

DIALOGOI

rivista di studi comparatistici

anno 6/2019



DIALOGOI
Rivista di studi comparatistici
anno 6/2019

Dialogoi

IN COPERTINA

DEI DELITTI E DELLE PENE, ILLUSTRAZIONE DALL'EDIZIONE DEL 1766.

Editore
WriteUp Site©

www.writeupsite.com
info@writeupsite.com

via Michele di Lando 160
00162 Roma
(06) 89364113

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Non sono assolutamente consentite le fotocopie senza il permesso scritto dell'Editore.

I edizione: dicembre 2019

ISSN 2420-9856

ISBN 978-88-85629-xx-x

Registrazione presso il Tribunale di Roma nr. 147 del 28/09/2017.

DIALOGOI

Rivista di studi comparatistici. Anno 6/2019

Direttore editoriale

Giuseppe Grilli
Università degli Studi Roma Tre

Direttore responsabile

Nicola Palladino
Università degli Studi della Campania *Luigi Vanvitelli*

Comitato scientifico internazionale

VICTORIA CIRLOT
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

VERNER EGERLAND
Lunds Universitet, Svezia

GABRIEL MOSHE ROSENBAUM
Università Ebraica di Gerusalemme

PATRICIA STABLEIN GILLIES
University of Essex

JOCELYN WOGAN-BROWNE
Fordham University, New York

Referaggio / Reviewing

Tutti i saggi pubblicati in questo volume hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima (*blind peer reviewing*) sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana.

All essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Board of the series.

Comitato editoriale

Dora FARACI, Francesco FIORENTINO, Giuliano LANCIONI,
VALERIO MAGRELLI – Università degli Studi Roma Tre
Corrado BOLOGNA – Scuola Normale Superiore
Massimo FUSILLO – Università degli Studi dell'Aquila
Annamaria COMPAGNA – Università degli Studi di Napoli
"Federico II Napoli"
Enric BOU – Università Ca' Foscari Venezia
Fausto PELLECCIA – Università di Cassino e del Lazio
Meridionale

Comitato di redazione

Ute WEIDENHILLER – Università degli Studi Roma Tre
Mira MOCAN – Università degli Studi Roma Tre
Micaela LATINI – Università dell'Insubria
Valentina RIPA – Università degli Studi di Salerno
Marcella TRAMBAIOLI – Università degli Studi del
Piemonte Orientale – Amedeo Avogadro

Colpe, delitti e castighi

Monografico a cura di Giuseppe Grilli

Indice

- 9 Introduzione
GIUSEPPE GRILLI
- 13 De la crónica negra a la crónica rosa: algunas reflexiones
sobre el papel de Francisca Zatrillas en la conjura Camarasa
MARTA GALIÑANES GALLÉN
- 31 Tre volte (e mezzo) Trakl
VALERIO MAGRELLI
- 39 Come evadere dalla prigione dell'egologia
Allotropie dell'io in Wittgenstein
FAUSTO PELLECCIA
- 61 Su Wittgenstein «discepolo e seguace di Freud»?
FRANCO LO PIPARO
- 73 Surrealismo, Sur-realismo: crimini, tradimenti e altri
delitti.
NICOLA PALLADINO
- 87 Il crimine è un delitto. Camus inspiegabile. la colpa dello
straniero au contraire
GIUSEPPE GRILLI
- 101 Itineraris de la culpa. A propòsit de Némirovsky i Jünger
ENRIC BOU
- 117 Il reato del reale: "Selfie" e la *caméra-stylo*
ALESSANDRA TANTILLO, TIZIANA CARLINO

Varia comparata

- 129 Autoapprendimento linguistico e nascita dell'industria
editoriale: un percorso attraverso le guide di conversazione
italiano-portoghese del XIX secolo
MONICA LUPETTI, MARCO E.L. GUIDI
- 185 **Recensioni**

Testi

- 215 5 Poesie politiche di Valerio Magrelli
tradotte in Catalano ed Ebraico
AGNÈS VALENTÍ POU, RAFFAELE ESPOSITO
- 221 Marwān ‘Alī o la poesia come dissoluzione
delle identità
RAUL VILLANO
- 243 Joyce Lussu e i Curdi:
il 1965 riproposto da Giuseppe Grilli

- 251 **Abstract**



INTRODUZIONE
COLPE, DELITTI, RECLUSORI
GIUSEPPE GRILLI

In questo numero le diverse sezioni hanno tutte un carattere monografico, o quasi, nel senso che oltre alla tradizionale scelta di assemblare la maggiore parte dei contributi sotto il lemma peculiare del numero, anche i riferimenti di Varia comparatistica e Testi sono riferibili alla motivazione del tema portante. Eppure nell'autonomia tematica, e persino disciplinare di ciascun contributo, ma potremmo anche dire di ogni suddivisione, corre un legame di sangue che tutte accomuna. Anzi, forse è nella sezione *Testi* che tradizionalmente riscopre, riprende, o commenta qualcosa di dimenticato, o addirittura inedito, troviamo la ragione, forse meglio, le ragioni, della monografia. Si tratta di un sentimento o *pathos*, che va recuperato, anche in modo perentorio, in una rivista scientifica, ed è l'emozione scaturita in luoghi diversi, e controversi, riguardo alla natura e plausibilità delle libertà. Lì, tra i Testi recuperati, accanto a poesie curde presentate da Joyce Lussu in anni ormai lontani, in una rivista studentesca di Napoli, ci sono le poesie di Magrelli tradotte in catalano, in questi giorni dove l'esposizione della cultura verso l'attualità è persino violenta. E in ebraico, mentre fuochi corruschi si riproducono temibili pur nello stile farsesco che li rende ancor più ignobili, accentuando la terribile e tragica "banalità" del male. Perché, le cinque poesie prescelte, tutte aneddotiche, sono intessute sull'episodio "politico" che indica il degrado della condizione occidentale, europea. Addirittura la mini antologia si avvitava in un esempio indissociabile dalla realtà contemporanea italiana, e sembra tornare l'urgenza: "di nuovo come un tempo", come dice l'attacco di una strofa della canzone di Fausto Amodei (1950) *Per i morti di Reggio Emilia*.

In realtà già il basamento della parte monografica propriamente detta, raggruppa sotto il lemma *Colpe, delitti e castighi* una disconformità rispetto al reale contemporaneo,

un disagio pur nella sua accettazione, esaltazione, sublimazione. Ovviamente si allude qui al capolavoro di Dostoevskij, che proclama il senso generale dell'insieme. D'altronde la prima grande, insuperata traduzione occidentale di *Delitto e castigo* (Преступление и наказание, *Prestuplenie i nakazànie*, fu quella catalana di Andreu Nin 1929), anticipando di qualche anno quella spagnola di Rafael Cansinos Assens (1935). Due dissidenti Nin e Cansinos, due irriducibili, pur nella diversità, a qualsiasi omologazione.

Lo sguardo trasversale, di un punto di vista al margine, e del margine, si esprime in tutti i saggi qui raccolti, sin dal quello di Enric Bou. Bou parte dal concetto di colpa come è stato razionalizzato da Levinàs partendo Dostoevskij, per poi proseguire con un testo straordinario e a lungo inedito, la *Suite française* di Irène Némirovsky (Gallimard 2009), alla quale il critico associa l'introspezione analitica di Ernst Jünger. Non lontano nel proposito, il centro dello scritto di Grilli verte sul Camus algerino incantato, utopico sognatore di un grande paese, mediterraneo, senza preferenze nazionali o nazionalistiche. Né solo berbero, o solo arabo e nemmeno solo francese, o meglio *pie noir*, includendo catalani, spagnoli, ebrei sefarditi e non, ecc. In realtà il saggio di Bou fa anche da premessa di orizzonte ai contributi di Palladino e Carlino che aprono, oltre lo spazio letterario, l'attenzione sui contenuti culturali delle recenti modernità. Palladino riprende la melancolia che accompagnò i sogni delle avanguardie più ottimistiche quando vennero reclusi nelle gabbie nazionalistiche e guerresche del Grande Conflitto con cui si spegne il Novecento progressista che si era appena dischiuso. Tiziana Carlino e Alessandra Tantillo si dissipano, iconoclaste, nella rete e nei *short stories* dei microchip che sono l'anima viva degli apparecchi di mano già denominati un tempo cellulari. Infatti nell'ultimo saggio della sezione si prende a esempio un delitto, e in concomitanza, una colpa, quella dell'estrema accettazione (e adeguamento) dell'innovazione tecnica. L'occasione è offerta da un film italiano diretto da Agostino Ferrente e girato con un telefonino: *Selfie*. Il regista consegna a due ragazzi di Traiano un cellulare con cui raccontare la loro vita e la tragica vicenda, irrisolta, che nel 2014 li ha segnati, quando un poliziotto uccide per errore un giovane amico incensurato. Al confine tra il film e il genere *nonfiction*, *Selfie* è un esempio di come la *caméra-stylo* sia oramai una realtà di fatto del cinema contemporaneo. È comunque ancora il tema del delitto, o più precisamente, dell'assassinio, in questo caso "per errore", il supporto argomentale per l'innovazione

della forma. O tecnica.

Questi intrecci che sono la forza del caso o del mito, se volessimo tracciare le premesse della storia infinita, ovvero senza fine né finalità, come esigeva Croce, proseguono. Con il contributo di Marta Galiñanes Gallén, già in apertura, incrociamo (anticipiamo) un'ulteriore articolazione della frontiera, quella tra evocazione della memoria e del racconto con la descrizione storica. Vi parte perciò con un *topos*, quello del regicidio, seppur realizzato nella forma surrogata dell'assassinio di un viceré, il delegato di Madrid a Cagliari, replica tardiva dell'omicidio che suggellò la ribellione di Barcellona nel 1640 poi conclusasi con la disfatta della Pace dei Pirenei.

Non dissimili, ma reclusi un un'intercapedine segreta, quella che nasconde nelle pieghe dell'assassinio anche la pulsione di morte propria della pratica del suicidio, hanno una straordinaria consistenza il gruppo di saggi, quasi un dossier, dedicato alla crisi di passaggio di Wittgenstein con l'impatto teorico e emotivo della catastrofe nell'esperienza anche personale della Grande Guerra. A essa fece seguito per il soldato austriaco (in realtà un ufficiale, come Emilio Lussu, solo per fare un nome nell'altro lato della trincea) la lunga prigionia sulla collina adiacente al Monastero di Montecassino, luogo storicamente famoso, e periodicamente tirato in ballo dalle bizzarrie della storia, ma soprattutto utilmente celebre per la trasmissione, conservazione e riproduzione di manoscritti di ogni genere e provenienza. Ed erano storie spesso, spessissimo, estranee alle conoscenze linguistiche degli scribi, segni graffiati seguendo una consuetudine, un piacere tutto solipsistico.

La libido intellettuale orientata nella direzione di un polimorfismo quasi senza frontiere o la pulsione di morte già segnalata in una biografia dove l'omicidio maggiore, intrinseco nella scelta del suicidio, apre — come dicevo — a una serie di interventi a cominciare da quello di Franco Lo Piparo. Il suo scritto solo in apparenza tangenziale, verifica la coincidenza storiografica, il collegamento viennese e con la buona società locale. Il dato personale incide di nuovo (sempre?) quando il dottor Freud accoglie tra i suoi pazienti diretti una sorella di Ludwig. Partendo dal *Witz*, Lo Piparo, magari sulla traccia segnata da Francesco Orlando, altro siciliano affascinato dalla psicoanalisi freudiana, indaga il conflitto come luogo di collegamento tra interno e esterno nel pensiero di Wittgenstein nello snodo tra una presunta prima parte originaria e una seconda di (quasi) autocommento e glossa di colui che risulta essere il più originale

e innovatore (irregolare?) pensatore del Novecento. Pellicchia ripercorre il momento epistemologico di quella crisi, la crisi del Novecento. La secessione dell'io, il suo eccesso in una ricomposizione del pensiero filosofico modernamente riscattato, infatti, nega ogni plausibilità alla devianza. Solo nel declinarsi in terza persona, l'egli, l'io può aspirare al detto, alla significazione, e dunque anche alla comunicazione intersoggettiva. Senza questa grammatica c'è il vuoto, il silenzio. Ovvero, come proclama il titolo, la prigione del solipsismo.

Naturalmente è nella sezione *Testi*, come accennavo all'inizio, che la filosofia del linguaggio diventa prammatica come forma della filosofia o scienza umanistica moderna, seguendo il programma (un po' anarchico) voluto da Wittgenstein nella transizione tra prima e seconda fase del suo agire intellettuale — seguendone la descrizione convenzionale —. In essa è prevalente la presenza curda sin nella riesumazione di una piccola antologia curata da Joyce Lussu e apparsa su un giornale studentesco di Napoli nel 1965, all'epoca in cui Joyce abitava a Roma con il marito ed era sempre in giro, mai in fuga. Poi il tema propone una presenza più contemporanea, grazie al contributo di Raul Villano che presenta un poeta curdo-siriano che scrive in arabo, riprendendo una tradizione di plurilinguismo durata nel tempo nelle aree linguistiche e culturali del Kurdistan. In questo proposito si colloca la vicenda pienamente attuale del poeta curdo-siriano Marwān 'Alī, *Garīb: lā šay* 'anki fī *Wikiliks* di cui Raul Villano nel presentare la sua ricca personalità offre anche una significativa antologia con traduzione a fronte di alcune sue composizioni recenti.

Ovviamente le recensioni sono esterne a questa concentrazione tematica, pur se non sempre e del tutto estranea ad essa. Così come in *Varia comparata* il saggio di Monica Lupetti e Marco E.L. Guidi si concentra sulla produzione editoriale delle guide linguistiche, che, da strumento di viaggio per turisti, si vanno poi trasformando in primo soccorso di accoglienza dei migranti: persino qui i delitti sono comunque in agguato, nei pericoli immani della e-migrazione coatta, e di massa.

DE LA CRÓNICA NEGRA A LA CRÓNICA ROSA: ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL PAPEL DE FRANCISCA ZATRILLAS EN LA CONJURA CAMARASA

MARTA GALIÑANES GALLÉN

«Y se ponga epitafio para memoria y exemplo de los venideros»¹. Con esta frase de la sentencia condenatoria de la Marquesa de Láconi, el Duque de San Germán daba orden de que se pusiera un epitafio a perpetua memoria del hecho infame que había convulsionado la isla de Cerdeña y que hoy en día se puede observar en la fachada del número treinta y dos de la calle Nicolò Canelles de Cállar², en un edificio construido sobre las ruinas de la casa de don Antíoco Brondo, Marqués de Villacidro, desde donde en julio de 1668 los integrantes de la camarilla Castelví dispararon al por aquel entonces Virrey de Cerdeña, el Marqués de Camarasa.

Sin lugar a dudas, el caso Camarasa es el más complicado de la historia española de la isla sarda, pudiendo considerarse incluso como un thriller político en el que se darían la mano la crónica negra y la crónica rosa³. Y es que se tra-

1 Biblioteca Nacional Madrid, Ms. 12959.4/3, "Sentencia contra la Marquesa de Láconi y Siete Fuentes", en M. Romero Frías (ed.), *Documenti sulla crisi politica del Regno di Sardegna al tempo del viceré marchese di Camarasa. Raccolta di documenti editi e inediti per la storia della Sardegna*, vol. I, Sassari, Fondazione Banco di Sardegna, 2003, p. 221.

2 Actual Cagliari.

3 Los testimonios que conservamos sobre este episodio son en su mayoría manuscritos. Se trata de relaciones y de cartas escritas por los protagonistas de la historia a las que se unen los informes, pregones y las distintas sentencias del proceso. El episodio también lo recoge el capuchino Jorge Aleo en su *Storia cronológica dell'Isola e Regno di Sardegna dall'anno 1637 all'anno 1672*. Toda y Güell recoge en su *Bibliografía española de Cerdeña una Relación de los homicidios...* que no es otra cosa que una copia de la *Relazione degli omicidi* escrita por Carlo Pollano, cuyo original está en el Archivo Storico di Cagliari. Por último, quisiéramos citar aquí la obra de Dionigi Scano, *Donna Francesca di Zatrillas, Marchesa di Laconi e di Sietefuentes. Notizie sugli avvenimenti che nel 1668 culminarono con gli omicidi del Marchese di Laconi don Agostino di Castel-*

ta de un suceso que funestó la isla desde 1668 hasta 1672, aunque, en realidad, este hecho marcó la historia sarda por mucho más tiempo⁴. Consiste en el asesinato de dos nobles, don Agustín de Castelví, Marqués de Láconi, y don Manuel Gómez de los Cobos, IV Marqués de Camarasa y Virrey de la isla de Cerdeña, en un clima de inestabilidad política, social y económica en la isla y durante un periodo de debilidad de la Monarquía comprendido entre los últimos años del reinado de Felipe IV y los primeros de la regencia de su segunda esposa, Mariana de Austria.

En 1668 la Monarquía Hispánica está en crisis: crisis en Madrid, donde en lugar de un niño, Carlos II, gobierna su madre, Mariana de Austria, y donde son frecuentes las disputas entre el confesor de ésta, Juan Everardo Nithard, y don Juan José de Austria, único hijo natural reconocido de Felipe IV y enemigo acérrimo de Mariana; crisis en Europa, ya que en mayo de 1668 se firmaba el Tratado de Aquisgrán con el que se ponía fin a la Guerra de Devolución a favor de los franceses, mientras que España perdía parte de sus posesiones en los Países Bajos y renunciaba definitivamente a Portugal, empezando de este modo su ocaso como gran potencia europea; y, por último, crisis en Cerdeña, acrecentada esta última por la implantación en su territorio de la política militar del Conde-Duque de Olivares, la Unión de Armas (1626), proyecto con el que se aumentaba el compromiso de todos los reinos de la Monarquía Hispánica para compartir con la Corona de Castilla las cargas humanas y, sobre todo, financieras del esfuerzo bélico⁵.

El Reino se había caracterizado por su fidelidad, sobre todo durante la década de 1640 cuando la Monarquía tuvo que afrontar los conflictos con Cataluña, Andalucía y Portugal, creados por la aplicación de la dicha Unión de Armas, pero tras la peste de 1652 la situación económica de la isla se agravó considerablemente. A la gran crisis demográfica originada por la epidemia se añadían una serie de

vi e del Marchese di Camarassa don Manuele Gomez de los Cobos, Viceré di Sardegna, publicada en Cagliari en 1942. En esta obra, Scano, aunque parte con la idea de escribir un ensayo histórico, acabará convirtiendo a la Marquesa de Sietefuentes en un vulgar personaje de folletín. Para más información, véase M. Galiñanes y M. Romero Frías, "Relación de los sucesos de Zerdeña desde el principio de las Cortes que zelebró el Marqués de Camarassa hasta su muerte...", en P. Civil, F. Crémoux, J. Sanz (eds.), *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2008, p. 192.

4 M. Galiñanes y M. Romero Frías, *op. cit.*, p. 191.

5 C. Torres Llop, "Marquesa de Sietefuentes. Víctima y culpable de la conjura Camarasa", *Asparkía*, 30, 2017, p. 71.

problemas económicos debidos, en buena parte, a las malas cosechas. Además, será en este periodo cuando aparezca por primera vez un problema que posteriormente se revelará fundamental: la reivindicación de los principales oficios para los naturales. Como afirma Manconi⁶

Da qualche decennio ormai è in atto un processo lento ma inarrestabile d'inserimento nell'apparato statale delle forze sociali emergenti. Gli stessi gruppi egemoni d'antica data premono per assicurarsi margini di potere sempre più ampi, man mano che perde vigore il disegno centralistico di Madrid. Cariche come i governatorati di Cagliari e di Sassari, alcuni pingui vescovadi, le *plazas* di giudice della *audiencia* esercitano un'attrazione irrefrenabile. E certe consorterie di nobili, ecclesiastici e *letrados* questa strada la percorrono con risolutezza rinvigorendo antiche *querelles* e riproponendo contenziosi del passato.

Con anterioridad, los altos mandos del gobierno, tanto civil como religioso, habían sido cubiertos con aristócratas que, en su mayor parte, procedían de la Península Ibérica, algo que había creado una serie de resentimientos entre la nobleza, los eclesiásticos y la nueva burguesía local que veía así cómo eran otros los que se quedaban con las ganancias y privilegios. Pero a mediados del siglo XVII la crisis económica había alcanzado su punto máximo y amenazaba también a los estamentos más acomodados del Reino⁷. Por esta razón, la reivindicación de los oficios a favor de los naturales será la petición fundamental de la isla ya en las Cortes de 1656 presididas por el Conde de Lemos⁸. En efecto, este Parlamento marcó un antes y un después en las relaciones entre el Rey y el Reino, ya que por primera vez los estamentos sardos pusieron una condición, es decir, un elemento de presión para pagar el donativo al Rey, lo que implicaba la imposición de límites a la autoridad real y una ruptura de la tradición política que había regido la isla has-

6 F. Manconi, *La Sardegna al tempo degli Asburgo. Secoli XVI-XVII*, Nuoro, Il Maestrale, 2010, p. 521.

7 Ivi, p. 523.

8 En realidad, en 1655 casi la totalidad de los oficios recaían en manos de los naturales: "Sono soltanto sei i forestieri che in quel momento ricoprono le cariche pubbliche di maggior rilievo: i vescovi di Ampurias e Bosa, il governatore di Sassari, l'avvocato fiscale del *Real Patrimonio*, un giudice civile ed il fiscale della sala criminale della *audiencia*. Restano invece riservate agli spagnoli le tre *plazas* primarie di viceré, di *regente la real cancellería* e di arcivescovo di Cagliari", Ivi, p. 521.

ta ese momento⁹.

El 24 de mayo de 1665 Manuel Gómez de los Cobos, IV Marqués de Camarasa era nombrado Virrey y Capitán General del Reino de Cerdeña. Con esta elección, Felipe IV mandaba un claro mensaje a la isla: el deseo de dar un paso atrás en las concesiones que se hicieron en las Cortes del Conde de Lemos y regresar, de este modo, a una época en la que la autoridad virreinal era incuestionada¹⁰. De este modo, el Marqués, acompañado de su mujer, doña Isabel de Portocarrero, y sus hijos, llegaba a Cáller, donde juró su cargo el 16 de agosto de 1665. Pocos meses después, la Reina Regente le informaba de la muerte de su marido y le confirmaba en el cargo que el difunto Felipe IV le había otorgado.

Seguramente, el Marqués de Camarasa se dio de bruces con una cruda realidad. Desde las Cortes de Lemos, la situación interna del Reino había ido empeorando, ya que dos familias luchaban por el poder en la isla. Los Alagón, la Casa más antigua de Cerdeña, emparentados con familias muy próximas a la Corte, frente a los Castelví, carentes de relaciones con Madrid, pero que controlaban todos los puntos clave del poder en Cerdeña, gracias a una inteligente política matrimonial que los enlazaba con otras familias importantes de la isla y al desarrollo de una tupida red clientelar. Estas tensiones internas van a originar una polarización de la sociedad sarda donde

un fronte socialmente composito si coagula intorno ad alcuni personaggi di primo piano. Le figure più eminenti sono don Agustín de Castelví e il procuratore reale Jaime Artal de Castelví, Marqués de Cea, per lo stamento militare e l'arcivescovo di Cagliari Pedro Vico per lo stamento ecclesiastico.¹¹

Al agudizarse las posiciones de las dos facciones nobiliarias, el equilibrio parlamentario se quebrará, lo que hará que estalle el conflicto en las Cortes de 1666.

1. El Parlamento Camarasa y los asesinatos

Felipe IV, el 30 de mayo de 1665, le ordena al Marqués

9 J. Revilla Canora, "Del púlpito al destierro: las élites religiosas sardas en torno al asesinato del Virrey Camarasa", *Tiempos Modernos*, 36, 2018, p. 172.

10 J. Revilla Canora, "Tan gran maldad no ha de hallar clemencia ni en mí piedad. El asesinato del Marqués de Camarasa, Virrey de Cerdeña. 1668", *Revista digital Escuela de Historia*, vol. 12, 1, 2013.

11 F. Manconi, *op. cit.*, p. 530.

de Camarasa la celebración de un Parlamento en Cerdeña «con motivo del estado que tenía la Monarquía por tan continuadas guerras y calamidades»¹², con el objetivo de alcanzar 700.000 escudos de oro distribuidos en diez años como donativo.

La noticia no fue bien recibida, ya que la isla no podía afrontar semejante pago. Así, el uno de julio de 1666, Mariana de Austria transmitió al Consejo dos cartas del Marqués de Monteleón y del Conde de San Jorge, representantes del estamento militar, y otra de don Gerónimo Zonza y Vico, síndico de la ciudad de Sassari, en donde se insistía en la grave crisis que atravesaba Cerdeña, originada principalmente por la falta de población tras la peste; por las malas cosechas, debido a la plaga de langosta; por la falsificación de la moneda y, sobre todo, por el pulular del bandidaje, sobre todo en el norte de la isla, favorecido por el absentismo de la justicia. La situación se complicó aún más para el Virrey cuando se vino a saber que la “Primera Voz” del estamento militar, título que le correspondía al poseedor del título más antiguo¹³, en nuestro caso, a la familia Alagón, debido a la minoría de edad del heredero de esta Casa, don Artal, habría recaído en don Agustín de Castelví, Marqués de Láconi.

De este modo, las Cortes de 1666 se abrieron con la fuerte oposición de Láconi y de su camarilla a la concesión del donativo, si el Reino, a cambio, no obtenía una serie de privilegios. Tras un año de tira y afloja de negociaciones parlamentarias sin llegar a un punto de acuerdo, el entorno Castelví decidió enviar a la Corte al Marqués de Láconi para que allí presentara directamente sus reivindicaciones.

En Madrid, don Agustín negociará con el Vicecanciller de la Corona de Aragón, Cristóbal Crespí de Valldaura, y poco a poco las peticiones de la facción Castelví se verán reducidas a cuatro: la confirmación de los privilegios en uso y en desuso concedidos a las villas y ciudades del Reino; la desaparición de la Sala Criminal, debido al importante coste que representaba para la hacienda sarda; la posibilidad de vender libremente las sacas de porción de trigo y, por último, la concesión a los naturales de los oficios tanto seculares como eclesiásticos. Crespí de Valldaura, aceptó parcialmente la primera petición, pero rechazó todas las demás

12 Archivo Histórico Nacional, *Consejos suprimidos*, libro 2572, fol. 235r-273r, “Instrucción secreta para el virrey Francisco Tuttavila”, en M. Romero Frías (ed.), *op. cit.*, p. 141.

13 D. Scano, *Donna Francesca Zatrillas*, Sassari, La biblioteca della Nuova Sardegna, 2003, p. 33.

por distintas razones. En concreto, no se aceptó que todos los oficios fueran para los naturales, porque «aunque sean de gran confianza y de grandes obligaciones pueden con el tiempo descaer y no hay quien les vaya a la mano, sino el que haya vasallo de otro Reino que les acuerde lo que deben y les ayuden a cumplirlo»¹⁴, tesis que se vio reforzada por la actitud obstruccionista de los naturales en el desarrollo del Parlamento Camarasa. Del mismo modo, se negó la desaparición de la Sala Criminal, ya que en esta petición se intuía el deseo de los nobles locales de poder aplicar a sus anchas su jurisdicción sobre los vasallos. Por último, Crespí de Valldaura consideró poco prudente permitir la venta de la porción de trigo que todas las ciudades conservaban durante un año para que, en caso de invasión o carestía, estas no se quedaran sin pan. De acuerdo con el Vicecanciller, Mariana de Austria fue tajante.

Mientras, el Virrey, con la connivencia de la Marquesa viuda de Villasor y del Príncipe de Pomblín, lograba que se reconociera al joven Marqués de Villasor la mayoría de edad, pudiendo de este modo ocupar la “Primera Voz” del brazo militar, algo que provocó que varios votos de los estamentos fueran favorables a la Casa de Alagón y, por lo tanto, que se consiguiera encauzar el Parlamento¹⁵. De este modo, se lo comunicó Manuel Gómez de los Cobos al Vicecanciller Crespí de Valldaura¹⁶:

[...] me pareció conveniente tener en aquel estamento persona que propusiera las materias que se tratan con más afecto, y no se ofreció otro medio que el de dar supliemento de edad al Marqués de Villasor, pues el celo con que toda su casa se ha mostrado siempre a lo que es servicio de Su Magestad ayudara al buen suceso, y facilitava esta resolución allarse el Marqués ya de edad de 18 años y haver exemplar de que al Marqués de Láconi, don Luxorio de Castelví, se le avía avilitado de 16.

Ante estas resoluciones, el Marqués de Láconi volvió a

14 Archivo de la Corona de Aragón, *Consejo de Aragón*, leg. 1134, “Relación de los sucesos de Zerdeña desde el principio de las Cortes que zelebró el Marqués de Camarassa hasta su muerte. [...]”, en M. Romero Frías (ed.), *op. cit.*, p. 16.

15 J. Revilla Canora, “El asesinato del Virrey Marqués de Camarasa y el Pregón General del Duque de San Germán (1668-1669)”, en E. Serrano (coord.), *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en historia moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, p. 579.

16 Archivo de la Corona de Aragón, *Consejo de Aragón*, leg. 1210, en M. Romero Frías (ed.), *op. cit.*, p. 28.

Cerdeña, donde fue recibido con «singular aplauso, dándole los estamentos las gracias por la particular atención y fineza con que había procurado las conveniencias del Reyno»¹⁷. Además, debido a las negativas de Madrid, la facción Castelví siguió obstaculizando la celebración de Cortes y la concesión del donativo con varias excusas como, por ejemplo, la necesidad de tratar el tema de la devaluación de la moneda. Con la intención de paliar este problema, Camarasa, tras consultarse con la Real Audiencia, ordenó la emisión de nueva moneda para lo que llegó, incluso, a empeñar su plata y sus joyas. A pesar de esta medida, el Virrey no consiguió esconder su escepticismo sobre el desarrollo y buen término de las Cortes: «temo mucho no se ha de conseguir, y quedo con resolución de cerrar las Cortes, pues con esta gente no bale la razón y quieren por un capricho particular aventurarlo todo, perdiendo lo merecido por sus padres y abuelos»¹⁸. El ambiente era cada vez más tenso y empezaron a aparecer pasquines en los que se amenazaba a los favorables al donativo real¹⁹, por lo que el Virrey decidió cerrar las Cortes y enviar al Fiscal Regio a Madrid para que la Regente fuera informada de lo sucedido.

