momento che il testo scritto presuppone una fruizione maggiormente mediata e meno istantanea che lascia il tempo al lettore di analizzare e capire (senza ignorare, nella versione cartacea, le note al testo in cui Enia offre la traduzione in italiano delle parole e delle espressioni dialettali meno facilmente comprensibili).

Il dialetto di cui si serve Enia permette la realizzazione di una scrittura materica e corporea, che traduce sensazioni e sentimenti in esperienze ed immagini concrete e materiali:

Se devo indicare quanto mi piace una donna, in dialetto dirò ‘a mmia ìdda mi fa sangue’, spostando già su un piano simbolico la fascinazione tutta, perché il sangue è ciò che permette al cuore di pompare, al sesso di indurirsi, alle labbra di inumidirsi. È carne e nervi, ossa e muscolatura, è tutto il mio essere che vibra. Il mio dialetto mi consente questo (Enia in Nappi, 2016, pp. 125-126).

Concorrono a questo stesso fine le strategie espressive e retoriche che l’autore-attore mette in atto, intessendo le sue affabulazioni di similitudini, sinestesie e metafore: “Il vetro del silenzio di una Palermo a lutto è scheggiato dalle urla di una madre” (Enia, 2009, p. 45). Oppure, ancora: “Quando passa un bello femminone, che fa?, non ce lo dai un mòzzico con le palpebre?... che ne senti tutto il sapore e l’improfumo dentro gli occhi” (Enia, 2009, p. 78).

Se la “lingua del corpo” di Enia si sostanzia e alimenta della geografia di origine e provenienza dell’autore-attore, non stupisce che molte delle di lui affabulazioni siano intessute di canti e filastrocche della tradizione popolare e folclorica siciliana (o più genericamente meridionale). Si tratta di un materiale che, innanzitutto, permette al *performer* di esibire un sapere tecnico e pratico capace di catalizzare l’attenzione dello spettatore e di introdurlo immediatamente nel “mondo d’invenzione” evocato alla ribalta:

Alcuni canti della tradizione, come quelli che ho inserito nei *Capitoli*, conferiscono una sorta di autorità tecnica al lavoro, perché sono esecutivamente molto difficili da intonare e quindi impongono un lavoro, immediatamente riconosciuto dal pubblico, per acquisire una “plusvalenza” tecnica che ne renda fattibile l’esecuzione. E poi il canto trasforma la scena, ha una sua ancestralità così radicata che proietta lo spettatore in un altro “quando” (Enia in Soriani, 2009b, p. 19).

In secondo luogo, però, gli elementi folclorici di cui si serve Enia possono caricarsi di una valenza semantica più profonda, come nel caso della filastrocca *Re Befè Biscuotto e Minè* che Gioacchino, il protagonista di *maggio '43*, recita sulla tomba del fratello morto. All’inizio della *pièce*, Gioacchino ricorda soltanto le prime tre strofe della filastrocca perché è proprio dopo queste che, da bambino, si addormentava, quando la recitavano gli adulti della sua famiglia: “in questo piccolo grande mistero si configura nel monologo il limine che separa il mondo dell’infanzia dal mondo degli adulti” (Stefanelli 2009, p. 23). Nel finale della *pièce*, però, Gioacchino rammenta di quando la zia Assunta aveva recitato *Re Befè Biscuotto e Minè* sulla tomba dello zio Stefano: attraverso il ricordo e la voce della zia, al protagonista della *pièce* torna in mente il passaggio fino ad allora dimenticato della filastrocca che, finalmente, viene recitata nella sua interezza. Così, il percorso di formazione di Gioacchino si conclude con l’ “approdo all’età adulta [che] si realizza nella compiutezza della filastrocca” (Stefanelli, 2009, p. 24).

Non è dissimile il caso del *planctus Mariae* con cui si apre il primo dei *Capitoli*. Si tratta di un canto tradizionale dei pescatori calabresi che Enia utilizza per trasportare lo spettatore all’interno dell’universo finzionale:

Nello spettacolo si innesca un meccanismo attoriale per cui interpreto la madre sofferente: se lo spettatore accetta questo passaggio, da quel momento in poi accetterà anche che possa raffigurare attorialmente un ragazzino di tredici anni che si masturba con gli amici (Enia in Soriani, 2009b, p. 20).

Al dialetto che Enia ha elaborato per i suoi monologhi è strettamente legata anche la dimensione mimico-gestuale del suo modo di stare in scena, dal momento che il corpo dell’attore diviene un elemento paralinguistico che – congiuntamente ad una vocalità mobile, dal sussurro al grido – trasforma la parola detta in spettacolo agito:

La mia gestualità deriva proprio dal dialetto. Palermo è una città in cui il gesto è parte integrante del discorso [...]. Con tutte le dominazioni straniere subite, per farsi capire era necessario gesticolare: così il muover le mani e l’espressività del viso si sono radicati come spiegazione ulteriore e completiva del significato di ciò che si vuol dire. C’è una frase in palermitano che spiega tutto ciò, *’a megghiu parola è chidda ca ’un si rice*: la miglior parola è quella non detta (Enia in Soriani, 2009a, p. 222).

Oppure, ancora:

Il nostro dialetto ha [...] una tale compenetrazione col sangue delle cose, che noi comunichiamo soprattutto attraverso il non verbale: il gesto, il silenzio, lo sguardo (Enia in Soriani, 2009b, p. 18).

Insomma, la “lingua del corpo” di Enia si realizza e manifesta anche e soprattutto attraverso la gestualità che, durante le esibizioni dell’autore-attore, accompagna sistematicamente il *logos*: il suo è un “parlare con le mani” in cui il gesto (didascalico-descrittivo) duplica a livello visivo quanto espresso con le parole. Se da una parte il racconto proietta ed evoca le immagini del *plot* nella mente dello spettatore; dall’altra, queste stesse immagini si traducono anche in una partitura fisico-corporea, cioè in vere e proprie “visioni” prodotte per mezzo di movimenti deittici (indicano oggetti o interlocutori che si finge si trovino intorno all’attore), iconografici (evocano un oggetto o un personaggio di cui il *performer* disegna i contorni nello spazio vuoto) e cinetografici (riproducono il movimento di un oggetto non fisicamente presente alla ribalta). Si prenda ad esempio il passo di *L’abisso* in cui Enia rievoca l’intervento di rianimazione di Paola a favore di un giovane migrante completamente riverso in acqua: il *performer* allarga le braccia ed inclina la testa verso il basso a raffigurare il corpo esanime del migrante e poi, alzando il volume della voce ad esprimere la concitazione del momento, inizia a disegnare col braccio destro i reiterati movimenti dell’amica che colpisce il plesso solare del giovane finché questi finalmente si rianima. Si prenda anche il passo in cui Enia racconta del custode del camposanto che, per sopportare il fetore dei corpi dei migranti ormai in stato di avanzata decomposizione all’interno di un barcone, si infila nel naso e dentro la mascherina le foglie di menta: in sincrono con il *logos*, l’attore mima i gesti del custode e poi le bracciate che gli permettono di raggiungere a nuoto il barcone stesso, per recuperare i cadaveri e dare loro sepoltura. Oppure, ancora, si prenda il passo in cui Enia-narratore rievoca la visita di Enia-personaggio al camposanto di Lampedusa: la mano dell’attore sembra scrivere nell’aria il testo delle iscrizioni funerarie che legge sopra le lapidi anonime dei migranti.

Spesso alle singole parole o alle singole espressioni è associato un preciso gesto, come quando Enia introduce l’incontro con il sommozzatore: mentre racconta di averlo conosciuto tramite un “amico in comune”, solleva all’altezza del volto i pugni con l’indice teso e muove le braccia alternativamente avanti e indietro. Oppure, quando pronuncia la parola “camposanto”, traccia nello spazio i contorni di un contenitore rettangolare con l’indice e il medio tesi, mentre le altre dita della mano sono piegate indietro e il pollice rilassato (ad evocare il gesto della benedizione). Oppure, ancora, quando pronuncia la parola “bilico” allarga le braccia e ondeggia a destra e sinistra, spostando il peso del corpo da una gamba all’altra.

Si tratta di una gestualità non naturalistica, dal momento che in scena Enia non riproduce mimeticamente il reale, ma piuttosto di un linguaggio scenico iperrealistico che si fonda sull’iperbole e sull’esagerazione: si potrebbe quasi parlare di una gestualità “fumettistica”, soprattutto in riferimento alla prima – e più scanzonata – produzione di Enia. Si prenda il passo incipitale di *Italia Brasile* quando l’autore-attore ripercorre, a ritmo serrato, i principali eventi del 1982: il film *Il tempo delle mele*, la guerra delle Falkland tra Argentina e Inghilterra, il presunto suicidio di Roberto Calvi, il primo caso di AIDS in Italia, *Felicità* di Albano e Romina Power, l’ascesa del leader socialista Bettino Craxi che si dichiara “pronto a governare il cambiamento” (con intento satirico, Enia allunga il braccio per alludere al saluto fascista). Ma soprattutto il 1982 è l’anno del XII Campionato Mondiale di calcio: i televisori collegati in mondovisione sono due miliardi e mezzo, tra i quali quello



della famiglia Enia (“Sony Black Trinitron, che viene addumato alle ore 20 e 27”). L’attore scandisce la marca e il modello del televisore con un tono enfatico, cavernoso, quasi da *cartoon*, e al contempo traccia nell’aria i contorni di un enorme rettangolo a raffigurare la TV stessa. Per non parlare, sempre in *Italia Brasile*, delle maschere fisionomiche che Enia esibisce quando rappresenta i vari calciatori coinvolti nella celebre partita, come nel caso di Cabrini che, durante il match, si mette in posa perché i fotografi possano meglio immortalarlo (il sorriso ostentato, la testa che annuisce girando a destra e sinistra, lo sguardo fisso e compiaciuto). Del resto, il fumetto ha influenzato non poco la scrittura di Enia che – come detto – si realizza sulla pagina tanto quanto si incarna nel corpo dell’attore in scena:

Un altro elemento fondamentale nella mia scrittura è il mondo dei fumetti [...]. Perché nel fumetto si ha la possibilità di vedere – in una sola pagina – i campi, i controcampi, le zoomate, le didascalie, e questo può farti capire quanto sia importante un singolo particolare all’interno della disseminazione di significati del reale (Enia in Soriani, 2009a, p. 223).

**Riferimenti bibliografici:**

- Enia, D. (2003). Guerra e autobiografia, avere 12 anni e l'arte di arrangiarsi. Come principiò il lavoro di *maggio '43*. *Patalogo*, 26, 218-220.
- (2005). *Teatro*. Milano: Ubulibri.
- (2009). *I capitoli dell'infanzia*. Roma: Fandango Libri.
- (2017). *Appunti per un naufragio*. Palermo: Sellerio.
- (2021). *L'abisso*. Palermo: Sellerio (in corso di stampa).
- Ferrone, S. (1988). Drammaturgia e ruoli teatrali. *Il castello di Elsinore*, 3, 37-44.
- Francabandera, R. (2012). Davide Enia: una partita epica giocata in scena 800 volte. *Hystrio*, 25(3), 37.
- Guccini, G. (2005). Poetiche e rituali di Ascanio Celestini. In A. Porcheddu (a cura di), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini* (pp. 53-84). Udine: Il Principe Costante.
- Lavinio, C. (2007). Las modalidades del cuento oral y los nuevos narradores, *Signa Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16, 97-124. Disponibile da <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6154/0>
- Nappi, P. (2016). 'Somos estos nervios y esta sangre'. Entrevista a Davide Enia. *Zibaldone*, 4(1), 123-129. Disponibile da <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7905/pdf>
- Puppa, P. (2007). Lingua del torchio e lingua del corpo. In P. Puppa (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano* (pp. 11-32). Roma: Bulzoni.
- Scattina, S. (2019). Lampedusa, luogo dell'anima, nell'immaginario letterario e teatrale di Davide Enia. *Oblio*, 9(33), 73-81. Disponibile da <http://www.progettoblio.com/downloads/Oblio,IX,33.pdf>.
- Soriani, S. (2009a). *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*. Civitella in Val di Chiana (AR): Zona.
- (2009b). 'A megghiu parola è chidda ca 'un si rice. Davide Enia intervistato da Simone Soriani. *Atti & Sipari*, 5, 17-21.
- (2020a). *Petrolini e Dario Fo. Drammaturgia d'attore*. Roma: Fermenti.
- (2020b). Intervista con Davide Enia (5/10/2020). Inedita.
- Stefanelli, S. (2009). Parole e suoni nel teatro di Davide Enia. *Atti & Sipari*, 5, 22-25.
- Tomasello, D. *et alii* (2016). La prorompente vitalità della "scuola siciliana". *Hystrio*, 29(4), 58-51.
- Vacis, G. (2017). La "mutazione narrativa" dell'attore. Disponibile da <http://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2017/06/26/mutazione-narrativa-attore-vacis/>
- Violante, C. (2010). I racconti dell'anima di Davide Enia. *Teatri delle diversità*. 52, 16-18.

## L'infinito mare della traduzione: analisi comparativa di due traduzioni in spagnolo dell'idillio "L'infinito" di Giacomo Leopardi

---

*The endless sea of translation: A comparative analysis of two translations into Spanish of Giacomo Leopardi's poem "L'infinito"*

**Cristina Isabel Coriasso**

Universidad Complutense, Madrid, España  
ccoriass@ucm.es

\* Questo saggio è il risultato dell'elaborazione della comunicazione presentata all'Istituto italiano di Cultura di Rio de Janeiro al congresso internazionale "Trânsitos, migrações e circulações: a Itália e o Italiano em movimento", tenutosi nell'ambito del XVII Congresso ABPI tenutosi a Rio de Janeiro i giorni 23 e 27 ottobre 2017.

Artículo recibido el 22/02/2020, aceptado 15/08/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RIASSUNTO:** Partendo da una breve sintesi della storia delle traduzioni in spagnolo dell'idillio *L'infinito*, si intende mostrare, attraverso l'analisi di due traduzioni – quella del poeta Antonio Colinas e quella della filologa M<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz –, come l'interpretazione filosofica del testo a livello profondo e la stessa concezione teorica della traduzione orientino le decisioni del traduttore.

**Parole chiave:** Leopardi; El infinito; Traduzione; Antonio Colinas; M<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz

~

**ABSTRACT:** Starting from a brief summary of the history of translation into Spanish of Leopardi's poem *L'infinito*, this article means to show, through an analysis of two translations (one by the Spanish poet Antonio Colinas and one by the Spanish philologist M<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz) how deeply the philosophical interpretation of the text, as much as their own theoretical concepts about translation, affects translator's decisions.

**Keywords:** Leopardi; *L'infinito*; *The Infinite*; Translation; Antonio Colinas; M<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz

BREVE STORIA DELLA TRADUZIONE DELL'IDILLIO *L'INFINITO* IN SPAGNOLO. Icona della poesia leopardiana, subito seguita da *La ginestra*, sorta di poetica materializzata in poesia che a sua volta concentra esperienza vitale e pensiero filosofico sul sistema del desiderio, l'idillio *L'infinito* è stato tradotto praticamente nelle lingue di tutto il mondo. Questo carattere esemplare gli ha conferito il ruolo di classico universale, portatore di una verità estetica ed umana che, essendo radicata in un determinato spazio e luogo – il cortile dietro il palazzo Leopardi e gli anni dell'infanzia e adolescenza del poeta –, supera le frontiere culturali raggiungendo un valore inestinguibile e antropologicamente paradigmatico.