La disolución de las Cortes servirá solo para aumentar el mal humor entre la facción de los Castelví, ya que con ella veían escapar una oportunidad de oro para imponer a la Corona sus pretensiones. Así se lo explica el cerebro de toda la operación, don Pedro Vico, Arzobispo de Cáller, a la Regente²⁰:

En carta de 4 de junio he dado cuenta a Vuestra Magestad de la resolución de Cortes que el Marqués de Camarassa, Virrey, ha executado con mucho desconsuelo de los tres estamentos sin parecer de los Conssejos ni aver oýdo el mío, aviéndole en muchas ocasiones significado el gran desservicio que se hazía a Vuestra Magestad y los malos efectos que avía de producir tan fuerte resolución.

17 Archivo de la Corona de Aragón, *Consejo de Aragón*, leg. 1134, "Relación...", cit., en M. Romero Frías (ed.), *op. cit.*, p. 18.

18 Archivo de la Corona de Aragón, *Consejo de Aragón*, leg. 1210, en M. Romero Frías (ed.), *op. cit.*, p. 29.

19 Es el caso, por ejemplo, del pasquín con el que se amenazaba al Fiscal Regio, Antonio de Molina: "Qué piensas hazer, Molina? / Déxate de estas locuras, / mira que si el Reyno apuras / que te han de quitar la vida. // Guarda, Molina, / que te van azechando / por las esquinas. Véase Archivo de la Corona de Aragón, *Consejo de Aragón*, leg.1210, en M. Romero Frías (ed.), *op. cit.*, p. 42.

20 Archivo de la Corona de Aragón, *Consejo de Aragón*, leg. 1210, "El Arzobispo de Cáller a la Reina", en M. Romero Frías (ed.), *op. cit.*, p. 64.

Es en esta tensa situación, cuando la noche del 20 de junio de 1668 se asesina al Marqués de Láconi. Desde el primer momento, la facción Castelví presentó el homicidio como un delito político y, manipulando a una opinión pública completamente desconcertada, consiguieron convencer a muchos naturales de Cáller de que el asesinato era fruto de la disolución de las Cortes y de que los mandantes habían sido el Virrey y su mujer²¹. Don Agustín habría sido asesinado por intentar defender los derechos de los sardos, convirtiéndose de este modo en un mártir padre de la patria. En definitiva, como afirma Manconi, «don Agustín, un nobile dedito più alla pratica delle armi che agli affari di governo, che si era distinto soltanto per ripetuti atti di violencia e per una serie impresionante di reati comuni, non è che un espediente retorico per costruire una figura simbolica intorno alla quale accomunare i sardi in un'ideale causa nazionale»²². Con este propósito y para soliviantar aún más a la población, el entierro del Marqués no se llevó a cabo de noche, sino de día y con el féretro descubierto²³:

[...] el cadáver del de Lácony se llevó en el féretro descubierto, pudiéndosele ver las heridas, y particularmente en una mano que colgaba fuera dél, la qual estaba con sangre y que esto se atribuyó al Arzobispo, porque, habiéndole pedido licencia para enterrarle en secreto, respondió que no había de ser sino en público, y que aún había destar quatro días sin enterrar en la plaza para que viessen todos lo que había padecido el Marqués por su patria y su defensa. (170).

El pueblo enfurecido responsabilizó al Virrey del asesinato del de Láconi, los partidarios de los Castelví salieron a la calle y prometieron venganza y empezó a circular el rumor de que existían planes para eliminar a Camarasa²⁴. En efecto, un mes después, el 21 de julio, cuando regresaba con su familia de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, el Virrey fue asesinado.

Los principales partidarios de don Agustín, es decir, don Jaime Artal de Castelví, Marqués de Cea, don Francisco

21 F. Manconi, *op. cit.*, p. 539.

22 Ivi, p. 540.

23 Archivo Histórico Nacional, *Consejos suprimidos*, libro 2572, fol. 235r-273r, "Instrucciones para el Virrey Francisco Tuttavila Duque de San Germán", en M. Romero Frías, *op. cit.*, p. 170.

24 J. Revilla Canora, "El asesinato...", cit., en E. Serrano (coord.), *op. cit.*, p. 580.

Cao, don Francisco Portugués y don Silvestre Aymerich se encontraban en ese momento reunidos en la casa de don Antíoco Brondo, Marqués de Villacidro. Al oír los disparos y temiendo el posible tumulto por la muerte del Virrey, decidieron refugiarse en el convento de San Francisco de Estampache, donde permanecieron hasta que el Gobernador de Cáller, don Bernardino Matías de Cervellón, volvió a la ciudad para asumir la vicerregia, quien les aconsejó que se marcharan, por lo que decidieron refugiarse en Ozieri.

Bernardino de Cervellón, cuñado del de Láconi, asumió la vicerregia y ordenó instruir un proceso que puso en manos del juez Diego Cano Biancarelli, amigo de la familia. En él, tras escuchar a varios testigos, se probó que los culpables del asesinato del de Castelví eran el fiscal regio Molina, Juan de Clavería y otros, siendo los mandantes la pareja Camarasa «en vengança de los desaires que havia padeçido en la prosecución de las Cortes a causa de la tenaz oposición del Marqués de Láconi»²⁵, mientras que el responsable del homicidio Camarasa, según la declaración de varios testigos, fue el Marqués de Cea y su camarilla.

Una sentencia que recogía dos crímenes con un móvil político era algo que la Corte no podía soportar. Tras la pérdida definitiva de Portugal y el final de la Guerra de Devolución en Madrid se vivían días de gran incertidumbre y Mariana de Austria tenía claro que no era el momento de perder otro reino, por lo que con estas conclusiones y considerando el «estado lastimoso en que quedava el Reyno»²⁶, la Regente, en un Real Decreto de 5 de agosto de 1668, nombró nuevo virrey en la persona de Francisco de Tuttavila, Duque de San Germán. Las instrucciones que éste recibe, nos muestran claramente la preocupación de la Regente:

El primero y principal cuidado que devéys tener es procurar la conservación de aquel Reyno en mi obediencia, aplicando todos los medios que os parecieren más convenientes para alcanzar este fin, pues el principal y más importante y en que consiste la quietud de los demás Reynos desta Monarchía y el que más combiene al servicio de Dios y al mío y beneficio de la misma Isla.²⁷

La primera decisión del nuevo virrey fue la de instruir

25 Archivo de la Corona de Aragón, *Consejo de Aragón*, leg. 1134, "Relación...", cit., en M. Romero Frías, *op. cit.*, p. 20.

26 *Ibidem*.

27 Archivo Histórico Nacional, *Consejos suprimidos*, libro 2572, fol. 235r-273r, "Instrucciones...", cit., en M. Romero Frías (ed.), *op. cit.*, p. 174.

un nuevo proceso en el que los partidarios de la facción Castelví no recubrieran cargos de responsabilidad. Por esta razón, Tuttavila solicitó la venida desde Nápoles de don Juan de Herrera, Juez de Santa Clara, de un nuevo escribano y de otro alguacil, personas todas sin intereses directos en el caso «para que con más independencia y secreto se pudiese atender a la averiguación de la verdad»²⁸. De este modo, a finales de febrero de 1669, el Duque de San Germán le escribió a Mariana de Austria que «la común opinión es que al Marqués de Láconi le hizo matar don Silvestre de Aymeriq, que pocos días después de la muerte se casó con dicha Marquesa de que ha causado mucha nota y motivado a discurrir mucho en ello a todos, y de la muerte del Marqués de Camarasa todos tienen por cierto que ha sido disposición del Marqués de Zea»²⁹, algo que se vio confirmado por el Consejo de Estado para los asuntos de Cerdeña: «si bien es común opinión que a Láconi le mató un cavallero que después se casó con su muger, el qual es oy parcial del Marqués de Çea, agresor principal en la de Camarasa»³⁰.

En este segundo proceso se estableció que el de Láconi fue asesinado por orden de su mujer, doña Francisca de Zatrillas, siendo el ejecutor material su amante, don Silvestre Aymerich, con el que se había casado pocos meses después. Estos, para encubrir su delito, hicieron correr la voz de que los mandantes del asesinato habían sido el Virrey y su mujer, lo que provocó la reacción de los partidarios de Láconi, que desembocaría en el homicidio de Camarasa. A ambos se les declaró reos de crimen de lesa majestad, se les condenó a muerte y se les confiscó sus bienes.

Todos los conjurados — Zatrillas, Silvestre Aymerich, el Marqués de Cea, Francisco Cao y Francisco Portugués —, gracias a la red clientelar que habían creado en el norte de Cerdeña, consiguieron escapar a Niza, donde permanecieron durante más de un año. Ante la imposibilidad de capturarlos, Tuttavila decidió recurrir al engaño por medio del bandido don Jaime Alivesi, quien, a cambio de poder quedarse en Gallura a salvo de la justicia, aceptó traicionar al Marqués de Cea y a los otros conjurados. Así, con la excusa de retomar el poder, Alivesi hizo que fueran a Isola Rossa. Allí, mató a carabinazos a Cao, a Portugués y a Aymerich y

28 *Ibid.*

29 Archivo de la Corona de Aragón, *Consejo de Aragón*, leg. 1132, “Cáller. A su Magestad”, en M. Romero Frías, *op. cit.*, p. 200.

30 Archivo General de Simancas, *Estado*, 2688, “Resolución del Consejo de Estado para los asuntos de Cerdeña”, en M. Romero Frías, *op. cit.*, p. 211.

les cortó las cabezas para llevarlas junto con el Marqués a Cállor. El de Cea fue degollado el 15 de junio de 1671.

En virtud de una moral maniquea, todos los “malos” fueron condenados: Cea, Aymerich, Cao y Portugués pagaron con sus vidas el delito de alta traición, mientras que doña Francisca terminó su vida en un convento³¹. Tendríamos, como escribe Redondo, «un final didáctico en que el orden se halla restablecido [...] mientras que el culpable es duramente castigado y se saca la lección del caso negativo contado. La trasgresión del orden establecido permite de tal modo consolidar dicho orden»³².

2. Doña Francisca de Zatrillas

No quisiéramos terminar estas páginas sin presentar, como ya adelantaba el título de nuestro trabajo, una pequeña reflexión sobre la principal culpable del delito Castelví: doña Francisca de Zatrillas.

La familia Zatrillas recibió su abolengo de manos de Felipe II, quien otorgó a don Ángel Zatrillas el condado de Cúller³³. Años más tarde, Juan Bautista Zatrillas recibiría de Felipe IV, en 1635, el título de Marqués de Sietefuentes, para premiar todos sus servicios bélicos. El nuevo Marqués de Sietefuentes se casó en segundas nupcias con doña Ana María de Castelví y de este matrimonio nacería doña Francisca, quien, debido a la muerte de sus cinco hermanos mayores, heredaría todos los feudos de la familia, convirtiéndose en 1661 en Condesa de Cúller y Marquesa de Sietefuentes. El 29 de julio de 1665 se casó con el hermano de su madre, su tío don Agustín de Castelví, Marqués de Láconi, en un matrimonio muy criticado debido a la diferencia de edad de los contrayentes.

En un trabajo recientemente publicado, Torres Llop defiende la idea de que doña Francisca tuvo que formar parte directa o indirectamente de la camarilla política de los Castelví, a pesar de que su participación política en la conjura fue silenciada en los documentos del proceso. Será precisamente esta ausencia del personaje de doña Francisca como figura política lo que lleve a esta estudiosa a concluir que, en el segundo proceso, no se está juzgando a un culpable del asesinato de dos marqueses, sino a una mujer por haber cometido adulterio³⁴. Pero, ¿qué es lo que nos dicen

31 M. Galiñanes y M. Romero Frías, *op. cit.*, p. 201.

32 A. Redondo, “Las relaciones de sucesos en prosa (siglos XVI y XVII)”, *Anthropos*, 166-167, 1995, p. 57.

33 Actual Cuglieri.

34 C. Torres Llop, *op. cit.*, pp. 77-79.

las fuentes? Para entender mejor la participación de doña Francisca en los asesinatos y delinear con mayor exactitud su figura, nos parece oportuno recurrir a los textos que conservamos, por una parte, las cartas escritas por ella o por sus más estrechos allegados y, por otra, los documentos relacionados con su proceso.

Lo primero que nos llama la atención es la gran confianza que el Marqués de Castelví deposita en su joven mujer. En efecto, antes de marcharse a Madrid para exponer las condiciones para la concesión del donativo, don Agustín hace testamento y en él da disposición de que sea doña Francisca la que gobierne sus feudos hasta la mayoría de edad de su primer hijo, Juan Francisco, del que también será nombrada tutora. Pero no solo: será precisamente ella la que se ocupe de informar a don Agustín durante su ausencia de las nuevas de Cerdeña. Así, el Príncipe de Poblón, en una carta dirigida a Crespi de Valldaura, fechada el 26 de marzo de 1668, escribe³⁵:

Mi Señora, la Marquesa de Láconi, despachó 15 días ha una faluca, y se dice que fue para escribir a su marido que aquí se iban disponiendo las materias de modo que podían creer se haría el servicio sin esperar a que él viniera, porque habían habilitado al Marqués de Villazor.

Tras los homicidios, es la primera en acusar al virrey Camarasa del asesinato de su marido y no duda en subrayar la vileza del hecho. Es la misma doña Francisca la que en una carta dirigida a la Reina del 23 de julio de 1668 escribe:

le mataron alevosamente de unos carabinazos y puñaladas que le pegaron con tanta inhumanidad como pudieran al mayor heresiarca (émulo de la Santa Fe Católica). Este homicidio, Señora, ha sido la total destrucción de mi casa, pues habiendo gastado tanta hacienda el Marqués, asolándose con la jornada para no faltar a representar a Vuestra Magestad el servicio de las Cortes que se celebraban en este Reyno, quando entendió asistir a la conclusión del parlamento y merecer de la Real Grandeza las honrras (*sic.*) que pedían sus asistencias, ha perdido la vida tan tiránicamente como se deja entender de la acción perversa con que han procedido contra su persona.

Y sigue diciendo: «La voz común deste delicto es que le ha hecho perpetrar el Marqués de Camarasa, y que su mu-

35 Archivo de la Corona de Aragón, *Consejo de Aragón*, leg. 1210, "El Príncipe de Poblón al Vicecanciller de Aragón", en M. Romero Frías (ed.), *op. cit.*, p. 35.

jer había sido el primer móvil, por donde se originó la alevosía, porque nunca se ha podido indagar lo contrario»³⁶. Nótese las palabras de doña Francisca: «inhumanidad», «total destrucción», «tiránicamente», «acción perversa», «alevosía». La Marquesa se presenta ante la Reina como una mujer devastada por el dolor y preocupada por el futuro de su Casa, pero aprovecha desde el primer momento para desviar las sospechas hacia la pareja virreinal, reforzando esta hipótesis al señalar la fuga con la connivencia de Camarasa de los principales sospechosos, es decir, el fiscal Molina y el regente José Niño.

Insiste doña Francisca en el carácter político del asesinato de don Agustín, causa de que la justicia, hasta ese momento, no se haya preocupado demasiado de la resolución del caso. Además, se erige en portavoz de la familia Castelví y justifica ante la Regente el hecho de que, tras el asesinato Camarasa, los principales miembros de la camarilla hayan huído de la ciudad:

Y viendo las pocas y ningunas diligencias que se le han hecho para inquerir los agresores, ha prestado motivo para asegurar con toda certidumbre esta materia, habiendo sido de tan mala consecuencia para los deudos del difunto que, desazonados del sentimiento, han temido que no les sucediese lo mismo en sus personas, no teniendo seguridad con el poderío en que se halla quien gobierna.³⁷

Aprovecha también nuestro personaje para dar cuenta de la situación de descontrol que se vive en la ciudad, así como de los disturbios que se dan en las calles, debido a la corrupción y falta de imparcialidad del grupo Camarasa a la hora de aplicar la justicia: «[...] y que según voz pública tenían ofendida esta Ciudad con varios robos y homicidios sin verse ningún género de castigo, bien si obligando al pueblo a decir a voces que la Justicia los amparava, aseguraron por constante esta materia»³⁸.

Tres meses después del asesinato de su marido, doña Francisca se vuelve a casar, esta vez con don Silvestre de Aimerich. La primera noticia de este casamiento nos llega por medio de una serie de cartas que don Jorge de Castelví, tío de la Zatrillas, le escribe a su hermano, el Marqués de Cea:

36 Archivo de la Corona de Aragón, *Consejo de Aragón*, leg. 1132, "La Marquesa de Láconi a la Reina", en M. Romero Frías (ed.), *op. cit.*, p. 66.

37 *Ibidem*.

38 *Ivi*, p. 67.

[...] an divulgado que la Marquesa de Lácono, nuestra sobrina, se cassó en Cáller contra el gusto de sus parientes con el hermano del Conde de Villamar, por lo que infieren lo que esparció Molina, quando vino, que nuestra sobrina hizo matar a nuestro primo el de Láconi, su marido, porque la dava mala vida y por conseguir el intento de casarse con este cavallero que era su galán, acción que, si fuese así, era la más horrible y espantosa que se puede imaginar y era fuerza que Dios la castigasse con todo el rigor de su justicia en esta vida y en la otra.³⁹

«Contra el gusto de sus parientes». La condena de la familia será aún más evidente en una carta sucesiva:

El casamiento de nuestra sobrina la de Láconi me tiene aturrido y con el descrédito que se habla de su reputación, es de manera que ando corrido por las calles, pues, a la vista de una desdicha tan grande como la que le sucedió a su marido, antes de dos meses tan olvidada de su obligación, quando parece que no había de tener vida para llorarlo. Al fin, mujeres de cualesquier calidad que sean, son raras sabandijas. Dios me dé paciencia para que pueda llevar tan repetidos trabajos, harto siento yo qual le tendrá Vuestra Señoría ese suceso; esta Señora ha nacido en mala estrella y parece açarosa y, según dicen aquí, de los bandos que se originarán deste suceso se puede temer que al segundo marido no le suçeda lo mismo que al primero.⁴⁰

Indudablemente, el Duque de San Germán tuvo que ver el cielo abierto con el matrimonio de doña Francisca, pero será su propia familia la que considere este matrimonio como un grave error: «no ha sido pequeña el contratiempo de la de Láconi, nuestra sobrina, porque no hay otra cossa en la Corte sino es el haverlo ejecutado habiendo sido ella el cómplice de la muerte de su marido, conque todo se a mudado de diferente color de lo que a stado hasta aora»⁴¹.

Las responsabilidades de la Zatrillas en los dos asesinatos quedan claras tanto en la sentencia de su condena del seis de julio de 1669 como en el posterior Pregón del Virrey. En estos textos, doña Francisca aparece como el mandante del asesinato de su marido, de acuerdo con su amante, Silvestre Aymerich, asesino material del de Láconi. Nos encontramos, por lo tanto, ante un crimen pasional que se intenta presentar como un delito político para desviar las

39 Archivo de la Corona de Aragón, *Consejo de Aragón*, leg. 1134, "Cargos que resultan contra don Jorge de Castelvy y don Agustín Brondo", en M. Romero Frías, *op. cit.*, pp. 113-114.

40 Ivi, p. 115.

41 Ivi, p. 116.

sospechas.

La participación activa de la Marquesa en todos los hechos relacionados con los asesinatos es indudable. De este modo, con la complicidad de Cano Biancarelli, no duda en sobornar y corromper a varios testigos que, en el segundo proceso serán decisivos para su condena. «Sin atender al temor de Dios»⁴², incita a la rebelión a sus familiares y participa en las reuniones que los conjurados tuvieron para organizar su plan. No sólo: doña Francisca se presentará como el auténtico cerebro de la facción y será siempre ella, pactando con Antíoco de Tori, criado del Marqués de Villacidro, la que escoja dónde se esconderán los asesinos de Camarasa en espera de su víctima⁴³:

unos entresuelos de la casa de dicho Antíoco Brondo que tienen ventanas a la calle de Cavalleros (por la qual el dicho Virrey solía pasar) entrasse hombres armados, por cuio efeto le prometió 200 ducados y otras cosas, y efectivamente se los pagó.

Además, tras el homicidio Camarasa, acogerá en su casa a varios responsables del delito, entre ellos a su amante, Silvestre Aymerich, y a don Gabino Grixoni.

El papel activo que doña Francisca tuvo en los dos asesinatos se ve subrayado también por las recompensas que el Duque de San Germán ofreció a la población por la captura de los dos amantes: la de la Zatrillas, viva o muerta, era siempre mayor:

Y ofrecemos en el Real Nombre de su Magestad por premio seis mil escudos de contado a la persona o personas que entregaren viva a la dicha Marquesa doña Francisca Çatrillas y se le dará indulto al tal que la entregare y a otros diez compañeros por qualquier delito que hubieren cometido con que no sean de los comprehendidos en el Crimen Execrable de Lesa Magestad arriba referido; y, si la mataren a dicha doña Francisca, se le darán tres mil escudos con cinco indultos; y al que entregare bivo al dicho don Silvestre se le pagarán de contado quatro mil escudos [...] y si le mataren se le darán dos mil escudos.⁴⁴

Tras nuestro análisis, ¿podemos afirmar que doña Fran-

42 Biblioteca Nacional Madrid, V.E. 206.8, "Pregón del Virrey de Cerdeña", en M. Romero Frías (ed.), *op. cit.*, p. 214.

43 Biblioteca Nacional Madrid, Ms. 12959.4/3, "Sentencia...", cit., en M. Romero Frías (ed.), *op. cit.*, p. 220.

44 Biblioteca Nacional Madrid, V.E. 206.8, "Pregón...", cit., en M. Romero Frías (ed.), *op. cit.*, p. 226.

cisca fue sencillamente un chivo expiatorio? Creemos que no. Sin entrar en su mayor o menor culpabilidad en los homicidios, lo que está claro es que fue un miembro muy activo de una camarilla familiar y que defendió una serie de ideas al hilo de los intereses de su Casa y, sobre todo, de su persona.

El caso Camarasa fue considerado un argumento tabú durante todos los restantes años de la dominación española de Cerdeña. Sin lugar a dudas, se trataba de un episodio que era mejor olvidar, ya que mostraba una clase dirigente revoltosa que, bajo un fingido nacionalismo, había buscado sus propios intereses y no se había detenido ni siquiera ante un delito de lesa majestad; pero, sobre todo, subrayaba la debilidad e incapacidad de la Monarquía que ya no era capaz de mantener su poder, debido a la descomposición del sistema virreinal⁴⁵.

MARTA GALIÑANES GALLÉN
Università di Sassari
(mgallen@uniss.it)

Bibliografía

- GALIÑANES, MARTA y ROMERO FRÍAS, MARINA, "Relación de los sucesos de Cerdeña desde el principio de las Cortes que celebró el Marqués de Camarasa hasta su muerte...", en P. Civil, F. Crémoux, J. Sanz (eds.), *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2008, pp. 191-201.
- MANCONI, FRANCESCO, *La Sardegna al tempo degli Asburgo. Secoli XVI-XVII*, Nuoro, Il Maestrale, 2010.
- REDONDO, AGUSTÍN, "Las relaciones de sucesos en prosa (siglos XVI y XVII)", *Anthropos*, 166-167, 1995, pp. 51-59.
- REVILLA CANORA, JAVIER, "Tan gran maldad no ha de hallar clemencia ni en mí piedad. El asesinato del Marqués de Camarasa, Virrey de Cerdeña. 1668", *Revista digital*

45 M. Galiñanes y M. Romero Frías, *op. cit.*, p. 200.

- Escuela de Historia*, vol. 12, 1, 2013.
- REVILLA CANORA, JAVIER, "El asesinato del Virrey Marqués de Camarasa y el Pregón General del Duque de San Germán (1668-1669)", en Eliseo Serrano (coord.), *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en historia moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 575-584.
- REVILLA CANORA, JAVIER, "Del púlpito al destierro: las élites religiosas sardas en torno al asesinato del Virrey Camarasa", *Tiempos Modernos*, 36, 2018, pp. 169-190.
- ROMERO FRÍAS, MARINA (ed.), *Documenti sulla crisi politica del Regno di Sardegna al tempo del viceré marchese di Camarasa. Raccolta di documenti editi e inediti per la storia della Sardegna*, vol. I, Sassari, Fondazione Banco di Sardegna, 2003.
- TORRES LLOP, CARLA, "Marquesa de Sietefuentes. Víctima y culpable de la conjura Camarasa", *Asparkía*, 30, 2017, pp. 69-85.
- SCANO, DIONIGI, *Donna Francesca Zatrillas*, Sassari, La biblioteca della Nuova Sardegna, 2003.



TRE VOLTE (E MEZZO) TRAKL

VALERIO MAGRELLI

I.

Era il lontano 1992, quando pubblicai questa recensione. Sono trascorsi appena una trentina d'anni, ma sembra già un secolo o più. Basti dire ad esempio che, per un testo del genere, lavorai almeno un paio di settimane — testimonianza di un'epoca in cui i giornali somigliavano più alle gazzette del Settecento che non ai cartacei di oggi (per tacere dei quotidiani online). Il segreto di un simile impegno era uno solo: all'epoca, come tanti miei confratelli, sceglievo gli articoli quasi esclusivamente in base alle mie lacune. Ecco il motivo di tanta lentezza e insieme di tanta fatica. A differenza di quanto sarebbe accaduto in seguito, quando le necessità alimentari hanno avuto la meglio sull'ideale formativo, non mi interessava scrivere di ciò che conoscevo. Tutto all'opposto, accettavo di parlare unicamente dei libri e degli scrittori che ignoravo o che non avevo ancora approfondito a sufficienza (anche perché, in tal modo, potevo arricchire la mia biblioteca senza spendere nulla).

Lo stesso successe con Trakl, che pure avevo già affrontato nei miei esami universitari su Heidegger. Dunque, colsi al volo l'occasione editoriale di tre uscite contemporanee, per potermi occupare di questo poeta, anzi, per poter scendere nella sua opera in una sorta di *full immersion*. Il pezzo giornalistico si trasformava cioè in una autentica occasione di crescita interiore — e per di più pagata! A ben vedere, era qualcosa di molto simile a una borsa di studio, soltanto che, invece di studiare una lingua, si studiava un autore... Ma in definitiva (con *Critique et clinique* Deleuze docet), che cos'è un autore se non una tra le possibili declinazioni della sua lingua? In queste poche righe di presentazione, colgo quindi il pretesto per ringraziare da lontano le straordina-

rie possibilità che la stampa offrì alla mia generazione, invitata a ricevere libri gratis, e per di più a commentare quei libri dietro compenso.

II.

Amici come Karl Kraus, Adolf Loos, Else Lasker-Schüler, Oskar Kokoschka, vegliarono sulla sua opera, e su quest'opera si interrogarono i due pensatori che hanno forse segnato più a fondo la riflessione contemporanea, Martin Heidegger e Ludwig Wittgenstein, il primo, con un saggio basato sul concetto di "notte del mondo"; il secondo, con poche, decisive note di ammirazione di fronte alle sue liriche: "Le ritengo geniali, sebbene non le capisca". Liriche buie e lampeggianti, squisite e desolate, le stesse cui Anton Webern dedicò alcuni *Lieder* intorno al 1920. Scrittori, architetti, poeti, pittori, filosofi, musicisti: al centro di questa splendente corona di ingegni sta la figura di Georg Trakl, nato a Salisburgo nel 1887 e morto suicida ventisette anni più tardi a Cracovia. Dopo una vita bruciata dalle droghe e da un tormentato amore per la sorella, la sua testimonianza inaugura il Novecento sulla soglia della *finis Austriae*.

Per una fortunata coincidenza, escono ora tre scelte dei suoi testi con originale a fronte, prezioso invito a traversare l'universo misterioso e sconvolto di un autore che si volle "appestato di malinconia". Si tratta di *Poesie*, a cura di Leone Traverso (Passigli, 165 pagine, 28 mila lire), *Liriche scelte*, a cura di Pietro Tripodo (Salerno, 140 pagine, 14 mila lire), e *Canto del dipartito*, a cura di Roberto Carifi (Le Lettere, 118 pagine, 15 mila lire). Nell'impossibilità di confrontare adeguatamente queste importanti traduzioni, sarà opportuno soffermarsi sulle caratteristiche dei singoli volumi. Il primo ripropone una versione uscita nel 1949 per l'editore Cederina. A dieci anni dal breve florilegio curato da Giaime Pintor, il lavoro di Traverso contribuì in modo determinante alla conoscenza di Trakl in Italia. Presentandolo adesso nella sua introduzione, Italo Alighiero Chiusano non nasconde alcune riserve (specie riguardo ai tempi verbali e a un lessico talvolta troppo aulico), ma plaude al suo recupero per l'aderenza e il gusto rimarchevoli.

Chiusano sintetizza efficacemente i tratti salienti di questa poesia, sottolineando l'uso dei collettivi ("nuvolaglia", "ossame", "montuosità"), l'insistenza sui vocativi e sulle invocazioni (spie di un profondo senso di smarrimento), la frequenza dei sostantivi neutri (una predilezione condivisa da Rilke), il ricorso a personaggi-mito (Elis e Helian, Ka-

spar Hauser e Sebastian), il rifiuto di ogni dinamismo (con la tendenza verso l'abolizione dell'*enjambement*) e l'impiego di immagini risolte sia sul versante sacrale (pane, acqua, vino), sia su quello personale (il veleno e il papavero, a indicare la droga). Nel suo controverso rapporto con la tradizione espressionista e decadente, la lirica di Trakl si protende verso il futuro, giungendo a presagire la franta tonalità di un Paul Celan: "In ultimo, la sua dizione si fa sempre più paratattica e scheggiata, brusca e asciutta, angolosa e sinteticamente allusiva".

Il saggio di Chiusano termina ricordando, oltre alle traduzioni di Ida Porena ed Ervino Pocar, quelle di un poeta italiano d'oggi come Gilberto Forti. Ebbene, è proprio a due poeti che si devono le altre due raccolte di Trakl. La prima, *Liriche scelte*, offre un'ampia introduzione, una puntuale nota linguistica, e soprattutto un dettagliato commento, indispensabile per apprezzare la varietà stilistica di una scrittura ricchissima di catene associative.

Tripodo esamina accuratamente un repertorio tematico fatto di poche figure combinate fra loro. È una grammatica delle forme, un organismo geroglifico, che si compone di presenze enigmatiche quali l'animale azzurro, gli occhi rotondi, la barca d'oro, l'oscura rugiada, i passi d'argento, il crepuscolo, le aquile nere. Ma la parte più saliente dello studio è probabilmente quella in cui si legge come, a differenza di Hoffmannsthal e Rilke, Trakl risulti indissolubilmente collegato alla dimensione tragica: "Questa sembra straripare senza mediazione alcuna da e in quel mondo di simboli [...] E l'intero sistema verbale di questa poesia appare senza riparo rispetto al dolore che, così sembra, vi si riversa senza filtro alcuno - e alla fine sarà indicibile".