La storia della ricezione di Leopardi in Spagna può essere osservata, di là dalle letture critiche che cominciano alla fine del XIX con Valera, Alcalá Galiano e Colombine (Carmen de Burgos), attraverso la successione delle traduzioni e versioni dei *Canti* da parte di studiosi, poeti e filologi. Nel caso che ci riguarda, nella *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)* di Juan Luis Estelrich (1889) appare quella che è stata considerata la prima traduzione in spagnolo, firmata da Juan O'Neill, con il titolo *Lo Infinito*. Nel 1911 Carmen de Burgos pubblica, nella sua appassionata e straordinaria monografia, la traduzione di Tomás Morales; nel 1920 il poeta e critico catalano Maristany propone la sua versione, che include nell'Antologia *Leopardi: las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas (1920)*; e del 1928 è quella di Miguel Romero, poeta sivigliano, nella sua raccolta *Cantos*. Ne seguono molte altre, troppe perché le si possa menzionare in questa breve introduzione – rimandiamo allo studio di Ladrón de Guevara (1991) e di Muñiz (1998) –, e tante altre bisognerebbe ricordarne nell'ambito dello “spagnolo d'America”, a cominciare da quella di Calixto Oyuela, scrittore e traduttore argentino, che nel 1933 pubblica *Cantos nocturnos leopardianos* con 33 versioni di *Canti* e una poesia dello stesso Oyuela. Ma è importante rilevare che quest'ultimo già nel 1883 – prima quindi dell'antologia di Estelrich che include una delle sue traduzioni – pubblica dieci canti presso l'Imprenta de Pablo E. Coni, con il titolo “*Cantos*” de Leopardi, *traducción en verso castellano*. Questo volume contiene forse la prima traduzione spagnola in versi del nostro idillio, datata maggio 1883, come viene indicato dall'autore.

Partendo dai lavori che hanno già stabilito l'evoluzione delle modalità di traduzione attraverso l'analisi esaustiva dei diversi *specimina*, questo breve saggio si prefigge di considerare le connessioni che si possono stabilire, in una poesia altamente filosofica come quella leopardiana, fra l'interpretazione del senso ultimo del testo e la scelta lessicale e ritmica del traduttore. Per tale lavoro ci concentreremo su due traduzioni: la versione del poeta Antonio Colinas e quella di M<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz, filologa di primo piano in Spagna e studiosa di Leopardi.

La nostra intenzione è quella di rendere evidente l'intreccio indissolubile, in ambito leopardiano, fra interpretazione del senso filosofico e traduzione poetica.

TRADUZIONE COME INTERPRETAZIONE: CONTEMPLAZIONE O AFFOGAMENTO. La traduzione può considerarsi riuscita se in qualche modo il traduttore ha saputo penetrare l'opera e interpretarla in un modo al tempo stesso proprio e tuttavia fedele. Sarebbe una fallacia considerare la traduzione della poesia come il rivestimento di un senso per mezzo di un nuovo corpo costruito con la lingua di arrivo. Quanto più potente è l'opera, tanto più essa contiene la forza per poter trasmettere un sentore della sua solida e autonoma forma anche nella traduzione, se l'interprete è stato capace di risvegliare la dinamicità del suo senso. Per mostrare tale intreccio è utile



riflettere sul modo nel quale hanno risolto i 15 endecasillabi sciolti in esame questi due traduttori essenzialmente diversi.

Nel primo caso si tratta di un poeta che ha studiato con grande sensibilità la figura del Nostro, in quanto autore di una biografia e di diversi saggi, oltreché di traduzioni di poesie e prose leopardiane. Nel secondo ci troviamo di fronte ad una grande filologa, artefice di un'importante opera di traduzione, introduzione e note ai *Canti*, un lavoro diventato un punto di riferimento per gli studiosi di area ispanica.

Antonio Colinas è un poeta contemplativo che in un saggio del 1974<sup>1</sup>, dove troviamo una prima stesura della sua traduzione de *L'infinito*, in seguito ripresa e modificata fino ad arrivare alla sua forma definitiva, afferma:

Aunque escrito en endecasílabos blancos, el poema está desprovisto de los límites comunes a todo poema. Empieza como aroma, o suspiro, o silencio, vagamente, y así termina. Lo infinito y el infinito son los principales componentes de las sublimes sensaciones de los antiguos. Lo infinito es destrucción y vida, fin y principio, goce eterno y dulce suicidio. Con una sola mirada pretende reconocer “la inmensidad sin confines del silencio de los tiempos”. El poeta ha descubierto la GRAN NADA, que a su vez parece ser el GRAN TODO. Frente al paisaje inmenso nace en Leopardi esa misma sensación, enormemente amplia y reparadora, de la verdad absoluta<sup>2</sup> (Colinas, 1974, p. 63).

In altri testi ancora Colinas, pur mantenendo l'idillio al riparo da concezioni intellettualistiche o misticheggianti, non esita comunque a difendere l'interpretazione lenitiva e salvifica dell'avventura mentale de *L'infinito*. Colinas comincia quindi la sua missione di traduttore con la convinzione che la traduzione “desnaturalizza” (snatura) e l'opera resta “desprovista de la musica de la lengua original” (privata della musica della lingua originale) (Colinas, 1974, p. 64). Con gli anni, senza variare la sua convinzione iniziale dell'impossibilità della traduzione poetica, continua a lavorare e limare la sua proposta, e afferma: “Una traducción nunca se termina de perfilar; máxime si lo que traducimos es poesía y el que traduce es un poeta, que se ve azuzado de continuo por su afán de rescatar plenamente la atmósfera, el *espíritu* del texto”<sup>3</sup> (Colinas, 2008, p. 19). A queste parole del prologo della sua edizione dei *Cantos* del 2008, aggiunge: “En Giacomo Leopardi el poeta siente y razona de manera extremada, pero hay en sus versos una música que es la

<sup>1</sup> L'autore ha rinnegato più volte questa edizione (Jucar 1974) giacché la casa editrice pubblicò le bozze senza un'ultima correzione e senza il consentimento dell'autore. Il pensiero citato è stato comunque confermato dall'autore, che ringraziamo.

<sup>2</sup> “Benché scritta in endecasillabi liberi, la poesia è sprovvista dei limiti comuni ad ogni poesia. Inizia come sentore, o sospiro, o silenzio, indefinitamente, e così finisce. [*qui Colinas gioca con il genere grammaticale neutro, presente in spagnolo ma non in italiano*] sono i principali componenti delle sublimi sensazioni degli antichi. L'infinito ('lo infinito') è distruzione e vita, fine e principio, godimento eterno e dolce suicidio. Con un unico sguardo vuole riconoscere 'l'immensità senza confini del silenzio dei tempi'. Il poeta ha scoperto il GRANDE NULLA, che a sua volta sembra essere il GRANDE TUTTO. Di fronte al paesaggio immenso sorge in Leopardi quella stessa sensazione, enormemente vasta e riparatrice della verità assoluta”.

<sup>3</sup> “Una traduzione non finisce mai di delinearsi; ancora di più se ciò che si traduce è poesia e chi traduce è un poeta, il quale si vede spinto di continuo dal suo affannoso desiderio di recuperare l'atmosfera, lo spirito del testo”.

que lo distingue y lo salva. A ella he procurado ser, sobre todo, fiel”<sup>4</sup> (Colinas, 2008, p. 20).

La studiosa M<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz, invece, ha voluto tradurre, in un lavoro di 12 anni, con tutt’altro metodo. Ci spiega nel prologo del suo imponente lavoro che “la amalgama del primer intento [...] ha ido moldeándose con permanentes retoques para intentar adherirse al original, no como quien copia un modelo, sino como quien calza un guante lo más sutil posible en una mano”<sup>5</sup> (Muñiz Muñiz, 1998, p. 34). Tale premessa è già una concezione della traduzione poetica radicalmente diversa da quella di Colinas, giacché la metafora del guanto, per quanto sottile esso sia, rimanda all’idea del corpo-spirito che viene rivestito da un nuovo panno, col risultato di un equivalente in novità e rapporti con la tradizione metrica e formale della lingua d’arrivo. La traduzione aspira a produrre un testo che, come scrive Leopardi nello *Zibaldone* [319] (Leropardi, 1997, p. 309), non sembri frutto dell’affettazione e che invece ha bisogno di essa per raggiungere la naturalezza di un testo creativo. Ma è la stessa Muñiz a indicarci che “[...] la interrelación entre forma y contenido sobre la que el prodigio estético del *Infinito* se asienta, lo convierte en una poesía intraducible por definición”<sup>6</sup> (Muñiz Muñiz, 1998, p. 227).

Accettata la premessa, è però l’interpretazione del testo a un livello profondo quella che permette poi di fare le scelte lessicali e ritmiche che restituiscano parte del senso della poesia. E l’interpretazione di Muñiz, essenzialmente diversa da quella di Colinas, si riflette nel suo lavoro di traduzione.

Muñiz interpreta l’esito finale dell’*itinerarium mentis* dell’idillio, l’evento dopo i due punti nel quale qualcosa “sovviene” alla finzione dell’io, non come quel Grande Nulla/Grande Tutto di cui parla Colinas unendo Leopardi all’esperienza romantica, bensì in un modo conseguente al sistema dell’allegoria, ovvero come “infinita caducidad”:

Pero esta infinita caducidad revela a su vez el carácter eminentemente temporal del horizonte ocultado por la “sieve”: lo que no se ve es en realidad lo que se ha perdido; lo que se ve y se escucha, el signo de su irreparable pérdida [...] Años luz separan esta originalísima solución leopardiana [...] de otras formas románticas de lo sublime, oscilantes entre la reverente sumisión a la magnífica naturaleza y la depresión patética del yo.<sup>7</sup> (Muñiz Muñiz, 1998, p. 227)

ANALISI COMPARATIVA. Veniamo ora ai testi. In primo luogo, l’originale di Leopardi, noto a tutti.

## L’INFINITO

<sup>4</sup> “In Giacomo Leopardi il poeta sente e ragiona in un modo estremo, ma nei suoi versi c’è una musica che lo contraddistingue e lo salva. Soprattutto ad essa ho voluto essere fedele”.

<sup>5</sup> “L’amalgama del primo tentativo [...] si è venuto rimodellando con permanenti ritocchi per cercare di aderire all’originale, non come chi copia un modello, ma come chi infila un guanto, quanto più sottile possibile, sulla mano”.

<sup>6</sup> “L’interrelazione fra forma e contenuto sulla quale poggia il prodigio estetico de *L’infinito* fa di questa una poesia intraducibile per definizione”.

<sup>7</sup> “Ma questa infinita caducità rivela a sua volta il carattere eminentemente temporale dell’orizzonte nascosto dalla sieve: ciò che non si vede è in realtà ciò che si è perduto; quello che si vede ed ascolta, il segno della sua irreparabile perdita. [...] Anni luce separano questa originalissima soluzione leopardiana [...] da altre forme romantiche del sublime che oscillano tra la riverente sottomissione alla natura e la depressione patetica dell’io”.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
 E questa siepe, che da tanta parte  
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
 Ma sedendo e mirando, interminati  
 Spazi di là da quella, e sovrumani  
 Silenzi, e profondissima quiete  
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco  
 Il cor non si spaura. E come il vento  
 Odo stormir tra queste piante, io quello  
 Infinito silenzio a questa voce  
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
 E le morte stagioni, e la presente  
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa  
 Immensità s'annega il pensier mio:  
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Confrontiamo ora l'originale con la traduzione di Colinas (abbiamo scelto quella del 2008, che non varia rispetto a quella edita per il bicentenario de *L'infinito* del 2019) e con quella di Muñoz (pubblicata nel 1998 in occasione del bicentenario della nascita del poeta):

Siempre caro me fue este yermo cerro  
 y este seto, que priva a la mirada  
 de tanto espacio del último horizonte.  
 Mas, sentado y contemplando, interminables  
 espacios más allá de aquellos, y sobrehumanos  
 silencios, y una quietud hondísima  
 en mi mente imagino. Tanta, que casi  
 el corazón se estremece. Y como oigo  
 el viento susurrar en la espesura,  
 voy comparando ese infinito silencio  
 con esta voz. Y me acuerdo de lo eterno,  
 y de las estaciones muertas, y de la presente  
 y viva, y de su música. Así que, entre esta  
 inmensidad, mi pensamiento anego,  
 y naufragar me es dulce en este mar.

(Antonio Colinas)

Siempre caro me fue este yermo cerro  
 y esta espesura, que de tanta parte  
 del ultimo horizonte el ver impide.  
 Mas sentado y mirando, interminables  
 espacios a su extremo, y sobrehumanos  
 silencios, y hondísimas quietudes  
 imagino en mi mente; hasta que casi  
 el pecho se estremece. Y cuando el viento  
 oigo crujir entre el ramaje, yo ese  
 infinito silencio a este susurro  
 voy comparando: y en lo eterno pienso,  
 y en la edad que ya ha muerto y la presente,  
 y viva, y en su voz. Así entre esta  
 inmensidad mi pensamiento anega:

y naufragar en este mar me es dulce.

(M<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz)

La prima cosa che notiamo è l'uguaglianza del primo verso. La frequentazione affettivamente connotata del colle con il passato remoto a indicare il tempo della ricorrenza compiuta per sempre. Entrambi hanno scelto l'aggettivo *yermo*, che non ha lo stesso significato di *ermo*. *Yermo* porta con sé la connotazione di 'árido', che non ha il termine italiano. Più solitario e inospitale che privo di piante pare l'originale colle leopardiano. Entrambi hanno scelto *cerro* per *collina*, ma ognuno ha risolto in un modo diverso "la siepe, che da tanta parte il guardo esclude". È importante il genere della parola scelta per la siepe giacché lo spunto a partire dal quale comincia il viaggio de *L'infinito* dipende dall'indicazione dei deittici (di là da quella, di là dalla siepe). Non solo: c'è poi il fatto che il termine *siepe* ha generato non poche controversie nella storia della traduzione dell'idillio, perché la siepe, tante volte concepita come una semplice pianta dai primi traduttori spagnoli, ha in sé l'idea di filare di piante che si assimila ad un muro, sebbene vegetale, che appunto esclude da tanta parte lo sguardo disegnando un profilo dietro (o entro) il quale scatta il paesaggio interiore dell'immaginazione.

Il *seto* scelto da Colinas sarebbe potuto servire dal punto di vista semantico (giacché denota il carattere di muro della siepe), ma ne modifica profondamente il senso per il fatto che è maschile: quando si dice "más allá de aquellos" si parla di un al di là del "cerro" (colle) e "seto" (siepe) che cambia notevolmente la concezione dello slancio dell'immaginazione poc'anzi descritto. Muñiz, per la siepe, sceglie *espesura*, una decisione che, tuttavia, benché si conservi il genere femminile, non convince per due ragioni: sembra che la parola indichi un fogliame abbondante che l'espressione originale non ha; e poi il "di là da quella" riferito alla siepe dell'originale si perde nella traduzione, che si risolve con l'espressione "a su extremo", che di fatto può ambigualmente riferirsi tanto alla siepe quanto al colle. Quel "da tanta parte" – immagine vaga e indefinita, che suggerisce un vasto terreno nell'originale – è tradotto da Colinas come "tanto espacio" e da Muñiz più letteralmente come "de tanta parte". Ma è nel quarto verso, con l'avversativa ("Ma sedendo e mirando") – che dà inizio al movimento della introspezione spaziale – che le differenze tra le due traduzioni si acuiscono. Colinas sceglie la parola che conferisce un senso che lui intravede e interpreta in accordo con la propria visione. "Mas sentado y contemplando": contemplare, verbo della meditazione per antonomasia. Muñiz invece si limita a "Mas sentado y mirando", dove il verbo *mirar* in spagnolo è privo del senso ammirativo che in italiano conserva dal latino e che si usa nel senso di 'guardare'. *Mirare* in italiano non è un verbo comune, ma uno di quegli arcaismi che Leopardi coglie dal fondo della lingua; *mirare*, da *mirum*, vuol dire 'ammirare, vedere con meraviglia, contemplare'.