Senza riparo rispetto al dolore. Questa frase conduce direttamente nel cuore del testo che Carifi ha premesso alle sue versioni. Il breve, toccante apparato iconografico incluso nel *Canto del dipartito*, con la violenza dei ritratti fotografici e dell'autoritratto su tela, conferma lo sgomento provocato, come nota acutamente il curatore, da una condizione d'assedio: "Il 3 novembre 1914 Trakl moriva per una dose eccessiva di cocaina. Vi si era iniziato nel suo giovanile apprendistato presso la farmacia *Zum weissen Engel*, l'Angelo bianco, quasi che la misteriosa insegna l'avesse prematuramente consegnato al suo angelo della morte".

Critico e traduttore oltre che scrittore, Carifi ha organizzato la sua esemplare scelta a partire dalla nozione di infanzia (*Infanzia* d'altronde si intitolava uno dei suoi lavori più felici). È un'infanzia intesa come modello fatale, ante-

fatto, che arretra fino allo stato prenatale dell'*Ungeborener*, cioè il non-nato, per poi ricongiungersi alle figure topiche di orfani ed esiliati. Ritroviamo così quei due estremi in cui Heidegger scorse l'elemento generativo di questa lirica. Mitezza e distruzione appaiono qui come i poli dai quali scocca un'energia letale e al contempo salvifica. Infatti, questa poesia della caduta, segnata dall'incesto e dal delirio, si intona ad un progetto di redenzione. Ecco perché la follia, l'ottenebramento, il congedo, appaiono infine come "l'estrema esperienza del lutto, che trasfigura la decomposta figura dell'uomo per affidarla al nuovo mattino celato nella notte dell'Occidente".

VALERIO MAGRELLI

Università degli Studi di Roma Tre
(valerio.magrelli@gmail.com)

Bibliografia

- DELEUZE, Gilles *Critique et clinique*. Les éditions du minut Paris 1993, Collection Paradoxe.
- TRAKL, *Poesie*, a cura di Leone Traverso, Passigli, Firenze 1992.
- TRAKL, *Liriche scelte*, a cura di Pietro Tripodo, Salerno, Roma 1991.
- TRAKL, *Canto del dipartito e altre poesie*, a cura di Roberto Carifi, Firenze, Le Lettere 1992.

III

APPENDICE

Riproduciamo qui testo e traduzione di Roberto Carifi della poesia di Trakl maggiormente esemplificativa del percorso indicato

Kindheit

Voll Früchten der Hollunder; ruhig wohnte die Kindheit
 In blauer Höhle. Über vergangenen Pfad,
 Wo nun bräunlich das wilde Gras saust,
 Sinnt das stille Geäst; das Rauschen des Laubs
 Ein gleiches, wenn das blaue Wasser im Felsen tönt.
 Sanft ist der Amsel Klage. Ein Hirt
 Folgt sprachlos der Sonne, die vom herbstlichen Hügel
 rollt.
 Ein blauer Augenblick ist nur mehr Seele.
 Am Waldsaum zeigt sich ein scheues Wild und friedlich
 Ruhn im Grund die alten Glocken und finsternen Weiler.
 Frömmer kennst du den Sinn der dunklen Jahre,
 Kühle und Herbst in einsamen Zimmern;
 Und in heiliger Bläue läuten leuchtende Schritte fort.
 Leise klirrt ein offenes Fenster; zu Tränen
 Rührt der Anblick des verfallenen Friedhofs am Hügel,
 Erinnerung an erzählte Legenden;
 doch manchmal erhellt sich die Seele,
 Wenn sie frohe Menschen denkt, dunkelgoldene
 Frühlingstage.

Georg TRAKL
 da *Gedichte*, Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1913

Il sambuco colmo di frutti; l'azzurra grotta
 della mite infanzia era dimora. Al sentiero remoto,
 dove sibila al vento bruna erba selvatica,
 ripensano i silenziosi rami, il fruscio di foglie

sembra acqua azzurra che tra le rocce suona.
 Il merlo piange dolcemente. Segue un pastore
 tacitamente il sole che rotola dal colle autunnale.

L'anima adesso è solo azzurra occhiata.
 Ai margini del bosco si mostra un timido animale,
 giacciono le vecchie campane e i mesti casolari sullo sfondo.

Con più pietà si rivela il senso degli anni oscuri,

frescura e autunno in camere deserte;
e nel sacro azzurro passi splendenti risuonano lontano.

Piano stride una finestra aperta; fino alle lacrime
muove la vista del cimitero in rovina sopra il colle,
di narrate leggende rimembranza; ma l'anima
talvolta si rischiarà
si pensa a lieta umanità, alla dorata oscurità
dei giorni a primavera.

Una traduzione diversa (ma non troppo).

Folto di frutti il sambuco; quieta abitava l'infanzia
Nell'azzurra grotta. L'antico sentiero
Dove sibila ora bruna gramigna
Ripensano i taciti rami; frusciare di foglie
Come acqua azzurra che tra le rocce suona
Dolce è il pianto del merlo. Un pastore
Segue muto il sole che rotola dal colle autunnale.
Un attimo azzurro non è più che anima.
Lungo il bosco si mostra schivo un animale e placide
Riposano a valle le vecchie campane e i casolari spenti.
Con più devozione intendi il senso degli anni oscuri,
Frescura e autunno nelle stanze vuote;
E nel sacro azzurro l'eco di passi lucenti.
Piano stride una finestra aperta; a lacrime
Muove la vista del vecchio cimitero sopra il colle,
Memoria di narrate leggende; pure talvolta l'anima si ri-
schiarà
Se pensa umana gaiezza, giorni di primavera scurodorati.

Georg Trakl
(Traduzione di Ida Porena)
da *Georg Trakl, Poesie*, Einaudi, Torino 1979

Ed ora quella "storica" di Gaiime Pintor:

Colmo di frutti il sambuco; tranquilla era l'infanzia
nella grotta celeste. Su percorsi sentieri,
dove rossiccia stride ora l'erba selvatica,
medita il calmo intrico di rami; un frusciare di foglie.

Simile quando suona l'acqua azzurra sul sasso.
Mite è il lamento del merlo. Un pastore
tacito segue il sole, scende dai colli autunnali.

L'anima non è più che uno sguardo celeste.
Al limite del bosco viene una timida fiera,
posano in fondo le antiche campane e villaggi di tenebra.

Ma tu meglio conosci il senso degli anni oscuri,
freddo e autunno nelle camere nude;
fuori sul sacro azzurro suonano passi di luce.
Una finestra cigola piano; commuove
la vista del cadente cimitero sul colle,
narrate leggende; ma spesso l'anima schiara
pensiero di uomini lieti, di primavera d'oro.

COME EVADERE DALLA PRIGIONE DELL'EGOLOGIA ALLOTROPIE DELL'IO IN WITTGENSTEIN

FAUSTO PELLECCCHIA

Labirinti dell'egologia

La critica dell'egologia, unitamente alla distinzione tra 'io' psicologico e 'io' logico-metafisico attraversa e sollecita l'itinerario filosofico di Wittgenstein dall'inizio alla fine. In uno dei testi più noti sul pronome di prima persona, viene messo in questione il suo privilegio di esprimere il vissuto interiore. Nel § 58 delle *Osservazioni filosofiche* si immagina una comunità orientale sottoposta ad un regime dispotico nel quale l'uso di "io" è radicalmente rimosso. Il linguaggio di questa comunità sarebbe, pertanto, perfettamente impersonale e monocentrato: da un lato, i verbi psicologici non avrebbero soggetto, ma sarebbero resi da circonlocuzioni del tipo: "c'è X" o "esso x-a (es. c'è dolore, c'è pensiero; o "esso pensa"); dall'altro, gli stessi fenomeni psicologici sono messi in evidenza mediante un unico individuo privilegiato, il despota, che serve da referenza e da unico criterio per identificare il comportamento degli altri individui:

se io, L.W., ho mal di denti, ciò si esprime per mezzo della proposizione 'Esiste mal di denti'. Se abbiamo invece quel che si esprime con 'A ha mal di denti', dobbiamo dire 'A si comporta come L.W. quando esiste mal di denti'. Si dice analogamente 'C'è pensiero' e 'A si comporta come L.W. quando c'è pensiero' [...]. È chiaro che questo modo di esprimersi, per quel che riguarda la sua univocità e intellegibilità, ha lo stesso valore del nostro. Ma è altrettanto chiaro che questo linguaggio può avere ognuno come centro¹.

Sarebbe questa la situazione tipica di un linguaggio solipsista. Il solipsista L.W. è il solo a poter esprimere dolori,

¹ L. WITTGENSTEIN, *Osservazioni filosofiche*, trad. it. M.Rosso, Einaudi, Torino, 1976, p. 44.

sensazioni, pensieri, come contenuti di coscienza ed esperienze vissute: soltanto le sue esperienze sono reali, e gli altri locutori non fanno altro che imitare il suo comportamento allorché si presenti un fenomeno come un dolore o un pensiero. In questo linguaggio dispotico si può pertanto dire che gli altri non *sentono* dolore, ma hanno un mero *comportamento-di-dolore*.

Il primo proposito di questo esperimento mentale è di mostrare che l'ipotesi solipsista, lungi dal chiarire il vero senso e il funzionamento di "io", finisce piuttosto per eliminare il pronome di prima persona. È un tema che, già affiorato nel *Tractatus*², tornerà nel *Libro blu*: supponendo che sempre e solo io abbia esperienze vissute, ci si fonda su una identificazione impossibile di questo "io" unico al quale non si oppone alcun "egli" ("esso"). Pertanto, se impieghiamo "io", vuol dire che non siamo solipsisti. Ma qual è la differenza tra il linguaggio solipsista del dispotismo orientale e il nostro linguaggio che è dotato di "io"?

È sorprendente rilevare che non ve n'è alcuna, ameno dal punto di vista di colui che occupa il centro del linguaggio. Se io sono L.W., posso esprimere per intero la mia esperienza immediata nel linguaggio impersonale di cui sono il centro; e posso altresì riferire tutto ciò che posso osservare del comportamento degli altri, che non costituiscono il centro del linguaggio. Dal ristretto punto di vista dell'esperienza, il linguaggio monocentrato, di cui io sono il centro fisso, e il linguaggio ordinario, in cui ognuno può dire "io" diventando così il centro dell'esperienza, sono equivalenti: permettono di dire gli stessi fatti, sono ugualmente adeguati all'esperienza che io ho di me stesso e degli altri. In tal modo è messa in luce la natura metafisica dell'ipotesi solipsista: non è l'esperienza che possa decidere se il 'buon linguaggio' è il linguaggio monocentrato del solipsista o piuttosto il nostro linguaggio in cui anche gli altri possono esprimere i dolori che hanno. Ma è vero anche l'inverso: i fatti non ci costringono ad adottare la "rappresentazione" in prima persona piuttosto che il linguaggio monocentrato; la rappresentazione dei fenomeni psicologici in prima persona "non è essenziale ai fatti". Essa sembra dunque intera-

2 «Io sono il mio mondo (il microcosmo)»; «Il soggetto che pensa, che immagina, non v'è. Se io scrivessi un libro *Il mondo, come io l'ho trovato*, vi si dovrebbe riferire anche del mio corpo e dire quali membra sottostiano alla mia volontà, e quali no, etc.; questo è un metodo d'isolare il soggetto, o piuttosto di mostrare che, in un senso importante un soggetto non v'è: Di esso solo, infatti, *non* si potrebbe parlare in questo libro» (*Tractatus logico-philosophicus*, 5.63; 5.631 – trad. it. A.G.Conte, Einaudi, Torino, 1983).

mente indotta dal linguaggio.

La lezione da trarre da questo esperimento mentale sarebbe dunque una sorta di *no ownership theory* (Strawson); è forse un fatto che si presenti un dolore, ma non è un fatto che questo dolore sia *mio*. L'appropriazione delle esperienze vissute da parte di una soggettività sarebbe un puro effetto di linguaggio, una ipotesi metafisica suggerita dalla nostra rappresentazione dei fatti, ma non dai fatti stessi. Tuttavia, se non vale a descrivere fatti, a che cosa può servire "io", e che cosa manifesta nel nostro linguaggio?

Nelle *Osservazioni*, la risposta di Wittgenstein è ancora molto allusiva: "io" esprime una posizione privilegiata, quella precisamente della prima persona. Questa posizione è un effetto del nostro linguaggio; ma essa non poggia sui fatti e sui fenomeni che pure permette di esprimere in maniera privilegiata. In cosa consiste questo privilegio? Qual è la rilevanza semantica di tutti gli enunciati dei quali il solipsista si serve: "io sono il solo a sentire i miei dolori, le mie gioie..."; "ciò che io provo nessun altro lo può provare..."? In verità questi enunciati sono letteralmente privi di senso e sono propriamente effetti del linguaggio che noi usiamo. Essi non sono altro, a rigore, che l'applicazione delle regole per l'uso di "io". Per questo, Wittgenstein ritiene che questa "posizione privilegiata" non possa essere descritta dalle nostre parole: se cerchiamo di dirla, cadiamo in banalità (tautologiche) che non rivelano nulla di speciale a proposito di "io", ma segnalano soltanto la maniera in cui usiamo il pronome. Non si può rendere il privilegio del "centro" del linguaggio se non mediante il *tono*; per esempio un tono '*compassionevole*' per parlare di tutti coloro che non sono "centri" di linguaggio nell'esperimento mentale del dispotismo orientale, coloro che, pertanto, non conoscono i mal di denti ma si comportano come i "centri" quando c'è mal di denti³.

La posizione privilegiata dell' "io" non dipende dunque da un fatto, né da ciò che il linguaggio permette di dire, ma, come si afferma in maniera ancora poco esplicita nelle *Osservazioni*, dall' applicazione del linguaggio, dalla sua messa in opera. Questa è la conclusione paradossale della via solipsista: lungi dallo spiegarci il vero senso dell' "io",

3 «L'ipotesi che altre persone abbiano mal di denti e l'ipotesi che altre persone si comportino del tutto similmente a me ma non abbiano mal di denti, possono essere, quanto al senso, identiche. [...] se avessi appreso la seconda forma di espressione, parlerei con un tono di compassione intorno a persone che non hanno mal di denti, ma si comportano come me quando ne soffro» (*Osservazioni filosofiche*, cit., §64, pp. 49-50).

l'ipotesi solipsista ci invita piuttosto a farne a meno. La prima persona non è dunque una forma d'espressione particolarmente adeguata per descrivere certi "fatti" che sarebbero caratteristici della vita interiore.

Tuttavia, in seguito, Wittgenstein respingerà decisamente l'idea che "io" sarebbe un artificio arbitrario e che i fenomeni psicologici che noi riferiamo mediante il suo uso si ridurrebbero a costruzioni linguistiche, sulla base di un "pregiudizio grammaticale", come sosteneva Nietzsche, o di una *no ownership theory*. In una certa misura, il solipsismo partecipa di un tale approccio perché la sua ipotesi finisce col fare a meno dell' "io". Tuttavia, a proposito degli stati mentali e dello statuto della prima persona, Wittgenstein finirà col rifiutare sia il realismo metafisico, sia l'idealismo. Ci sono qui due errori simmetrici: credere che i fenomeni psichici siano in sé stessi strutturati conformemente al nostro modo di espressione, alla grammatica del nostro linguaggio; e credere, all'inverso, che l'esperienza di sé, l'esperienza personale o la vita interiore, sarebbe una mera proiezione dell'impiego di "io". Come si afferma nella conclusione del §402 delle *Ricerche filosofiche*: «Questo infatti è l'aspetto delle dispute tra idealisti, solipsisti e realisti. Gli uni attaccano la forma di espressione normale come se attaccassero un'asserzione; gli altri la difendono, come se costataessero fatti che ogni essere ragionevole riconosce»⁴

Wittgenstein volge le spalle sia ai realisti metafisici che agli idealisti, tanto ai partigiani dei fatti egologici quanto ai difensori di una concezione costruttivista o idealistica dell'io secondo i quali la soggettività dell'esperienza non sarebbe che un effetto di linguaggio. L'errore dei primi consiste nel credere che i fatti sono strutturati indipendentemente dal linguaggio e tuttavia a sua immagine; ma la grammatica è nel linguaggio, non nei fatti. Gli idealisti, da canto loro, ne deducono che la coscienza di sé e la dimensione personale dell'esperienza vissuta siano una costruzione arbitraria, e che i veri fatti sono altro da quanto suggerisce la struttura apparente del linguaggio: come se la grammatica potesse modificare i fatti o aggiungere ad essi l'apparenza di fatti.

L'esperienza di sé non è né un prodotto del linguaggio, una illusione della grammatica di "io", né un fatto bruto che il linguaggio si limiterebbe a riflettere fedelmente. I due errori sono simmetrici: hanno in comune la considerazione della realtà e del linguaggio su due piani differenti, come se fosse possibile farsi un'immagine "pura" dei fatti pri-

4 L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, § 402 (trad. it. M. Trinchero, Einaudi, Torino, 1974, p. 161).

ma di confrontare questa immagine a quella che ne offre il linguaggio. Cosa del tutto impossibile, per “io” come per ogni altra espressione. L’esperienza di sé non è inscritta né nei fatti “bruti”, né indipendentemente dai fatti; essa non è né un *datum*, né un semplice prodotto del linguaggio. Ma come identificare positivamente questa soglia mediana?

Il corpo di “Io”

Si consideri il rapporto tra l’uso che facciamo di “io” e le esperienze che abbiamo di noi stessi, a cominciare da quelle che, nel vocabolario della fenomenologia, appartengono al nostro corpo “proprio”. Alla tesi realista, secondo cui il linguaggio in prima persona sarebbe soltanto il riflesso della relazione empirica speciale che intratteniamo con un certo corpo, il nostro, corrisponde la tesi idealista secondo la quale l’esperienza di sé non è quella di un corpo singolare e può esserne interamente staccata.

Il primo punto, sviluppato da Wittgenstein negli anni ’30, che egli attribuisce agli idealisti, è che la sensazione non ci rimanda ad un corpo intramondano. Non si situa nello stesso spazio. Posizione opposta a quella dei teorici dell’indicizzazione come Perry e Evans, per i quali gli enunciati alla prima persona vertono su una cosa fisica del mondo, sostenendo che l’esperienza di sé è l’esperienza di una cosa. L’argomento di Wittgenstein prende avvio da un motivo proprio della fenomenologia della coscienza di sé:

La verità della proposizione “il rumore si avvicina al *mio* orecchio destro” non richiede l’esistenza di un orecchio fisico; è la descrizione di una esperienza uditiva, esperienza che è logicamente indipendente dall’esistenza delle mie orecchie. Il fenomeno uditivo è nello spazio uditivo, e il soggetto che sente non ha nulla a che vedere con il corpo umano.⁵

Considerazione ribadita alla fine degli anni 1940:

È la stessa cosa per l’idea che debba esistere un tratto distintivo della sensazione di dolore capace di fornirci informazioni sul luogo del corpo in cui compare oppure che un particolare tratto del ricordo visivo ci dica qualcosa sul periodo al quale esso si riferisce. Una sensazione *può* informarci sul movimento o sulla posizione di una delle membra. E anche il carattere del dolore *può* informarci sulla

⁵ Wittgenstein’s *Lectures Cambridge 1932-1935*, ed. by Alice Ambrose, Blackwell, Oxford, 1978, p. 37.

sede della sua causa.⁶

Insistendo su quel “può”, Wittgenstein appunta la stessa idea nel corso degli anni 1930: la relazione tra le nostre sensazioni e il nostro corpo non è una relazione logica che sarebbe fondata sul contenuto delle sensazioni. Questo contenuto non indica infatti per se stesso una posizione nello spazio fisico o “euclideo”. Le percezioni in se stesse non danno informazioni su un corpo; l’occhio “geometrico” che è all’origine del campo visuale non è l’occhio fisico, non è **presente in ciò che è visto**: «L’idea che il campo visivo appartenga essenzialmente a un organo della visione o a un corpo umano che possiede questo organo non è fondata su ciò che è visto»⁷.

Certamente, Wittgenstein non nega ogni relazione tra le sensazioni che noi esprimiamo in prima persona e il corpo al quale le riferiamo; nega soltanto che questa relazione sia *semantica*: essa è piuttosto semplicemente empirica. È vero che se queste relazioni mutassero, sicuramente non impiegheremmo il pronome “io”, o lo impiegheremmo in un’altra maniera. È essenziale al nostro uso di “io”, che esso provenga da una bocca, ovvero che se ne possa identificare immediatamente il locutore⁸. Ed è altrettanto essenziale che il locutore non abbia bisogno di identificarsi da se stesso dicendo “io”⁹.

Così, se potessimo, ad esempio mediante sistemi di derivazione nervosa, sentire dolore nel corpo degli altri, è probabile che non avremmo più alcun uso per “io”; ma ciò non significa che “io” rinvia a un corpo, né che gli enunciati in prima persona designino sensazioni localizzate in un corpo fisico. Il caso ben noto degli “arti fantasma” lo mostra

6 L. WITTGENSTEIN, *Ultimi scritti - La filosofia della psicologia*, trad. it. A. G. Gargani e B. Agnese, Laterza, Roma-Bari, p. 164; cfr. altresì in *Ricerche filosofiche* II, viii, cit. «Io posso soltanto indicare la direzione dalla quale proviene un suono, perché esso colpisce un orecchio più forte di quanto colpisca l’altro; ma non lo sento nelle orecchie; e tuttavia esso provoca i suoi effetti; io ‘so’ da quale direzione il suono proviene; per esempio guardo in quella direzione. E la stessa cosa si può dire sull’idea che deve essere caratteristica della sensazione di dolore informarci in quale parte del corpo essa si verifichi; e una caratteristica dell’immagine della memoria a dirci in quale istante del tempo essa cada» (p. 245)].

7 *Wittgenstein’s Lectures Cambridge, 1932-1935*, cit. p.82; «Tu dici che qui sia proprio così come nel caso dell’occhio e del campo visivo. Ma l’occhio, in realtà, tu non lo vedi. E nulla nel campo visivo fa concludere che esso sia visto da un occhio» (*Tractatus logico-philosophicus*, cit., 5.633).

8 *Wittgenstein’s Lectures Cambridge 1932-1935*, cit., p.83.

9 «Ma certo non dubiti se a provare dolore sia tu o qualcun altro!» (*Ricerche filosofiche*, cit., §408; cfr. §§ 405-407).

chiaramente: sarebbe assurdo sostenere che queste sensazioni siano letteralmente false, poiché il dolore sentito in una mano che non si possiede più è certamente reale. Tuttavia, è probabile che se la sensazione dell'arto fantasma si generalizzasse tra tutti i locutori del linguaggio, non diremmo più "mi fa male la mano" sentendo questo dolore; non cercheremmo più di localizzare il dolore. Lo stesso vale per "io": se è concepibile che io abbia il mal di denti di un altro, per esempio un dolore che fosse sistematicamente connesso ad un altro corpo rispetto al mio, potrebbe rendere "io" completamente fuori luogo; poiché non poggerebbe sulle "esperienze invariabili" che ci suggeriscono l'uso di "io" – come nel caso del mal di denti, il fatto che colui che dichiara il suo dolore farà attenzione a ciò che mangia, griderà se gli si tocca la bocca, ecc.¹⁰.

Ma non è tuttavia questo corpo né le sue proprietà che sono designate dagli enunciati in prima persona: dicendo "ho mal di denti", non mostro affatto il mio dente né quello del vicino. Le condizioni empiriche del nostro uso di "io" non costituiscono le condizioni *semantiche* di verifica degli enunciati in prima persona¹¹.

La prima persona come sistema di "notazione" dell'esperienza

Se "io" non rinvia ad un corpo né lo designa, ma neppure si comprende al di fuori di certe esperienze che lo legano

10 Wittgenstein's *Lectures Cambridge 1932-1935, Yellow book*, cit. p.83: «Quando ho fatto l'esempio di una persona che avrebbe il suo mal di denti nel dente di un altro, era per mostrare che, in certe circostanze, si potrebbe essere seriamente tentati di sbarazzarsi semplicemente dell'uso di 'io'. Avevo l'intenzione di mostrare che il nostro uso di questa parola è suggerito da certe esperienze invariabili e che, se si immagina che queste esperienze mutano, l'uso ordinario di 'io' crolla». E se in tal caso l'uso di 'io' si dissolve, esso non diventa né scorretto né erroneo.

11 Le riflessioni di Wittgenstein sullo statuto del pronome di prima persona incrociano su molti punti le analisi linguistiche di E. Benveniste in una serie di saggi esemplari: "La natura dei pronomi" (1956), "La soggettività nel linguaggio" (1958), incentrati sull'opposizione tra il sistema della lingua, in quanto registro *semiotico* dei segni, e la sua appropriazione-attualizzazione soggettiva attraverso l'atto individuale di enunciazione compiuto di volta in volta dal locutore, che inaugura il registro semantico del *discorso*. [cfr. Id., *Problemi di linguistica generale I*, tr.it. M. V. Giuliani, Il Saggiatore, Milano, 1971, pp.301-320; "Semiologia della lingua" (1969), "Il linguaggio e l'esperienza umana" (1965), "L'apparato formale dell'enunciazione" (1970) in *Problemi di linguistica generale II*, tr.it. F. Aspesi, Il Saggiatore, Milano, 1985, pp.59-106].

al corpo (o alla voce) che lo pronuncia, qual è dunque il rapporto tra "io" e "il mio corpo", o tra il pronome e la bocca che dice "io"?

Wittgenstein considera questo rapporto nel *Yellow book* servendosi della metafora del re nel gioco degli scacchi. Il re degli scacchi non è semplicemente un pezzo di legno sulla scacchiera: perché questo pezzo di legno in sé stesso non offre le regole dei possibili movimenti del re, né la sua funzione nel gioco. E tuttavia non ci può essere il re senza un pezzo di legno (o un indice semiotico) che lo raffiguri e, per così dire, lo realizzi.

Posto che "io" e "questo corpo", così come "il re degli scacchi" e "il pezzo di legno" non sono intercambiabili, è scorretto dire che designare questo corpo è un mezzo indiretto di designare me stesso. Ribadiamolo: designare questo corpo e designare me stesso sono due cose differenti.¹²

Il rapporto tra "io" e "questo corpo" è assimilabile alla relazione tra il numero e la cifra sulla carta che raffigura il numero¹³, o ancora tra il pensiero e la frase¹⁴. In tutti questi casi, tendiamo a credere che l'espressione più astratta della coppia rinvia ad un "oggetto etereo", oppure a identificarla con ciò che costituisce innanzitutto la condizione del suo impiego. Parlare del re di scacchi non equivale a designare un mero pezzo di legno, ma neppure a designare qualcosa di differente. Analogamente, dire "io" non equivale a designare un corpo, né una persona identificabile con un corpo:

La parola "Io" non significa lo stesso che "L.W.", anche se io sono L.W., né significa lo stesso che "la persona che sta parlando adesso". Ma questo significa non che "L.W." e "io" significhino cose differenti, ma solo che queste parole sono strumenti differenti del nostro linguaggio.¹⁵

12 Wittgenstein's *Lectures Cambridge 1932-1935*, *Yellow book*, cit., p. 82.

13 *Ibid.* p. 61.

14 *Ibid.* p. 65.

15 L. WITTGENSTEIN, *Libro blu e Libro Marrone*, trad. it. A. G. Conte, Einaudi, Torino, 1983, p. 91. Va notato come questa osservazione si allontani dall'analisi semantica del pronome di persona delineata da Benveniste attraverso l'autoriferimento dell'enunciato "io" all'istanza di discorso in atto che lo contiene: «La "soggettività" di cui ci occupiamo in questa sede è la capacità del parlante di porsi come "soggetto". Essa non è definita dalla coscienza che ciascuno prova di essere se stesso (...). Noi riteniamo che questa "soggettività", che la si consideri da un punto di vista fenomenologico o psicologico, non importa, non è altro che l'emergere nell'essere di una proprietà fondamentale del linguaggio. È "ego" che dice "ego"» [«La soggettività nel linguaggio (1958)», cit., p. 312].

Così come non ci sarebbe un re di scacchi senza un pezzo di legno, non ci sarebbe l'uso di "io" senza un corpo che gli dia senso; ma "io" e "il mio corpo" non sono tuttavia sinonimi, perché i due termini adempiono differenti funzioni nel linguaggio:

Se dicessi (ma di certo non lo direi!) che il mio corpo ha mal di denti invece di dire "io ho mal di denti", non farei che esprimere scorrettamente qualcosa. Questo implicherebbe che non esista qualcosa come l' "io" ed equivarrebbe a sostituire "io" con "il mio corpo". È precisamente come quando il matematico dice (a buon diritto) che il numero in quanto entità non esiste, per aggiungere poi, ma a torto, che i numeri sono segni [*scratches*] sulla carta.¹⁶

L'analogia con il numero indica il vero rapporto tra "io" e il mio corpo, come la natura e il significato della prima persona: si tratta di un sistema di "notazione". I numeri non descrivono propriamente nulla in sé stessi, ma non sono tuttavia illusioni di cui si potrebbe fare a meno. Essi permettono di calcolare, misurare distanze, rapporti tra esse ecc. Quando sono applicati ad un particolare dominio di realtà, i numeri permettono altresì di descrivere fenomeni che, ove essi non esistessero, resterebbero inconcepibili. Una nozione geometrica come l'area, ad esempio, ha senso soltanto in un sistema di misura delle superfici; il che, ben inteso, non significa che questo sistema di misura fissi preliminarmente e, come per convenzione, il risultato del calcolo di nessuna area in particolare. Similmente, il fatto di impiegare "io" come facciamo di solito, cioè in maniera differente da come usiamo un nome che ciascuno ha per se stesso, non introduce alcuna realtà nuova (l'Io, l'anima) ma permette di dire cose che rimarrebbero inconcepibili senza questo pronome. Nonostante ciò, la notazione "io", anche se essa instaura e configura lo spazio della coscienza di sé, non crea per se stessa nessuno dei fenomeni che vi appaiono.

Tra questi fenomeni inconcepibili senza "io", c'è specificamente l'azione intenzionale. In un linguaggio senza pronome di prima persona, né forma linguistica equivalente (la flessione dei verbi), chi si appresta ad alzare il braccio potrebbe dire "questo braccio si alza", o "questo braccio sta per alzarsi", ma nulla distinguerebbe l'uso di quest'ultimo enunciato da "il braccio di A sta per alzarsi". Non vi sarebbe, in altre parole, alcuna differenza tra predire un compor-

16 Wittgenstein's Lectures Cambridge 1932-1935, *Yellow book*, cit., p. 80.

tamento e annunciarlo come qualcosa che ci si appresta a fare. Un linguaggio puramente impersonale ci lascerebbe puramente “passivi” dinanzi alla nostra esperienza.

La decisione di fare di questo pezzo di legno il re degli scacchi definisce i movimenti autorizzati o vietati per questo pezzo sulla scacchiera e gli conferisce capacità che un mero pezzo di legno non possiede (come, ad esempio, l'arrocco). Analogamente, la decisione di chiamare questo corpo “il mio corpo” conferisce un privilegio senza equivalenti per descrivere stati ed avvenimenti che vi si producono; questa decisione permette di fare mediante questo corpo cose che esso non farebbe senza “io”, come agire in maniera intenzionale. Ma, all'inverso, come non vi è re senza un pezzo di legno, se “io” non fosse strettamente correlato a un corpo, perderemmo probabilmente ogni uso per questo pronome: saremmo nel caso immaginato da Wittgenstein di una tribù nella quale voci diverse sorgerebbero in permanenza dal nulla; dire “io” non indicherebbe più nulla a nessuno, poiché coloro che lo ascoltassero, non saprebbero più come verificare ciò che ascoltano, e chi lo pronunciassero non potrebbe più far capire i suoi enunciati, e neppure far sapere che è proprio lui che li ha pronunciati¹⁷.

“Io” è una forma di notazione, non una etichetta che designa un'entità, ma non è una notazione innocente, né arbitraria. E i numeri, anche se essi non arricchiscono la semantica del nostro linguaggio, ci permettono di fare cose che senza di essi sarebbero impossibili, come contare gli oggetti o misurare la superficie di un campo. Analogamente, dire “io” piuttosto che impiegare un linguaggio impersonale introduce delle regole di impiego che cambiano il nostro rapporto all'esperienza e ciò che possiamo fare sulla base dell'esperienza. Pur non designando propriamente nulla, “io” appare dunque come *costitutivo dell'esperienza di sé*, nel senso che designa il dominio di questa esperienza e la sua struttura caratteristica. L'esperienza e il pensiero che formuliamo in prima persona disegnano lo spazio di ciò che chiamiamo la vita mentale e gli stati mentali o psicologici.

Da questo punto di vista, la questione della referenza appare come uno pseudoproblema. Wittgenstein rifiuta la referenza di “io” solo nella misura in cui per lui la questione della referenza non è quella giusta. È altrettanto falso

17 «Se i vari Sé non avessero un corpo, come ci faremmo comprendere? Beninteso, potremmo immaginare che delle voci provenissero da diverse direzioni. Ma quale uso avrebbe la parola “io”, dal momento che la stessa voce potrebbe essere ascoltata in diverse direzioni?» (Wittgenstein's Lectures Cambridge 1932-1935, *Yellow book*, cit. p. 82).

dire che “io” designa qualcosa quanto dire che non designa nulla, poiché noi non usiamo “io” per designare qualcosa¹⁸. Come non parliamo del re degli scacchi per designare un pezzo di legno, ma piuttosto per sapere, ad esempio, quali movimenti esso possa compiere, così non usiamo “io” per designare un corpo, ma piuttosto, ad esempio, per dire quale azione ci si appresti a compiere con questo corpo. Anche se “io” fosse dotato di un immediato autoriferimento, non sarebbe questa la proprietà che motiverebbe il suo uso¹⁹.

Il paradosso di Moore

Quali sono dunque i motivi che ci inducono a usare la notazione “io”? Questa notazione non è dettata dai fatti, e non è neppure arbitraria: l’uso di “io” corrisponde a certi nostri bisogni o “interessi”. In certi contesti, come in una scommessa o nell’elaborazione di una strategia in un conflitto, ci interessa innanzitutto sapere quale proposizione è sostenuta da un individuo piuttosto che sapere se essa sia vera o falsa. In un contesto criminale, ci interessiamo meno al fatto che una persona abbia ricoperto un ruolo in un processo causale, che sapere se il suo comportamento era consapevole al momento del suo atto, senza che essa abbia avuto bisogno di osservare se stessa per saperlo. In questo caso, diciamo che il suo comportamento era *intenzionale*. Infatti, ci interessa sapere che il comportamento era intenzionale piuttosto che constatare quale ruolo abbia avuto nella catena causale che ha portato alla morte di qualcuno.

Questi bisogni non sono propriamente guidati dall’utilità: noi ci accordiamo nel pensare che quei fenomeni sono importanti, rivestono un ruolo centrale nella nostra vita. Da qui discende propriamente il nostro uso del pronome “io”.

Qui si vede chiaramente la soluzione che Wittgenstein propone al paradosso di Moore²⁰. Come Wittgenstein dirà

18 Qui, di nuovo, si mostra la prossimità e insieme la distanza di Wittgenstein rispetto al punto di vista “ontologico-linguistico” di Benveniste, che fissa l’autoreferenza del pronome di prima persona: “io” si riferisce unicamente all’istanza di discorso in atto che enuncia la parola “io”. Il “qualcosa” della sua referenza non è che l’atto evenemenziale della sua enunciazione.

19 Cfr. C. CAHAUVIRÉ, *L'immanence de l'ego*, PUF, Paris, 2009, p. 122 e segg.

20 «Il paradosso di Moore si può enunciare così: L’espressione “io credo che le cose stiano così” viene impiegata in modo analogo all’asserzione “Le cose stanno così”; e tuttavia l’ipotesi: io credo che le cose stiano così non viene impiegata in modo analogo all’ipotesi che le cose stiano così» (L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche II*, x, cit., p. 250-251).

alla fine degli anni 1940, questo paradosso proviene dalla confusione tra differenza concettuale e differenza semantica: «Qui differenti concetti si toccano e percorrono insieme un tratto di strada. Ma non per questo si deve credere che le *linee* siano tutti *cerchi*»²¹.

“Io credo che piova” e “piove” dicono certo la medesima cosa: da un punto di vista strettamente semantico, i due enunciati affermano che piove. Ma lo dicono sotto due concetti differenti, ovvero, nei termini propri del *Yellow book*, secondo due notazioni differenti:

Rifletti infatti sulla circostanza che le parole “Credo che piova” e “Dovrebbe piovere” possono dire la STESSA COSA: precisamente nella misura in cui, in certi contesti, non fa differenza quale delle due frasi impieghiamo. (E liberati dall'idea che l'una sia accompagnata da un processo mentale diverso da quello dell'altra!) Le due frasi [“io credo che piova”, “Certamente piove”] possono dire la stessa cosa, benché alla prima corrisponda un “io credo...” e “lui crede...”, mentre alla seconda no. La prima è appunto costruita con un altro concetto. Questo significa che per dire che forse piove non abbiamo bisogno del concetto di “credere”, anche se possiamo impiegarlo per questo scopo.²²

In relazione al paradosso di Moore, Wittgenstein assume un atteggiamento radicale: in “io credo che piova ma non piove”, la contraddizione non è né apparente né pragmatica, bensì propriamente logica come tra p e non-p.

Inoltre, la Anscombe²³ ha trasposto la struttura del paradosso di Moore dalla credenza all'intenzione, nella forma dell'enunciato: “ho l'intenzione di fare....ma non lo farò”. Qui la contraddizione non è “frontale”. Ciò che distorce la contraddizione è che il paradosso di Moore giustappone due enunciati che derivano da due regimi concettuali differenti. Quando diciamo che il primo descrive uno stato mentale (la mia credenza) e il secondo un fatto osservabile, noi li collochiamo nel medesimo regime discorsivo, quello del linguaggio obiettivo e descrittivo. Da questa situazione nasce il paradosso: la sensazione che vi sia una contraddizione, dal momento che non posso sapere una cosa e, al tempo stesso, credere il contrario, si coniuga con l'idea, certamente falsa, che la contraddizione sia soltanto apparen-

21 *Ibid.*, p. 254.

22 L. WITTGENSTEIN, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia I*, § 821, tr.it.R.De Monticelli, Adelphi, Milano, 1990, p. 234.

23 Cfr. G.E.M. ANSCOMBE, *Intention*, Blackwell, Oxford, 1958; trad. it. *Intenzione*, Edizioni Università della Santa Croce, Roma, 2004.

te, poiché le due parti dell'enunciato descriverebbero fatti assolutamente distinti: un fatto fisico, la pioggia, e un fatto psicologico, la mia credenza. In tal modo, confondiamo un concetto – il concetto psicologico di credenza- e un oggetto; ma il concetto non è che una regola di classificazione e di strutturazione. Il concetto di credenza non introduce oggetti specifici, non è che un modo di manipolare e di organizzare certi fatti come appunto gli enunciati e i comportamenti.

Nel paradosso di Moore, la credenza ha per oggetto la proposizione "piove". Dinanzi a questa proposizione presa per se stessa, ed eventualmente espressa nella modalità del possibile, ("potrebbe piovere"), il nostro interesse consiste tipicamente nel sapere se essa sarà vera o falsa. Si può immaginare che chi la pronuncia sia rinchiuso in un luogo sotterraneo, che esclude ogni visibilità sull'esterno, e si basi su indizi indiretti e ipotetici per sapere il tempo che c'è fuori, prima di concludere che "potrebbe piovere". In tale contesto, si potrebbe anche sensatamente dire "credo che piova". Ma, molto spesso, dicendo "credo che piova", ci si interessa meno al fatto di sapere se è vero che piova, che non al fatto di sapere che "piove" venga asserito da qualcuno. Se sono io che enuncio "credo che piova", manifesto la mia adesione all'enunciato "piove". Nei due casi, è espresso lo stesso enunciato "piove". Ma esso è giustificato (chiarito) da concetti differenti, e situato in due insiemi di fatti eterogenei: il tempo che c'è fuori, nel primo caso; i miei enunciati e i miei comportamenti nel secondo caso, nel quale "credere" si mostri come effettivamente operante.

Analogamente, come si può, mediante gli stessi atti, sia misurare la lunghezza del tavolo, sia verificare il metro con il quale si misura, sia mettere alla prova l'esattezza della misura, così una affermazione può servire per informarmi sul suo contenuto, o sul carattere di colui che l'afferma o del suo stato mentale²⁴. Si può ascrivere uno stesso enunciato al servizio di differenti concetti, a seconda dell'uso che se ne vuol fare. In "io credo che p", "credere" è semplicemente la notazione che *p* è considerato come il segno di uno stato d'animo, non come informazione sul mondo. Certamente può accadere che un concetto si ritrovi, per dir così, nel "gioco" dell'altro: si può usare "io credo che piova" là dove si cerca semplicemente di sapere se effettivamente piova o no. Ma allora si passa da una grammatica all'altra, da un concetto all'altro. Questo scivolamento può essere neutro, indifferente in certi contesti, ma può altresì condurre a con-

24 *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., I, § 484.

fusioni. Ed è da una confusione di questo tipo che proviene il paradosso di Moore:

Il paradosso di Moore si può enunciare così: L'espressione "Io credo che le cose stiano così" viene impiegata in modo analogo all'asserzione "le cose stanno così"; e tuttavia l'*ipotesi*: io credo che le cose stiano così non viene impiegata in modo analogo all'ipotesi che le cose stiano così.²⁵

È facile convincersi di questa constatazione di Wittgenstein con l'esempio "se piove, questo sarà un bene per la vigna", che diventa assurdo quando si passa a: "se io credo che piova...". Questa formulazione del problema mostra la sua soluzione: passando al contesto condizionale, la sinonimia tra "è così" e "io credo che sia così" si dissolve. Essa si dissolve anche se si traspone l'enunciato al passato o alla terza persona. Tuttavia queste modificazioni sono puramente grammaticali: non si aggiunge un fatto passando al condizionale, al passato o alla terza persona; non cambia il contenuto semantico dell'enunciato. Cambia soltanto la *notazione*, ovvero l'uso che si fa di questo contenuto.

L'asimmetria: non c'è "io" senza "egli"

Ancor più che il solipsismo, è proprio il paradosso di Moore che ha messo Wittgenstein sulla strada della tesi dell'asimmetria tra "io" e "egli", così come viene formulata a partire dalle *Ricerche filosofiche*. Ricordiamo che l'asimmetria attiene al fatto che alla prima persona del presente indicativo, l'impiego dei verbi psicologici esclude l'*osservazione*. Non ho bisogno di osservare nulla quando dico che credo che ci sarà bel tempo, che sento un dolore o anche che vedo una macchia rossa; infatti sarei persino incapace di una tale osservazione. In compenso, alla terza persona, l'impiego di questi verbi si basa sull'osservazione del comportamento: lascia spazio a inferenze e a correzioni, a partire da un'osservazione più dettagliata. Posso sbagliarmi sulla credenza di un altro, ma non sulla mia propria credenza: gli enunciati psicologici in prima persona possono essere insinceri, ma non falsi.

Tuttavia, se si comprende l'asimmetria dei verbi psicologici come una semplice dissimmetria o eterogeneità tra la prima e la terza persona²⁶, si potrebbe credere che l'unità

²⁵ *Ricerche filosofiche*, cit., II, x, pp.250-251.

²⁶ Com'è noto, si deve a E. Benveniste la distinzione della prima (e della seconda) dalla terza persona dei pronomi, in quanto propriamente *non-persona*. Già in "Le relazioni di tempo nel verbo francese" (1959) [Cfr.

dei verbi psicologici è una semplice apparenza linguistica arbitraria. Non ci sarebbe nulla in comune tra “egli ha mal di denti” e “io ho mal di denti”: non impiegheremmo i due enunciati con gli stessi scopi, né sulle stesse basi, poiché il primo descrive uno stato in base all’osservazione di un comportamento, mentre il secondo esprimerebbe direttamente un’esperienza di dolore. Come rileva Wittgenstein, è un fatto notevole che le due persone “io” ed “egli” siano due flessioni degli stessi verbi:

Non pensare che sia ovvio il fatto che i verbi “credere”, “desiderare”, “volere” presentano tutte le forme grammaticali di “tagliare”, “masticare”, “correre”. Al contrario: si tratta di una cosa molto strana.²⁷

Ciò che deve sorprendere è giustamente l’unità dei nostri verbi psicologici, malgrado l’eterogeneità del regime della prima e della terza persona. Poiché se ci si attiene strettamente all’eterogeneità logica tra “io” e “egli”, questa unità non è giustificata né dai fatti e neppure dalla grammatica dei due pronomi, che risulta affatto distinta. A più riprese, nella sua seconda filosofia, Wittgenstein rimanda alla questione sollevata nelle *Osservazioni filosofiche*: che cosa cambierebbe per noi l’eliminazione dell’ “io”? Ma la sua risposta, a questo punto, non è più la stessa: ciò che noi perderemmo non è una posizione privilegiata, ma puramente e semplicemente l’*asimmetria*.

“Io credo” potrebbe essere trattato come un segno di affermazione? Si potrebbero avere svariati segni di affermazione, uno per la matematica e uno per le proposizioni relative ai dati sensoriali e uno per le predizioni, e

Problemi di linguistica generale I, cit., pp. 283-297) Benveniste stabilisce la differenza tra racconto (nella sua modalità paradigmatica di racconto storico) e discorso, che incrocia e attraversa lo iato tra la lingua come sistema di segni e l’enunciazione come appropriazione, sempre unica e intentata, della lingua da parte di un locutore. La distinzione racconto/discorso si situa all’interno della stessa enunciazione, come sue specifiche modalità. Da una parte il piano storico dell’enunciazione, esemplificato dal racconto storico, che si dispiega secondo un registro *impersonale*, senza alcun intervento del locutore: «nella narrazione rigorosamente storica possiamo quindi trovare solo forme di “terza persona”» (p. 285). A questo tipo di enunciazione “storica” si oppone l’*enunciazione discorsiva*, in quanto modalità personale che suppone un locutore e un ascoltatore, nonché «l’intenzione nel primo di influenzare in qualche modo il secondo» (p. 287). Questa dicotomia dell’enunciazione mostra, come si vedrà, un’evidente affinità con l’ “asimmetria” tra “io” ed “egli” analizzata da Wittgenstein.

27 *Ricerche filosofiche*, cit., II, x, p.251.

così via. Ma allora come scrivere “credetti”, “egli crede”, ecc.? Il problema è l'asimmetria. Potremmo immaginare un verbo simmetrico? Il verbo potrebbe significare “sembrar credere” e io potrei dire “sembro credere...ma non credo”. Potrei servirmi del mio stesso comportamento come di un criterio. In effetti parliamo in questo modo, sebbene raramente (per esempio riguardo a desideri inconsci). “Desidero veramente che non risponda” a giudicare dal mio comportamento.²⁸

Se la differenza tra “io credo che piova” e “piove” è una differenza meramente concettuale e non semantica e se dichiarando la mia credenza, non faccio che enunciare il suo oggetto (la proposizione creduta) con un tono particolare, quello dell'adesione; ed altrettanto dicasi per gli altri verbi psicologici (qui i verbi di percezione e d'azione, in quanto la predizione è una maniera di annunciare l'azione che ci si appresta a compiere); allora perché non sarebbe possibile tralasciare quella parola ingannevole che è “io”, che sembra indicare un portatore, un referente, mentre essa non indica che un concetto o un regime particolare del verbo? Piuttosto che inserire enunciati in un contesto egologico, insieme ad un verbo alla prima persona che suggerisce immancabilmente un soggetto (logico), si potrebbe semplicemente manipolare il “tono” che traduce, in molti casi, espressioni come “io credo” (tono di convinzione), “io sto per...” (determinazione), ecc. come un segno di asserzione. La notazione, in tal caso, si dissolverebbe dinanzi al contenuto che essa permette di dichiarare, premunendoci dalle ipostasi dell'ego e delle false apparenze grammaticali come accade nel paradosso di Moore. Ma proprio questo è impossibile.

Ciò che arresta la decostruzione di Wittgenstein dinanzi a questo nuovo tentativo di omettere “io” è appunto l'asimmetria. Nel linguaggio considerato, infatti, resterebbe ancora una forma di prima persona, ma essa sarebbe *simmetrica*. Il pronome di prima persona potrebbe essere impiegato sulla base dell'osservazione, esattamente come una descrizione in terza persona: potremmo giudicare del nostro stato psichico sulla base dell'osservazione del nostro comportamento. In compenso, non potremmo più dichiarare i nostri stati psichici. “Piove”, detto con un tono di convinzione, sarebbe puramente e semplicemente impiegato come descrizione del tempo che fa, non come la manifestazione di una *mia* adesione alla proposizione “piove”. E dicendo: “io

28 L. WITTGENSTEIN, *Lezioni di psicologia filosofica*, (appunti di P.Geach 1946-1947), ed. it. a cura di L. Perissinotto, Mimesis, Milano-Udine, 2019, p. 109).

credo che piova”, non farei che inferire le mie credenze dal mio comportamento e da ciò che dico, esattamente come fanno gli altri: mi attribuirei una credenza, con una possibilità di errore.

Di nuovo, come nell’ipotesi del dispotismo orientale degli anni 1930, l’ipotesi della soppressione di “io” non ha in nessun modo per conseguenza la dimostrazione che potremmo omettere “io”; al contrario, essa ci mostra ce cosa apporta l’impiego della prima persona e perché la utilizziamo. Appare qui che il nostro uso di “io” proviene dall’asimmetria dei verbi psicologici: non impiegheremmo “io” senza “egli”, e noi lo impieghiamo precisamente per il suo contrasto con la terza persona. Diciamo “io credo” appunto perché gli altri possano, osservandoci, dire “egli crede”.

C’è bisogno che “io” possa essere convertibile in “egli” affinché ciò che io dichiaro dicendo ad esempio “io desidero che venga” possa essere compreso come l’espressione di un desiderio, e non semplicemente come l’idea che la sua venuta avrebbe un valore o una proprietà apprezzabile; o affinché “io credo che verrà” possa valere come adesione a una proposizione, e non semplicemente come predizione della sua venuta (“lui verrà”). È un tratto grammaticale che il dolore o la gioia che io sento, l’altro possa vederla nel mio comportamento. E non c’è “io” o “egli”, un soggetto psicologico e una descrizione esteriore del soggetto, se non come risultato di questa asimmetria e di questa reversibilità di punti di vista del tutto eterogenei. Allorché dico “io”, ciò che dichiaro alla prima persona deve poter essere riconosciuto identicamente dagli osservatori, ma, in maniera diversa, mediante un altro cammino: «Qui differenti concetti si toccano e percorrono insieme un tratto di strada»²⁹

Un ambito nel quale questa reversibilità acquista una particolare importanza è quello dell’azione. Poiché in tal caso, la stessa cosa — che io faccio — è conosciuta dagli osservatori in terza persona, e viene dichiarata e conosciuta da me in prima persona. Gli altri conoscono la mia azione osservandomi, mentre io stesso ho soltanto bisogno di conoscere la mia intenzione e non di assicurarmi che ciascuno dei gesti che compongono il mio atto venga eseguito³⁰.

29 *Ricerche filosofiche*, cit., II,x, p. 254

30 Elizabeth Anscombe per questa differenza si richiamerà alla conoscenza pratica: ci sono due maniere di conoscere l’azione, mediante l’osservazione, alla terza persona, e per conoscenza diretta, alla prima persona. [Cfr. G. E. ANSCOMBE, *Intention*, Blackwell, Oxford, 1958; *Intenzione*, trad. it. C. Sagliani, Ed USC, Roma, 2004, §29]. Non si capisce come queste due conoscenze vertano entrambe sul medesimo oggetto — l’azione che compio- e vi pervengano attraverso percorsi così differenti,

L'asimmetria non implica soltanto una differenza fondamentale tra la grammatica della prima e quella della terza persona. Essa significa anche che ciò che dico alla prima persona deve poter esser detto altrettanto alla terza. Le *Osservazioni* mostrano che "io" non aggiunge nulla all'esperienza, che il nostro vissuto potrebbe altrettanto bene essere descritto in maniera oggettiva; gli esperimenti di pensiero dei "senz'anima" permettono ora di mostrare che l'interesse delle descrizioni in prima persona proviene appunto dal fatto che la stessa cosa può esattamente esser detta in terza persona, ma sotto un concetto e con una notazione differente. All'inverso del dispotismo orientale, nella tribù dei senza anima, tutti i punti di vista sono simmetrici, equivalenti, e dicono la stessa cosa nella stessa maniera. Qui non c'è persona psicologica e la persona in senso grammaticale non assomiglia che superficialmente al nostro concetto di persona grammaticale.

La relazione di "io" a "egli" appare dunque come una relazione interna: questi due pronomi sono costituiti dall'asimmetria. In quanto è fondato sull'asimmetria, il linguaggio della soggettività è immediatamente un linguaggio pubblico: affinché possa dire "io" è necessario che gli altri siano in grado di dire "egli" parlando di me, e nel farlo, dicano esattamente la stessa cosa che dico io. Come osserva Christiane Chauviré, «per dare un nome alle sensazioni "private" bisogna essere in molti»³¹

Persona grammaticale e persona psicologica

Per rappresentare come potrebbe costituirsi un linguaggio senza asimmetria, Wittgenstein immagina la tribù dei "senza anima". L'anima, lo stato d'animo, è in effetti inseparabile dall'asimmetria. Non c'è persona psicologica, dotata di stati d'animo, se non per il fatto che non applichiamo i predicati psicologici nella stessa maniera per soggetti alla prima e alla terza persona.

Questa puntualizzazione di Wittgenstein si oppone diametralmente alla teoria della persona e dei predicati psicologici di Strawson per il quale il concetto di persona è "primario": è la condizione dell'impiego di predicati psicologici. Secondo Strawson, se vogliamo intenderci, è ne-

se non si rapportano questi due modi di conoscenza all'asimmetria dei verbi psicologici.

31 C. CHAUVIRÉ, *L'immanence de l'ego*, cit., p.149. Chauviré insiste giustamente sulla dimensione pubblica e istituita del linguaggio della soggettività (cfr. p.127, *passim*).

cessario che, ad esempio il predicato “ho mal di denti”, abbia lo stesso senso sia alla prima che alla terza persona³². Ma noi non applichiamo questo predicato allo stesso modo nella prima e nella terza persona, poiché in un caso l’applicazione non si fonda sull’osservazione, mentre nel secondo essa si basa su criteri comportamentali. È dunque necessario che il senso del predicato sia indipendente dal suo metodo di applicazione, e dipenda unicamente, come suggerisce Strawson, dal tipo di soggetto del quale può essere predicato: una persona.

La soluzione di Strawson sembra mascherare il problema piuttosto che risolverlo: perché mai sarebbe necessario che il predicato abbia lo stesso senso nei due casi, dal momento che lo applichiamo su una base completamente differente? Se i criteri d’applicazione sono differenti, com’è possibile che il senso possa restare invariato? La parola *bank* in inglese può designare sia una *riva* che un istituto finanziario, a seconda dei criteri di applicazione: perché, allora, “io credo” ed “egli crede”, che hanno criteri di applicazione così eterogenei, significherebbero tuttavia la stessa cosa?

Qui ancora si resta vittime dell’illusione che consiste nel separare i fenomeni dalla psicologia del linguaggio che permette di renderne conto. Certamente, quando dico “io credo...” e l’altro dice “egli crede...” riferendosi a me, diciamo la stessa cosa, ma questa identità di senso non si fonda sulla circostanza che noi designiamo lo stesso fatto bruto della credenza, un medesimo stato di cose isolabile. Lo stato della credenza non ha alcun senso se facciamo astrazione da quella capacità che offre il linguaggio di dichiararlo in prima persona e di descriverlo o di riferirlo alla terza persona, come mostra questo passaggio:

Ci si può chiedere: lo stato che io riconosco sulla base delle asserzioni di qualcuno è realmente lo stesso stato che egli invece non riconosce in questo modo? E la risposta è una decisione.³³

Questa decisione non siamo noi a prenderla, ma è assunta, per dir così, dal nostro linguaggio e dall’asimmetria che esso contiene. Potremmo avere un altro linguaggio, ma in tal caso saremmo letteralmente *senza anima*. Questo non significa che la scelta del linguaggio strutturato dall’asimmetria tra “io” ed “egli” sia puramente arbitraria: si basa, in

32 Cfr. Peter Frederick STRAWSON, *Individuals: An Essay in Descriptive Metaphysics*, 1959. Trad. it. *Individui. Saggio di metafisica descrittiva*, Feltrinelli-Bocca, Milano 1978, *passim*.

33 *Ultimi scritti - La filosofia della psicologia*, cit. p. 167 [LS, I, 428].

parte, come si è visto, su ciò che si potrebbero chiamare “relazioni d’esperienza” tra ciò che io dichiaro in prima persona e il mio comportamento osservabile in terza persona. Ma l’asimmetria implica inoltre che questi due punti di vista siano reversibili, di contro alla posizione che hanno LW e gli altri locutori nel dispotismo orientale: ogni “io” può diventare un “egli” e reciprocamente. L’asimmetria significa quindi anche che egli ha (o può avere) ciò che io ho e provo in prima persona, così come io posso avere ciò che egli prova. Questo aspetto dell’asimmetria si basa sulle relazioni di empatia, ovvero su una tendenza a supporre presso l’altro ciò che io constato in me, a trattarlo come un’anima, dunque ad alleviare chi sta male, o ancora a cogliere nei gesti dei miei simili non delle pantomime automatiche, ma degli atti sottesi da pensieri: «Il mio atteggiamento nei suoi confronti è un atteggiamento nei confronti dell’anima. Io non sono dell’opinione che egli abbia un’anima»³⁴. Trattare un altro come un’anima non discende da una credenza, da una posizione che potrei prendere o non prendere nei suoi confronti: è un atteggiamento che si mostra nei comportamenti che noi assumiamo gli uni con gli altri. In psicologia, come altrove, la grammatica non è arbitraria, a meno che non la si consideri soltanto dal punto di vista logico o semantico: l’asimmetria riflette i nostri interessi, le nostre tendenze e i nostri comportamenti pre-linguistici gli uni nei confronti degli altri, le istanze costitutive della nostra “forma-divita”. Ad esse rimanda il prendersi cura di qualcuno che soffre, il sentirsi coinvolti da un sorriso, ecc. E noi, pertanto, non scegliamo questi “interessi”, il nostro “inter-essere” poiché vi siamo sempre già immersi.

Il pronome “io” non ha la funzione di dire fatti o fenomeni che sarebbero inaccessibili senza di esso. “Io” è piuttosto un concetto, una “notazione”. Una notazione puramente oggettiva non sarebbe fattualmente inesatta: l’impiego di “io” non aggiunge alcun fatto nuovo al linguaggio, non ci sono “fatti egologici”. Il pronome di prima persona ci permette tuttavia di configurare il linguaggio e il mondo in maniera soggettiva, in modo tale che il mondo sia visto da un’anima, e non da un mero osservatore. Questa soggettività del linguaggio in prima persona non è l’effetto dell’irruzione di un *ego*, ma poggia per intero sull’asimmetria che costituisce il tratto grammaticale fondamentale di tutti i verbi psicologici. “Io” è dunque inconcepibile senza “egli”: il punto di vista in prima persona ha senso solo perché può essere rovesciato nel punto di vista in terza persona. Af-

34 *Ricerche filosofiche*, cit., II, iv, p. 235.

finché la soggettività abbia un posto nel mondo, i vissuti e gli stati psichici che io dichiaro devono poter essere detti di me alla terza persona. La comunità del linguaggio, nella quale si manifesta la nostra comune “forma-di-vita” è dunque operante nel cuore stesso della mia singolare capacità di dire “io”.