La collocazione di ciò che si "finge", aggettivi e nomi in plurale moltiplicativo che stanno a descrivere l'oggetto della contemplazione ("interminati spazi, sovrumani silenzi, profondissima quiete"), è essenziale per produrre l'illusione di vastità che irrompe nella coscienza e quindi turba il cuore del contemplatore. Ambedue i traduttori hanno rispettato questa posizione finale del verbo  *fingere*  che in entrambi i casi hanno tradotto saggiamente con il verbo *immaginare* ("en mi mente imagino", Colinas; "imagino en mi mente", Muñiz). Sia Colinas sia Muñiz rispettano in tutti i casi il plurale che ha l'effetto di incrementare l'idea di immensità. Per risolvere il superlativo di "profondissima quiete", Colinas sceglie "quietud

hondísima” (ovviamente per ragioni estetiche ha cambiato l’ordine mettendo in rilievo la poeticità della parola *hondísima* che rende ottimamente l’originale), mentre Muñiz trasforma “profondissima quiete” in un nuovo plurale moltiplicativo: “hondísimas quietudes”, inserendo qualcosa che nel testo originale non c’è. “Ove per poco il cuor non si spaura”, con il suo *enjambement*, è una frase che esige dai traduttori soluzioni audaci. Entrambi hanno scelto la parola *estremecerse*, che ben coglie il senso dell’emozione intensa di timore con la sfumatura, molto cara a Leopardi, del “quasi”. Siamo arrivati al punto meridiano della poesia. Al primo smarrimento della concezione dello spazio segue ora il ritorno all’istante presente per iniziare il viaggio che l’immaginazione percorrerà attraverso la sua percezione del tempo.

A metà dell’ottavo verso continua implacabile il continuum della poesia: “E come il vento odo stormire fra queste piante, io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando”. Per tradurre questi versi è fondamentale essere in qualche modo capaci di recuperare la bellezza, la sensazione auditiva che le parole traducono e che noi lettori, nel leggerle, ritraduciamo nella nostra mente nel linguaggio dei sensi. È altresì di vitale importanza per l’esito della traduzione non togliere la centralità e la posizione isolata e risaltata di quell’“infinito silenzio” che *l’enjambement* appunto sottolinea. Questo era il primo verso o frammento poetico che nel film *Idillio* di Nelo Risi tornava più volte alla mente di Leopardi come spunto fonetico e semantico da sviluppare. E non minore importanza ha la traduzione degli aggettivi determinativi. Il secondo di questi aspetti è preservato da entrambe le traduzioni. Il primo, invece, ha ottenuto esiti molto diversi. La soluzione di Colinas, “Y como oigo el viento susurrar en la espesura”, appare più adeguata, mentre quella di Muñiz non sembra molto riuscita: “Y cuando el viento oigo crujir entre el ramaje”. “Y cuando” non esprime il senso di accadimento improvviso di cui ci si accorge (“E come...”), ma potrebbe indicare consuetudine; quindi non rende il senso dell’originale (‘e non appena sento il rumore...’). Connubio discutibile anche quello del “viento que cruje”, in quanto *crujir* significa ‘crepitare’, addirittura ‘scricchiolare’, distante dal verbo originale *stormire*, di origine germanica (vicino a *Sturm*), il cui significato è piuttosto ‘muoversi’, o anche ‘far muovere qualcosa producendo un rumore leggero, simile a un fruscio continuato, riferito a foglie e frasche agitate dal vento’ (Vocabolario Treccani, edizione online: *ad vocem*). Muñiz salva quell’“Io” del verso 9, ma usa per riferirsi a “quello infinito silenzio” il dimostrativo *ese*, scelta condivisa da Colinas (“ese infinito silencio con esta voz”) in quanto è il dimostrativo spagnolo adatto alla deissi di tipo testuale che riprende i versi precedenti. Il qui ed ora di “questa voce” si trasforma nella versione di Muñiz in “este susurro”, mentre Colinas sceglie “esta voz”. E arriviamo all’esito finale. Dopo i due punti, conservati da entrambi i traduttori, c’è la serie di elementi temporali, “comparati”, contemplati insieme. I traduttori usano “Voy comparando”, perifrasi verbale e verbo comune in spagnolo, mentre in italiano non è certa né l’una né l’altra cosa, essendo *comparare*, di nuovo, un latinismo, e “vo comparando” una costruzione verbale meno consueta. Sembra che qui l’italiano leopardiano sia gentile con lo spagnolo.

Un problema fondamentale è il verbo *sovvenire*. Muñiz traduce “pienso”, una soluzione lontana dal senso di *sovvenire*. Colinas sceglie invece “me acuerdo”, anch’esso inadeguato. Un pensiero sovviene senza volontà o sforzo di chi lo subisce e quindi né *pensare* né *ricordare*, verbi che designano un’azione tendenzialmente volontaria, servono qui. Poi bisogna tradurre gli elementi che sovengono alla coscienza: “l’eterno, e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei”. Sono



quattro e tutti preceduti dalla congiunzione *e*. Con questo polisindeto Leopardi ci indica che i quattro elementi sopraggiungono simultaneamente e non uno di seguito all'altro. La lettura, che avviene necessariamente in una successione lineare, non facilita la percezione di questa simultaneità: i quattro elementi nella comparazione si percepiscono, sovengono, vengono intuiti insieme. Vediamo ora se la traduzione tiene conto di questo. Muñiz dice: “Y en lo eterno pienso, / y en la edad que ya ha muerto y la presente, / y viva, y en su voz”. Non si riesce a comprendere il senso o la funzione della virgola dopo “y la presente” e prima di “y viva” giacché *presente* e *viva* sono gli aggettivi qualificativi che contraddistinguono l'istante, *vivus atque praesens* della stagione attuale. Nel caso di Colinas i quattro elementi vengono preservati e “il suon di lei” è tradotto come “y de su música”, in un modo più creativo e azzardato se paragonato a “y en su voz” di Muñiz. La scelta della parola *música* è ammissibile, specie per chi conosce l'opera di Colinas e sa, quindi, quali connotazioni profonde questa parola abbia in lui.

Il “tra” dei versi finali del naufragio, il modo in cui si risolve l'annegare del pensiero, è l'espressione finale che dimostra come l'interpretazione del testo influenzi le scelte traduttive. Muñiz traduce “Así entre esta / inmensidad mi pensamiento anega”, mentre Colinas dice “Así que, entre esta / inmensidad, mi pensamiento anego”; così che nel primo caso il pensiero annega come un accadimento al di là della volontà, mentre nel secondo sembra immergersi volontariamente. La differenza non è da poco.

CONCLUSIONI. Dopo questa analisi delle diverse soluzioni adottate dai due traduttori è possibile trarre alcune conclusioni che mettano in rapporto tali soluzioni, lessicali e ritmiche, con le interpretazioni filosofiche del testo e una concezione della traduzione proprie dei due interpreti.

Va detto che entrambi sembrano aver smarrito in qualche modo l'essenziale immagine, primordiale, che fa della “siepe” – e solo di essa – il profilo limitrofo dello spazio immaginato: un paesaggio interiore, che si estende in uno spazio circoscritto al di là della siepe stessa; non quindi “a su extremo” (Muñiz) né “más allá de aquellos” (Colinas), espressioni in cui entrambi si riferiscono nel contempo sia alla siepe che al colle.

Si nota che Colinas ha una visione simbolica e contemplativa, che in questo idillio – il primo da lui tradotto – trova un terreno fertile. La sua teoria della traduzione, che emana dal suo essere poeta e dalla sua pratica come traduttore di poesia, insiste sullo *spirito*, sul ritmo e sul suono della poesia, da salvare nella traduzione. Muñiz, dal canto suo, in quanto filologa difende l'idea della traduzione come un “sottile guanto” che viene indossato per lasciar trasparire la forma e il senso dell'originale, e, allo stesso tempo, mette il testo in rapporto con il suo retroterra testuale, mantenendolo lontano da romantiche interpretazioni. Così, mentre per Colinas la lirica è espressione del tutto-nulla dell'essere e il poeta traduce avendo sempre questo in mente, per Muñiz il pensiero leopardiano – che stabilisce una correlazione tra infinito e caducità – deve illuminare e guidare la traduzione della poesia. Entrambi ammettono l'essenziale intraducibilità dell'idillio e prendono le loro decisioni ritmiche e lessicali in accordo con le loro personali visioni. Come esempio, in Colinas, parole come “contemplando” (per “mirando”) e “música” (per “il suon di lei”) sono scelte coerenti con lo spirito che il traduttore attribuisce all'idillio. Si tratta, in questo caso, della creazione di un nuovo corpo che si arrischia nella ricreazione dell'originale. D'altra parte, il “sottile guanto” di Muñiz, preciso in molti passaggi, non appare così sottile in certe decisioni, quali il frammento *E come*

*il vento / odo stormir tra queste piante*, da lei tradotto in: “Y cuando el viento oigo crujir entre el ramaje”.

L'ultimo elemento che rivela l'influenza dell'interpretazione nel verso tradotto, e che ha un'implicazione anche ritmica, si riferisce al verbo “sovvenire” e alla serie di cose che sovengono al soggetto lirico. È chiaro che quello che si produce dopo i due punti costituisce l'esito centrale dell'itinerario de *L'infinito*, coronato dall'ultimo verso come dolce naufragio. È quindi il punto in cui il traduttore si gioca davvero il recupero del senso della poesia.

Il significato del verbo, tradotto come “recordar” da Colinas e come “pensar” da Muñiz, è probabilmente (lo abbiamo già commentato) quello di “venire in mente”, “tornare alla memoria”. Il dizionario enciclopedico Battaglia applica al verso che ci occupa l'accezione numero 14 di “sovvenire”: “Ritornare alla memoria, venire in mente (un ricordo, un fatto)” (Battaglia, 1961, vol. XIX, p. 650).

Quindi, secondo tale impostazione, il sovvenire de *L'infinito* non è un aiutare, soccorrere, salvare, che sarebbe il principale significato del verbo. Tuttavia, è pur vero che nell'atto di venire in mente sembra esercitare anche, chiaramente, una funzione di soccorso per il soggetto; per cui, a rigore, grazie alla capacità connotativa e suggestiva del linguaggio poetico, niente ci impedisce di congetturare una contaminazione dei due contenuti semantici, giacché, in un verso precedente, “per poco il cuor non si spaura”. Ma più in là del significato è il carattere di involontarietà che esprime il verbo, che non ci sembra sia reso dai traduttori. “Mi sovvien” è “sovviene a me”: un evento che il soggetto subisce, non qualcosa di volontario. Il ricordare può avere un carattere involontario, ma “penso” è un verbo della volontà che nell'originale è assente. I complementi diretti, (“L'eterno, le morte stagioni, la presente e viva, e il suon di lei”), è stato detto dalla critica più accurata con Blasucci (1978), sono scanditi con l'allitterazione della congiunzione “e”: il suono ripetuto in anafora all'inizio di ogni elemento aiuta insieme alla congiunzione a creare l'impressione (d'altra parte estensibile a tutta la lirica) di un flusso, di un continuum di cose che, appunto, sovengono e coesistono in uno stesso piano temporale e spaziale avendo la stessa presenza simultanea. Ma soprattutto, e su questo ci vogliamo soffermare, tali elementi temporali eterogenei, addirittura opposti semanticamente, sono fusi nell'apprensione involontaria del soggetto lirico che, in tal modo, li riceve uniti. Il linguaggio è per natura successivo e può esprimere questi elementi solo uno dopo l'altro. Ma la poesia dipinge nella successione quello che l'esperienza simbolica è capace di riunire nell'intuizione. L'anafora e il senso di involontarietà del verbo sono strumenti che Leopardi ha usato per rendere chiaro l'avvenimento.

Il tratto malinconico e allegorico dell'interpretazione di Muñiz pone l'accento sull'infinita caducità di cui l'impressione sensibile è segno, come abbiamo visto analizzando la sua interpretazione. Quella di Colinas, che in questo centra il bersaglio, ha capito la forza, la penetrazione dell'intuizione che comprende in sé ogni tempo e che costituisce il miracolo de *L'infinito*. Ognuno ha risolto secondo la propria interpretazione. In Colinas la sensazione di unità degli elementi, e la ripetizione di “y” aiutano alla percezione simbolica dell'immensità. La volontà dell'espressione “mi pensamiento anego” ci parla di un io arricchito dall'esperienza dell'infinito che si abbraccia dolcemente al naufragio. La soluzione di Muñiz, lontana da quella simbolica e contemplativa, invece di trasmettere la fusione degli elementi temporali per mezzo del polisindeto, d'accordo con la sua concezione allegorica, li divide, li separa: “[...] y en lo eterno pienso, / y en la edad que ya ha muerto y la presente, / y viva, y en su voz”.

La collocazione del verbo “pienso” dopo “en lo eterno” sembra chiudere un atto di pensiero al quale se ne aggiunge un altro, e poi un altro ancora, separatamente. Nella traduzione di “le morte stagioni” per “la edad que ya ha muerto”, oltre a non riprendere il plurale moltiplicativo, usa un passato prossimo preceduto dall’avverbio “ya”. Inoltre, mentre nell’originale ciò che segue (“e la presente e viva”) è preceduto da una virgola, nella traduzione resta legata alla “presente” artificialmente e inspiegabilmente separata da un altro suo aggettivo, “viva” (giacché nell’originale “presente e viva” caratterizzano un’unica età). Tutto l’insieme restituisce, invece dell’impressione di elementi uniti dall’intuizione, una serie di elementi separati, il che non rende l’effetto dell’originale.

Con la paradossale conclusione che, nonostante la differenza interpretativa, l’ultimo verso, così come il primo, resta quasi identico nelle due versioni: “y naufragar en este mar me es dulce”, per Muñiz; “y naufragar me es dulce en este mar”, per Colinas. Il retroterra poetico contemplativo di Colinas, che ama il naufragio nel mare del grande nulla-tutto, il pensiero allegorico di Muñiz, attenta al sensismo antimetafisico di Leopardi: entrambi, forse, attingono a una sola fonte, che è quella della poesia sublime del nostro Poeta, il cui magnifico potere traspare in modi diversi nel lavoro delle due versioni che qui abbiamo voluto analizzare.

**Riferimenti bibliografici:**

- Battaglia, S. (1961). *Grande dizionario della lingua italiana*. Milano: UTET.
- Blasucci, L. (1978). *Leopardi e i segnali dell'Infinito*. Bologna: Il Mulino.
- Colinas, A. (1974). *Leopardi*. Madrid: Júcar.
- (2008). *Cantos. Pensamientos. Traducción y prólogo de Antonio Colinas*. Barcellona: Random House-Mondadori.
- (2019) *Dulce y clara es la noche. Selección y traducción de Antonio Colinas*. Barcellona: Galaxia Gutenberg.
- De Burgos, C. (1911). *Giacomo Leopardi (su vida y obras)*. Valencia: Sempere.
- Estelrich, J. L. (1889). *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*. Palma di Maiorca: Escuela Tipográfica Provincial.
- Ladrón de Guevara Mellado, P. L. (1991). *L'infinito* de Leopardi: evolución histórica de su traducción al castellano. *Estudios románicos*, 7, 77-86.
- Leopardi, G. (1997). *Zibaldone* (Vol. I). Edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani. Milano: Mondadori.
- Maristany, F. (1920). *Leopardi: las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*. Barcellona: Cervantes.
- Muñiz Muñiz, M. N. (1998). *Leopardi, Cantos. Traducción, introducción y notas de M<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz Muñiz*. Madrid: Cátedra.
- Oyuela, C. (1883). *“Cantos” de Leopardi, traducción en verso castellano*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni.
- (1933). *Cantos nocturnos leopardianos*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.
- Romero Martínez, M. (1928). *Poesías de G. Leopardi*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- Vocabolario Treccani*. Istituto dell'Enciclopedia Italiana [edizione online]. Disponibile da: <http://www.treccani.it/vocabolario>

## Neurosis y defensa de la palabra en “Storia di una malattia” de Amelia Rosselli

---

*Neurosis and defense of the word in “Storia di una  
malattia” by Amelia Rosselli*

**Francisco Salaris Banegas**

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
franciscosalaris@gmail.com

Artículo enviado el 27/02/2020, aceptado el 31/05/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



**RIASSUNTO:** *Storia di una malattia* de Amelia Rosselli es un breve texto en el que la narradora relata la tortuosa vigilancia que supuestamente sufre esta por parte de la CIA. Desde el comienzo, sin embargo, el lector advierte la manía persecutoria que corroe la mente de la narradora. El delirio, enquistado en su discurso, articula una problemática relación entre lo verdadero y lo real. En este sentido, el paranoico resulta incomprendido porque sus argumentos políticos son interpretados como síntomas médicos, y la respuesta permanente del sistema son las internaciones y los medicamentos. La tortura de la CIA radica en un robo de voz, en un efecto desgastador sobre las palabras de la narradora, que escucha repetir sin parar lo que piensa. El texto puede leerse entonces no solo como una confesión alucinatoria, sino también como una defensa de la palabra que impone la narradora sobre su propio decir.