FAUSTO PELLECCCHIA
Unicas
(faustopel@gmail.com)

Bibliografia

- WITTGENSTEIN L., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, – trad. it. A.G.Conte, Einaudi, Torino, 1983.
- WITTGENSTEIN L., *Osservazioni filosofiche*, trad. it. M.Rosso, Einaudi, Torino, 1976
- WITTGENSTEIN L., *Libro blu e Libro marrone*, trad. it. A. G. Conte, Einaudi, Torino, 1983
- WITTGENSTEIN L., *Wittgenstein's Lectures Cambridge 1932-1935*, ed. by Alice Ambrose, Blackwell, Oxford, 1978.
- WITTGENSTEIN L., *Ricerche filosofiche*, trad. it. M.Trincherò, Einaudi, Torino, 1974.
- WITTGENSTEIN L., *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, tr.it.R.De Monticelli, Adelphi, Milano, 1990
- WITTGENSTEIN L., *Ultimi scritti - La filosofia della psicologia*, trad. it. A. G. Gargani e B. Agnese, Laterza, Roma-Bari, 1998.
- WITTGENSTEIN, *Lezioni di psicologia filosofica*, (appunti di P.Geach 1946-1947), ed. it. a cura di L. Perissinotto, Mimesis, MilanoUdine, 2019.
- * * *
- ANSCOMBE G.E.M., *Intention*, Blackwell, Oxford, 1958; trad. it. C. Sagliani, *Intenzione*, Edizioni Università della Santa Croce, Roma, 2004
- BENVENISTE E., *Problemi di linguistica generale I*, tr.it. M. V.Giuliani, Il Saggiatore, Milano, 1971.
- BENVENISTE E., *Problemi di linguistica generale II*, tr.it. F.Aspesi, Il Saggiatore, Milano, 1985.
- CHAUVIRÉ C., *L'immanence de l'ego*, PUF, Paris, 2009,
- STRAWSON P.F., *Individui – saggio di metafisica descrittiva*, trad. it. di E. Bencivenga, Feltrinelli-Bocca, Milano, 1978



SU WITTGENSTEIN «DISCEPOLO E SEGUACE DI FREUD»

FRANCO LO PIPARO

1. Dialogo tra due buontemponi. – *Quando la lana è vergine? – Ma è chiaro, quando la pecora corre più veloce del pastore.* Perché ridiamo? Se ci avessero detto preliminarmente quello che *capiamo ridendo* (i pastori hanno strane abitudini sessuali e, chi lo sa, da esse dipende la verginità della lana) non avremmo accennato a un sorriso. Le parole del motto di spirito fanno ridere perché non dicono quello che il lettore o l'ascoltatore capisce. *Non lo dicono ma lo mostrano.*

Un altro motto di spirito (*Witz*, in tedesco) raccontato da Freud in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905)¹. Sua Altezza Serenissima durante un viaggio attraverso le sue terre scorge tra la folla un suddito che gli somiglia in maniera così netta (stessi occhi, stessa barba, stesso naso, stessa postura, eccetera) da creare imbarazzo tra i presenti. Sua Altezza percepisce l'imbarazzo collettivo e, per superare il disagio, fa venire al suo cospetto il popolano e l'apostrofa con queste parole: *Vostra madre è stata a servizio a Palazzo, vero?* Risposta immediata del popolano: *No, Altezza, ma c'è stato mio padre.*

Sua Altezza e suddito si stanno reciprocamente scambiando apprezzamenti pesanti sulle loro rispettive madri (*Tua madre è ...*) senza dirlo. Le loro parole *non dicono ma mostrano.*

Altro esempio tratto dal breve e straordinario saggio sulla negazione² di Freud. Un paziente durante l'analisi gli racconta un sogno erotico e sente subito il bisogno di precisare: «Lei domanda chi possa essere questa persona del sogno. *Non è mia madre*». Commento di Freud: «*Dunque è*

1 Trad. it., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in Freud, *Opere*, Boringhieri, vol. 5, pp. 1-211.

2 *Di Verneinung*, 1925. Trad. italiana, *La negazione* in *op. cit.*, vol. 10, pp. 195-201.

la madre». Qui le parole addirittura dicono il contrario di quello che un ascoltatore avvertito capisce. *Le parole dicono qualcosa e contemporaneamente mostrano il contrario di quel che dicono.*

2. La distinzione e, contemporaneamente, il nesso tra ciò che le parole dicono e ciò che mostrano sono il pilastro portante della psicoanalisi. La nozione di inconscio ha qui la sua matrice originaria. Se l'inconscio è il non-detto che si mostra nei discorsi detti o, per dirla con Lacan, «il non-detto che giace nei buchi [*trous*] del discorso»³. È anche un tema che sorregge la riflessione di Wittgenstein sul linguaggio, dal cosiddetto primo al cosiddetto ultimo Wittgenstein⁴. Viene messo a fuoco già nel *Tractatus logico-philosophicus* (1921) e non viene più abbandonato.

In 4.022 del *Tractatus* si legge: «La proposizione *mostra* (*zeigt*) il suo senso». La proposizione *non dice* il suo senso ma *lo mostra*. Sua Altezza e il suddito, nel motto di spirito freudiano, non dicono quello che entrambi capiscono (“Tua madre, che era una serva, s’è fatta ingravidare da mio padre”. – “No, è stata la tua Signora madre a farsi sedurre dal suo servo”) ma lo mostrano.

Siamo in presenza di una regola che si manifesta, in forme e con effetti cognitivi non univoci, in tutte le pratiche linguistiche. Lo scavo psicoanalitico delle parole di un paziente, la lettura di un documento storico, l’analisi di una dichiarazione politica, la disamina di una testimonianza nel processo, il motto di spirito, sono guidati dalla regola secondo cui le proposizioni mostrano un contenuto semantico che va al di là di quello che dicono e/o delle intenzioni coscienti con cui sono dette.

Un episodio apparentemente bizzarro della vita di Wittgenstein illustra la regola.

Finito di scrivere la *Logisch-philosophische Abhandlung*⁵, Wittgenstein cercò un editore e non gli fu facile trovarlo. Mandò il testo anche all’editore von Ficker con una lettera di accompagnamento in cui spiegava organizzazione e finalità del libro. Aggiungeva anche questa informazione: «il mio libro consiste di due parti: di quello che ho scritto, ed inoltre di tutto quello che *non* ho scritto. *E proprio questa*

3 *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris 1966; trad. it. *Scritti*, Einaudi, pp. 300-1.

4 A nostro parere sono più gli elementi di continuità che quelli di discontinuità tra il *Tractatus* e le *Philosophische Untersuchungen*.

5 È il primo titolo dell’opera che nella seconda edizione bilingue tedesco e inglese diventerà *Tractatus logico-philosophicus*.

seconda parte è quella importante»⁶. Nessun editore avrebbe potuto pubblicare un libro così presentato dal suo stesso autore. L'episodio è bizzarro ma il principio implicitamente enunciato è tutt'altro che banale. È uno dei pilastri filosofico-linguistici, non immediatamente visibile, del *Tractatus*. La sua matrice freudiana diventa più chiara se si fa interagire con un altro principio filosofico che si legge in una lettera a Paul Engelmann scritta nell'aprile 1917. La data è importante: Wittgenstein si trova sul fronte di guerra impegnato a rivedere e a scrivere le ultime proposizioni del *Tractatus*.⁷ Ecco l'asserzione freudiana: «(...) *l'inesprimibile è — ineffabilmente — contenuto in ciò che si è espresso!*»⁸.

Esplicitiamo il senso della tesi. Nelle nostre pratiche linguistiche ciò che dà senso a quello che diciamo è quello che non diciamo e lasciamo quindi inespresso. Il non-detto *si mostra* (termine tecnico nella filosofia wittgensteiniana) in ciò che viene detto. Questo accade sempre. È l'esatto contrario di quanto viene sostenuto da chi vede nella lingua un codice e/o uno strumento di comunicazione.

2.1 Le parole hanno una fisiologica doppia vita: dicono e contemporaneamente mostrano altro di quel che dicono. Lo sdoppiamento non è patologico ma fisiologico, non è l'eccezione ma la norma. I discorsi, tutti i discorsi, hanno un inconscio.

«Inconscio» è termine di cui sono state date molte, a volte contrastanti, definizioni. Anche nell'opera di Freud il termine è semanticamente fluttuante. In uno dei saggi più recenti (*Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1932*) ammise l'errore di aver fatto dell'inconscio «una provincia psichica (*eine seelische Provinz*) piuttosto che una qualità dello psichico (*eine Qualität des Seelischen*)» e fornì questa definizione, minimalista ma molto efficace:

Il più antico e il migliore significato del termine «inconscio» è quello descrittivo; chiamiamo inconscio un processo psichico di cui dobbiamo supporre l'esistenza – per esem-

6 *Briefe an Ludwig von Ficker*, Otto MÜLLER, Salzburg 1969; trad. it. *Lettere a Ludwig von Ficker*, Armando editore, Roma 1974, p. 72.

7 Su Wittgenstein che, per finire di scrivere il *Tractatus*, va volontario alla Grande Guerra chiedendo di essere collocato sul fronte di battaglia rimando a LO PIPARO, *Il professor Gramsci e Wittgenstein*, Donzelli, 2014, pp. 113-26.

8 P. ENGELMANN, *Letters from Ludwig Wittgenstein. With a Memoir*, Basil Blackwell, Oxford 1967. Trad. it., *Lettere di Ludwig Wittgenstein con Ricordi di Paul Engelmann*, La Nuova Italia, Firenze 1970, p. 7.

9 Trad. it., *Introduzione alla psicoanalisi. Nuova serie di lezioni*, in *Opere*, cit., vol. XI, pp. 115-284.

pio perché la deduciamo dai suoi effetti – ma del quale non sappiamo nulla. La nostra relazione con questo processo è la stessa che abbiamo con un processo psichico che ha luogo in un altro uomo, salvo che è, appunto, nostro. Volendo esprimerci ancora più correttamente, modifichiamo la proposizione nel senso che chiamiamo inconscio un processo quando dobbiamo supporre che *al momento* sia in atto, benché, *al momento*, non ne sappiamo nulla.¹⁰

Parafrasando Freud, l'inconscio delle parole dette non è «una provincia cognitiva» autonoma che sta accanto o dietro le parole ma «una qualità cognitiva» di ciò che viene detto. Vive tra le pieghe (i «buchi», dice Lacan) del suo strato superficiale. La sua esistenza si mostra negli effetti, conoscitivi e pratici, che le parole producono al di là di ciò che superficialmente dicono: nel riso cognitivo provocato dal motto di spirito, ad esempio.

3. Un senso mostrato e non detto, anche se può essere immediatamente capito (è il caso del motto di spirito riuscito), non si lascia facilmente e immediatamente esplicitare. Richiede l'intervento di altre parole che a loro volta dicono e mostrano. Senza fine. «I taciti accomodamenti (*Die stillschweigenden Abmachungen*) per la comprensione del linguaggio comune sono enormemente complicati». Così si conclude il paragrafo 4.002 del *Tractatus*, non adeguatamente valorizzato dagli interpreti. È un paragrafo pieno di sorprese per chi è abituato a leggere il *Tractatus* in chiave esclusivamente logica. La prima e la più importante è la sintonia con Freud, mai citato.

Nel paragrafo è enunciata la seguente notevole asserzione teorica: «Il linguaggio *traveste* (*verkleidet*) il pensiero. Lo traveste in modo che dalla forma esteriore dell'abito non si può inferire la forma del pensiero rivestito; perché la forma esteriore dell'abito è formata a ben altri fini che al fine di far riconoscere la forma del corpo». *Verkleiden* 'travestire' è il verbo che Freud usa in *Traumdeutung* (1900) per spiegare il contenuto cognitivo dei sogni: «Il sogno è l'appagamento (*travestito* [*verkleidete*]) di un desiderio (represso, rimosso)»¹¹. Esattamente come accade secondo Freud nell'attività onirica, per Wittgenstein il pensiero (il senso) nelle pratiche linguistiche si manifesta *travestito*. E il travestimento non si lascia facilmente smascherare «perché la forma esteriore dell'abito è formata a ben altri fini che al

10 Trad. it., cit., pp. 182-3.

11 Trad. it., *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, cit., vol. 3, p. 154. La traduzione italiana rende *verkleiden* con 'mascherare'.

fine di far riconoscere la forma del corpo». Il travestimento è il modo in cui il pensiero (il senso) si mostra nelle proposizioni dette.

A conferma della presenza freudiana nel passo citato viene in aiuto una nota scritta da Wittgenstein nel 1944: «Se la teoria freudiana dell'interpretazione dei sogni funziona in qualcosa, è nel mostrare come sia *complicato* il modo in cui lo spirito umano forma le immagini (*Bilder*) dei fatti. Il modo della rappresentazione (*die Art der Abbildung*) è così complicato e irregolare che *a stento* la si può ancora chiamare una rappresentazione»¹².

Questo è possibile perché il linguaggio non è quello che adesso si chiamerebbe «modulo autonomo» della mente ma parte non isolabile di un organismo: «Il linguaggio comune è una parte dell'organismo umano (*ein Teil des menschlichen Organismus*), e non meno complicato di questo». Fare attenzione alla accurata scelta dei termini: il linguaggio non è parte di un sistema articolato di moduli ma di un organismo (*Organismus*). Il termine fa intravedere possibili sviluppi teorici che solo nella nozione di gioco linguistico (*Sprachspiel*) delle *Philosophische Untersuchungen* prenderanno corpo.

Che le parole dette abbiano una costitutiva qualità cognitiva che con Freud chiamiamo 'inconscia' Wittgenstein lo riconosce nell'esordio di 4.002: «L'uomo ha l'abilità di costruire linguaggi coi quali ogni senso può esprimersi, *senza avere una idea di come e che cosa ciascuna parola significhi*. – Così come si parla senza sapere come i singoli suoni vengano prodotti».

4. Prima di proseguire una breve nota biografica. Wittgenstein aveva l'antipatica abitudine di riconoscere poco e raramente i debiti che aveva contratto con altri filosofi sia del passato che contemporanei. Cita pochissimo gli altri pensatori e, quando lo fa, è per rimarcare soprattutto i punti su cui non è d'accordo. Così ha fatto con Russell e Agostino. Le *Philosophische Untersuchungen*¹³ si aprono con una citazione non corretta delle *Confessioni* e non menzionano mai il *De Magistro*, opera che Wittgenstein sicuramente conosceva e che contiene una riflessione wittgensteiniana sul

12 *Vermischte Bemerkungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977. trad. it., *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980. D'ora in poi sarà citato con la signa VB.

13 Trad. italiana, *Ricerche filosofiche*, Einaudi 1967. D'ora in poi l'opera la citerò con la sigla PU.

significato delle parole¹⁴.

Freud non viene mai citato né nel *Tractatus* né nelle *Philosophische*. Anche se nell'elenco dettagliato dei giochi linguistici del paragrafo 23 delle *Philosophische* Wittgenstein inserisce anche *Einen Witz machen; erzählen* «fare una battuta di spirito; raccontarla». Chiaro riferimento al saggio di Freud sui motti di spirito.

Sappiamo che Freud ebbe frequentazioni a Vienna con la famiglia Wittgenstein: ebbe tra l'altro in cura una delle sorelle di Ludwig, Margarethe, che a sua volta aiuterà Freud a emigrare dalla Germania nazista. Come dire, il giovane Wittgenstein aveva modo di accedere alle ricerche del fondatore della psicoanalisi in tempo reale. Le prime due grandi opere teoriche fondative della psicoanalisi (*L'interpretazione dei sogni*, 1900; *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, 1905) sono argomento di dibattito pubblico negli anni formativi del giovane Wittgenstein e sono quelle a cui fanno implicito riferimento il *Tractatus* e le *Philosophische Untersuchungen*.

5. Da Rush Rhees sappiamo che Wittgenstein si auto-definiva «discepolo e seguace di Freud»¹⁵. Da una conversazione privata col filosofo americano Oets K. Bouwsma (22 agosto 1949) apprendiamo anche che «quando divenne professore a Cambridge [siamo nel 1929] Wittgenstein sottopose alla commissione un dattiloscritto. Keynes era uno dei membri della commissione. Su 140 pagine, 72 erano dedicate all'idea che la filosofia somigli alla psicoanalisi. Un mese dopo Keynes lo incontrò e gli disse che era molto colpito dall'idea che la filosofia sia psicoanalisi»¹⁶. Non possediamo il dattiloscritto. Per conoscerne il contenuto possiamo procedere solo per congetture. Tracce delle 72 pagine sono i passi del *Tractatus* che ho qui riportato e commentato. Altre tracce vanno cercate nelle numerose annotazioni sullo statuto teorico e esistenziale della filosofia che Wittgenstein ha

14 Wittgenstein «venerava le opere di Sant'Agostino»: così il suo biografo, Norman Malcolm (*Ludwig Wittgenstein*, Bompiani 1964, p. 99). Sulla consonanza tra le analisi semantiche del *De Magistro* e la teoria del significato con uso rimando a Lo Piparo, *Sull'archeologia teolinguistica della linguistica*, in S. Vecchio, *Le parole come segni. Introduzione alla linguistica agostiniana*, Novecento, Palermo 1994, pp. V-XXV.

15 In WITTGENSTEIN, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Adelphi 1980, p. 121.

16 Ludwig WITTGENSTEIN, *Conversazioni annotate da Oets K. Bouwsma*, Introduzione di Perissinotto, Mimesis 2005 (ed. inglese 1986), p. 51. Sulla influenza di Freud su Wittgenstein rimando a Jacques Bouveresse, *Filosofia, mitologia e pseudo-scienza. Wittgenstein lettore di Freud*, Einaudi 1997.

lasciato nelle *Philosophische Untersuchungen* e negli appunti inediti. È un lavoro di scavo ancora da fare. Qui do solo alcuni spunti.

Due sono i temi freudiani ravvisabili nell'idea wittgensteiniana della filosofia: (1) la ricerca filosofica come terapia, ossia come governo di una malattia etico-esistenziale; (2) il linguaggio come luogo in cui la malattia si manifesta e alla cui chiarificazione è affidata la guarigione. I due temi non sono separabili così come non lo sono nel trattamento freudiano delle patologie esistenziali. Vediamo.

5.1 *La filosofia è malattia.* Inizio con una annotazione scritta il 3 aprile 1951, ossia pochi giorni prima della morte (29 aprile): «Siedo in un giardino con un filosofo. Quello dice ripetute volte: “Io so che questo è un albero”, e così dicendo indica un albero nelle nostre vicinanze. Poi qualcuno arriva e sente queste parole, e io gli dico: “Quest'uomo non è un pazzo: stiamo solo facendo filosofia”» (*UG*¹⁷, 467). E in uno degli ultimi paragrafi delle *Philosophische*: «Una delle cause principali della *malattia filosofica* — una dieta unilaterale: nutriamo il nostro pensiero con un solo tipo di esempi» (*PU*, I, 593).

Il punto di avvio della ricerca filosofica è il disorientamento. Il filosofo non ha certezze, le cerca. «Un problema filosofico ha la forma: ‘Non mi ci raccapezzo’» (*PU*, I, 123). «Il problema filosofico è la consapevolezza del disordine nei nostri concetti, e per toglierlo di mezzo si devono riordinare i concetti» (*BT*¹⁸, XII, 89, 30). Il non raccapezzarsi non è solo un fatto intellettuale ma coinvolge anche o soprattutto il modo *sentimentale* di stare nel mondo di chi fa ricerca filosofica:

Come ho detto più volte, la filosofia non mi porta a nessuna rinuncia, perché non mi vieto di dire qualcosa, bensì abbandono una certa combinazione di parole come prive di senso. Ma in un altro senso *la filosofia esige una rinuncia, però una rinuncia del sentimento, non dell'intelletto*. Ed è forse questo il motivo che la rende così difficile a molti. Può essere difficile usare un'espressione, com'è difficile trattenere le lacrime o uno sfogo dell'ira /della rabbia/ (*BT*, 86, 1; cors. mio).

Come dire, alla base della ricerca filosofica c'è un disagio

17 *UG* è la sigla con cui cito *Über Gewissheit*, 1969. Trad. it. *Della Certezza*, Einaudi, 1978.

18 *BT* è la sigla con cui cito *The Big Typescript*, 2000. Trad. it., Einaudi 2002.

non solo e non tanto cognitivo ma esistenziale. Esattamente come nel trattamento delle nevrosi. Per questo è rivolta anzitutto a se stessi. «Il lavoro in filosofia (...) è propriamente più un lavoro su se stessi. Sulla propria concezione. Su come si vedono le cose. (E su che cosa si pretende da esse).» (BT, 86, 3).

La filosofia non è soltanto lavoro teoretico, è radicata nel modo di stare nel mondo. È eticità. Eticità nel senso greco di “modo di comportarsi”. Quando Norman Malcolm si laurea in filosofia riceve questa lettera da Wittgenstein:

Congratulazioni per la laurea in filosofia! ma che ne possa fare buon uso! Voglio dire: *non illuda mai né se stesso né i suoi studenti*. Poiché, se non mi inganno, le si chiederà proprio questo. E sarà molto difficile evitarlo, forse impossibile; in questo caso abbia forza di dimettersi. E qui finisce la predica per oggi (cors. mio).

Quando Malcolm diventa professore a Princeton, Wittgenstein gli scrive una lettera dello stesso tenore:

Le auguro buona fortuna, soprattutto nel suo lavoro all'università. La tentazione di ingannare se stesso sarà schiacciante (ma non intendo che lo sia più per lei che per chiunque altro nella stessa posizione). *Solo per miracolo riuscirà a svolgere un lavoro onesto insegnando filosofia*. Ricordi queste parole, La prego, anche se dimenticherà tutto il resto; e, se Le riuscirà, non mi giudichi uno svitato solo perché nessun altro le dice queste cose (cors. mio).¹⁹

La filosofia è malattia esistenziale da cui ci si cura con un approccio filosofico non sganciato da scelte di vita adeguate. È il groviglio di problemi teorico-esistenziali che fa arruolare Wittgenstein da volontario nella prima guerra mondiale e gli fa chiedere di prestare servizio in prima fila al fronte. Lì sarà al cospetto della morte. Scriverà nel suo diario «*Ora avrei la possibilità di essere una persona decente, perché mi trovo faccia a faccia con la morte*» (15 settembre 1914) perché «solo la morte dà significato alla vita» (9 maggio 1916)²⁰.

In questo contesto, in mezzo alle bombe e in compagnia della morte in agguato, decide di finire di scrivere l'unico libro che pubblicherà in vita, il *Tractatus logico-philosophicus*. La filosofia come dolorosa terapia psicoanalitica Wittgenstein l'aveva praticata prima di scrivere il saggio che non conosciamo. Procediamo nella nostra ipotetica ricostruzione.

19 Malcolm N., *op. cit.*, p. 56.

20 *Diari segreti*, Laterza 1987.

5.2 *La filosofia come talking cure*. Il filosofo, come il nevrotico curato da Freud, sente di essere in una trappola e cerca nella filosofia la chiave per uscirne: «Qual è il tuo scopo in filosofia? - Indicare alla mosca la via d'uscita dalla trappola» (*PU*, I, 309). Questo è possibile mediante la conoscenza. «Farsi psicanalizzare è in qualche modo simile al cibarsi all'albero della conoscenza. La conoscenza che si ottiene pone (nuovi) problemi etici; ma non contribuisce affatto alla loro soluzione» (*VB*, 1939). Nella cura filosofica della malattia filosofica accade lo stesso. «La filosofia scioglie i nodi del nostro pensiero, perciò il suo risultato deve essere semplice, ma la sua attività deve essere tanto complicata quanto i nodi che scioglie» (*BT* 90, 1).

La grande innovazione di Freud fu la cura linguistica dei disagi psichici. L'effetto terapeutico del raccontare lo scoprì insieme a Breuer e su suggerimento di una paziente (che in letteratura ha il falso nome di Anna O.) fu chiamato *talking cure*. La scoperta fu fatta precocemente. Riporto una delle prime descrizioni che ne fece Freud in uno dei primi saggi sull'isteria (1892):

Trovammo, in principio con nostra grandissima sorpresa, che i singoli sintomi isterici scomparivano subito e in modo definitivo, quando si era riusciti a ridestare con piena chiarezza il ricordo dell'evento determinante [la malattia], risvegliando insieme anche l'affetto che l'aveva accompagnato, e *quando il malato descriveva l'evento nel modo più completo possibile esprimendo verbalmente il proprio affetto*.²¹

La *talking cure* è il punto di partenza di una elaborazione teorica il cui esito è la formazione di una disciplina, la psicoanalisi, in cui il linguaggio svolge un ruolo fondamentale: il disturbo psicologico vi viene studiato come pratica verbale (o gioco linguistico nel senso delle *Philosophische*²²) disordinata da cui si guarisce aiutando i pazienti a costruire una adeguata e perspicua rappresentazione linguistica dei propri disturbi. Wittgenstein non ha un'idea diversa del compito che deve svolgere la filosofia.

La filosofia è la battaglia contro l'incantamento del nostro intelletto, per mezzo del nostro linguaggio (*PU*, I, 109).
I risultati della filosofia sono la scoperta di un qualche schi-

21 *Studi sull'isteria*, 1892, in *Opere*, cit., vol. 1, p. 178.

22 Sull'intreccio di pratiche verbali e non verbali nella nozione wittgensteiniana di gioco linguistico rimando a Lo Piparo, *Il professor Gramsci*, cit., pp.65-80.

etto non-senso e di bernoccoli che l'intelletto si è fatto cozzando contro i limiti (*die Grenze*) del linguaggio. Essi, i bernoccoli, ci fanno comprendere il valore di quella scoperta (*PU*, I, 119).

Il linguaggio è il luogo in cui si manifesta la patologia esistenziale della filosofia: «I problemi filosofici sorgono quando il linguaggio *fa vacanza* [*feiert*: non lavora come dovrebbe ma gira a vuoto]». (*PU*, I, 38). Da una trappola linguistica («Qual è il tuo scopo in filosofia? - Indicare alla mosca la via d'uscita dalla trappola») la via d'uscita non può non essere linguistica: «Tutto il compito della filosofia, come la pratico io, consiste nel *plasmare l'espressione in modo tale che certe inquietudini /certi problemi/ svaniscano*» (*BT*, 89, 32; cors. mio).

È, questo, un tema ricorrente in tutti gli scritti wittgensteiniani. Cito, tra i tanti, un passaggio di una lezione del 1930:

Ciò che facciamo in effetti è mettere in ordine le nostre nozioni, *chiarire ciò che può essere detto intorno al mondo*. Siamo nella confusione riguardo a ciò che può essere detto, e cerchiamo di dissipare quella confusione.

Questa attività di chiarificazione [linguistica] è la filosofia. (...) Noi cominciamo con un vago disagio della mente, simile a quello di un bambino che chiede: "Perché?". La domanda del bambino non è quella di una persona matura; esprime una perplessità, anziché la richiesta di un'informazione precisa. Allo stesso modo i filosofi domandano "Perché?" e "Che cosa?" senza conoscere chiaramente il significato delle loro domande. Essi esprimono una sensazione di disagio mentale.

La voce dell'istinto è sempre giusta in qualche modo, ma non ha ancora imparato a esprimersi esattamente (B I, 1; cors. mio).²³

In alcuni passaggi il calco del metodo psicoanalitico di Freud è quasi letterale.

Filosofare è: respingere argomentazioni errate.

Il filosofo si sforza di trovare la parola liberatrice, quella parola che alla fine ci permette di cogliere ciò che fino allora, inafferrabile, ha sempre oppresso la nostra coscienza. (...)

Il filosofo ci consegna la parola con la quale si può /io posso/ esprimere la cosa e renderla inoffensiva.

(La scelta delle nostre parole è così importante, perché si tratta di cogliere esattamente la fisionomia della cosa, per-

23 Wittgenstein's *Lectures. Cambridge 1930-1932*, Oxford 1980. Trad. it., *Lezioni. 1930-1932*, Adelphi 1995, pp. 39-40.

ché soltanto il pensiero perfettamente allineato può condurre sui binari giusti. La carrozza deve essere collocata con la massima precisione sulle rotaie, affinché possa continuare a viaggiare regolarmente).

Uno dei compiti più importanti consiste nell'esprimere tutti i ragionamenti erronei in una maniera così particolare, che il lettore possa dire: "Ecco, l'ho inteso esattamente così". In maniera da ricalcare la fisionomia di ciascun errore.

Possiamo nondimeno convincere un altro che ha commesso un errore, se riconosce che è realmente questa l'espressione del suo modo di sentire. / ...se riconosce (realmente) questa espressione come l'espressione giusta del suo modo di sentire.

Ossia, soltanto se la si riconosce in quanto tale, è l'espressione giusta (*Psicoanalisi*) (BT, p. 410, cors. mio).

Se sostituiamo 'filosofia' con psicoanalisi e 'filosofo' con psicoanalista otteniamo un testo che potrebbe essere stato scritto da Freud. L'annotazione finale scritta tra parentesi «(Psicoanalisi)» è la conferma che Wittgenstein ne fosse consapevole.

Sì, per Wittgenstein, «discepolo e seguace di Freud», «la filosofia somiglia alla psicoanalisi».

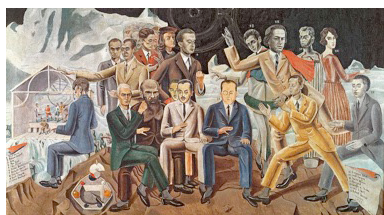
FRANCO LO PIPARO
Università degli Studi di Palermo
(franco.lopiparo@unipa.it)

SURREALISMO, SUR-REALISMO: CRIMINI, TRADIMENTI E ALTRI DELITTI

NICOLA PALLADINO

Tutto ha inizio nel 1915 a Parigi. È il tre novembre, la serata era carica di promesse ed elettricità; nel Gaumont Palace — lo splendido cine-teatro progettato da Auguste Bahrmann in rue Caulaincourt nel diciottesimo arrondissement — con i suoi seimila posti, tutto era pronto per la proiezione della prima parte del *serial* che, fino al trenta giugno 1916, avrebbe agitato le notti dei parigini e non solo: *Les Vampires*¹. Con *La Tête coupée*, primo episodio della serie *noir*, ha inizio una nuova era cinematografica e una nuova, rivoluzionaria, forma di *noir* cinematografico.

Prima dei Vampiri Feuillade aveva portato sul grande schermo la storia di un altro eroe mascherato, altrettanto spietato e diabolico: *Fantômas*², nato dalla penna di Marcel Allain e Pierre Souvestre. Certo i cinque episodi di quel primo *serial* erano stati un successo ma i Vampiri, quelli sono un'altra cosa. Quella notte e le successive, per tutte e dieci le puntate della serie, André Breton e gli altri componenti del movimento artistico erano in sala, pronti, attenti a trasformare il cinema d'intrattenimento, "popolare" in un'esperienza artistica. Come in *Midnight in Paris*³ si può fantasticare i poeti, gli artisti *flâneur* della capitale dell'avanguardia occidentale gironzolare per gli Champs Elisée, riunirsi nel bar del Certa o mangiare nella Closerie des Lilas; tutti lì, insieme e discordi come nel celeberrimo *Au Rendez-vous des amis*⁴, il dipinto di Max Ernst che Sarane Alexandrian definì il quadro-manifesto del Surrealismo. È possibile fossero tutti lì con Eluard quella sera di novembre nella meravigliosa sala cinematografica: René Crevel Philippe Soupault, Jean Arp, Max Ernst, Max Morise, Théodore Fraenkel, Paul



1. Max Ernst, *Au rendez-vous des Amis*, 1922.

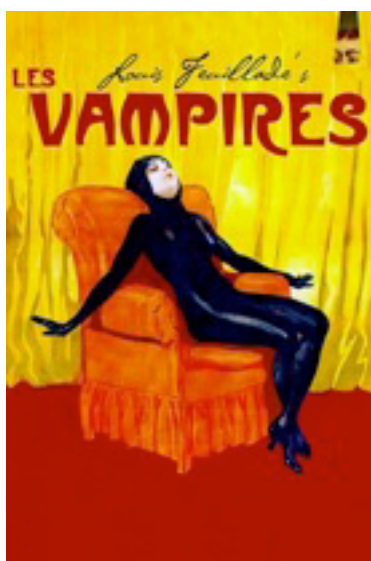
- 1 France, Dir. Louis Feuillade, 1915.
- 2 France, Dir. Louis Feuillade, 1913.
- 3 USA, Dir. Woody Allen, 2011.
- 4 Immagine 1.

Éluard, Jean Paulhan, Benjamin Péret, Louis Aragon, Johannes Theodor Baargeld, Giorgio De Chirico, Gala Éluard, Robert Desnos. Quando le luci si spensero e dal proiettore prese a diffondersi l'immaginario fascio azzurrino sullo schermo iniziarono i primi trentatré minuti di quello che per i surrealisti, la "generazione perduta" avanguardista, divenne la serie cinematografica culto in assoluto. In realtà quella dei Vampiri non fu la prima saga cinematografica *noir* prodotta da Luis Feuillade per il grande schermo, oltre al già citato *Fantômas*, nel 1914 un giustiziere vestito di nero, di nome Judex, era stato protagonista di tragici episodi d'amore e vendetta, ma lo scoppio della Grande Guerra impedì la proiezione dei dodici episodi di *Judex*⁵, *serial* nel quale René Cresté vestiva i panni del vendicativo Jacques de Trémeuse, un uomo la cui famiglia era stata rovinata dal meschino banchiere Favraux che il giovane, assumendo l'identità segreta del giustiziere Judex decide castigare prima inscenandone la finta morte e, successivamente, imprigionandolo a vita nei tecnologici sotterranei del Château Rouge. Nato dalla penna di Arthur Bernède l'antieroe da *feuilleton* e *cinéroman*, condivide con gli altri "belli e dannati" protagonisti dei *serial* di Feuillade la caratteristica di muoversi sul confine tra lecito e illecito in una Parigi d'inizio secolo con paesaggi urbani cupi e sinistri sullo sfondo dei quali si agitano inquietanti figure di criminali che compiono efferate e macabre imprese facendosi continuamente beffe della polizia metropolitana. Non bastano le celebrazioni dei surrealisti e del grande pubblico per "riabilitare" il *serial*, è proprio a causa dei contenuti violenti, delle accuse di istigazione alla violenza e degli alle forze di polizia, che il Prefetto di Parigi ne vieta la proiezione.

Nulla sembra fermare la produzione dei *serial* che continua nonostante le partenze dei giovani artisti e delle maestranze cinematografiche per i fronti di guerra. Breton, Aragon, Soupault, Eluard e gli altri avanguardisti interrompono gli studi e partono chi per i devastanti scenari di guerra dai quali torneranno vivi ma provati, chi, come Eluard, dopo brevi periodi di trincea vengono destinati, a causa delle loro condizioni di salute, a più comode mansioni di retroguardia. Anche sull'altro fronte, quello nemico, Marx Ernst imbraccia le armi pur riuscendo a dipingere e a esporre le proprie opere.

1912, prima che le bombe devastassero la Marna e la Somme squarciando frontiere e annichilendo una generazione, Helena Ivanovna Diakonova e Paul Grindel s'incontrano e

5 France, Dir. Louis Feuillade, 1916.



2. Manifesto pubblicitario del serial di Louis Feuillade.

si amano in un sanatorio a Clevadel. Lei è alla ricerca di un poeta da amare, lui di un'algida musa ispiratrice. Lei sarà Gala, lui Paul Eluard.

1916, a nulla possono le bombe né gli eventi politici avversi, nulla ferma Gala. La gracile musa dagli occhi scuri parte da Mosca dopo essersi congedata dalla madre e dal patrigno, attraversa gli scenari di guerra europei per ricongiunge al suo amato Paul debilitato nella salute e nel morale. Gala diventerà la Musa ispiratrice del gruppo surrealista, una dea irrequieta che non rifugge il confronto con Breton, vate e padre-padrone del movimento, inimicandosi le simpatie di quasi tutte le donne del gruppo.

30 giugno 1916 le imprese dei Vampiri e della sua sanguinaria *leader*, Irma Vep — magistralmente interpretata da Jeanne Roques, in arte Musidora — si sono appena concluse, ma lo spirito dell'impetuosa bandita-ballerina è oramai leggenda. Le sue forme, appena velate dall'aderentissimo *maillot de soie*, gli occhi bistrati e le pose da sfida⁶ ne hanno fatto l'icona del cinema *noir*. È Irma Vep a ispirare, incitare, ad amare i Grandi Vampiri, i capi che, di volta in volta, si avvicinano al comando della temibile e temuta organizzazione criminale; mentre lei, la prima tra le vampire, propone, predispone, ordina ed esegue i crimini più efferati non indietreggiando di fronte a niente e nessuno. Ma chi celebrano i surrealisti, Musidora o Irma Vep? La diva cinematografica o la Vampira? Ammaliati dalle gradevolissime forme della *Vamp* cinematografica e dall'*unheimlich*, perturbante, temperamento del personaggio si può affermare che persona e personaggio si fondono nell'immaginario surrealista tanto che nel lavoro tetarale *Le trésor des Jésuites* (1928) scritto a quattro mani da André Breton e Louis Aragon tutti i nomi dei personaggi del dramma erano anagrammi del nome di Musidora, eponimo per la quale si crea «une esthétique qui relève d'une volonté commune à ses auteurs de rendre hommage au cinématographe en s'inspirant notamment de l'univers des *serials*, dont l'astre Musidora illumina leur jeunesse volée par la Première Guerre mondiale» (Buisson, 2016: 33). Jeanne Roqués-Musidora incarna tutta la sensualità e la moderna *beauté sulfureuse* e *voyante* che costituiscono uno dei pilastri dell'estetica surrealista. La forza del femminile lascia un'impronta profonda e ineludibile nella produzione surrealista eppure le donne del gruppo artistico sembra siano sempre lasciate in disparte quasi a punire, così come accade anche per le protagoniste femminili dei *serials* di Feuillade, i crimini della

6 Immagine 2.

loro femminilità⁷. Muse silenti, *femmes fatales*, le loro azioni non fanno rumore eppure muovono e ispirano gli artisti alla creazione. Nadja e Gala sono esempi paradigmatici di tale forza e audacia. Gala, la russa dagli occhi neri, che trae auspici dalle carte, che decide e indirizza il destino di Paul Grindel, che affascina tutti gli uomini che le stanno intorno, tutti tranne Breton che in lei vede una pericolosa antagonista, una distrazione; anche le donne del gruppo temono la piccola russa, la tengono distante⁸. Breton è Satanas, il vero Grande Vampiro del gruppo e lei, la minuta straniera con gli occhi che mesmerizzano, incantano, la fiera antagonista pretendente al potere artistico assoluto. Questo è un delitto di lesa maestà secondo il *leader* indiscusso dei surrealisti, un tradimento che va pagato con l'esilio "artistico". Max Ernst questo lo sa ed è forse per questo che la ritrae, lei, unica donna, mentre indica nella direzione opposta rispetto a tutti i Surrealisti.

Il trenta giugno 1916 l'epilogo, l'ultima puntata della serie cinematografica: *Les noces sanglantes*, *Le nozze di sangue*, decimo e ultimo episodio del *serial*, gli ultimi sessanta minuti dei Vampiri. Irma Vep viene sconfitta dalla coppia Philippe Guérande⁹ e Oscar Mazamette¹⁰; il primo un giornalista scaltro e temerario, con una buona dose di fortuna dalla sua, il secondo un ex-vampiro pentito che "tiene famiglia", altrettanto fortunato e ardimentoso. Un duo quasi comico ma instancabile che l'hanno giurata a tutti i Vampiri. Ora, con i vampiri sbaragliati, tutti possono dormire sogni tranquilli. Nel 1917 Feuillade ripete e conferma la sua popolarità grazie ad un *serial* che, come detto, era stato prodotto nel 1914 ma distribuito tra il dicembre del 1916 e il gennaio del 1917. Questa volta è Judex, il tecnologico giustiziere in nero, a tenere con il fiato sospeso gli spettatori dell'enorme sala cinematografica; *L'Ombre mystérieuse*,¹¹ è René Cresté. Allo scoppio della guerra l'attore riceve la chiamata alle armi e alterna periodi in trincea a periodi di licenza per malattia che dedica alle riprese del *serial*, ma i periodi di licenza sono meno meno lunghi ed ecco perché gli ultimi episodi della serie sono più brevi. Fu ferito all'addome e, quindi, congedato¹². Ritornato definitivamente a Parigi nel 1916 è partecipe al successo della serie. Eppure,

7 Cfr. Callahan, 2005.

8 McGirk, 1989.

9 Interpretato da Edoard Mathé.

10 Interpretato da Marcel Levesque.

11 Questo il titolo della prima puntata.

12 Cfr. Moreno y Ferry, 1921: 8.



3. Manifesto pubblicitario di Fantômas di Louis Feuillade.

ancora una volta non sembra il protagonista a catturare le simpatie degli spettatori, almeno non solo lui, è Musidora, *alias* Diana Monti, *alias* Marie Verdier, a contendergli il ruolo di *star* del serial. Il tempo — complice anche l'entusiasmo dei surrealisti parigini e dei loro omaggi floreali e artistici — ha dato ragione a Jeanne Roques questa volta in versione meno sensuale ma altrettanto spietata; per Aragon è lei la decima Musa¹³. *Judex*¹⁴ avrà un *sequel* nel 1918: *La nouvelle mission de Judex*¹⁵, ma i dodici episodi del seguito non ebbero la stessa affermazione della prima serie e, questa volta, Musidora non era nel *cast*.

Irma Vep e Diana Monti non saranno sole, altre figure femminili, altri personaggi letterari eccellenti si aggiungono prima e dopo all'elenco del femminile avanguardista: Gradiva (Freud, 1975) e Nadja (Breton, 2007). La prima è il segreto svelato della *actio*; la seconda è il reale, enigmatico e "convulso" comporsi — per immagini e scrittura — della memoria, di Mnemosyne la madre delle Muse. Georges Sebbag aggiunge all'elenco delle «jeunes femmes criminelles» che affascinarono i surrealisti anche i nomi di Germaine Berton l'anarchica che uccide un redattore de *L'Action française*, Violette Nozière che avvelena i genitori e le due sorelle, Christine e Lèa Papin le cameriere che in modo atroce assassinano moglie e figlia di un ricco avvocato di Le Mans.

1918, Parigi è sotto il fuoco martellante del Parisgeschütz — il cannone ferroviario allora più grande del mondo che con i suoi di trentasette metri che da centoventi chilometri batteva la capitale francese — e dei raid aerei. L'ombra di quel cannone sembra proiettarsi, lugubre, sulla città come quella di Fantômas «sopra Parigi nel cielo rosso sangue» (Morandini, 2014: 533) come nel famoso manifesto Gaumont per il *cinéroman*¹⁶. Gala e Paul si trasferiscono, aspettano un bambino. Cécile Grindel-Eluard nasce a maggio a Bray-en-Lû. La bambina gode di ottima salute, la madre recupera le forze, legge, scrive, traduce Alexandre Block e aspetta, aspetta Paul che nonostante l'armistizio non è ancora stato congedato, cosa che avverrà a maggio del 1919. Parigi ritorna agli antichi splendori, gli artisti avanguardisti sono padroni della scena artistica e sociale della capitale, i dadaisti, solo alcuni a quanto si dice, provocano e scandalizzano con i loro spettacoli.

13 Cfr. Levieux, 2015.

14 Francia, Dir. Louis Feuillade, 1916.

15 Francia, Dir. Louis Feuillade, 1917.

16 Immagine 3.

I coniugi Grindel vivono agiatamente e viaggiano. È Paul il più affettuoso con la piccola Cécile. Intanto Man Ray, *alias* Emmanuel Radnitzky, arriva a Parigi ed è quasi subito folgorato dagli occhi di Gala, dalla slava dallo sguardo penetrante e magnetico. Quello sguardo, “Les yeux de Gala” saranno fotografati da Man Ray e, qualche anno dopo, utilizzati da Ernst per un *montage*; l’opera sarà, successivamente, utilizzata da Dalí come illustrazione della sua *Femme visible*¹⁷.

1921, una delegazione dei surrealisti fa visita a un giovane e promettente pittore di Colonia, Max Ernst, Paul non è con loro e se ne rammarica profondamente. Quello stesso anno saranno Paul e Gala a bussare alla porta di Ernst. Paul scopre che sia lui che Max erano entrambi a Verdun, su fronti differenti. Inizia, fin da subito, con la realizzazione di *Répétitions*, una proficua collaborazione artistica tra Max e Paul, Paul che ha nel portafogli una foto di Gala nuda. Max parte per Parigi lasciando a Colonia la moglie e il figlio; il pittore, non potendo viaggiare con il proprio passaporto, viaggia con i documenti di Paul. Il trio vivrà insieme nella grande casa che il padre di Paul regala alla famiglia a Eubonne. Tra gli artisti del gruppo una forte indiscrezione vuole che i tre siano coinvolti in qualcosa di più che un’amizizia, si sussurra di un triangolo amoroso. Due anni dopo l’inizio di quella inusuale convivenza la svolta: Paul abbandona inaspettatamente la casa di Eubonne con una considerevole somma in denaro che avrebbe dovuto consegnare al padre, e lasciando una nota a Gala nella quale le chiede di vendere alcuni quadri e oggetti della sua collezione. Con il passare delle ore, quella di Paul somiglia sempre di più a una fuga, una fuga premeditata; forse il poeta è stanco di dover condividere con Max la sua casa, la sua Musa. Il giorno dopo esce nelle librerie «mon dernier livre» l’ultimo libro di Paul: *Mourir de ne pas mourir*.

Breton, il gruppo surrealista, tutti celebrano la partenza di Paul tutti parlano di *lâchez tout*, mollare tutto, alla ricerca di un nuovo inizio, in linea l’estetica avanguardista¹⁸. Gala e Max temono un gesto sconsiderato; il gruppo dei surrealisti che si riunisce a casa di Breton a Saint Brice e impegna le serate con sedute medianiche e di ipnosi — proprio come Juan-José Moréno, il criminale antagonista dei Vampiri — se l’aspetta, ci crede, Paul è sparito per non farsi più ritrovare. Paul s’imbarca con la sua vera identità di Eugene Grindel verso luoghi “esotici”, come anni prima avevano



4. Gli occhi di Gala

17 Immagine 4.

18 Cfr. McNab.

fatto Rimbaud e Gauguin, badando, però, a inviare cartoline e lettere alla moglie «Mme. Helene Grindel, 4, avenue Hennocque, Eubonne (Seine & Oise), France». Tutta la magia e la pazzia di quello che doveva essere un addio, una separazione definitiva, va piano piano mutandosi in una disperata richiesta d'attenzione e d'aiuto. Gala e Max vendono quadri, recuperano soldi e si mettono sulle tracce del fuggitivo. Il trio si ricompone a Saigon ma nulla è più come prima. Gala e Paul tornano a Parigi, Max resta in Indocina, visita l'interno del paese e ritornato a Saigon s'imbarca per l'Europa, per Parigi, senza Gala ma portando con sé la riscoperta del *Frottage* che inaugurerà nel 1925, dieci mesi dal ritorno dal viaggio-recupero in Indocina. La ricomparsa di Paul viene accolta freddamente, la sua inattesa, colpevole "risurrezione" scompagina alcune convinzioni del movimento tra le quali quella relativa al suicidio.¹⁹ Nulla sarà come prima, dopo quello che per Paul non sarà altro che *le voyage ridicule*.

Tuttavia, nulla sembra cambiare; quasi ogni sera gli artisti del gruppo continuano a riunirsi nella vecchia casa di 54 di rue du Château; lì, con un buon calice di vino in mano, quando la conversazione diventa pesante, si passa ai giochi. Il *Cadavre exquis*²⁰ è il gioco di scrittura per eccellenza. Il *medium*, «il mezzo infallibile per mettere a riposo lo spirito critico e per dare libero sfogo all'attività metaforica dello spirito» (Breton, 1967: 156).

Nel 1931 il giovane Leo Malet entra a far parte del gruppo surrealista. Il suo destino e quello di Nestor Burma, il detective-protagonista dei suoi romanzi, si deciderà quando Breton gli farà conoscere le imprese letterarie di Fantômas;²¹ 120 rue de la Gare. *Un caso per Nestor Burma* (Malet, 1996) sarà il primo di una lunghissima serie d'imprese poliziesche "vissute" tra *amor fou*, tormento e nessuna possibilità di riscatto.

Musidora, smessi i panni della *maitresse* del crimine passa dall'altro lato della macchina da presa e si trasferisce in Spagna dove, sempre con Feuillade come mentore, dirige alcuni film, tra i quali *Pour Don Carlos*, *Sol y sombra* e *La tierra de los toros*. La Spagna degli anni '20 è una fucina d'in-



5. *Le cadavre exquis* realizzato da Cécile Eluard, Man Ray, Paul Eluard e Picasso.

19 Cfr. McNab, 2004: 119.

20 «Gioco di carta piegata consistente nel far comporre una frase o un disegno da più persone, senza che nessuna di esse possa tener conto della collaborazione o delle collaborazioni precedenti. L'esempio diventato classico, che ha dato nome al gioco, si riferisce alla prima fase ottenuta in quel modo: il Cadavere-squisito -berrà-il-vino-nuovo.» (Breton, 1967: 156). Immagine 5.

21 Cfr. Paliaga, 2018.

gegni e movimenti artistici. Tutto ciò che era arte passava dai Pirenei e arrivava a Madrid passando per la Catalogna. Post-modernisti, Novecentisti, Futuristi e neonati Surrealisti sostenevano il dibattito artistico mentre una nuova Generazione cresceva, ribelle e rumoreggiante tra Sarrià, Cadaqués e la Residencia de Estudiantes di Madrid. Anche in questo caso il crimine, il delitto, e la colpa giocano un ruolo essenziale. È Josep Vicenç Foix il mentore catalano di Salvador Dalí,²² il numero 31 de *L'Amic de les Arts* fu il suo *passport* artistico per il surrealismo parigino. Ma procediamo per ordine. Foix è il «poeta paradigmatico dell'Avanguardia catalana» (Molas, 1983: 59); è uno dei pochi artisti catalani ad avere, appena ventenne, piena consapevolezza dei movimenti avanguardisti europei, dal Futurismo al Surrealismo passando per il Dada. Traduttore instancabile e corrispondente delle maggiori riviste letterarie avanguardiste dell'epoca²³ il poeta è affascinato dalla capacità simbolica della palpitante realtà che nella *inventio* poetica foixana si trasforma in *Soprarrealitat* trasformandosi “investigatore poetico” del “Sud-realisme”²⁴ e ideatore delle immagini ipnagogiche: visioni automatiche, che non hanno nulla a che vedere sia con le rappresentazioni sia con le allucinazioni, ma che sono evocazione improvvisate d'una parola, un gesto.

L'anelito del poeta di “accordare Ragione e Follia”²⁵, di ricomporre classicismo e avanguardismo, di riconciliare Foix e Focius (il suo *alter-ego* lirico), da il via a una catena di eventi proso-poetici tragici e inevitabili. Il poeta-protagonista alla continua ricerca di Gertrudis, donna-Musa inarrivabile e per questo donna antagonista dell'uomo²⁶, si macchia di continue colpe, a cominciare dal ferimento di uno dei suoi presunti amanti²⁷ per finire con il presunto assassinio della donna amata. Anche in *KRTU* — il titolo potrebbe racchiudere il nome di Gertrudis — un evento perturbante, *unheimlich*: “un'ombra ovale che scivola via per la strada” (Foix, 1979: 55) provoca nel protagonista sensi di colpa per un delitto avvenuto. Non resta da far altro che fuggire e sfuggire alla propria coscienza ma la fuga risulta essere vana: anche in questo caso la compagna si trasfigura in pura energia “rinchiusa per sempre in un veicolo produt-

22 Cfr. Bou, 2017.

23 *L'Amic de les Arts, La Revista, La Publicitat, Trossos.*

24 Foix, 1983: 199-200.

25 Il riferimento è al sonetto del poeta catalano “Si pogués acordar Raó i Follia” (Foix, 1980: 36) contenuto nella raccolta “Sol i de dol” magistralmente tradotto in italiano da Giuseppe Sansone (1962).

26 Cfr. Molas, 1993.

27 Cfr. Foix, 1979: 1.

tore del generatore trifasico” (Foix, 1979: 64).

Dalí, foixano in ogni suo gesto artistico, arriva alla Residencia de Estudiantes e lì condivide con Federico García Lorca e Louis Buñuel un universo artistico fatto di putrefazione²⁸ ed *eros* e *thanatos* primordiale, proprio come il paesaggio archeozoico di Port de la selva e Cadaqués. Federico García Lorca, invece, ama intrattenere i compagni della Residencia mettendo in scena nella sua stanza la propria morte, la propria “lenta” agonia.²⁹ Federico, Salvador e Ana Maria un triangolo quasi perfetto, insieme ascoltano i racconti di «Lidia Noguer, Lidia de Cadaqués, la pescatrice che credeva essere personificazione della Musa, la più nota tra le Muse letterarie “novecentiste” di Xénius — pseudonimo giornalistico del grande filosofo e scrittore spagnolo Eugenio d’Ors» (Palladino, 2017: 144). Ma il legame di “cenere, miele e sangue”³⁰ che unisce Salvador e Federico è destinato, di lì a poco, a mutare, complice l’incontro con Gala, le aspre critiche di Buñuel e sue al *Romancero Gitano* e lo strano, ingiurioso, titolo di quel cortometraggio: *Un Perro andaluz*, un tradimento.

«C’era una volta»³¹, 6 giugno 1929, Studio des Ursulines di Parigi, i surrealisti sono tutti lì, sulla tela della sala scorrono le irrazionali, oniriche immagini di un film realizzato dai giovanissimi Dalí e Buñuel; il primo è redattore della sceneggiatura, il secondo è il regista. Il pubblico è attento, concentrato, le didascalie, le sequenze lo disorientano... è uno scandalo, un trionfo. Fin dal prologo gli spettatori sussultano, trasaliscono, la lama che squarcia l’occhio della ragazza è crudele!³²

Un balcone nella notte. Un uomo affila il rasoio vicino al balcone. L’uomo guarda il cielo attraverso dei vetri e vede... Una nuvola leggera avanza verso la luna, che è piena. Poi una testa di ragazza, con gli occhi spalancati. Verso uno

28 Mi riferisco sia alla famosa putrefazione daliniana, nigredo plastico-letteraria, che fa la sua comparsa nelle prose degli anni ‘20 (Dalí, 1980) e nell’autobiografia daliniana (Dalí, 1982:) e che raggiunge il suo culmine nell’asino putrefatto de *Le chien Andalou*, sia agli esercizi pittorici lorquiani trasportati nella Residencia e ribattezzati *putrefactos* (cfr. Gibson, 2011).

29 Cfr. Gibson, 2011.

30 Mi riferisco ai noti quadri di Dalí *La miel es más dulce que la sangre*, e *Cenicitas* che contengono segnali evidenti di quella che Santos Torroella definisce l’epoca lorquiana e freudiana di Dalí (cfr. Santos Torroella, 1984).

31 Il riferimento è alla didascalia del film-copione cinematografico daliniano cfr. Dalí, 2004.

32 Immagine 6.

degli occhi avanza la lama di un rasoio. La nuvola passa adesso davanti alla luna. La lama del rasoio attraversa l'occhio della ragazza sezionandolo. (Fofi, 1989)

C'è chi denuncia e chi applaude. L'occhio cinematografico disinganna, impietoso, lo spettatore; gli mostra una realtà che è *Erlebnis*, vissuto, una realtà tutta foixana — che viene de-costruita piano e lasciata lì, in attesa che qualcuno la riscatti. L'artista passa, incessantemente, da un vissuto all'altro. Un lavoro da *detective*³³ quello dell'artista.

Federico è furioso, il titolo dato al film dei suoi amici lo indigna, lo ferisce "il cane andaluso sono io" confessa all'amico Ángel del Río (Gibson, 2011: 611). La risposta, la presunta risposta dell'artista andaluso è analogamente cinematografica, altrettanto violenta, cruenta, è un *Viaje a la luna*, un viaggio che non sembra avere niente a che spartire con quello di Jules Verne, trasposto sul grande schermo da Georges Méliès. Il "viaggio" di Federico è l'ineffabile «fabula della macchina da presa» (Palladino, 2017) raccontata in settantadue sequenze. Uno spietato e "irrefrenabile" viaggio verso la morte e il tradimento, un sadico gioco di metamorfosi che si chiude con la sequenza di un volgare bacio cinematografico in un cimitero. (García Lorca, 1997)

Allora, ponendosi dalla parte opposta dei fantasmi di onnipotenza e delle illusioni, il noir ci ricorda anche il negativo della società e quello che portiamo in noi, ci ricorda la morte che ci accompagna e alla quale non sfuggiremo. In questo partecipa della coscienza critica e della visione tragica che sono elementi costitutivi della nostra letteratura. (Reuter, 1998: 86)

Bibliografia

BOU, Enric, "From Foix to Dalí: Versions of Catalan Surrealism between Barcelona and Paris" in *Artl@s Bulletin*, 6, 2017, 44-52. https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/3/?utm_source=docs.lib.purdue.edu%2Fartlas%2Fvol6%2Fiss2%2F3&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages (09/11/19).

33 A proposito del vissuto (*Erlebnis*) e del ruolo del detective, in particolare nel romanzo poliziesco, cfr. Kracauer 1984.




6. La famosa sequenza del taglio dell'occhio tratta da *Un chien andalou*.

- BRETON, André *Nadja*, Einaudi, Torino, 2007.
- BRETON, André, "Le cadavre exquis", in Waldberg Patrick, *Surrealismo*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1967, (155-157).
- Buisson, Léa, "De Musidora à Mad Souris: l'influence du cinéma sur 'Le trésor des Jésuites' de Breton et Aragon" in *La Scène Surréaliste*, 59, 2016, 31-47.
- BUÑUEL, Luis, *Sette film* Fofi Goffredo (ed.), Einaudi, Torino, 1989.
- CALLAHAN, Vicki, *Zones of Anxiety. Movement, Musidora and the crime serials of Louis Feuillade*, Wayne State University Press, Detroit, 2005.
- DALÍ, Salvador, *La mia vita segreta*, Longanesi, Milano, 1982.
- DALÍ, Salvador, *Sì. La rivoluzione paranoico-critica, l'arcangelismo scientifico di Salvador Dalí*, Rizzoli, Milano, 1980.
- DALÍ, Salvador, "Un perro andaluz" in Dalí, Salvador, *Obra completa. Poesia, Prosa, Teatro y Cine*, III, Sánchez Vidal Augustin (ed.), Ediciones Destino, Barcelona, 2004, (1035-1047).
- FOIX, Josep Vicenç, "'Teoria i pràctica' del Sud-realisme", in Molas, Joaquim, *La literatura catalana d'avantguarda*, Antoni Bosch editor, Barcelona, 1983, (199-200).
- FOIX, Josep Vicenç, "Diari 1918 (fragment)" in Foix, Josep Vicenç, *Obres completes*, II, Molas Joaquim (ed.), Edicions 62, Barcelona, 1979.
- FOIX, Josep Vicenç, "KRTU" in Foix, Josep Vicenç, *Obres completes*, II, Molas Joaquim (ed.), Edicions 62, Barcelona, 1979, (49-80).
- FOIX, Josep Vicenç, "KRTU" in Foix, Josep Vicenç, *Obres completes*, Molas Joaquim (ed.), II, Edicions 62, Barcelona, 1979, (49-81).
- FOIX, Josep Vicenç, "Sol, i de dol" in Foix, Josep Vicenç, *Antologia Poetica*, Pere Gimferrer (ed.) Edicions 62 - "la Caixa", Barcelona, 1980.
- FREUD, Sigmund, "Il delirio e i sogni della Gradiva di Wilhelm Jensen" in Freud, Sigmund, *Opere*, 5, Borinighieri, Torino, 1975.
- GARCÍA LORCA, Federico, "Viaje a la luna" in García Lorca, Federico, *Obras completas*, II, a cura di Miguel García Posada, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1997, (267-278).
- GARCÍA LORCA, Federico, "Viaje a la luna", in García Lorca, Federico, *Obras completas*, II, Teatro, García Posada Miguel (ed.), Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1997, pp. 267-278.
- GIBSON, Ian, *Federico Garcia Lorca*, Critica, Barcelona, 2011.

- KRACAUER, Sigfried, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*, Editori Riuniti, Roma, 1984.
- LEVIEUX, Michele, "Musidora a inspiré Aragon qui l'appelait la dixième muse", *l'Humanité*, Jeudi, 13 Août, 2015, <https://www.humanite.fr/musidora-inspire-aragon-qui-lappelait-la-dixieme-muse-581405>.
- MALET, Léo, *120 rue de la Gare. Un caso per Nestor Burma*, Eugenio Rizzi (Ed.), Editori Riuniti, Roma, 1977.
- MCGIRK, Tim, *Gala, ¿Musa o Demonio?* Joseph M. Apfelbäume (ed.), Debolsillo, Barcelona, 1989.
- MCNAB, Robert, *Ghost ship. A surrealist love triangle*, Yale University Press, New Heaven and London, 2004.
- MOLAS, Joaquim, *Retrat d'un poeta adolescent. Notes per una lectura de "Gertrudis" de J. V. Foix*, discurs llegit el dia 25 de febrer de 1993 en l'acte de recepció pública de Joaquim Molas i Batllori a la Reial Acadèmia De Bones Lletres de Barcelona, Barcelona, 1993.
- MOLAS, Joaquim, *La literatura catalana d'avantguarda 1916-1938*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1983.
- MORANDINI Laura, MORANDINI Luisa, MORANDINI Morando, *Il Morandini 2015*, Zanichelli, Bologna, 2014.
- MORENO Y FERRY, J., *Tras la Pantalla. Galerías de artistas cinematograficos*, Barcelona, 15, 192, 1-16
- PALIAGA, Simone, *Léo Malet, il surrealista del noir inventore del detective Nestor Burma* *Avvenire*, giovedì 5 luglio 2018 <https://www.avvenire.it/agera/pagine/leo-malet-il-surrealista-del-noir-inventore-del-detective-nestor-burma> (09/11/19)
- PALLADINO, Nicola, *Federico García Lorca. Dialogo, Idea, Maschera, Mito*, Aracne Editrice, Roma, 2017.
- REUTER, Yves, *Il romanzo poliziesco*, Armando Editore, Roma, 1998.
- SANSONE, Giuseppe Edoardo, *Studi di filologia catalana*, Adriatica Editrice, Bari, 1963, (268-285).
- SANTOS TORROELLA, Rafael, *La miel es más dulce que la sangre, las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Seix Barral, Barcelona, 1984.
- SEBBAG, Georges, "Musidora, Nadja y Gradiva. La mujer y el surrealismo", *Philia: Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois Maria Haas*, Barcellona, 2, 2008, 83-113. In versione originale <http://www.philosophieetsurrealisme.fr/musidora-nadja-et-gradiva/>
- Vieuille, Chantal, *Gala*, Salvat Editores, Barcelona, 1995.