**Parole chiave:** Amelia Rosselli; Neurosis; Persecución; Política; Palabra

~

**ABSTRACT:** *Storia di una malattia* by Amelia Rosselli is a short text in which the narrator recounts the tortuous surveillance she allegedly suffers from the CIA. From the beginning, however, the reader warns of the persecutory mania that corrodes the narrator's mind. Delirium, encysted in his speech, articulates a problematic relationship between the true and the real. In this sense, the paranoid is misunderstood because his political arguments are interpreted as medical symptoms, and the permanent response of the system is hospitalizations and medi-cations. The torture of the CIA lies in a theft of voice, in an exhausting effect on the words of the narrator, who listens to repeat without stopping what she thinks. The text can then be read not only as an hallucinatory confession but also as a defense of the word, a safeguard imposed by the narrator on her own words.

**Keywords:** Amelia Rosselli; Neurosis; Persecution; Politics; Word

1. INTRODUCCIÓN. La política fue siempre un vector importante en la vida de la poetisa italiana Amelia Rosselli, aunque no es necesariamente uno de los temas centrales de su obra poética. Su posición ideológica y su compromiso político tienen una fuerte huella paterna: Carlo Rosselli fue un conocido activista antifascista y teórico socialista asesinado en 1937 por orden de Mussolini. Aunque Amelia no replicó tan encarnizadamente la lucha de su padre, su posición política estuvo siempre vinculada a la izquierda italiana, con una marcada simpatía por el Partido Comunista.

*Storia di una malattia*, escrito en 1977 y publicado por primera vez en septiembre del mismo año en la revista romana *Nuovi Argomenti*, es uno de los pocos textos en prosa de Amelia Rosselli –otro es el famoso y más críptico *Diario ottuso*, publicado en 1983. Es, también, uno de los textos donde el carácter autobiográfico, un componente central en la producción literaria de Rosselli, está más explicitado, debido fundamentalmente a su estructura de crónica y a su prosa límpida y clásica. Desafiando el tema que anticipa su título, *Storia di una malattia* es un recuento pormenorizado de la supuesta tortura psicológica y física que sufrió la narradora por parte de la CIA. De esta tortura –voces americanas que repiten sus pensamientos y la atormentan con ironías, aumento de la corriente electromagnética de su apartamento, comidas envenenadas y misteriosos accidentes de tráfico– se desprende un sufrimiento tanto corporal como mental, luego entremezclado con lesiones en el sistema extrapiramidal y con Parkinson. La enfermedad cuya historia se reseña, sin embargo, parece no ser tanto el resultado patológico de la tortura como la tortura misma, que marca el cuerpo de la paciente, la confina a un lugar de marginalidad al vaciarla de credibilidad e imprime sus huellas en la escritura.

La manía persecutoria que domina el texto instituye y a la vez supera un hiato sorprendente entre la enfermedad, perteneciente al mundo íntimo, interno, de las personas, y la política y lo exterior y coyuntural. Este hiato no se resuelve en términos de causa y efecto, sino que instaura un nuevo espacio en donde lo político actúa como fachada del trastorno mental y, por lo tanto, escamotea el verdadero origen de la enfermedad: el origen *culpable*, puesto que se vincula directamente con la mente del individuo.

Además del tema tratado, el texto es de una enorme extrañeza dentro de la producción de Rosselli por su estilo tan transparente y afirmativo. Si en otros escritos la sintaxis y la lengua se rompen y el sujeto –el yo lírico– se desdobra y adquiere la máscara de diferentes personas gramaticales, *Storia di una malattia* posee un sólido carácter asertivo, en donde el yo asume las riendas de una confesión ordenada que deja aparentemente poco espacio para la duda. Todo es una afirmación incontestable, al punto de que la “Storia” bien podría ser uno de los numerosos *rapporti* que la narradora dice presentar en diferentes organismos institucionales para denunciar la tortura. La incoherencia abre, sin embargo, sutiles grietas en el texto, sacando a la luz un discurso neurótico y obsesivo que obliga a reconsiderar lo verdadero y lo falso, lo real y lo irreal.

Las características del relato neurótico han sido muy estudiadas desde diferentes áreas de las ciencias humanas y constituyen –sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial– una de las herramientas con las que la literatura renovó sus formas tradicionales de narrar. Obras de autores como Céline, Bernhard, Grass o Gadda están escritas muchas veces desde la neurosis, y de allí surge una prosa nueva que explota la sintaxis clásica y cuestiona su capacidad de representación y su propia identidad de artificio literario. Trazando una filosofía de la historia que sufre

un cambio radical con el fin de la Ilustración, Kristeva propone el concepto de *lo vreal* (*le vréal*) para pensar las nuevas formas de relación entre lo verdadero y lo real en el mundo moderno. Si antes la escisión del campo de lo real dejaba a la *locura-mística-poesía* por fuera del alcance de lo verdadero (Kristeva, 1985, p. 15), hoy en día “la *verdad* que buscan (que buscan decir) es lo *real* – “*Vreal*”, pues.” (ibidem). Así, la escisión se ha suturado y en “lo vreal” aparecen tanto los núcleos lógicos como aquello que lo rodea y que puede adoptar la forma del delirio.

El delirio como lugar de la escritura tiene una larga tradición literaria y ha sido muchas veces objeto de estudio del psicoanálisis. El caso más paradigmático es el de Daniel Paul Schreber, autor de las famosas *Memorias de un enfermo de los nervios* (*Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, publicadas por primera vez en 1903), libro que Freud analizó para sus estudios sobre la neurosis de 1910/11. También con un carácter fuertemente asertivo, Schreber da rienda suelta a sus delirios, el más impactante de los cuales fue su certeza de que Dios lo estaba convirtiendo en mujer. A diferencia de *Storia di una malattia*, en los textos que anteceden a su autobiografía (“Prólogo”, “Carta abierta al Señor Consejero Privado, Profesor Doctor Flechsig” e “Introducción”) Schreber asume el carácter delirante de sus confesiones y propone que “podría ser valioso para la ciencia y para el conocimiento de verdades religiosas posibilitar, mientras aún estoy con vida, cualquier tipo de observaciones sobre mi cuerpo y mis vicisitudes personales” (Schreber, 1999, p. 53). Es decir, la obra se prepara en un momento de asunción de la propia paranoia y, por lo tanto, el lector se predispone a leer una suerte de caso clínico, algo que no ocurre con *Storia*. Sin embargo, las similitudes entre el caso Rosselli y el caso Schreber son notorias en cuanto al padecimiento de la manía persecutoria: las historias clínicas dan cuenta de las misteriosas voces que acosaban a Schreber (Baumeyer, 2005).

Es conocida la distinción que establece Freud en *Moisés y la religión monoteísta* entre verdad histórico-vivencial (*historisch*) y verdad material, esta última concebida como resultado de una deformación y vinculada tanto a las construcciones de los discursos religiosos como al relato psicótico:

Hace tiempo hemos caído en la cuenta de que en la idea delirante se esconde un fragmento de verdad olvidada que en su retorno tuvo que consentir desfiguraciones y malentendidos, y que el convencimiento compulsivo que obtiene el delirio parte de ese núcleo de verdad y se difunde por los errores que lo envuelven (Freud, 1975, p. 82).

El delirio, entonces, sería una suerte de rodeo, de espiral tejido en torno a una verdad velada que se expresa de manera tangencial, distorsionada. A partir de esta conceptualización, Kristeva (1985) distingue entre el psicótico y el neurótico: el primero reniega de la realidad “histórica” ante su imposibilidad de contarla, de abarcarla, y el segundo reniega del *deseo*, es decir, de la posibilidad de transmitir significantes. La neurosis entonces no tiene como correlato un significante real – aquello que para el psicótico constituye el horizonte siempre desplazado–, sino “una verdad del síntoma del cuerpo sufriente o del lenguaje estupefacto” (p. 27). La ruptura del significante se compensa con un relato que es “invariablemente apariencia, verosímil pero nunca verdadero, y [que] solo en sus accidentes (lapsus, errores de razonamiento, etc.) lo acercan al primer caso, es decir a la “verdad” como “imposible” (pp. 27-28). El estilo límpido y verosímil de *Storia di una malattia* lo acercarían, según la propuesta de Kristeva, más al relato del neurótico que del psicótico: justamente las grietas que rompen la solidez de su estructura permiten entrever la dificultad de captación de un núcleo profundo, originario.

Este trabajo busca justamente analizar *Storia di una malattia* –texto, por otra parte, muy poco estudiado por la crítica– como un discurso neurótico, delirante, teniendo en cuenta las relaciones entre lo real y lo verdadero. La hipótesis es doble. Por un lado, la principal amenaza que detecta la paranoia de la narradora es la pérdida de la palabra, la expropiación de la voz por terceros desconocidos; contra ello opone su texto y las acciones que registra. Por otro lado, parece haber una suerte de conciencia secreta del trastorno mental, insinuada en varios pasajes del texto en forma de lapsus, de espacios en fuga.

2. SUBJETIVIDAD Y OBJETIVIDAD. La cronología resumida de los sucesos de *Storia di una malattia*, tal como los cuenta la narradora, es la siguiente: le sirven algunos capuchinos envenenados en un bar de Trastevere, escucha voces que critican su vinculación con el PCI –por lo que está segura de que su victimario es la CIA– descubre que sus comidas están envenenadas, tiene la sensación de estar siendo escuchada, oye voces, sospecha del portero, siente la habitación llena de ondas electromagnéticas, algunas personas en la calle comienza a acusarla de “«schizofrenica», «extremista», «idiota», «encefalítica» [...], «drogata» e sessualmente «deviata» o maniaca”<sup>1</sup> (Rosselli, 2010, p. 104), contrata un abogado, de quien luego descubre que tenía vinculaciones con el MSI<sup>2</sup>, recibe un diagnóstico de salud mental íntegra y lesiones en el sistema extrapiramidal, tiene “incidenti vari” (p. 105) con vehículos, siente nuevas voces americanas que se burlan de ella, la amenazan y repiten su pensamiento, las ondas electromagnéticas se multiplican y le entumescen los músculos y la mente, escribe informes y denuncias a psiquiatras, a comisarías y a la Interpol, recurre a una abogada, un vehículo la ataca, las voces, las bebidas envenenadas y las ondas electromagnéticas se intensifican, escribe un informe a la Secretaría de Leone, al consulado inglés y a la embajada americana de Roma, sufre un nuevo envenenamiento que casi la mata, redacta informes a Umberto Terracini, senador, y a Sandro Pertini, presidente de la cámara, encuentra sus vestidos envenenados con ácido, advierte una disminución de los ataques durante el otoño de 1976, decide partir a Inglaterra, recibe nuevas amenazas, visita hospitales donde se la cree esquizofrénica, consulta con una rama especializada de la policía inglesa, ingresa en un hospital psiquiátrico “minacciando in caso contrario il suicidio” (p. 112), recibe electroshocks, sale del psiquiátrico a los tres meses, ingresa en un hospital diurno de asistencia social, ningún médico la cree, regresa a Italia, la tortura de la CIA se interrumpe en marzo de 1977, luego de la elección de Carter, ingresa una denuncia a la Comisión de Derechos Humanos de la ONU y finaliza comentando que los tormentos han regresado.

Resumir una cronología tiene sentido porque el texto posee forma de crónica, de informe que relata una sucesión *in crescendo* de acontecimientos. Lo interesante es que, aunque el lenguaje es frío y parco, ciertas expresiones resultan sorprendentes por su inventiva, por su capacidad de unir campos diversos. El segundo párrafo comienza con la expresión “La malattia era la Cia”<sup>3</sup> (p. 103), una expresión que sobrevuela todo el escrito y que luego tiene un reflejo sorprendente hacia el final,

<sup>1</sup> “«esquizofrénica», «extremista», «idiota», «encefálica» [...], «drogata» y sexualmente «desviada» o maníaca” (La traducción, como todas las que se incluirán a pie de página, son mías).

<sup>2</sup> Movimento Sociale Italiano, partido político de extrema derecha.

<sup>3</sup> “La enfermedad era la Cia”.

cuando la narradora dice: “Ma le torture Cia continuavano”<sup>4</sup> (p. 112). “Cia” tiene una función adjetival para el sustantivo “torture”, lo que es llamativo no solo por la gramática sino también para la mezcla de la dimensión corporal con la dimensión política: el lenguaje se contorsiona y se distorsiona para asimilar el sufrimiento psíquico con el gran mundo exterior. La política adquiere un carácter patógeno, se percibe como un organismo vivo que se introduce en el cuerpo y lo coloniza –el entumecimiento de los músculos son una metáfora de esto. La expresión “visibilità e udibilità”<sup>5</sup>, que se repite a lo largo de toda la *Storia* y evoca la seguridad de Rosselli de estar siendo espiada, posee también una enorme extrañeza porque particulariza dos elementos generales, los hace parte del tormento físico.

Si la política adquiere forma de organismo, también lo mismo ocurre con el lenguaje, que, a pesar de estar mucho más controlado que en sus poemas, posee movimientos propios, formas de expresión que desautomatizan la prosa tradicional y que se muestran rápidamente como si su salida a la luz fuera accidental. Aunque se refiere a la poesía de Rosselli y no a *Storia*, esta frase de Mengaldo lo explica muy bien: “...il linguaggio vi è insieme forma immediata della soggettività e realtà autonoma che sta fuori e anche contro il soggetto”<sup>6</sup> (2004, p. 995). El lenguaje es para Mengaldo también la enfermedad, sus células se reproducen con una insistencia tumoral que sobrecoge al paciente. Esta caracterización es discutida por buena parte de la crítica, justamente porque percibir el lenguaje como un motor propio que llega a moverse “contro il soggetto” desestima la potencialidad de Rosselli como escritora y limita su capacidad literaria a causas que, aun proviniendo de ella, le son ajenas y extrañas. Irene Cecchini lo expresa en estos términos:

Occorre mettere in discussione l’immagine ricorrente di un linguaggio malato, di una ‘lingua fisica impazzita’ che resta ambigua e oscura perché introspettiva. Questo mostrarsi di Amelia Rosselli avviene con un errore e una visionarietà in realtà studiatissimi, che tendono nella loro astrattezza ad una oggettività assoluta: ‘un’oggettività che d’altra parte si ha sempre l’impressione che venga dal fondo del soggetto’<sup>7</sup> (Cecchini, 2016).

La reflexión de Cecchini, que acaba proponiendo el concepto de “soggettiva oggettività”, parte en realidad del análisis de *Diario ottuso*, pero permite problematizar las consideraciones críticas que se han hecho sobre la lengua de Rosselli. El eje subjetividad/objetividad es determinante porque ayuda a entender las relaciones entre realidad y lenguaje, entre trauma y representación, que son columnas vertebrales de la matriz estética de la poetisa Catà (2009) también habla de la intención –y la capacidad– de “conferire una forma oggettiva («fissa») al magma incandescente di un’intimità dolorosamente inconfessabile” (p. 151). La densidad de la realidad –de la realidad íntima– es tan espesa que el yo lírico deforma el lenguaje

<sup>4</sup> “Pero las torturas Cia continuaban”.

<sup>5</sup> “visibilidad y audibilidad”.

<sup>6</sup> “el lenguaje es tanto forma inmediata de la subjetividad como realidad autónoma que está fuera y también contra el sujeto”.

<sup>7</sup> “Es necesario poner en discusión la imagen recurrente de un lenguaje enfermo, de una ‘lingua física loca’ que permanece ambigua y oscura porque es introspectiva. Este mostrarse de Amelia Rosselli se realiza con un error y una capacidad visionaria en realidad muy estudiadas, que tienden en su abstracción a una objetividad absoluta: ‘una objetividad que, por otra parte, siempre parece venir del fondo del sujeto’”.



como estrategia de representación para abarcarla, para objetivarla<sup>8</sup>. El proceso podría resumirse con la expresión “tendenza all’oggettivazione che avviene proprio con una riduzione dell’io” (Cecchini, 2016). La disimulación a la que se somete el yo lírico – o el yo narrador– en *Diario ottuso* es un ejemplo de todo esto, y el resultado es un producto hermético y ambiguo, por lo que la palabra “objetivación” tiene que entenderse como “producción poética, metafórica” y no como petrificación transparente y comprensible. El adjetivo “autobiográfico” al que incita el diario parece así difuminarse y debe por lo pronto discutirse, partiendo de la dificultad que entraña aplicarlo a un texto en el que el yo se reduce hasta conformar una tercera persona: “Venne: perché si castrò da sola? Perché era sola e indesiderabile? Perché era conscia della sua scelta? o perché era nuova all’ingranaggio?”<sup>9</sup> (Rosselli, 2010, p. 85).

Teniendo en cuenta esta plataforma de observaciones sobre el lenguaje rosselliano, el caso de *Storia di una malattia* parece muy diferente. Aquí el yo se centraliza como el único agente –en tanto víctima– de la acción y refuerza su participación con la repetición del pronombre personal y con un estilo de gran transparencia. La distorsión del lenguaje existe, pero se da por momentos, sutilmente, como si fuera un descuido del narrador. La caracterización de “autobiográfico”, sin embargo, presenta también enormes dificultades en tanto lo narrado no surge de una conjunción lógica entre el mundo exterior y el individuo, sino de un malentendido, de una percepción perturbada de la realidad. Carletti (2015), utiliza la expresión “schizomorfo” –tomada en realidad de Alfredo Giuliani<sup>10</sup>– para referirse a la distorsión que sufre la realidad en el proceso de filtración poética (p. 4), definición que para *Storia di una malattia* podría reformularse de esta manera: distorsión que sufre la realidad en el proceso de percepción, previo a la filtración literaria. Aquí se expresa bien la pérdida de significante en el discurso neurótico de la que habla Kristeva: la objetivación de la realidad resulta imposible en tanto la paranoia corta los lazos con la realidad, la pervierte y la incorpora a una subjetividad enfermiza. El yo sufriente no emana ya de un dispositivo metafórico de captación –de fijación– de la realidad, sino que se cuele por entre los intersticios del discurso cerrado, en donde el mundo exterior parece plasmarse con la frialdad de la descripción.

La verosimilitud de discurso que destaca Kristeva –y de la que también hablan otros teóricos que se ocuparon del discurso neurótico, como Consoli (1985)– es lo que da cohesión y coherencia a *Storia*, lo que lo distancia del lenguaje poético de otros escritos de Rosselli. La narradora se esfuerza en muchas ocasiones por teñir sus presunciones de lógica, como cuando alude a la existencia de “drogas pesadas” que les permitirían a las voces que la atormentan leer su pensamiento: “Compresi più tardi che si trattava di persone drogate: pare che tramite l’uso di certe droghe pesanti sia possibile la lettura del pensiero, abbastanza esatta anche se si tratta di lettura degli strati consci, superiori, del pensiero immediato”<sup>11</sup> (Rosselli, 2010, p. 106). La

<sup>8</sup> Baldacci propone que, por su relación con la realidad, la poesía de Rosselli se puede definir como “forma del finimondo” (2007, p. 9).

<sup>9</sup> “Vino: ¿por qué se castró ella misma? ¿porque estaba sola y era indeseable? ¿porque era consciente de su elección? ¿o porque era nueva en el engranaje?”.

<sup>10</sup> “La visione ‘schizomorfa’ con cui la poesia contemporanea prende possesso di sé e della vita presente” (Giuliani, 1972, p. XVIII).

<sup>11</sup> “Más tarde entendí que se trataba de personas drogadas: parece que a través del uso de ciertas drogas pesadas es posible la lectura del pensamiento, bastante exacta incluso si se trata de la lectura de los estratos conscientes, superiores, del pensamiento inmediato”.

explicación está mediada por una ambigüedad, introducida por la expresión “pare che...”, que escamotea la fuente científica de la afirmación. El texto posee muchas imprecisiones de este estilo que parecen señalar la presencia de una tercera persona que emite opiniones de autoridad. Tras uno de los tantos supuestos envenenamientos, la narradora decide juntar todas las comidas para enviarlas a un laboratorio, pero inmediatamente agrega, sin ningún tipo de explicación: “Mi si consigliò di buttare tutto quanto”<sup>12</sup> (p. 110). ¿Quién se lo aconsejó?

Estos vacíos que deja el texto, sumados a las distorsiones del lenguaje para encontrar nuevas formulaciones que expliquen el caso, parecen delatar una consciencia que de alguna manera conoce –aunque sea tangencialmente– los problemas de perturbación. El trastorno paranoide late en cada una de las frases de la *Storia* y es en su mismo proceso de ocultamiento que a veces se devela, se deja entrever efímeramente.

3. LA AMENAZA A LA PALABRA. El principal método de tortura de la CIA son las misteriosas voces que la narradora siente con creciente intensidad desde 1969. Al principio eran “reazioni psicologiche di divertimento o minaccia”<sup>13</sup> (p. 103) que se escuchaban en los teléfonos intervenidos y luego, hacia 1973, se convirtieron en voces americanas ya más claramente delimitadas, femeninas y masculinas:

Cominciarono con commenti per metà apparentemente umoristici, tanto da fare poi pensare che si trattasse d’una compagnia d’attori disoccupati. Questo frammisto però a minacce. Al mio chiedere «cosa fate qui» ebbi risposta «non siamo qui per farti piacere». Notte e giorno veniva ripetuta la parola «good» («bene»), in maniera che a me da prima pareva soltanto ridicola ma che in realtà serviva ad interrompere ogni mia forma di pensiero continuato...<sup>14</sup> (p. 106).

El tono de las voces es un tanto ridículo en tanto combina humor –como si se tratara de una compañía de actores desocupados, de un “gruppo cineastico” como dirá después (p. 107)– con amenazas, pero fundamentalmente resulta tortuoso porque dificulta la continuidad de pensamiento, la capacidad de crear una secuencia lógica y coherente. Esto se intensifica cuando las voces comienzan a repetir los pensamientos de Amelia: “Queste due donne si davano un daffare impressionante nel ripetermi, già prima ch’io finissi di «pensare» una frase, le sue prime parole in modo da rendere una qualsiasi interiorità o *privacy* di opinioni o analisi impossibile”<sup>15</sup> (p. 106).

La intromisión, entonces, no solo se da al plano de lo dicho sino también de lo no dicho, aquello que constituye el mayor secreto humano. Se trata de una apropiación de la palabra regulada y del pensamiento libre, únicas libertades últimas del sujeto. El proceso, además, conlleva una repetición que desgasta el lenguaje, le

<sup>12</sup> “Me aconsejaron que lo tirara todo”.

<sup>13</sup> “reacciones psicológicas de diversión o amenaza”.

<sup>14</sup> “Comenzaron con comentarios aparentemente medio humorísticos, tanto que hacían pensar que se trataba de una compañía de actores desempleados. Esto, sin embargo, mezclado con amenazas. A mi pregunta «¿qué hacéis aquí?», obtuve la respuesta «no estamos aquí para complacerte». Noche y día se repetía la palabra «good» («bien»), de una manera que al principio me parecía solo ridícula, pero que en realidad servía para interrumpir todas mis formas de pensamiento continuo”.

<sup>15</sup> “Estas dos mujeres se tomaban un trabajo impresionante al repetirme, incluso antes de que terminara de «pensar» una frase, sus primeras palabras, para hacer imposible cualquier interioridad o privacidad de opiniones o de análisis”.

quita su brillo primigenio, aún no expresado, y lo introduce en el juego de intercambio económico de la lengua. La corriente electromagnética, otra de las formas de tortura, también conspira para borrar la fuerza autónoma del lenguaje, provocando la “ipertensione [...] di pensiero”<sup>16</sup> (p. 107). Esto tendrá un correlato en los electroshocks durante su estancia en el hospital psiquiátrico, con lo que la CIA se equipara al aparato médico, que, con su discurso cerrado, rechaza comprender al paciente.

Todo esto se produce en una atmósfera fuertemente febril, que, al entremezclar componentes grotescos, convierten la denuncia en una alucinación. Entre las voces humorísticas la narradora parece distinguir la de Richard Burton y esto la llevará luego a dirigirse a la embajada americana de Roma para advertir “dell’uso abusivo e costante che questi americani facevano del nome di Richard Burton”<sup>17</sup> (p. 109). La tortura y la denuncia adquieren así visos absurdos, como si todo se tratase de una gran mascarada televisiva. La palabra no solo se expropia y se repite sino que además se teatraliza de la peor forma, falseada por actores aficionados.

Alessandrini (2016) dice sobre *Storia di una malattia* que “rivela operazioni mentali estreme, al limite della sopravvivenza, attuate a costo di distorcere la realtà psichica”<sup>18</sup> (p. 45). La palabra *sopravvivenza* es clave porque el drama de la narradora consiste en ver coartadas sus posibilidades de expansión: su vida pública, su trabajo, su intimidad. Dos de los pasajes más llamativos del texto son aquellos que se refieren a la sexualidad: “Io sapendo d’essere vista in casa anzi non avevo vita sessuale” (p. 104); “Alla questura sentii commenti di un paio di poliziotti riguardanti «il giardino di Lezzi», che sarebbe stata la mia casa dove ovviamente ero vista anche nuda”<sup>19</sup> (pp. 107-108). Las frases esconden una fuerte carga de anhelo sexual que se expresa de dos formas: como un lamento por la vigilancia que le impide desatar sus deseos y como la compulsión perversa de referirse a su intimidad. Es en estos lapsus<sup>20</sup> de enorme extrañeza que salta a la vista su voluntad de defender la palabra como el último refugio posible de la vida.

*Storia di una malattia*, con su constante reafirmación del yo que narra, debe entenderse como la respuesta al robo de voz, a la despersonalización del sujeto y al desgaste de la palabra que aún no se pronunció. En las incontables denuncias que Amelia ingresa en diferentes instituciones debe leerse una afrenta al valor comercial del verbo, principal oponente de la poesía. Con sus voces impostadas y actuadas, los

<sup>16</sup> “hipertensión del pensamiento”.

<sup>17</sup> “del uso abusivo y constante que estos americanos hacían del nombre de Richard Burton”.

<sup>18</sup> “revela operaciones mentales extremas, al límite de la supervivencia, puestas en práctica a costo de distorsionar la realidad psíquica”.

<sup>19</sup> “En la comisaría escuché comentarios de un par de policías sobre «el jardín de Lezzi», que habría sido mi casa, donde obviamente era vista también desnuda”.

<sup>20</sup> La palabra *lapsus* tiene una enorme carga cuando se habla de la producción literaria de Amelia Rosselli. Pier Paolo Pasolini, en su consagratoria “Notizia su Amelia Rosselli” (1963), resalta la importancia del lapsus como conectivo lingüístico, y lo vincula fundamentalmente a los momentos en que se escapa a los esquemas que regulan la sociedad liberal. Catà, en su artículo “Il lapsus della critica italiana novecentesca: il caso letterario ‘Amelia Rosselli’” (2009) considera esta concepción muy limitante y prefiere vincular el lapsus al “manifestarsi di qualcosa che non è essenzialmente intenzionale –in quanto non è strettamente soggettivo–” (151). Giudici (2003) propone en cambio que el lapsus está en la misma palabra poética, que recobra su carácter autoinventivo y se despoja de la mecanicidad.

agentes de la CIA convierten la poesía en un show, y por lo tanto la intimidad dolorosa no encuentra formas de expresión que la satisfagan.

4. CONCLUSIONES. *Storia di una malattia* es un texto fundamental de Amelia Rosselli porque permite calibrar la importancia de la palabra y las dificultades de representación de la realidad que serán constantes en el resto de su producción literaria. El lenguaje poético cobra un nuevo valor ante un escrito antipoético, con la estructura de una denuncia pero que sin embargo da cuenta de la posibilidad amenazante de perder la voz íntima. También puede ser leído como un ejemplo paradigmático del discurso neurótico, como una fachada de forzada verosimilitud que falsea la verdad porque no puede acceder a ella. Lejos de presentar una gran cosmología como la de *Memorias de un enfermo de los nervios* de Schreber, la *Storia* muestra un mundo cotidiano perturbado por las amenazas de la política exterior, como si en la vida de Rosselli se reflejara el destino de su padre Carlo, representante del pensamiento político de la izquierda europea y asesinado en 1937. Podría hipotetizarse, como germen para un futuro trabajo, que la manía persecutoria que aparece en la *Storia* tiene sus raíces en el trauma de la muerte del padre, y constituiría una suerte de compulsión de repetición en la propia historia de Amelia.

Uno de los últimos fragmentos de la *Storia* es el siguiente:

Del resto anche lì i medici mostrarono di non credere alla mia versione realistica riguardo alla Cia, supponendola frutto di squilibrio. Qualche dubbio passò per la loro testa senz'altro, ma il caso era secondo loro piuttosto medico e non altro. Io non presi i medicinali che venivano ordinati e poco a poco mi staccai da questo centro assistenziale anche perché avevo oramai preso la decisione di ritornare in Italia, rivendendo l'appartamento acquistato a Londra. Il trattamento Cia s'era interrotto a marzo del 1977 qualche tempo dopo le elezioni di Carter<sup>21</sup> (p. 113).

El uso de la palabra “realística” –que no solo aparece en este pasaje– podría dar pie a reflexiones sobre el realismo en la obra de Rosselli o sobre el realismo en el discurso neurótico, aunque estos temas exceden el marco del presente trabajo. Lo que deja en evidencia la cita es la incompatibilidad entre el discurso médico, que pretende hacerse cargo de la interioridad somática, y el discurso del paciente, que habla de conspiraciones de política exterior. Estos dos ejes subvierten el tratamiento que la literatura ha dado tradicionalmente al discurso médico, y que puede encontrarse en textos paradigmáticos como *El enfermo imaginario* o *La muerte de Ivan Illich*. En realidad, la *Storia* exagera la injerencia despiadada que ha tenido la política en las vidas humanas durante el siglo XX y propone leer cualquier síntoma psicofísico como un síntoma histórico, todo esto aderezado por la paranoia de la narradora. Mengaldo lo explica de este modo: “Gli stessi contenuti religiosi o politici [...] si trasformano, per l'incessante identificare l'altro a sé, in dilatazioni della scena

<sup>21</sup> “Después de todo, incluso allí los médicos demostraron que no creían a mi versión realista de la Cia, suponiéndola fruto del desequilibrio. Algunas dudas pasaron ciertamente por su cabeza, pero el caso era, según ellos, más médico que otra cosa. No tomé los medicamentos que me ordenaron y poco a poco me separé de este centro de atención, también porque había tomado la decisión de volver a Italia, revendiendo el apartamento adquirido en Londres. El tratamiento Cia se interrumpió en marzo de 1977, algún tiempo después de la elección de Carter”.

tenebrosa della psiche individuale”<sup>22</sup> (2004, p. 995). La fortaleza del yo narrador esconde entonces elementos externos, los acopla en el vértigo de la conciencia perturbada. En su defensa de la palabra amenazada los elementos circundantes contribuyen en la autoidentificación, introducen un temido principio objetivo – aunque distorsionado, mal leído– en el seno de la subjetividad.

<sup>22</sup> “Los mismos contenidos religiosos o políticos [...] se transforman, por la incesante identificación del otro a sí mismo, en dilataciones de la escena tenebrosa de la psique individual”.