- Fantômas*, Dir. Louis Feuillade, France, 1913.
Judex, Dir. Louis Feuillade, Francia, 1915.
La Nouvelle Mission de Judex, Dir. Louis Feuillade, Francia,
1916.
La tierra de los toros, Dir. Musidora (Jeanne Roques), Spagna,
1924.
Le Voyage dans la Lune, Dir. George Méliès, Francia, 1902.
Les Vampires, Dir. Louis Feuillade, Francia, 1915.
Midnight in Paris, Dir. Woody Allen, USA, 2011.
Pour Don Carlos, Dir. Musidora (Jeanne Roques), Spagna,
1921.
Sol y sombra, Dir. Musidora (Jeanne Roques), Spagna, 1922.
Un chien andalou, Dir. Luis Buñuel, Francia, 1929.



IL CRIMINE È UN DELITTO? CAMUS INSPIEGABILE. LA COLPA DELLO STRANIERO *AU CONTRAIRE*

GIUSEPPE GRILLI

Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux.

Albert CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*

L'estate mediterranea tra fine luglio e primi di agosto è sicuramente a una svolta. Non la si può dire conclusa, ma certamente non è più un'attesa. E ancor meno, può aspirare a essere una speranza. Da un bel po' di giorni, mesi, anni essa invece è una esagerazione. Si insinua ovunque, e straripa da tutti i lati. Temporali violenti, siccità prolungate, costi inabbordabili, degradi sconfinati, lussi di plastica sempre più fasulli. Se non sapessimo cosa sia, e non patissimo la banalizzazione, potremmo incolpare l'estate di esserne il simbolo. Ecco definita la sua assolutezza, la sua identità pienamente attuale; disposti di lato, basterà attendere poche ore per godere del racconto di chi ne coglie l'esitazione a darla per compiuta, forse addirittura estinta, nel cortile di casa.

Un pubblico sedentario può così accomodarsi nella "villetta" del geometra, cara all'ironia di Philippe Daverio, che ne fa risalire l'origine all'affermazione della Signoria italiana, con i suoi palazzetti pretenziosi che si ergono in ancora piena società comunale. Oppure riprodursi accessibile, a portata di mano, in una foto dal Montenegro, o un *selfie* nella vacanza più sponsorizzata dell'anno: la costa dell'Albania raggiungibile dall'Italia in pochi minuti persino con un gommone.

È il cammino a ritroso dei migranti di appena qualche decennio fa, che dall'Albania postcomunista fuggivano sulla costa opposta e vicinissima per tornare italiani, come ai

tempi del Duce e di re Vittorio

Eppure, come sempre accade con il nuovo, specie se estremo, si fa subito vecchio, datato. Due tra i nuovissimi *influencers*, Diego Fusaro e Roberto Saviano, hanno letto e riletto Camus, in tempi recenti e moderni. Chi voglia li trova lucidi e a colori in Youtube. I raffinati hanno da qualche parte i volumetti in *folio* con i testi in francese.

Tra essi spicca la ristampa del precocissimo Camus liceale del 1938, con i quattro brani di *Noces*, tra cui il sorprendente saggio di stile descrittivo de *L'été à Alger*. Forse sarebbe giusto tradurlo con *L'estate algerina*, quasi si tratti della prova d'autore dell'incisione, la straordinaria acquaforte, che qualche anno più tardi prenderà il nome de *Lo straniero*.¹ È la storia infinita. Cosa fa di un uomo di lettere un vero scrittore, unico ed universale, quel che racconta o ciò che descrive? La verità di Albert Camus è nella descrizione di un paesaggio cancellato dalla storia, o nell'immaginazione, ricordo distorto di un crimine irreale?

A questa domanda, nella prospettiva di un'estate come tutte le altre possibili, a metà tra fuga nel consumismo e riscatto nella lettura, è forse impossibile dare una risposta decisa, definitiva. Anche se le risposte si moltiplicano nel tempo, e si ripetono all'infinito come in quel film lontano, lontano nel tempo, come evocava Luigi Tenco, quando Eleonora Rossi Drago, nella bobina di celluloido, materiale altamente infiammabile, faceva esplodere la temperatura del bianco e nero, in una versione assolutamente europea del *hard boiled*: il film di Valerio Zurlini, *Estate violenta* è 1959. Vi si racconta la caduta di Mussolini, con assoluto realismo storico, mai altrimenti raggiunto. Lo si fa con la banalità di una farsa storica ambientata nel luglio del 1943. E vi traspare la vigilia della fine ingloriosa di un paese-nazione ancora adolescente.

Tra le frasi emblematiche de *Lo straniero*, una mi pare possa aspirare alla perentorietà aforistica, seppur ridotta all'essenziale. È quando il personaggio osserva, già implicato senza speranze nel labirinto della clausura penitenziaria, che "l'estate, in fondo, aveva lasciato rapidamente il passo all'estate" (p. 111). Ma la "nuova estate" non conser-

1 Al riguardo cfr. A. MAQUET, *Albert Camus ou l'invincible été. Essai*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1956. Per ogni questione biografica si può rinviare a O. TODD, *Albert Camus, une vie*, Gallimard, Paris 1996. Per il testo fondamentale di Camus, *L'étranger* rinvio all'edizione folioplus a cura di Mérian Korichi con una suggestiva copertina che cita il celebre quadro di Edward HOPPER, *Conference at night*, riletto in chiave camusiana da Agnès VERTET, Paris 2005. La traduzione italiana è quella di Bompiani di Sergio Claudio Perroni.

vava quasi nulla di quella felicità passata dell'estate di prima, un'estate in cui il ricordo di Marie era ancora evocabile attraverso la trama del suo vestito, l'estate superstite nel colloquio che lei, generosa nella disperazione, miete nella visita all'amante in galera:

je la regardais et j'avais envie de serrer son épaule par-dessus sa robe. J'avais envie de ce tissu fin et je ne savais très bien ce qu'il fallait espérer en dehors de lui. Mais s'était bien sans doute ce que Marie voulait dire parce que elle souriait toujours. Je ne voulais plus que l'éclat de ses dents et les petits plis de ses yeux. Elle a crié de nouveau : « Tu sortiras et on se mariera ! » « Tu crois ? » mais c'était surtout pour dire quelque chose. (p. 76)

la guardavo e avevo voglia di stringere la sua spalla attraverso il vestito. Avevo voglia di quel tessuto fine e non capivo bene cosa bisognasse sperare oltre a quello. Ma doveva essere proprio ciò che intendeva Marie, perché continuava a sorridere. Io ormai vedevo solo il bagliore dei suoi denti e le piccole pieghe degli occhi. Lei ha gridato ancora: "Uscirai e ci sposeremo". Io ho risposto: "Davvero?" ma era soprattutto per dire qualcosa. (p. 102)

Il segno dell'estate è, d'altronde, come ricorda Camus, il sole, il caldo, la confusione che ti sbatte in testa. È di un anno prima del 1943, l'anno de *L'étrangère*: 1942. Quando esce il capolavoro, quel libro così intriso di storia, così sospeso nel tempo di una geografia in dissoluzione, rivela la grandezza assoluta di Albert Camus. Un libro oggi ancora inspiegato, inspiegabile. Forse il mistero del capolavoro è nel non voler riconoscere la sua serialità, la mancanza di inventiva. L'inconsistenza dell'invenzione, propria dell'autore, scrittore saggista, non scrittore di storie, si è allora fatta ricadere sul personaggio. Ma forse *l'Étranger* non è il libro dell'assurdo, del distacco tra l'individuo e la società organizzata, dell'indifferenza verso il mondo, e del mondo verso l'individuo e il suo effimero destino, è appena la cronica di un omicidio, anzi di un crimine.

Che il crimine non si giustifichi, e che al criminale non importi giustificarlo, non esclude che di crimine si tratti, che la realtà del racconto sia l'omicidio. Si tratta dunque di una storia allusiva, come impone la legge del genere delittuoso, in cui il malessere generale o sociale viene allegorizzato nella storia rigorosamente individuale di uno scontro tra un assassino e un assassinato. Le motivazioni dell'azione sono tutto sommato secondarie, perché maggiormente conta la circostanza che determina — ha determinato — la

fatale realizzazione del gesto criminoso. E l'impossibilità di cancellarla, in quanto il gesto è stato comunque definitivo. Perché ciò che la storia aveva decretato importante, svelando nel 1943 l'inganno del mediterraneo *mare nostrum* redivivo, era palesato un anno prima come uno scenario impossibile. Uno spazio in cui non si sarebbe mai potuto contenere il crimine.

Si è spesso ripetuto che Camus ha nel suo stile personalissimo una filigrana d'acciaio, ed essa è nella eredità nietzschiana; perciò si è spesso cercato nei suoi scritti il segno dello stile aforismatico che, senza essere esclusivo di Nietzsche, è tuttavia riconosciuto come suo peculiare. Eppure, se ci rivolgiamo al suo libro più sintomatico e rappresentativo di un pensiero originale, *L'homme revolté*, dopo la sua lettura, malgrado si percepisca quel fondo originario, a libro chiuso, risulta arduo selezionare le frasi che meglio possono rappresentare e illustrare, con l'essenzialità dell'aforisma, l'adesione al modello. Ciò, diversamente, ma in parallelo, accade anche per il suo romanzo guida, *L'étranger*. Benché ci si sia sforzati di enucleare la frase emblematica, cercandola nell'*incipit* o nella conclusione, di estrapolare un rigo, uno stilema e farne la chiave esplicativa del tutto, quell'estratto è risultato spesso inadeguato. Se poi si pensa alla brevità del libro, alla sua compattezza, si rimane sicuramente sconcertati dalla inadeguatezza delle citazioni proposte di volta in volta. Detto altrimenti, isolare un nucleo, un'idea, un episodio, è vano. Se un senso ha il romanzo, esso è nel suo essere insieme nel tutto; fuori da questa compattezza anche la frase più bella, resta banale, e in più rivela la volontà di esserlo. Ecco l'esempio che mi pare calzante:

Marie m'a secoué et m'a dit que Masson était remonté chez lui, il fallait déjeuner. Je me suis levé tout de suite parce que j'avais faim, mais Marie m'a dit que je ne l'avais pas embrassé depuis ce matin. C'était vrai et pourtant j'avais envie. « Viens dans l'eau », m'a-t-elle dit. Nous avons couru pour nous étaler dans les premiers vagues. Nous avons fait quelques brasses et elle s'est collé contre moi. J'ai senti ses jambes autour des miennes et je l'ai désiré. (p. 56)

Marie mi ha scosso e mi ha detto che Masson era tornato a casa, dovevamo pranzare. Mi sono alzato subito perché avevo fame, ma Marie mi ha detto che dal mattino non l'avevo più baciata. Era vero, e dire che ne avevo voglia. "Vieni in acqua", ha detto, ci siamo tuffati. Abbiamo fatto qualche bracciata e lei si è stretta a me. Ho sentito le sue gambe attorno alle mie e l'ho desiderata. (p. 76)

Scrivere, o meglio descrivere, il desiderio nel suo montare al riparo lieve della cortina liquida dell'acqua, mentre il corpo della ragazza, già oggetto riconosciuto dell'ammirazione degli uomini che accompagnano la coppia nella gita in spiaggia, è quanto di più sottilmente, però radicalmente erotico, ci è dato scorgere nella letteratura di quegli anni. Qualcosa di simile accade, qualche pagina più innanzi, quando, un po' in controtendenza, avviene riguardo alla più spiccata originalità che Camus manifesta rendendo inimitabile stile e discorso. Mi riferisco alla scoperta della sopportabilità del tempo di attesa in prigione, un tempo destinato a farsi eterno quando la condanna a morte verrà pronunciata decretando la sua dilatazione infinita. È a quel punto che lo stratagemma escogitato dal protagonista svela la sua matrice psichica ineguagliabile, la sua occulta impronta dolente di una afflizione psichica prossima alla malattia, ovvero al disturbo mentale:

Toute la question, encore une fois, était de touer le temps. J'ai fini par ne plus m'ennuyer de tout à partir de l'instant où j'ai appris à me souvenir. (p. 79)

Il vero problema, ancora una volta, era ammazzare il tempo. Ho finito per smettere del tutto di annoiarmi quando ho imparato a ricordare. (p. 106)

In cosa consiste il "ricordare"? lì è il segreto, la deviazione dell'anima, la solitudine del "assassino" del tempo e dell'uomo. Quasi a racchiudere nella formula dell'assassinio l'essenza dell'umanità come metafora della temporalità.

Au début, c'était vite fait. Mais chaque fois que je recommençais, c'était un peu plus long. Car je me souvenais de chaque meuble, et, pour chaque d'entre eux, de chaque objet que s'y trouvait et pour chaque objet, de tous les détails et pour les détails eux-mêmes, une incrustation, une fleur ou un bord ébrèche, de leur couleur ou un de leur grain. (p. 79)

All'inizio finiva in fretta. Ma ogni volta che ricominciavo durava un po' di più. Perché mi ricordavo di ogni mobile e, per ciascuno di essi, di ogni oggetto che vi si trovava, e per ogni oggetto di tutti i particolari, e per i particolari stessi, un'incrostazione, una crepa o un bordo scheggiato, del colore o della consistenza. Al tempo stesso [torna la radice temporale, ndr] cercavo di non perdere il filo del mio inventario, di fare un elenco completo. (pp. 106-107)

Dunque la verità della vita umana è nella rigorosa ma-

terialità inconsapevole delle “cose”, nel loro non avere alcuna coscienza se non oggettiva. In fondo il momento di massimo coinvolgimento emotivo (e sentimentale) del protagonista si era identificato nel risveglio (il risveglio alla vita nella memoria dei sensi) quando il protagonista, spinto dall’amante e convivente, prende possesso del giorno di festa, la domenica, e lo fa persino con difficoltà, fino alla scoperta dell’indizio vitale: il vestito di lei, una tela bianca, perfettamente intonata con il paesaggio dell’Algeri, mediterranea e pigra, dove sole e mare costituiscono ingredienti insostituibili nella loro autenticità naturale, naturalmente pagana, senza alcuno spessore filosofico:

Le dimanche, j’ai eu de la peine à me réveiller et il ha fallu que Marie m’appelle et me secoue. Nous n’avons pas mangé parce que nous volions nous baigner tôt. Je me sentais tout à faire vide et j’avais un peu mal à la tête. Ma cigarette avait un gout amer. Marie s’ha moque de moi parce qu’elle disait que « j’avais un tête d’enterrement ». Elle avait mis une robe de toile blanche et lâché ses cheveux. Le lui dit qu’elle était belle, elle a ri de plaisir. (p. 52)

Quella domenica stentavo a svegliarmi e Marie ha dovuto chiamarmi e scuotermi. Non abbiamo fatto colazione, perché volevamo fare il bagno presto. Mi sentivo come svuotato e avevo un po’ di mal di testa. La sigaretta aveva un sapore amaro. Marie mi ha preso in giro perché diceva che avevo “una faccia da funerale”. Si era messa un vestito di tela bianca e aveva sciolto i capelli. Le ho detto che era bella, ha riso di piacere. (p. 71)

Questa allegoria sociale è fortemente sottolineata da Camus quando sceglie per il protagonista del suo libro un nome emblematico, Meursault. Come è stato notato, il nome ha struttura bimembre: *Meurt* presenta la stessa radice di *mort*, morte, e *sault* è omofono di *saut*, salto, per cui, uniti in unico sintagma, potrebbe voler corrispondere a “salto nella morte”. Una sorta di evocazione del celiano *Voyage au bout de la nuit*, del 1932. Il racconto — un racconto non *évènementielle* — è assolutamente dominante sulla descrizione in questo romanzo d’esordio che la critica considera il suo scritto maggiore, di maturità. Ha fatto bene a considerarlo tale, forse dando enfasi alla frase dell’esordio dedicata alla reazione, a bassa intensità emotiva, del protagonista nel ricevere la notizia della morte della madre, anziana e da tempo relegata in un ospizio. Ma attenzione nemmeno qui Camus è originale: la frase *Oggi la mamma è morta. O forse ieri, non so*, che tanto viene ricordata dai critici intelligenti,

non è che il rifacimento di ogni esordio da romanzo moderno, a cominciare dal *Don Chisciotte*. È la frase dell'effetto romanzo, la frase della delimitazione dello spazio-tempo del racconto. È comunque questa la prima delle morti del libro che è destinato a chiudersi con la uccisione, per effetto di una sentenza del Tribunale, del protagonista, condannato per l'omicidio di un algerino. È questo il dettaglio maggiore che viene trascurato abitualmente. L'ucciso non è francese, non appartiene al mondo dello scrittore, è a lui estraneo, straniero: è un arabo. Arabo? Siamo sicuri che non si tratti piuttosto, realisticamente, in una lettura sociologica del contesto, di un magrebino, un berbero, cioè di un cittadino (o suddito, o abitante, o "persona") dell'etnia maggioritaria dell'Algeria, patria o territorio comune. Si tratta ovviamente di un Algeria/Algeri eccezione della storia che vive negli anni della guerra in Africa (siamo all'uscita del libro nel 1942) mentre sta per suggellarsi la sconfitta dell'Asse. È l'età del paradosso maggiore, la sua stagione del tramonto, tra bagliori di gloria: è l'età della sottomissione di Vichy, quando lo statuto dell'Algeria metropoli francese, si ritrae, si smentisce, degrada. Con un ultimo guizzo di grandezza, allora il Mediterraneo è protagonista quasi per finta, quasi per davvero. Ma è già una vivenza illusoria, un miraggio di mare, spiaggia, sole. Probabilmente essa, la città-stato, è in via di defunzione/defezione, come poi la insurrezione del Fronte di Liberazione Nazionale ribadirà con i suoi lutti, uccisioni, stragi e terrori ingiustificati: l'ingiustificabile rinuncia a ogni utopia progressiva, in una catena di attentati criminali, di repressioni selvagge, di inutilità estreme. Ma l'instaurazione di una Algeria algerina si è poi rivelata, come sapeva Camus, essere una trappola micidiale. Spariti Camus, Althusser, Derrida, e tanti altri, sono spariti il Liceo di Algeri, l'università prestigiosa, la città polimorfa e plurale di razze, lingue, culture. È — ecco il segno, l'intuizione dello scrittore — e venuto meno il paesaggio. L'ultimo paesaggio mediterraneo delle culture uguali e diverse, nel Nord e nel sud delle sue sponde². Ho scritto uguali, ma

2 R. Jonsescu, "Paysage et psychologie dans l'oeuvre de Camus", *La Revue des Sciences Humaines*, XXIV, 1969, n. 134 (aprile - giugno), pp.317-330. Tra gli insegnanti del Liceo di Algeri nel periodo "francese" si contano nomi di eccellenza come Émile Masqueray (1843-1894, professore di storia tra il 1872 e il 1878), Louis Bertrand (1866-1941, professeur de langue classique, il grande storico del Mediterraneo moderno Fernand Braudel (1902-1985); nel corso degli anni venti, Jean Grenier professore di filosofia di Camus e Edmond Charlot), Yves Lacoste geografo, ecc. Tra gli alunni oltre a Camus e Derrida, va ricordato almeno Mohand Idir Aït Amrane (1924-2004), il grandissimo

sarebbe più giusto dire, disuguali. La diseguaglianza tra lingue e culture è stata il tratto distintivo della storia del Mediterraneo, questo sì, su entrambe le sue sponde. Tuttavia è merito del colonialismo francese dell'Ottocento avere fissato una precisa gerarchizzazione che andava, peraltro, di pari passo con la organizzazione laica e statale dell'istruzione, in tutti i suoi processi e fasi. Tutti utili, tutti falsi. Sin dall'alfabetizzazione moderatamente di massa, sono stati i francesi, già dal 1830 a introdurre progressivamente la politica linguistica come strumento della più globale politica coloniale. La rappresentazione, o racconto, più suggestivo a oltre un secolo dalla creazione dell'Algeria moderna — il paese più esemplare nel tracciare lo scorcio della modernità — si deve a Jaques Derrida, uno dei maggiori esponenti dello spezzettamento culturale, che però è anche uno dei risultati sublimi o eccelsi di quella persecuzione culturale, del tentativo, alla fine mezzo fallito, mezzo riuscito di oppressione. Formatosi nell'eccellente liceo di Algeri, Derrida in quanto appartenete alla minoranza ebreo sefardita godeva di certi privilegi che il colonialismo garantiva ai "bianchi" piuttosto che agli indigeni, in virtù del decreto decreto Crémieux del 1870, con la concessione della cittadinanza. Il provvedimento in virtù del principio già evocato, fidelizzò una porzione importante della popolazione locale fino però a quando, approfittando dell'Occupazione tedesca, i cittadini di origine ebraica o di fede ebraica, persero il loro privilegio e vennero semi emarginati dalla comunità francese. La misura era ovviamente arbitraria e ingiustificata: l'Algeria non era affatto occupata dai tedeschi e l'amministrazione rispondeva non al comando germanico di Parigi, ma all'apparato burocratico della France Libre di Vichy. Si trattò di una misura odiosa che contribuì all'accelerazione indipendentista, a quell'aspirazione per un'Algeria repubblica libera senza distinzioni di lingue, culture, religioni destinata a naufragare anche per la adesione più o meno occulta e introiettata da settori dell'indipendentismo degli indigeni maomettani (o *soi-disant* tali) del principio di separazione proprio del colonialismo. Fu così che Derrida venne espulso dal Liceo e come ricorda lui stesso nel libro *Le monolinguisme de l'autre*³. Nel racconto che non tralascia la vena

poeta berbero, patriota algerino assai vicino al politico Hocine Aït Ahmed, difensore del pluralismo politico e culturale e che per un breve periodo troverà un'intesa con l'altro berbero, Ben Bella, all'epoca presidente della repubblica algerina; entrambi poi spazzati via dal colpo di stato di Boumediene.

3 Editions Galilée, Paris 1996 (tr. italiana Raffaello Cortina Editore, Milano 2004).

autobiografica si spiega non solo la sua vicenda, ma molto di quello che non così nettamente hanno scritto Althusser o Camus, ma anche Mohand Idir Aït Amrane (1924-2004), e Hocine Aït Ahmed, sulla gerarchizzazione linguistica come strumento di separazione e mistificazione. Come ricorda e sottolinea Derrida:

Lo studio facoltativo dell'arabo restava permesso, certamente. Sapevamo che era autorizzato, il che vuol dire tutto tranne che incoraggiato. L'autorità dell'Educazione nazionale (dell' "istruzione pubblica") lo proponeva allo stesso titolo, nello stesso tempo e sotto la stessa forma dello studio di una qualsiasi lingua straniera in tutti i licei francesi d'Algeria. L'arabo lingua straniera facoltativa in Algeria! Come se ci venisse detto, ed era ciò che in sostanza ci veniva detto: "Vediamo il latino è obbligatorio per tutti in sesta, sicuramente, non parliamo del francese, ma volete imparare in più l'inglese, o l'arabo, o lo spagnolo, o il tedesco?". Mai il berbero, mi sembra.

Non è difficile intuire, benché Derrida non lo scriva, un paio di implicazioni: lo spagnolo sì, non ovviamente il ladino della forte comunità sefardita, escluso il berbero come lingua, berberi o arabi, sono tutti identificati come arabi, *les arabes*. Derrida precisa infatti che tra i pochi, o pochissimi, che poi sceglievano di studiare arabo c'erano tuttavia francesi, figli di proprietari, agrari, interessati a capire e farsi capire dalla manodopera indigena con qualche nozione di arabo più o meno dialettale.

Malgrado ciò, questa deformazione e piegatura colonialista della pur importante immissione della scolarizzazione laica, ha finito per mantenere vivo il mito di un'Algeria che magari poteva invertire l'ordine della storia e immaginare una nazione o meglio uno stato libero, o due stati federati⁴. Ma, che piaccia o meno, si tratta di una utopia regressiva e poco credibile. Nella cartografia araba medievale, durante i cosiddetti secoli d'oro della cultura islamica, non a caso, forse, con epicentro Cordova, la parte alta del foglio indica il Nord Africa e quella bassa la frangia europea. Rotto l'incanto, l'utopia di uno specchio immaginario, il mito (in mito originario, il mito classico tanto forte nel Camus di tutte le tappe della sua scrittura, narrativa o filosofica) diventa lingua morta, madre morta, cultura assassinata. Questa forse è la radice dell'assurdo, della non giustificazione, del nulla da aggiungere alla sentenza di condanna per

4 È l'utopia a cui si sono votati parte degli intellettuali di Israele e Palestina.

Meursault. Celebrato, incompreso, elogiato, dimenticato *Lo straniero* fu spiegato, in parte vanamente, dall'autore quasi dieci anni dopo con il saggio *L'uomo in rivolta* (1951). Oggi questo saggio filosofico asistemático, eppure di rigore cartesiano, non privo tuttavia, con una inclinazione spinoziana verso il patetico dell'individuo libero, essenziale, irriducibile nella sua azione come pensiero immanente, è quanto di più attuale e politico Camus abbia lasciato. Un saggio che non permette uscite di sicurezza né per l'eroismo di nichilisti e populistici di qualsiasi genere, né assolve i virtuosi di qualsivoglia latitudine. Dichiarata irrealista l'estate Algerina, la stessa distinzione tra omicidio nichilista e omicidio (suppostamente) progressista perde di senso.

La questione centrale della riflessione camusiana non è dunque quella della barbarie politica, o del rigore etico. Ma piuttosto quella della verità o insincerità. Al polo estremo della falsificazione infatti si colloca la rivendicazione della virtù quale presupposto della natura umana, o umanistica. La sincerità invece attiene all'adesione diretta, immediata e immanente all'oggettività. Non invano uno studioso minuzioso, attento ai suoi scritti nella loro integralità e concatenazione, ha insistito sulla sua ammirazione adesione all'impostazione teorica di Machiavelli, nella ricerca di un principio repubblicano radicale come realismo democratico. E non scisso ciò — per la sua stessa fiorentinità — da quella suggestione plotiniana (o neoplotiniana) e dunque fiorentina e quattrocentesca, dalla coazione a ripercorrere gli anni della formazione scolastica come matrice inesauribile del pensiero adulto. La dispersione plotiniana di dio nel mondo, che Camus dissotterra nella tesi di laurea, in vero era anticipata nell'intuizione della spiaggia Padovani in *Noces* (1938). Ma il suo uso, che è una forma di interpretazione, è intriso di quella forma politica che è radicata nell'ossessione patriottica. L'algerinità di Camus, sempre sbandierata e testamentaria in *Il primo uomo*, il libro postumo, con la verità intrinseca dell'incompiuto (cfr. L. Bove), si trova perfettamente tratteggiata nel libro "precoce" del 1938:

sentire i propri legami con una terra, il proprio amore per alcuni uomini, sapere che c'è sempre un luogo in cui il cuore troverà la sua armonia, ecco già molte certezze per una sola vita umana. Senza dubbio ciò non basta. Ma in certi istanti tutto aspira a questa patria dell'anima. «Sì, è laggiù che dobbiamo tornare». Che cosa c'è di strano a ritrovare sulla terra l'unione che auspicava Plotino? L'unità si esprime qui in termini di sole e di mare.

Sentir ses liens avec une terre, son amour pour quelques hommes, savoir qu'il est toujours un lieu où le cœur trouvera son accord, voici déjà beaucoup de certitudes pour une seule vie d'homme. Et sans doute cela ne peut pas suffire. Mais à cette patrie de l'âme tout aspire à certaines minutes. « Oui, c'est là-bas qu'il nous faut retourner. » Cette union que souhaitait Plotin, quoi d'étrange à la retrouver sur la terre ? L'Unité s'exprime ici en termes de soleil et de mer.⁵

A questo riguardo possiamo accettare pienamente la vulgata critica camusiana quando invoca il plotinismo di Camus come interpretazione orientale, ancor più che greca dello spirito mediterraneo, in netta contrapposizione con la pretesa imperialcolonialista (e mussoliniana) di un mediterraneismo latino⁶. È in questa matrice greca la critica della religiosità che Camus brandisce in nome del nazionalismo algerino. La sola, possibile, quella da rivendicare è allora una religione pagana, operaia, adatta a una gioventù in cui «si comincia a lavorare molto presto e si esaurisce in dieci anni di esperienza di una vita umana. Un operaio di trent'anni ha giocato tutte le sue carte. Aspetta la fine tra moglie e figli. Le sue felicità sono state brusche e spietate». Operaio, algerino. Algerino, operaio.

È davvero curioso che il solo antecedente appropriato che trovo nella mia memoria è in un romanzo spagnolo di quasi fine ottocento. Anche lì la terribile *brevitas* si insinua nella vita dell'operaio e ne stronca ogni allegria riducendo a una primavera senza estate l'affacciarsi alla vita, alla società che gli sono realmente precluse. E lì, facendo uso di una parola magica del romanzo di quella stagione così incerta e

5 A. Camus, *Saggi letterari*, Bompiani Milano 1959, p. 83, ed. orig. *L'été à Alger*.

6 «En sollicitant un peu l'auteur des Ennéades, il trouve dans la terre, la mer, le soleil algériens, la « patrie de l'âme «et même «l'Un» plotiniens. Il est vrai que Plotin a souvent recours à des métaphores qui évoquent la chaleur, les odeurs, la lumière, l'eau qui court. La culture méditerranéenne, pour Camus, ce n'est pas la Rome antique et la latinité, pour qui il a un jugement plutôt sévère. (On l'a vu dans sa conférence de 1937 à la Maison de la Culture d'Alger.) Il se montre en cela disciple de Gabriel Audisio qui refuse l'hégémonie culturelle romaine. Dans *L'Exil d'Hélène*, Camus parle des « conquérants romains que nos auteurs de manuels, par une incomparable bassesse d'âme, nous apprennent à admirer». Ce qu'il cherche dans la Méditerranée, c'est l'ouverture vers l'Orient. Il écrit : Bassin international traversé par tous les courants, la Méditerranée est de tous les pays le seul peut-être qui rejoigne les grandes pensées orientales... C'est de l'Orient qu'elle se rapproche. Non de l'Occident latin». Cit. da Grenier Roger, "Camus, Gabriel Audisio et la Grèce", ΟΔΥΣΣΕΥΣ. In: *Gaia*. Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique, numéro 7, 2003, pp. 521-532.

precaria, Leopoldo Alas, decreta la precoce defezione nella classe più povera e derelitta, quella di chi vende a giornata la propria manualità, di ogni *expansión* nella società. La società che, sotto una parvenza di aristocraticismo fasullo, è ormai squallidamente borghese.