**Referencias bibliográficas:**

- Alessandrini, M. (2016). La risposta alla psicosi nelle poesie di Amelia Rosselli. *L'altro*, 19, 38-48.
- Baldacci, A. (2007). *Amelia Rosselli*. Bari: Laterza.
- Baumeyer, F. (2005). El caso Schreber. En O. Masotta, J. Jinkis (eds.), *Los casos de Sigmund Freud. El caso Schreber* (pp. 7-41). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Carletti, E. (2015). Il chiarore che deforma. Processi deformanti nella poetica di Amelia Rosselli. *Rivista Altrelettere*. Recuperado de [https://www.altrelettere.uzh.ch/article/view/al\\_uzh-27](https://www.altrelettere.uzh.ch/article/view/al_uzh-27)
- Catà, C. (2009). Il lapsus della critica italiana novecentista: il caso letterario 'Amelia Rosselli'. *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 38(1), 149-174.
- Cecchini, I. (2016). La poesia e la prosa in Diario Ottuso di Amelia Rosselli. *Foravera. Rivista di poesia e poetica*. Recuperado de <https://formavera.com/2016/12/05/irene-cecchini-la-poesia-e-la-prosa-in-diario-ottuso-di-amelia-rosselli/>
- Consolli, S. (1985). El relato del psicótico. En J. Kristeva (ed.), *Loca verdad. Verdad y verosimilitud del texto psicótico* (pp. 49-103). Madrid: Fundamentos.
- Freud, S. (1975). *Obras completas*, vol. 23. *Moisés y la religión monoteísta*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Giudici, G. (2003). Prefazione. En A. Rosselli, *Impromptu* (pp. 11-19). Génova: San Marco Giustiniani.
- Giuliani, A. (1961). *I Novissimi: poesie per gli anni '60*. Milán: Rusconi e Paolazzi.
- Kristeva, J. (1985). Lo vreal. En J. Kristeva (ed.), *Loca verdad. Verdad y verosimilitud del texto psicótico* (pp. 15-49). Madrid: Fundamentos.
- Mengaldo, P. V. (2004). Amelia Rosselli. En AA.VV., *Poeti italiani del Novecento* (pp. 993-997). Milán: Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1963). Notizia su Amelia Rosselli. *Il Menabò di letteratura*, 4, 66-69.
- Rosselli, A. (2010). *La libellula e altri scritti*. Milán: SE.
- Schreber, D. P. (1999). *Memorias de un enfermo nervioso*. Buenos Aires: Perfil.

## La reactivación del duelo migratorio en tres hitos de la trayectoria literaria de Antonio Dal Masetto

---

*The reactivation of migratory grief in three milestones of the literary career of Antonio Dal Masetto*

**María Florencia Buret**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas- Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias de la Educación- Universidad Nacional de La Plata (CONICET-IdIHCS-UNLP), Argentina  
florencia.buret@gmail.com

Artículo recibido el 13/07/2020, aceptado el 24/09/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** En la narrativa de Antonio Dal Masetto, la experiencia del desarraigo vivido en la infancia es palpable. Con el propósito de demostrar la transversalidad de la temática migratoria en su obra, analizaremos escenas simbólicas de *Siete de oro* (1969), su primera novela; de *La tierra incomparable* (1994), escrita luego del regreso del autor a su tierra natal; y de *Imitación de la fábula* (2014), su última *nouvelle* publicada en vida. Partiendo del concepto de “duelo migratorio”, nuestra hipótesis es que, en las obras citadas, el escritor proyecta sentimientos ligados a la reactivación de su propio duelo, tras configurar protagonistas trazados a su imagen y semejanza. Estos personajes que, como él, son extranjeros y viajan, al “reencontrarse” con la tierra natal, experimentan una reactivación del duelo migratorio que los lleva a evocar y restituir el pasado, base indiscutible de su identidad.

**Palabras claves:** Dal Masetto; Duelo migratorio; Infancia; Identidad; Memoria

~

**ABSTRACT:** *In Antonio Dal Masetto's narrative, the experience of the uprooting lived in his childhood is palpable. In order to demonstrate the transversality of the migratory theme in his work, we will analyze symbolic scenes from Siete de oro (1969), his first novel; La tierra incomparable (1994), written after the author's return to his native land; and Imitación de la fábula (2014), his last nouvelle published. Starting from the concept of “migratory grief”, our hypothesis is that, in the works cited, the writer projects feelings linked to the reactivation of his own duel, after creating protagonists in his own image. These characters who, like him, are foreigners and travelers, when they “meet again” with their native land, they experience a reactivation of the migratory duel that leads them to evoke and restore the past, the undisputed basis of their identity.*

**Keywords:** Dal Masetto; Migratory grief; Childhood; Identity; Memory

La imborrabilidad de la experiencia del desarraigo se pone en evidencia al analizar la producción literaria de Antonio Dal Masetto (1938-2015), un escritor piomontés que, en las postrimerías de su infancia, emigró y se radicó junto a su familia en la Argentina. Con el propósito de poner en evidencia la transversalidad de la temática migratoria en su obra, analizaremos, luego de brindar algunos detalles biográficos específicos, tres momentos de su trayectoria literaria: los inicios, con la novela *Siete de oro* (1969); una instancia intermedia, con *La tierra incomparable* (1994) y, para finalizar, *Imitación de la fábula* (2014), su última *nouvelle* publicada en vida.

En estas obras, la temática migratoria aparece vinculada con otros dos aspectos: por un lado, con la configuración de la identidad, entendida esta como un devenir continuo y constante, cuyo basamento es la conservación o restauración de la memoria; y, por el otro, con el proyecto creador del autor, pues su origen italiano y su infancia –finalizada abruptamente por el proceso migratorio vivido– se revelan como fuentes casi inagotables de reflexión e inspiración. Al respecto, las palabras de Dal Masetto resultan reveladoras:

Uno trata de conservar los orígenes porque en el fondo es un salvavidas, lo que te alimenta, donde encontrás algún sentido, algún color. Cuando me doy cuenta de que ando perdido con la escritura, cosa que ocurre bastante a menudo, me repliego y busco por ahí, y siempre aparece algo (Dal Masetto en Frieria, 2014).

INFANCIA, “DIVINO TESORO”...

*Cuando todo termine,  
deja que un niño lleve  
nuestra única y última moneda.*

L. Falco, “La moneda”

La infancia de Antonio Dal Masetto, si bien recordada en la adultez como una etapa dorada, estuvo marcada por oscuras vivencias que fueron determinantes en su vida. La primera corresponde a la visión de escenas de violencia extrema –desarrolladas en Intra, su pueblo natal, en el marco de la II Guerra Mundial– y la segunda, a las múltiples pérdidas sufridas a causa del proceso migratorio vivido, por él y su familia, entre 1948 y 1950.

Dal Masetto contaba con aproximadamente diez años de edad, cuando su padre emigró a la Argentina, definiendo así –y para siempre– su destino. La familia desmembrada se reuniría en el puerto de Buenos Aires, dos años después, para instalarse definitivamente en el pueblo bonaerense de Salto. Si bien, desde un comienzo, la madre del escritor no entendió la necesidad de dejar su pueblo natal, justo en el momento en que sus vidas comenzaban poco a poco a normalizarse, Dal Masetto, por el contrario, afrontó el viaje con cierto entusiasmo, escudándose en la idea de “aventura” que le sugerían sus lecturas de Emilio Salgari. Sin embargo, al poco tiempo de haberse instalado en el pueblo, el escritor comenzó gradualmente a entender las reales implicancias de aquel temprano desplazamiento: la emigración no solo había clausurado para siempre su infancia, sino que, también, había puesto punto final a un estilo de vida.

En el comienzo del relato “Primer amor” (1984), un texto compuesto a partir de elementos vinculados a su experiencia migratoria, Dal Masetto literaturizó el entusiasmo inicial por la “aventura” que estaba por afrontar y, también, lo drástico del cambio

sufrido durante el proceso de adaptación al nuevo ritmo de vida que se establecía en tierra americana:

Tenía doce años y estaba enamorado. Meses atrás, no muchos, había cruzado el océano en un barco de emigrantes, había visto llorar a hombres rudos, había llorado a mi vez y me había escapado de popa a proa para *ponerme a soñar con América*. Miraba el horizonte y *fantaseaba acerca de llanuras, caballos impetuosos, espuelas de plata y sombreros de alas anchas*. Lo que me esperaba al cabo de la travesía fue el puerto. [...] Después vino el tren [...] y, finalmente, el pueblo. *Nada de sombreros de ala ancha*. / Lo primero fue cambiar los pantalones cortos por unos mamelucos, los zapatos por alpargatas. Me enseñaron el recorrido de la clientela, me dieron una bicicleta y *me pusieron a repartir carne*. *Tuve que enfrentar el desconocimiento del idioma y soportar las burlas de los pibes en las que [...] no alcanzaba a distinguir más que la palabra gringo* (Dal Masetto, 1984, p. 63; la cursiva es nuestra)<sup>1</sup>.

Debido a esta clara consciencia sobre el carácter abrupto del cambio experimentado –cambio que, además, trajo consigo numerosas pérdidas a nivel identitario, afectivo y cultural<sup>2</sup>–, Dal Masetto comenzó a concebir su infancia no sólo como una etapa feliz y luminosa –pese a la invariabilidad de la violencia bélica–, sino también como una zona de su pasado con la que era necesario volver a conectar. La mirada hacia atrás –inicialmente evitada por el escritor en pos de una “asimilación” con la cultura de arribo (Berry, 2001)<sup>3</sup>– se tornó imprescindible a partir del comienzo de su juventud, cuando las preguntas sobre su identidad y su vocación comenzaron a ser más acuciantes y determinaron sus posteriores migraciones: primero, a la ciudad de Buenos Aires, a los diecisiete años, y luego al sur, diez años después. En la ciudad de Bariloche vivió tres años, junto a su mujer y a su pequeño hijo. Pasado ese tiempo, Dal Masetto se separó y regresó a Buenos Aires, donde publicaría, un año después, su primera novela. *Siete de oro* (1969) es una obra en la que, como veremos a continuación, se reactiva el duelo migratorio en el protagonista a partir, fundamentalmente, del contacto con el paisaje montañoso. Este reavivamiento del dolor por todo lo perdido –reavivamiento

<sup>1</sup> El relato fue incluido luego en *El padre y otras historias*.

<sup>2</sup> Joseba Achotegui señala que el duelo migratorio es un duelo múltiple, debido a la cantidad de pérdidas sufridas: los afectos (familia y amigos), la lengua, la cultura, la tierra, el estatus social ostentado en el país de origen (que no se mantiene en el país de arribo), el contacto con el grupo étnico y el sentimiento de seguridad (debido a que la migración puede conllevar una serie de riesgos físicos y psicológicos). Debido a que el duelo migratorio es parcial –pues el país de origen y todo lo que representa, no desaparece, sino que permanece donde estaba, cabiendo incluso la posibilidad de regresar algún día–, este tipo de duelo es, a su vez, recurrente pues continúa activo durante toda la vida del sujeto, pudiendo reavivarse los vínculos del inmigrante con el país de procedencia (Achotegui, 2009, pp. 164-165).

<sup>3</sup> J. W. Berry (2001) identifica cuatro tipos de adaptación de acuerdo al modo en que los inmigrantes reaccionan frente a su propia cultura y a la nueva que los recibe: hay quienes logran “integrar” la cultura de origen con la cultura del país de acogida; otros solo “asimilan” los aspectos dominantes del nuevo imaginario, rechazando la propia; también están los que intensifican la identidad cultural propia, “separándose” de la del país al que han emigrado; y, finalmente, el último caso tipificado corresponde a los que se “marginan” completamente, alejándose de ambas culturas. La edad incidiría en el proceso de adaptación (García Campayo & Sanz Carrillo, 2002, p. 188): los niños se amoldan rápidamente –pues les resulta fácil adquirir el idioma y la cultura del nuevo país–; los adolescentes tienden a “asimilarse”, negando la cultura de origen, para parecerse más a su grupo etario; y las personas mayores son propensas a adaptarse mediante el proceso de “separación”.



que, es de estimar, se produjo primero en el propio autor antes de su plasmación literaria— es acompañado de una búsqueda de reconexión con el yo-infantil que posibilitará una reconfiguración de la identidad bifronte del inmigrante, quien busca integrar el *aquí* y el *ahora* con el *allá vivido*.

*SIETE DE ORO: LA MEMORIA COMO BASE DE LA IDENTIDAD*. Edward Said (1985) señala que los comienzos de un escritor son el primer paso en la producción intencional de sentido y, tomando como base esta idea, es posible interpretar *Siete de oro* como una novela que oficia perfectamente de comienzo activo, dado que anticipa posteriores incursiones literarias del autor en relación con el tema migratorio, así como también con la temática de la violencia.

En esta primera producción novelesca, el escritor configura un narrador protagonista depositario de varios rasgos autobiográficos, entre los cuales destacan su condición de extranjero, su experiencia en migraciones y el conflicto identitario surgido y producido por el desarraigo. Al comienzo del texto, este personaje —apodado significativamente como Tanito, en el capítulo cuarto— aparece viajando al sur, sumergido en un estado psicológico particular: siente que no puede aferrarse a ningún sitio y que no tiene pasado. Pese a esta inicial sensación de carestía, el protagonista logrará contactar, en el transcurso de la novela, con su yo-infantil:

Recordé, recuperé cosas perdidas, me reconocí aquí y allá, caminé con aquel otro al que acaba de reencontrar, le mostré lo que ya había visto, lo que ya conocía, casas, piedras, lago, los sometí a su criterio, a su gusto. [...] Pensé que estábamos lejos de aquellos sueños primeros, lejos de aquella inocencia, lejos de Salgari y sus héroes, pero que sin embargo aún conservábamos algo en común, aún podíamos identificarnos y conversar. Había cosas que nos unían, cosas escondidas. Ese temblor ante la sangre, por ejemplo.” (Dal Masetto, 1991, p. 120).

La reactivación del recuerdo y del duelo migratorio tiene lugar gracias a una sumatoria de estímulos: la reactualización de la instancia del viaje —producida por el nuevo traslado del protagonista al sur—; el reencuentro con el paisaje montañoso —un rasgo característico de su tierra natal—; la percepción de la lengua materna —el italiano, en boca de uno de los viajeros, pronunciada en un reencuentro familiar—; y, finalmente, la visualización de la sangre derramada en una escena de violencia. El linchamiento de los pueblerinos a un violador y el escenario sangriento testificado por el protagonista desencadenan en él una autopercepción de su yo-adulto que viene acompañada de un descubrimiento: “esa forma de andar entre la gente, ese mirar sin intervenir, tenían un antecedente” que provenía del pasado italiano (Dal Masetto, 1991, p. 116). Ese antecedente era su abuelo, una figura olvidada durante mucho tiempo y que, en esa escena singular, le salía al paso<sup>4</sup>.

Si bien en esta novela se aborda la reconexión del personaje con su yo infantil —literaturizándose, posiblemente, la vivencia religadora del propio autor—, hay una escena muy sugestiva que no se resuelve en la obra y que, como luego veremos, va a

<sup>4</sup> En 1980, Dal Masetto reedita la novela bajo el título de *El ojo de la perdiz*, el cual remite indudablemente a esa manera del protagonista de andar entre la gente y mirar sin intervenir, un gesto heredado de su abuelo. Si comparamos *El ojo de la perdiz* con *Siete de oro* (Planeta, 1991, versión definitiva de la novela y que utilizamos en este análisis) cabe señalar que, además del título, se advierten otros cambios, por ejemplo, la reelaboración de algunas frases y la reestructuración de los capítulos intermedios.

problematizarse en su última *nouvelle*. En el capítulo segundo, un narrador en 3ª persona<sup>5</sup> rescata un recuerdo de la memoria del protagonista. La escena recuperada corresponde a una despedida en la infancia, cuando el personaje-niño se zambulle por última vez en el río de su pueblo natal. En esta instancia, la voz convoca un recuerdo que aparece entretelado con una leyenda de importantes significaciones en la trayectoria literaria de Dal Masetto, al punto que será referida, nuevamente, en *La tierra incomparable* y retomada, implícitamente, en *Imitación de la fábula*.

En *Siete de oro*, la leyenda es presentada en el marco de una transgresión que comete el protagonista en su niñez:

Volvió a ver, sobre el paredón construido para contener las crecidas, el Neptuno de diez metros de alto pintado por algún viejo artista del lugar. La figura señalaba con un brazo el curso de las aguas y con el otro sostenía un tridente. Según una leyenda, las piedras que cubrían la orilla en esa zona eran hombres que habían osado insultar a los dios en voz alta. El aspirante a filibustero había respetado la leyenda [...]. [Pero] [a]quella tarde, liberando un viejo impulso, llegó hasta sus pies y lo insultó [...] trepó sobre una roca y repitió el insulto, con más fuerza. Tomó una piedra y la arrojó contra el paredón. Se desnudó y nadó *por última vez* en esas aguas claras y heladas (Dal Masetto, 1991, p. 17; la cursiva es nuestra).

Si bien con esta escena se representa el fin de la infancia, condensado en esa lacónica frase de “por última vez”, la consecuencia de aquel doble insulto –es decir, la supuesta conversión del niño en una piedra– no es problematizada en esta primera novela. No obstante esto, *Siete de oro* termina con el protagonista abrazado a una roca –una suerte de piedra ancla salvadora y de sugestivo simbolismo– y sintiéndose capaz de revelar su identidad a unos desconocidos: “vi a treinta metros un grupo de muchachos y muchachas haciendo una fotaga [...]. Me hubiese gustado preguntarles sus nombres, decirles quién era yo [...] Me abracé a una roca y mantuve los ojos fijos en esas imágenes” (Dal Masetto, 1991, pp. 203-204).

Es decir, en esta primera novela, el protagonista rescata lo positivo de la reconexión con la niñez y, siguiendo esta dirección, el episodio final citado encarnaría la idea de que la memoria es la base de la identidad. Este es uno de los descubrimientos que Tanito logra en su viaje al sur. Pero, también, la reconexión con los orígenes, le brinda al protagonista otro hallazgo: la certeza de que sus necesidades están vinculadas a las pérdidas sufridas antaño, durante el proceso migratorio: “Pensé que tal vez lo que yo añoraba fuese una patria. Y que patria quizá significase simplemente una casa, un lugar donde estar, donde reconocerse y descansar” (Dal Masetto, 1991, p. 201). La novela concluye con el protagonista emprendiendo “el camino de regreso” (Dal Masetto, 1991, p. 204) a la casa y pensando que, en unas horas, llegaría Bruna, su mujer, un personaje a quien caracteriza como “una desconocida” (Dal Masetto, 1991, p. 204), anticipando así el poco futuro que imagina con ella.

En síntesis, en *Siete de oro*, el viaje de Tanito al sur reactiva, subliminalmente, el “duelo migratorio”, es decir, el dolor por las múltiples pérdidas sufridas en la infancia, a causa de la partida a otro país. El reencuentro con un paisaje montañoso, semejante al de su tierra natal –similitud que el narrador pareciera querer subrayar dado que evita dar referencias precisas de la ciudad patagónica a la que arriba–, le permite a este inmigrante

<sup>5</sup> Si bien la novela mayoritariamente está narrada en 1ª persona protagonista, en los capítulos 2 y 4, se observa un cambio en la voz narrativa: el segundo apartado es narrado en 3ª omnisciente y el cuarto utiliza un narrador en 2ª que se dirige a la Gallega, la mujer que lo bautizó con el gentilicio Tanito.

recordar sus raíces italianas y, con el paso de los días, recuperar poco a poco una serie de recuerdos que le permitirán restablecer cierta continuidad identitaria entre el yo-adulto y el yo-infantil que había quedado atrás, petrificado en las orillas del río italiano.

*LA TIERRA INCOMPARABLE: NADIE SE BAÑA DOS VECES EN EL MISMO RÍO.* Cuando Dal Masetto publicó su primera novela, *Siete de oro*, todavía creía que “las partidas eran para siempre” y que uno se despedía de su tierra natal “para no volver” (Dal Masetto en Ardizzone, 2014, p. 197). Sin embargo, en la década del 90, el autor regresó a Intra y –sobre la base de esta nueva experiencia– escribió *La tierra incomparable*, el segundo tomo de la trilogía concebida para homenajear a los que, como él y su familia, atravesaron y fueron atravesados por la experiencia migratoria.

En *La tierra incomparable*, Dal Masetto continuó la historia de Agata –el doble ficcional de su madre, María Rosa Cerutti–, que había sido iniciada en *Oscuramente fuerte es la vida* (1990). Mientras que el autor, en este primer tomo de la trilogía, se basó en el testimonio oral de su progenitora para relatar los episodios de la infancia y juventud de Agata, en *La tierra incomparable* (1994), se inspiró en su propio regreso al pueblo natal, para imaginar lo que habría sentido la protagonista al volver de visita a Trani, luego de cuarenta años vividos en “ese pueblo de llanura” (Dal Masetto 1995, p. 9) donde, en contra de sus deseos más íntimos, se había radicado su esposo<sup>6</sup>. En *Oscuramente fuerte es la vida*, Agata antes de emprender el viaje a América reflexiona:

Hasta último momento, yo seguía formulándome preguntas que no encontraban respuesta. Teníamos lo que habíamos querido siempre: la casa, el terreno, la posibilidad de trabajar. Habíamos defendido esas cosas, las habíamos mantenido durante esos años difíciles [de guerra]. Ahora, cuando aparentemente todo tendía a normalizarse, ¿por qué debíamos dejarlas? Me costaba imaginar un futuro que no estuviese ligado a esas paredes, esos árboles, esas montañas y esos ríos. Había algo en mí que se resistía, que no entendía. Sentía como si una voluntad ajena me hubiese tomado por sorpresa y me estuviese arrastrando a una aventura para la cual no estaba preparada (Dal Masetto, 2006, p. 221).

En *La tierra incomparable*, el autor vuelve a citar explícitamente la leyenda italiana en la que el dios Neptuno castiga, con la inmovilidad, los actos de ὕβρις (hibris). Esta reiteración y el hecho de que el topónimo “Trani” encubra –mediante un anagrama– el nombre verdadero del pueblo natal del autor (Magnani 2009, p. 149) autorizan a pensar que Agata es también una denominación simbólica y que, además, mantiene vínculos con el relato legendario citado. Neptuno es la variante romana del dios griego Poseidón y “Agata”, escrito sin acento, es la variante italiana del vocablo griego ἀγαθή (agathê), que significa “bondadosa”. Por otra parte, el término ágata se refiere, también, a una piedra preciosa, dura y muy difícil de corroer.

Tomando como base estas consideraciones y teniendo en cuenta la dinámica presente en *Siete de oro* –donde la extralimitación de Tanito-niño fue castigada a través de un largo período de desconexión del personaje con su yo-infantil-petrificado en la orilla del río italiano–, la hibris cometida por Agata podría identificarse en el nivel sensitivo: sus sentimientos relativos al cruce del océano son, indudablemente, negativos.

<sup>6</sup> En el tercer tomo de la trilogía italiana, titulado *Cita en el Lago Maggiore*, Dal Masetto se cuenta la historia del regreso a Trani de Guido, el hijo de Agata y su doble ficcional. No viaja solo. Es acompañado por su hija, una joven que, repitiendo el destino familiar, emigró a España con la crisis argentina de 2001. Ella será quien ayudará a su padre a incorporar, de alguna manera, los cambios observados en el pueblo y en la casa ancestral.

Si bien la protagonista no verbaliza su “odio” a las aguas que la alejaron de su tierra natal, sí es posible observar su resistencia al abandono de la casa ancestral. El castigo de Agata por esta hibris implícita, localizada en el nivel de los sentimientos, fue permanecer petrificada mentalmente en el pueblo italiano. Y esta permanencia también encuentra razón de ser en una sensación precisa: la de “pertenecer” a ese lugar y no a otro, pues Agata, pese a haber vivido cuarenta años en América, era consciente de que su lugar en el mundo siempre seguiría siendo ese Trani perdido de su infancia y de su juventud.

Por otro lado, teniendo en cuenta las diferentes interpretaciones que, en torno a la piedra-roca-ágata, surgen a partir de la lectura de *Siete de oro* y *La tierra incomparable*, sobreviene una idea específica que sobrevuela sobre algunas zonas de la narrativa de Dal Masetto: la imagen de una infancia anclada en el tiempo, petrificada en una piedra preciosa, piedra que nombra a un personaje-madre difícil de ser corroído por el paso de los años y que, siendo el basamento de la identidad del escritor, lo acompaña en el difícil trayecto de regreso –simbólico y real– a la tierra natal. Cuando Dal Masetto decide abordar el tema migratorio, luego de haberlo esquivado por mucho tiempo –para poder asimilarse a la cultura de arribo y así sobrevivir–, comienza con la reconstrucción de la biografía materna. Al respecto, en una entrevista, el autor señala cuál fue la motivación de la escritura de estas novelas narradas en torno a Agata:

Me sentí obligado a escribir algo sobre los inmigrantes europeos. Necesité hacer una suerte de homenaje a los que vivieron esa experiencia. Pero mientras desarrollaba la idea, pensé que valía la pena contar cómo había sido su vida antes de subir al barco (Dal Masetto en Lojo, 2012).

Además, a estas interpretaciones se le adosan otras, vinculadas al concepto de “fortaleza vital” que el autor observa en este personaje y que destaca a través del título dado al primer volumen de la trilogía: *Oscuramente fuerte es la vida*. Al respecto, el autor aclara:

Agata es una mujer fuerte que puede afrontar las desgracias personales y sociales. Pero esa fortaleza tiene un anclaje en ciertos elementos de su mundo de entonces, fundamentalmente la casa de su infancia y juventud. Es un lugar de privilegio, real y recreado en el recuerdo, donde se puede refugiarse de la amenaza exterior. (Dal Masetto en Lojo, 2012).

En relación con esta idea, la casa natal (y la de sus ancestros) se torna para Agata un espacio privilegiado donde su identidad ha quedado simbólicamente resguardada. El pensamiento en torno al hogar y al pueblo natal posibilita el recuerdo de su propia experiencia vital y el de su familia, pues, como señala Gastón Bachelard (2000, pp. 29-30), es el espacio –y no el tiempo– quien anima a la memoria. De este modo, la casa permite integrar “los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. [...] Sin ella el hombre sería un ser disperso”.

La distancia tempo-espacial determinada por el proceso migratorio hizo que Agata sobredimensionara la casa y el pueblo natal, transformándolos en un espacio íntimo generador de fortalezas. Pero, al mismo tiempo, este personaje –que, recordemos, es la proyección literaria de la madre del autor– logra transmitirle al escritor las fuerzas necesarias para enfrentar el regreso. Joseba Achotegui, investigador de la psicología de los inmigrantes, señala que la vuelta al país de origen es “una nueva migración” porque, como dice Heráclito, “nadie se baña dos veces en el mismo río pues todo fluye” (Achotegui, 2009, p. 166). Es decir, tanto el país natal como la persona que emigró se han transformado. Por esta razón, volver a la tierra italiana y enfrentar los inevitables



cambios producidos, tanto en el exterior como en la propia subjetividad, es una experiencia impactante que Dal Masetto afronta, figuradamente, de la mano de Agata, su madre en la ficción. Sin embargo, pese a este escudo protector, el autor concibe el acto de regreso como una transgresión:

Uno sabe que no va a encontrarse con nada de aquello que supone que está buscando, pero *comete el pecado de buscarlo*. Y después lo paga [...] las calles, los puentes sobre los ríos, un muro que recordaba, todo eso seguía siendo mío hasta cinco minutos antes de entrar en el pueblo. Yo lo había mantenido en la imaginación durante muchos años. Sin embargo, cuando me tocó enfrentarme con esas cosas, era imposible conectarme, se habían ido, ya no eran mías. Se habían convertido en otra cosa (Dal Masetto en Anónimo, 2012; la cursiva es nuestra).

En *La tierra incomparable*, la sensación de pérdida –sentida tanto por el autor como por el personaje– respecto de todo lo tenido y vivido en la tierra natal aparece proyectada en una escena simbólica que tiene lugar cuando Agata visita la casa heredada. La protagonista, impulsada por Silvana, la nieta de su amiga que le oficia de cicerone, decide buscar el tesoro que su hijo, el doble ficcional de Dal Masetto, había enterrado justo antes de partir con el propósito de, algún día, regresar y recuperarlo. Pese a una intensa búsqueda, el tesoro enterrado no se encuentra: “–¿Desilusionada?– preguntó Silvana. / Agata contestó con un movimiento de cabeza que no afirmaba ni negaba. Pero no estaba desilusionada. Lo que se llevaba de aquel intento la hacía sentir bien” (Dal Masetto, 1995, p. 196). En esta escena se plasma esa imposibilidad de recuperar lo perdido pero, al mismo tiempo, la frase citada –que presenta a Agata, en cierta forma, satisfecha con el intento– representa, también, el movimiento mental que el autor realiza por el universo infantil cuando, como anteriormente mencionamos, se encuentra perdido en la escritura.

Este episodio de la búsqueda del tesoro, que simbolizaría tanto la pérdida de la infancia como el inevitable movimiento de búsqueda y exploración, dialoga con otras tres escenas donde hay niños y en las que se plantean diferentes problemas vinculados a la pérdida o preservación de la inocencia infantil en un mundo violento, única constante que no cambia pese al paso del tiempo.

La primera situación referida presenta a un grupo de chicos jugando. Agata los observa y ve que arman algo pero, como no sabe bien qué es, continúa mirándolos hasta que consigue entender cuál es ese juego que, al espectador, se le revelará como siniestro:

Los chicos tendrían entre siete y nueve años [...] Los tres, por turno, tironeando, verificaron la solidez de la pequeña horca que acababan de fabricar. [...] Después de asegurarse de que el lazo estuviera bien ceñido al cuello, lo soltaron. El pájaro cayó como un peso muerto y quedó colgado. Después aleteó, se elevó, se le acabó el cordel, cayó y quedó colgado de nuevo. Lo intentó una vez, lo intentó dos y varias más, hasta que se le acabaron las fuerzas y se rindió (Dal Masetto, 1995, pp. 221-222).

Esta escena refracta un importante conjunto de episodios de violencia, que se encuentran diseminados a lo largo de la novela. Los recuerdos sobre la guerra, los monumentos a los caídos, la exposición de instrumentos de tortura usados a lo largo de la historia, las noticias sobre los ataques xenófobos reiterados en Europa, la barca de inmigrantes que ningún puerto quiere auxiliar, los sistemas de producción con tortura animal y la agresión a un africano que decide tirarse al río helado para protegerse de la intolerancia y la xenofobia de un grupo de muchachos son algunas de las tantas notas que apuntan a subrayar la omnipresencia de la violencia.



La segunda escena infantil identificada es, también, sombría porque remite a una muerte: la de un chico fallecido luego de ser atropellado por un auto. Este episodio conduce a Silvana a confesar, indirectamente, la razón por la que había evitado tener hijos. Silvana deducía –realizando, en realidad, una proyección de sus propios miedos– que su amiga, la madre de la víctima de tránsito, sentía, junto a un profundo dolor, cierto alivio “de no tener un hijo creciendo en este mundo” (Dal Masetto, 1995, p. 235).

Hasta aquí, los episodios asociados a la infancia tienen un tono sombrío por la violencia omnipresente. Sin embargo, existe una escena más optimista que pareciera indicar que, pese a la devastación observada, se debe seguir buscando porque no todo está perdido: “Cruzando la calle, un hombre y un chico enderezaban y trataban de apuntalar un retoño de árbol que el viento debió voltear durante la noche” (Dal Masetto, 1995, p. 241). En esta imagen –que dialoga con la simbología que se desprende de la escena de Tanito abrazando una roca y con la que deriva del nombre Agata, piedra-madre que acompaña al autor en su experiencia del regreso–, el vínculo entre padres e hijos es revalorizado. Es gracias a ese lazo que, frente a la devastación que produce el paso del tiempo, el olvido y la violencia, se logra preservar la vida, la identidad y la memoria.

*IMITACIÓN DE LA FÁBULA: LAS PÉRDIDAS Y LAS RECONQUISTAS.* *Imitación de la fábula* (2014) es la anteúltima obra de Dal Masetto y su último trabajo publicado en vida<sup>7</sup>. En esta *nouvelle*, el autor cierra implícitamente la escena de despedida y transgresión abierta en el segundo capítulo de *Siete de oro*. Las consecuencias de la hibris cometida por Tanito son percibidas y padecidas por Vito, el protagonista de esta historia, cuyos rasgos identitarios son cercanos a los del autor y, también, a los del personaje de la primera novela de Dal Masetto.

Si *Siete de oro* es una obra “muy autobiográfica” (Dal Masetto en Frieria, 2014), construida a partir de una experiencia de viaje real del autor, *Imitación de la fábula* es la escritura de un desplazamiento al sur, imaginado en la adultez, a partir de la rememoración de aquella vieja vivencia migratoria en la que, como vimos, tiene lugar una instancia identitaria religadora. Es decir, en *Imitación de la fábula*, el viaje a la Patagonia no tiene asidero en la realidad del autor, ni tampoco en la del personaje. Esta idea aparece sugerida al comienzo del relato:

a lo mejor ya no se encuentre en su departamento de tres ambientes de un sexto piso sino cruzando un bosque patagónico camino a la cordillera. Podría ser que esté allá. Tal vez solamente sería cuestión de desearlo con suficiente fuerza [...] ‘Tengo que encontrar la forma de salir de esto [...] tengo que imaginar algo, imaginar, imaginar, la imaginación es todo.’ (Dal Masetto, 2014, p. 13).

La realidad inmaterial del viaje será confirmada, primero, por lo extraño de la aventura narrada y, luego, por una especie de “confesión” pasajera que el personaje realiza antes de llegar al refugio que había sido visitado en su juventud: “Lo estuve inventando todo, todo. Debo tener cuidado con lo que invento” (Dal Masetto, 2014, p. 119).

Vito es un viejo inmigrante que, acuciado por la pérdida de la memoria y la desorientación espacial, decide “viajar” al sur, con el objetivo de regresar (mentalmente) a un cerro patagónico visitado anteriormente durante su juventud. El personaje sabe que,

<sup>7</sup> *La última pelea*, finalizada el 15 de octubre de 2015, diecisiete días antes de morir, fue publicada por Guillermo Saccomanno, el amigo de Dal Masetto, en 2017.

ya sea estando en el sur o en su departamento, la búsqueda será la misma: “En alguna parte, [...] hay una roca que es la suya y cuyo centro –no lo ignora– nunca conseguirá alcanzar” (Dal Masetto, 2014, p. 13). En esta búsqueda obsesiva hallamos la referencia implícita a la leyenda italiana mencionada en la primera novela, así como también a la conciencia de las implicancias del castigo divino: “Su roca está en alguna parte. Por momentos cree verla. / ‘La veo, la veo, pero no puedo tocarla.’” (Dal Masetto, 2014, p. 139).

Debido al juego de identidades que se establece entre Vito, Tanito y el propio autor, el refugio que busca el protagonista de *Imitación de la fábula* puede ser interpretado con el mismo sentido con el que, en *Siete de oro*, interpretábamos el abrazo final a la roca, abrazo en donde la memoria se erigía como la base constructiva e integradora de la identidad. Pero esta vez, Vito no buscará conectarse con su yo-infantil, como lo hizo Tanito, sino que ahora intentará tender lazos para religarse con su yo-juvenil:

Vito acaba de recordar ese lago. [...] Siente que *no es solamente él, el de ahora*, quien trepa y exige eficacia a sus rodillas, *sino también aquel otro. Juntos están venciendo* [...]. Se dice que no debe darse tregua [...] pero tampoco forzar la marcha, hay que regular la energía, no puede saber hasta cuando lo asistirá esta ayuda de *aquel otro que fue* (Dal Masetto, 2014, p. 128; la cursiva es nuestra).

En Vito, la necesidad de esa religación identitaria no viene de la mano de una adaptación por “asimilación” con la cultura de arribo (Berry, 2001) –como le ocurría al protagonista de *Siete de oro*–, sino por la pérdida de memoria que sufre el personaje en su vejez: “Le está fallando la memoria [...] Últimamente estuvo varios días intentando recordar el nombre del barco de emigrantes que lo trajo a América cuando chico” (Dal Masetto, 2014, p. 12). Este nuevo estado que atraviesa el protagonista está representado, simbólicamente, con el resquebrajamiento de un espejo como consecuencia del ingreso de un “intruso” (Dal Masetto, 2014, p. 15). Esa intrusión, posiblemente símbolo del olvido y la vejez, provoca el estallido de la identidad estática y monolítica del cristal y transforma el espejo en fragmentos identitarios reconocibles pero imposibles de volver amalgamar.

¿Qué es lo que impulsa al protagonista a regresar al sur? ¿Qué tiene de especial ese lugar? La respuesta la encontramos, nuevamente, en el paisaje montañoso, que puede ser concebido por el personaje como un cable de conexión con su origen italiano, con el dolor por lo perdido –su roca, su vida en Italia– y, obviamente, con su identidad.

El viaje que Vito emprende es un traslado mental y, por esta razón, los personajes con los que se encuentra simbolizan diferentes instancias de su vida (y, probablemente, las del propio autor). De las distintas figuras interceptadas, el personaje de la chica de doce años destaca por varias razones: se presenta ante el protagonista no bien arriba Vito al espacio sureño, lo acompaña durante todo el trayecto y, debido a lo singular de su extraña y tormentosa historia, otorga a la *nouvelle* cierta intriga. Además, presenta la misma edad que tenía Dal Masetto cuando migró: doce años.

La muchacha, al principio reticente, gradualmente, va contando su historia. Proveniente de la zona de los castrados, fue violada y, como consecuencia de la agresión, quedó embarazada. Como sabía que iba a dar a luz a un varón, decidió huir para evitar que su hijo fuera esterilizado. El proceder de esta joven es diferente, como se subraya en la novela, al de otras mujeres que, violadas y embarazadas, son completamente incapaces de escapar:

–Para eso hay que poder planificar algo, poder proyectar, poder imaginar otra vida [...] nosotros no sabemos [...] imaginar, nos mutilaron esa posibilidad.  
 –Vos pudiste pensar [acota Vito].  
 –Yo pude pensar [responde la chica].  
 Vito espera más explicaciones. No las hay (Dal Masetto, 2014, p. 105).

Mientras este personaje casi onírico le va narrando a Vito, con bastante reticencia, su extraña y violenta historia, ambos caminan y se encuentran con otros personajes también simbólicos. El leñador, que escatima información a los viajeros para sentir que tiene poder, representaría una versión anterior del propio Vito, “[d]el que fue, de los muchos que fue. Y de los que sin duda conserva vestigios” (Dal Masetto, 2014, p. 33). El torneo en el que participa el protagonista para reivindicarse de una bochornosa experiencia juvenil, vinculada a la exposición pública, significaría una instancia de autoaceptación: “decir: esto soy yo, así soy, todo está bien” (Dal Masetto, 2014, p. 59).

En el encuentro con el pintor desarraigado, se proyectarían sus primeras incursiones vocacionales y vitales: “También yo hubiese querido convertirme en artista” (Dal Masetto, 2014, p. 76). La casa de los alemanes, cultores del dios germano de la guerra, simbolizaría la situación bélica vivida en la infancia, “recuerdos que ligan el idioma alemán con el terror” (Dal Masetto, 2014, p. 98). Por último, el encuentro con ese viejo ubicado en el medio del bosque incendiado –que quiere, pero no puede, contar la historia de la destrucción de su pueblo–, estaría hablando de la propia circunstancia actual del personaje, en la que se combinan la pérdida de la memoria y la necesidad de crear para “recuperar la certeza de no haber sido totalmente aniquilado, salvar algo” (Dal Masetto, 2014, p. 114). Vito intenta con estas palabras convencer al viejo escritor y convencerse a sí mismo. Pero el viejo está devastado y el bosque incendiado. Vito insiste:

cree saber, que más allá, *siempre al sur*, lo aguardan grandes extensiones de bosques, verdes, sanos, intocados. Puede recordar nombres de árboles, arbustos, flores; puede verlos en su imaginación: coihue, lenga, maitén, ñire, radal, canelo, mutisia, amancay, notro, pehuén, taique, raulí [...] Todo el tiempo la mirada se lanza al rescate de algo vivo y el informe que llega siempre es el mismo: nada, nada (Dal Masetto, 2014, p. 115).

El sur representa el pasado vivido y el lugar donde es posible reencontrarse con el camino de regreso a su esencia, a su verdadera identidad.

Cuando Vito y la muchacha llegan al refugio donde la joven come y descansa, el protagonista hace memoria y recupera una historia para contarle. El relato versa sobre unas hienas violentas que tienen aterrorizada a la isla en la que habitan pero que, persuadidas por una serpiente, deciden suicidarse para ser recordadas. Pero ese recordatorio erigido en piedra fue cubierto por la maleza y, del mismo modo que el tiempo había recubierto de olvido los recuerdos de Vito, ya nadie volvió a acordarse del monumento ni de las hienas.

En este contexto de violencia y destrucción de la inocencia, la chica de doce años –que está embarazada, que es capaz de huir e imaginar nuevas posibilidades para que su hijo sea fértil y que satisface su hambre y se duerme reclamando un cuento– se erige como símbolo de la creación artística y de los lazos identitarios. En relación con la primera idea, la joven connota la fecundidad que tuvo la infancia perdida en la trayectoria literaria del autor. Recordemos que parte de la obra de Dal Masetto fue delineada sobre la base de recuerdos, testimonios, memorias reconstruidas y preservadas con la escritura, búsquedas infatigables de escenas rescatadas del pasado y, también,

inocultables olvidos y constataciones de pérdidas irreparables, tales como las simbolizadas en *La tierra incomparable*. Con respecto a los lazos familiares, la joven pone en escena los vínculos ascendentes y descendentes que todo individuo debe preservar no sólo para la continua redefinición de su identidad, sino también como un antídoto contra la destrucción, el olvido y la violencia.

La *nouvelle* finaliza con la imagen de Vito recordándose que está allí sentado para pensar. En esta instancia en el que el viaje imaginario finaliza, el epígrafe de Séneca con el que se inicia la obra –“... la última de las desgracias es salir del número de los vivos antes de morir” (en Dal Masetto, 2014, p. 9)– se carga de sentido. ¿Qué significa salir del número de los vivos? La inmovilidad de Vito pensando en su roca y en la niña que lo acompaña nos arroja una respuesta: si la roca simboliza la infancia y otras pérdidas irreparables sufridas a lo largo de la vida, la joven embarazada y la promesa del nacimiento de un niño que no será esterilizado y que –además– necesitará de un padre, conforma la imagen alegórica de la obra creada, una obra inspirada en la infancia, atravesada por la violencia bélica y la migración.

Para finalizar, se podría pensar que la búsqueda de reconexión con el yo-infantil está íntimamente vinculada a la coincidencia de que la infancia del autor finaliza justo cuando se inicia su proceso migratorio. Teniendo en cuenta esta singularidad y recordando que este tipo de duelo se caracteriza por tener un carácter recurrente, se podría pensar que cuando se reactiva el dolor por la tierra natal, automáticamente también se aviva el recuerdo por una infancia interrumpida violentamente. La recuperación de los recuerdos infantiles y de la memoria familiar y la decisión de transmitir esa experiencia mediante la escritura literaria son las estrategias que Dal Masetto pareciera haber encontrado para calmar a su niño interior y también a su descendencia. Pues, de algún modo, así como Agata y su niñez fueron su roca, sus escritos lo son para sus hijos y nietos, así como también, simbólicamente, para los hijos y nietos de los inmigrantes.

En este sentido, cerraremos el artículo citando las palabras que Dal Masetto, en “Almendros”, escribe para su nieto Nahuel, antes de conocerlo:

Cada uno de nosotros ha venido de tantas partes, de tantas cosas. Somos uno y la suma de muchos. Y en esta suerte de balance no puedo dejar de señalar tu nombre: Nahuel. Un nombre que nada tiene que ver con los Alpes ni con la isla de tu padre ni con la pampa ni con la ciudad de tu madre, y sí con el pueblo mapuche que habitó el remoto sur patagónico antes de la llegada de los conquistadores exterminadores, una tierra sin límites donde el viento es el señor y que un día querrás conocer y conocerás. [...] Me basta mirar mi propia historia para saber que son justamente ciertas imágenes primeras las que nos ayudan a salvarnos. Imágenes aparentemente borradas, aparentemente perdidas, pero que persisten, arraigadas en el fondo de la memoria. Esas que desfilan rápidamente ante mis ojos, las de los almendros en flor [...] son las que frecuentarás e incorporarás, y perdurarán en vos, en alguna parte de vos, intocadas [...] dispuestas para surgir y ayudarte a elegir el camino cuando haga falta. No el camino menos doloroso, pero probablemente el más limpio, el más cercano a una forma de dignidad. Y sé que al reencontrarlas recuperarás, cada vez, como recuperé yo, calma y sostén, también algo de la inocencia perdida, y fidelidad por esos principios sin nombre que siento vivir bajo el cielo de esta mañana soleada (Dal Masetto, 2006, pp. 16-18).

## Referencias bibliográficas:

- Achotegui, J. (2009). Migración y salud mental. El síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (síndrome de Ulises). *Zerbitzuan*, 46, 163-171. Recuperado de: <http://www.zerbitzuan.net/documentos/zerbitzuan/Migracion%20y%20salud%20mental.pdf>
- Anónimo (2012, 3 de agosto). Los libros ayudan a combatir la soledad. [Entrevista a Dal Masetto]. *Revista Ñ. Clarín*. Recuperado de [https://www.clarin.com/ficcion/entrevista-antonio-dal-masetto\\_0\\_H1wQDEb3wXe.html](https://www.clarin.com/ficcion/entrevista-antonio-dal-masetto_0_H1wQDEb3wXe.html)
- Ardizzone, M. (2014). *Cita en el Lago Maggiore*: una novela como conclusión de una experiencia migratoria familiar. Una conversación con Antonio Dal Masetto (7 de diciembre de 2013). *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, 2 (Número extra *Migrazioni, diaspora, esilio nelle letterature e culture ispanoamericane*), 195-200.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Berry, J. W. (2001). A psychology of immigration. *Journal of Social Issues*, 57(3), 615-631.
- Dal Masetto, A. (1980). *El ojo de la perdiz*. Hannover: Ediciones del Norte.
- (1984). Primer amor. *Hispanamérica*, 13(38), 63-66.
- (1991). *Siete de oro*. Buenos Aires: Planeta.
- (1995). *La tierra incomparable*. Buenos Aires: Planeta.
- (2006). Almendros. En Id., *Señores más señoras* (pp. 13-18). Buenos Aires: Sudamericana.
- (2011). *Cita en el Lago Maggiore*. Buenos Aires: El Ateneo.
- (2014). *Imitación de la fábula*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2017). *La última pelea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Friera, S. (2014, 30 de agosto). En mis novelas siempre reflejo el mundo que viví. [Entrevista a Dal Masetto]. *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-33206-2014-08-30.html>
- García-Campayo, J., & Sanz Carrillo, C. (2002). Salud mental en inmigrantes: el nuevo desafío. *Medicina Clínica*, 118, 187-91.
- Lojo, M. (2012, 24 de febrero). Sentí que no estaba solo. [Entrevista a Dal Masetto]. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/senti-que-no-estaba-solo-nid1450707>
- Magnani, I. (2009). Por caminos migrantes hacia la conciencia de una identidad abierta. *Altre modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, 2, 141-153. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3175841>
- Said, E. (1985). *Beginnings. Intention & Method*. Nueva York: Columbia University Press.