Dobbiamo riconoscere a Gianni Amelio, autore della riduzione cinematografica de *Le premier homme*, una capacità non solo intrinseca di captazione della qualità del libro postumo di Camus, il libro che lo accompagna nel viaggio estremo, quello che lo consegnò nell'auto destinata a schiantarsi contro un albero in quelle impossibili strade francesi degli anni sessanta. La capacità espressiva della luce che è la migliore interprete della menzogna/verità dello scrittore. La sua pretesa algerinità che è la sua inguaribile richiesta di utopia, la sua vocazione alla ucronia di una città ideale che è poi la sua vocazione anarchica. La sua vocazione iberica. Un "banale" episodio della sua biografia mi sembra emblematico in tal senso, quando lascia l'Unesco a seguito della ammissione della Spagna di Franco nell'organizzazione. E lì che anche, forse, dobbiamo cercare la spiegazione della frase, divenuta celebre, in cui rivendicò la supremazia della fedeltà alla "madre" sopra ogni altra adesione ideologica o politica. Perché l'identità materna è legata a una piccola patria, la Menorca che era rimasta repubblicana fino alla fine, come secoli prima la sua capitale, Mao, aveva mantenuto la sua condizione di asburgica durante tutto il XVIII secolo mentre a Madrid si era già insediata la dinastia dei Borbone francesi. Camus nemmeno sa, o ricorda, che a Minorca si parla catalano e non spagnolo, ma la lingua della *patrie imaginaire*, la sua patria algerina non ha lingua. Ovvero accetta la politica linguistica dei colonizzatori francesi. Una idea ottocentesca di lingua, la lingua della scuola pubblica, la lingua della nazione come stato, o dello stato come nazione. C'è una spiegazione a tutto questo⁷. Ma non è in lui, nella sua storia o nei suoi libri. È la spiegazione che ne dette Althusser nel suo grande racconto autobiografico *L'Avenir dure longtemps* (1992). Lì è perfettamente spiegato il perché Camus accetta la convenzione secondo la quale gli algerini mussulmani, più o meno credenti e praticanti, siano identificati come *les arabes* come fa il protagonista de *L'étrangère*. Un nome, un'identificazione senza giustificazione, e nella

7 Per nulla lineare, tuttavia. Nell'intervista a Franck Jotterand, dans la *Gazette de Lausanne*, 27-28 mars 1954 si legge una frase emblematica che spiega in carattere identitario dell'idea camusiana di religione «J'imagine donc un premier homme qui part de zéro, qui ne sait ni lire ni écrire, qui n'a ni morale ni religion».

mancata giustificazione si annida la non giustificazione del delitto, del crimine che porterà Meursault sulla ghigliottina. Inconsapevole, il personaggio, come occorre a ogni *pharmakòs* della tradizione classica, e mitica, è inconsapevole della sua colpa, non si rende conto che l'arabo è un algerino, come l'autore, il suo "inventore" pretende la definizione identitaria per sé, senza esserlo davvero. Con ogni probabilità la vittima è "semplicemente" un berbero, come lo era l'effimero presidente dell'Algeria indipendente, quel Ben Bella, presto disarcionato dal capo dell'esercito Boumediene, vero costruttore dello stato-nazione che oggi conosciamo come avamposto africano dell'equilibrio mondiale. Al politico infelice va riconosciuto proprio il suo infortunio, quel suo non essersi adeguato fino in fondo alle scelte da lui stesso operate.

Vorrei concludere con un piccolo aneddoto personale il percorso che è già intriso di tanta materia personale, e autobiografica. Il sogno algerino di Ben Bella, il suo sogno di berbero nato in Marocco, ritrattosi da maggiori e irrealistici vagheggiamenti, come quelli di tanti algerini "europei", da Derida a Camus, non durò a lungo. Il suo sogno di un'Algeri capitale del riscatto mondiale e di una terza via, ben presto si rivelò troppo legata al blocco russo-sovietico, senza possibilità di fuoriuscita autonoma. Infatti, proprio ad Algeri si doveva tenere il Festival della Pace nel 1965, a metà della decade del cambiamento; venne annullato bruscamente dal colpo di stato di Boumedienne⁸, capo dell'esercito, e delle scelte, di quei militari che non avevano mai combattuto una vera guerra, non ultima tra esse quella dell'adesione all'allargamento del blocco socialista. Certo è che chi scrive, che aveva vinto un viaggio premio ad Algeri, per partecipare un po' di sghimbescio a quel sogno così improbabile, così grandioso, non riuscì a compiere il grande salto da una riva all'altra del Mediterraneo. Così ci accontentammo, io e tutta la mia generazione, l'anno seguente, di andare a vedere il film di Pontecorvo. Ma la *Battaglia di Algeri* sancì, come sosteneva Camus, la resa dell'utopia all'ordine secolare. Il colonialismo con la sua gerarchizzazione degli individui, delle lingue e delle culture aveva vinto. Ed era ben insediato fin dentro l'FLN. Da allora l'equilibrio della precarietà permanente è saldamente al comando.

8 Fu proprio lui, Boumedienne, l'artefice della mediazione irakeno-iraniana che portò all'emarginazione dei curdi – con conseguenti massacri e decimazioni –, in uno dei rari, eppure ricorrenti, momenti in cui l'altra utopia, quella curda sembrava potersi affacciare al principio di realtà.

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

Bibliografia

- CAMUS A., *L'étranger*, folio plus a cura di Mérian Korichi da Agnès Vertet, Paris 2005, tr. italiana di Sergio Claudio Perroni, Bompiani.
- CAMUS A., *Saggi letterari*, Bompiani Milano 1959. Ed. orig. *Noces, suivi de L'été*, Colletion folio, Gallimard, Paris 1959.
- DERRIDA J., *Le monolinguisme de l'autre.*, Editions Galilée, Paris 1996 (tr. italiana Raffaello Cortina Editore, Milano 2004).
- GRENIER R., "Camus, Gabriel Audisio et la Grèce", ΟΔΥΣΣΕΥΣ. In: *Gaia*. Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique, numéro 7, 2003, pp. 521-532.
- JONESCU R., "Paysage et psychologie dans l'oeuvre de Camus", *La Revue des Sciences Humaines*, XXIV, 1969, n. 134 (aprile - giugno), pp. 317-330.
- MAQUET, A., *Albert Camus ou l'invincible été. Essai*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1956.
- TODD, O., *Albert Camus, une vie*, Gallimard, Paris 1996.



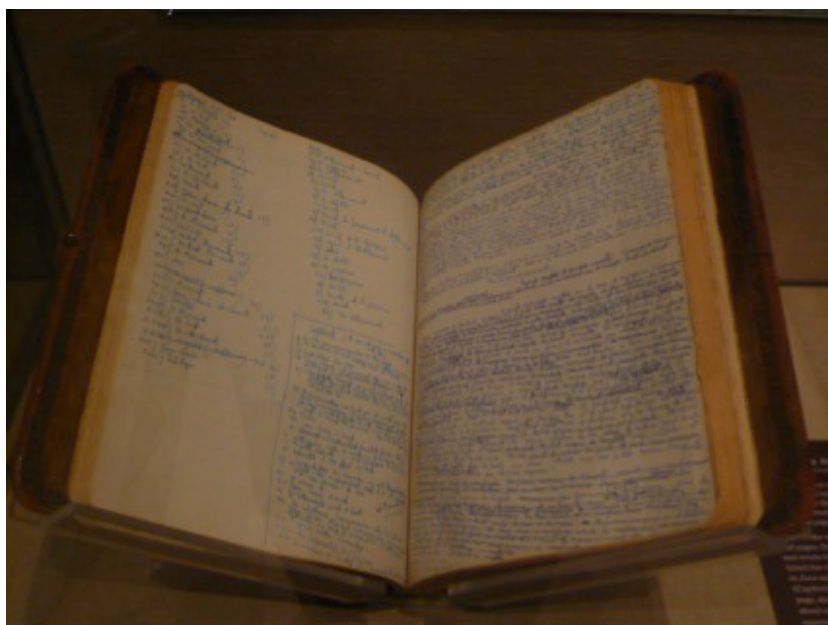
ITINERARIS DE LA CULPA. A PROPÒSIT DE NÉMIROVSKY I JÜNGER

ENRIC BOU

L'ocupació de França per les tropes alemanyes entre 1940 i 1944 fou un dels episodis menys brillants de la segona guerra mundial. Mal digerit, pitjor explicat, l'oblit en va fer desaparèixer les proves més certes, la mala fe (i consciència) de molts historiadors i polítics va fer la resta. Encara el 1977, quan jo vivia a França, determinats personatges que giraven pels bars del mercat de Poitiers eren vistos amb una aureola mítica, considerats com a herois de la *résistance*. És innegable que el moviment de la resistència va ser molt important durant la guerra per establir xarxes de fugida a soldats aliats presoners, proporcionar informació sobre moviments militars de la *Wehrmacht* i per organitzar actes de sabotatge contra les infraestructures. Però del que va passar a la major part de França durant quatre llargs anys, gairebé tothom se'n va oblidar (Paxton, 1972, 2009). L'ocupació va presentar un dilema difícil, de vegades perillós (com il·lustrava el film de François Truffaut, *Le dernier metro* (1980)). Les opcions eren poques: callar, col·laborar o resistir-se als alemanys i als seus aliats de Vichy.

Quan es va publicar el 2004 el llibre d'Irène Némirovsky *Suite française*, vaig quedar meravellat per la cruesa en la descripció del caos que va provocar la ràpida invasió dels alemanys. En sabia alguna cosa per les memòries de Salvador Dalí, els contes de Mercè Rodoreda, però el que narrava Némirovsky era d'una potència que jo no coneixia. Uns anys després, l'abril del 2009, sortint de fer classe al *Graduate Center* de CUNY a Fifth Avenue, vaig entrar a la New York Public Library. Allí hi havia una exposició, *Between Collaboration and Resistance: French Literary Life Under Nazi Occupation*, que era una agosarada aproximació a una qüestió poc debatuda — tabú — i que il·lustrava amb dolor, l'ambivalència amb què s'ha afrontat les veritats

ambigües d'aquell període. Era una aproximació a la vida cultural i quotidiana, la col·laboració, la resistència, l'holocaust i la solidaritat internacional, que Céline, Pierre Drieu La Rochelle i Robert Brasillach; l'actitud resistent de Louis Aragon, Jean Paulhan i Robert Desnos; o els escriptors que van canviar d'opinió, com ara Paul Claudel. Un dels objectes més destacats de l'exposició era el voluminós manuscrit de la *Suite française* d'Irene Némirovsky. Vaig quedar garratibat.



NYPL, 23.04.2009 photo ©Enric Bou

A causa del seu estatus com escriptora i observadora de primera mà de la França del 1940, el seu testimoni té un valor singular. La publicació molt tardana d'aquests materials narratius no deixa de ser un fet curiós. Escrits durant els primers mesos de l'ocupació, la detenció de l'autora i el trasllat a Auschwitz, on havia de morir, va impedir la continuació de la sèrie de cinc *nouvelles*, que havia iniciat. El que ens ha arribat són només els dos primers volums i encara no en la versió definitiva. La doble seqüència retrata la vida a França a partir del mes de juny del 1940, el moment en què l'exèrcit alemany va derrotar ràpidament els francesos i va combatre els britànics; París i el nord de França van ser ocupats per les tropes alemanyes a partir del 14 de juny i es va crear una situació de col·lapse general de l'estat francès i de reacció de sorpresa per part de la població. La primera novel·la, que es titula "Tempête en juin", narra la fugida esvalotada dels habitants de París en les hores anteriors a l'avanç alemany i durant els dies

següents. La segona, “Dolce”, mostra la vida en un petit poble francès, Bussy (als afores de París, en direcció est), en els primers mesos, estranyament pacífics, de l’ocupació alemanya. Els vincles entre les dues *nouvelles* són més aviat tènues; com Némirovsky va observar al seu quadern, és la història i no els personatges el que els uneixen. L’autora tenia molt clar que volia construir un retrat de la sorprenent situació que s’havia creat i que superava qualsevol guerra anterior. La guerra francoprussiana del 1870-1871 va ser una ferida molt gran per als francesos. Va culminar amb l’ocupació de París per un període molt breu (tot i que va permetre que l’emperador del primer Reich alemany es coronés el 18 de gener del 1871, a Versaïlles), la pèrdua de l’Alsàcia i, com a efecte colateral, la *Commune* de París. Després de la victòria difícil en la *Grande Guerre* (1914-1918), França tenia consciència de ser el país més potent d’Europa, disposava de la *Ligne Maginot*, que els protegia del perill alemany i tenia un exèrcit colonial perfectament entrenat. Per això, per aquesta consciència de superioritat que es va esvanir en poc més de quaranta-vuit hores, la derrota fou encara més dura.

Némirovsky tenia un pla molt precís per organitzar un retrat de la França de l’ocupació: “Le plus important ici et le plus intéressant est la chose suivante: les faits historiques, révolutionnaires, etc., doivent être effleurés, tandis que ce qui est approfondi, c’est la vie quotidienne, affective et surtout la comédie que cela présente” (Némirovsky 2004, 407). Aquesta reflexió és important perquè denota la voluntat de no ser una mera documentalista, sinó barrejar ficció i fets històrics. El text ficcional de Némirovsky és un perfecte exemple de literatura en què s’entrecreuen l’escriptura fictícia i la històrica, és a dir, aquelles àrees que són històricament significatives però que pertanyen a la competència del novel·lista més que de l’historiador, ja que la reconstitució imaginativa substitueix o complementa la documentació de fet. Per exemple, Némirovsky retrata amb detall la textura de la vida diària en condicions extremes, o més concretament les maneres en què la crisi de la identitat personal i nacional després de la derrota militar i l’abrogació dels drets republicans sota el règim de Vichy va obligar els individus normals, sense cap responsabilitat política o militar, a redefinir la seva relació amb la societat civil i la polaritat a França.

Némirovsky és també un bon exemple de la funció dels escriptors com a testimonis del seu temps. Els escriptors tenen una responsabilitat especial com conservadors i

transmissors de la memòria. En el cas de les comunitats colpejades per la història, amb evidents problema de clarificació (de reconeixement o acceptació), del passat més o menys immediat, aquesta responsabilitat és molt més gran. Un exemple notable ens l'ofereixen les dues novel·les contingudes a *Suite française* d'Irene Némirovsky, que narren una versió alternativa i gens agradable d'episodis de la història recent francesa que han estat explicats en versió glorificada per la historiografia francesa nacionalista i deformant. Em refereixo a l'episodi del col·laboracionisme generalitzat amb els ocupants alemanys que es va produir durant la Segona Guerra Mundial. Els historiadors han reconstruït la història i (re) creat la memòria, però ha estat l'art — la literatura i el cinema — el que ha sobresortit en la tasca de conservació i reconstrucció més verídica de moments crucials de la memòria (oblidada o cancel·lada) col·lectiva. Herta Müller declarava fa uns anys a *Le Monde*: “Je ne suis jamais retournée au village et n’y retournerai jamais. J’y suis avec mes livres, cela suffit. Ma tête y retourne, pas mes pieds” (Noiville 2012 p. 10).

Les paraules de la premi Nobel ens recorden que els escriptors tenen una responsabilitat clau en la conservació de la memòria. I en la seva creació. O en la seva substitució. O en la seva invenció. Com recordava Colm Tóibín en la ressenya de la novel·la de J. Cercas, *Soldados de Salamina* a *The New York Review of Books*, durant la transició espanyola “[h]istory resided then in locked memories, half-told stories, unread archives. In some families the silence was complete; the children, as they grew up in the bright new democracy, simply did not know what their parents had done in the war” (p. 12). La recuperació de la memòria es va produir en gran part a través de la reconstrucció proposada per la ficció.

En el cas d'Espanya, la recuperació de la memòria s'ha produït en part com a resposta a les distorsions que s'han introduït per part de la historiografia franquista i l'amnèsia que es va considerar com la norma acceptable en el moment de la difícil transició democràtica a la fi de la dictadura. Alguns estudiosos han destacat les dificultats de la recuperació del passat a causa dels problemes de la representació, la dificultat de trobar la “veritat” i la inevitable naturalesa política (i subjectiva) de les reconstruccions (Aguilar Fernández, Colmeiro, Ferrán, Glenn). El títol del llibre d'Aguilar Fernández subratlla aquest problema, *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Ferrán, per la seva banda, es pregunta “whether access to the past is a

recovery or recreation of events” (p. 16) que és una qüestió teòrica important i apunta que les visions del passat són sempre “partial, incomplete, and fragmented” (Glenn pp. 49-50).

En les anotacions de preparació dels volums publicat com a *Suite française* afegeix uns comentaris que ens expliquen aquest seu observar des de la distància crítica, una realitat ben coneguda. Per exemple a propòsit de les temptacions totalitàries expressades en termes de relacions de parella (o triangle): “Les Français étaient las de la République comme d’une vieille épouse. La dictature était pour eux une passade, un adultère. Mais ils voulaient bien tromper leur femme, ils n’entendaient pas l’assassiner. Ils la voient maintenant morte, leur République, leur liberté. Ils la pleurent” (2004 p. 442). Una altra mostra de del seu compromís, en el millor dels sentits, amb la vida i amb la història el podem detectar en la carta que va escriure al Mariscal Pétain el 13 de setembre del 1940 per defensar la situació del jueus en la França ocupada, contra les lleis de Vichy. Afirmava que “Je ne puis croire, Monsieur le Maréchal, que l’on ne fasse aucune distinction entre les indésirables et les étrangers honorables qui, s’ils ont reçu de la France une hospitalité royale, ont conscience d’avoir fait tous leurs efforts pour la mériter” (Philipponnat-Lienhardt p. 347). Justament aquest aspecte del complement a la història ha estat destacat per Christopher Lloyd, el qual ha remarcat “its immense documentary interest as a record of events and behavior in time of war” (p. 169). Es pot recordar també que en un llibre recent de Richard Vinen sobre la vida sota la ocupació a França, l’autor apunta que els historiadors han tendit a negligir els problemes socials durant la Segona Guerra Mundial a França. Així, l’èxode massiu de París ha estat probablement millor evocat en obres de ficció que en els llibres d’història.

Per això, es pot entendre la decisió dels historiadors de centrar-se en refugiats i presos en lloc de campanyes militars i alta política (Vinen p. 43).

Historia i ficció

Per aprofundir en les múltiples connexions, amplificacions, entre història i ficció, són útils les reflexions de Hayden White. Aquest va destacar una idea de Michel de Certeau que havia exposat en un assaig molt conegut sobre la relació entre història i ficció, en el qual afirmava que la ficció és la part reprimida del discurs històric. Aquesta afirmació es basava en el fet que el discurs històric

es fonamenta exclusivament en la veritat, mentre que el discurs de la ficció s'interessa per la realitat i això ho fa a partir de l'interès per allò que és possible o imaginable. Segons Certeau “[t]he real would consist of everything that can be truthfully said about its actuality plus everything that can be truthfully said about what it could possibly be” (1988 p.147). Certeau afirmava que el retorn de la part reprimida (la ficció) en la història crea el simulacre (la novel·la) que la història es nega a ser. A més, podem tenir present la reflexió de David Hertzberger:

Pluralism and difference thus become the markers of all discourse (including history's). Even when one meaning projects a discursive authority that appears to embody truth, new textualizations and different configurations (offered by new writers and readers) implicate other truths, which engender others, and so on, until all boundaries of genre and all objective truths become merely the debris of the shattered referential illusion. (p. 5)

El mateix crític ha recordat que la difuminació o “scumbling” és un dels trets característics de la narrativa que s'ocupa de recuperar la memòria històrica. Com resumeix Hertzberger: “scumbling is both a creative device and a critical perspective: it overextends the folds of one thing (fiction) into those of another (history) without eliminating entirely the discreteness of each” (p. 6). Aquesta afirmació es pot complementar amb el que va escriure Michel de Certeau: “Historiography (that is, ‘history’ and ‘writing’) bears within its own name the paradox—almost an oxymoron—of a relation established between two antinomic terms, between the real and discourse” (1988 p. xxvii).

Aquestes reflexions són útils per copsar el caràcter profundament incisiu de la intervenció ficcional d'Irene Némirovsky. Torno a les reflexions de l'autora sobre el text que estava escrivint. En particular m'interessa la reflexió sobre la por dels francesos:

Tout ce qui se fait en France dans une certaine classe sociale depuis quelques années n'a qu'un mobile : la peur. Elle a causé la guerre, la défaite et la paix actuelle. Le Français de cette caste n'a de haine envers personne ; il n'éprouve ni jalousie ni ambition déçue, ni désir réel de revanche. Il a la trouille. Qui lui fera le moins de mal (pas dans l'avenir, pas dans l'abstrait, mais tout de suite et sous forme de coups dans le cul et de gifles) ? Les Allemands ? Les Anglais ? Les

Russes ? Les Allemands l'ont battu mais la correction est oubliée et les Allemands peuvent le défendre. C'est pourquoi il est « pour les Allemands ». Au collègue, l'écolier le plus faible préfère l'oppression d'un seul à l'indépendance ; le tyran le brime mais défend aux autres de lui chiper ses billes, de le battre. S'il échappe au tyran, il est seul, abandonné dans la mêlée. (2004 p. 442)

Aquestes paraules tan dures denunciant la por dels francesos són claus per entendre un dels motors de *Suite française*. Els personatges de Némirovsky estan controlats per la por. A la primera part de *Suite française*, "Tempête en juin", Némirovsky es concentra en quatre grups de personatges poc relacionats entre ells, alhora que intenta transmetre la impressió d'un país assetjat. Tres d'aquests quatre grups pertanyen a l'alta burgesia (la família Péricand, l'escriptor Gabriel Corte i el col·leccionista Charles Langelet); el quart grup és una parella d'empleats de banc, Maurice i Jeanne Michaud i el fill soldat, Jean-Marie. En general els personatges mantenen una fidelitat de classe i no exerceixen la solidaritat. Només alguns personatges aïllats mostren patriotisme, heroisme o altruisme. L'escriptor Gabriel Corte, és un personatge patètic que representa aquesta França de la por. No para de d'expressar frases buides, sense sentit en el context de la gran fugida de París: "Mon pauvre ami, dit-il en se détournant pour cacher ses larmes, ce n'est pas seulement la France qui meurt, c'est l'Esprit" (2009 p. 209) És un escriptor en decadència que actua de manera egoista i es desespera quan sap que un polític que l'havia protegit, Jules Blanche, s'ha refugiat a Portugal. En aquest fragment constatem el sentiment de desorientació, de por davant del futur que experimenta l'escriptor:

Qu'allait-il devenir, lui, Gabriel Corte ? Où allait le monde ? Que serait l'esprit de demain ? Ou bien les gens ne penseraient plus qu'à manger et il n'y aurait plus de place pour l'art, ou bien un nouvel idéal, comme après chaque crise, s'emparerait du public ? Un nouvel idéal ? Cynique et las, il pensa : « Une nouvelle mode ! » Mais lui, Corte, était trop vieux pour s'adapter à des goûts nouveaux. Il avait déjà en 1920 renouvelé sa manière. Une troisième fois, ce serait impossible. Il s'essouffait à le suivre, ce monde qui allait naître. Ah ! qui pourrait prévoir la forme qu'il prendrait au sortir de cette dure matrice de la guerre de 1940, comme d'un moule d'airain, il allait sortir géant ou contrefait (ou les deux), cet univers dont on percevait les premiers soubresauts. C'était terrible de se pencher sur lui, de le regarder... et de ne rien y comprendre. Car il ne com-

prenait rien. Il pensa à son roman, à ce manuscrit sauvé du feu, des bombes, et qui reposait sur une chaise. Il éprouva un intense découragement. Les passions qu'il décrivait, ses états d'âme, ses scrupules, cette histoire d'une génération, la sienne, tout cela était vieux, inutile, périmé. Il dit avec désespoir : périmé ! Et une seconde fois le savon, qui glissait comme un poisson, disparut dans l'eau. Il poussa un juron, se dressa, sonna furieusement ; son domestique apparut. (2009 p. 211)

La segona part de *Suite française*, "Dolce", no té el sentit de moviment de la primera, focalitzada en el caos de la fugida. Es concentra en un reduït grup de personatges. El títol és clarament irònic, ja que descriu com el 1941 els habitants d'un petit poble prop de París, Bussy, s'acostumen a la convivència amb els ocupants alemanys. El patriotisme i la dignitat personal són en crisi. Némirovsky es fixa en petits detalls que revelen com es reajusta la vida diària a mesura que els francesos s'enfronten als ocupants. A "Dolce" l'atenció principal és dedicada a la família Angellier, formada per una mare dominadora, Mme. Angellier, i la seva nora, Lucile, el marit de la qual, Gaston, és presoner de guerra. L'atracció envers un jove i educat oficial alemany, el músic Bruno von Falk, fa sentir a Lucile les contradiccions de la seva amorosa: viu un matrimoni fals, ja que el seu marit té una amant i un fill a Dijon. El punt de tensió és introduït pels dubtes de Lucile. Veure una modista que té una relació amorosa amb un soldat alemany li fa dubtar de les obligacions imposades pel patriotisme: allò que uneix els alemanys, els francesos i els *gaullistes* és que cal viure sotmesos a l'estat, el país, el partit. Un dels problemes del règim de Vichy va ser la substitució dels tres principis de la *République* (*Liberté, Egalité, Fraternité*) per les obligacions de treball, família i pàtria, que corresponien als principis del nazisme (Lloyd p. 162).

Quan el Vicomte del poble denuncia als alemanys un pagès que li robava, Benoit Laborie, aquest mata el soldat alemany que feia proposicions a la seva dona i Lucille l'amaga a casa dels Angellier, en un dels pocs moments de demostració de valor del relat. Aquí la por, ajudada per la culpa, provoca un acte d'heroisme. Lucille demana a l'oficial alemany Bruno von Falk que li ajudi a aconseguir un salconduit per arribar amb cotxe fins a París duent-hi d'amagat el pagès Benoit. Theodore D. Kemper (2006) ha discutit el que ell anomena "the Power-Status Theory of Emotions" (2006), segons la qual sentim vergonya/humiliació quan hom intueix que el propi estatus és excessiu. Quan un ha fet alguna cosa

de la qual està avergonyit, el resultat és perdre l'honor. La sortida de la vergonya no és a través del càstig, sinó de la compensació, és a dir:

...an act or actions that reinstate the person as one who deserves the amount of status originally claimed originally that has been lost. Thus, if someone acts in a cowardly manner and has thus brought shame on himself or herself, the solution usually is to engage in immoderately risky behavior to show that the act of cowardice was an aberration and not characteristic. (p. 100)

Aquesta sortida — el comportament extremadament arriscat — és la que adopta Lucille, superant així la temptació — el sentit de culpa — d'haver caigut en els braços d'un dels militars ocupants.

El sentiment de culpa també es fa evident en una reflexió del fill dels Michaud, Jean-Marie

De même, ces jeunes filles, l'été 1940 resterait malgré tout dans leur souvenir la saison de leurs vingt ans, pensait-il. Il n'aurait pas voulu penser ; la pensée était pire que le mal physique, mais tout revenait, tout tournait inlassablement dans sa tête : son rappel de permission le 15 mai, ces quatre jours à Angers, les trains ne marchant plus, les soldats couchés sur des planches, mangés de bêtes, puis les alertes, les bombardements, la bataille de Rethel, la retraite, la bataille de la Somme, la retraite encore, les jours où on avait fui de ville en ville, sans chefs, sans ordres, sans armes, et enfin ce wagon en flammes. Il s'agitait alors et gémissait. Il ne savait plus s'il se débattait dans la réalité ou dans un songe confus né de la soif et de la fièvre. Voyons, ce n'était pas possible... Il y a des choses qui ne sont pas possibles... Quelqu'un n'avait-il pas parlé de Sedan ? C'était en 1870, c'était dans le haut de la page, dans un livre d'histoire à la couverture de toile rousse qu'il voyait encore. C'était... Il scandait doucement les mots. « Sedan, la défaite de Sedan... la désastreuse bataille de Sedan décida du sort de la guerre... » Sur le mur, l'image du calendrier, ce soldat rieur et rose et les deux Alsaciennes qui montraient leurs bas blancs. Oui, c'était cela le rêve, le passé, et lui... Il commençait à trembler et disait : « Merci, ce n'est rien, merci, ce n'est pas la peine... » tandis qu'on glissait sous ses draps une boule chaude sur ses pieds lourds et raides. (2009 p. 174)

Associa el seu tast de la derrota amb un comportament poc valerós que remunta a la batalla de Sedan, quan l'emperador Napoleó III va ser capturat pels prussians amb el seu exèrcit.

Un complement a aquesta breu reflexió sobre el cas Némirovsky ens els proporcionen els diaris d'Ernst Jünger, *Strahlungen*, uns textos escrits a la mateixa França, on va fer-ho l'escriptora jueva francesa. Reconec que són textos de naturalesa molt diferent, però en diversos moments, Jünger adopta una veu (auto)crítica envers ell mateix, l'heroi de la Gran Guerra, i la presència dels alemanys a la París de 1940. En el panorama dels testimonis de l'ocupació alemanya de França durant la segona Guerra Mundial, Ernst Jünger té un lloc singular. Durant la Gran Guerra va servir amb distinció al front occidental, una experiència d'horror espectral que va evocar al seu primer (i potser millor) llibre, *Stahlgewittern* (Tempestes d'acer) que va ser reescrit fins a set vegades.

La primera edició de 1920 es titulava *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers Von Ernst Jünger Kriegsfreiwilliger, dann Leutnant und Kompagnieführer im Füs. Regt. Prinz Albrecht v. Preußen (Hann. Nr. 73) Leutnant im Reichswehr Regiment Nr. 16 (Hannover)* [Tempestes d'acer: del diari d'un comandant de les tropes de xoc, Ernst Jünger, voluntari de guerra i, posteriorment, tinent del regiment de fusells del príncep Albrecht de Prússia (73è regiment de Hanóver).] La narració es fonamenta en fragments del seu dietari que presenten crues escenes presentades amb tota casta de detall, records en brut, que mostrava amb nuesa la violència de la guerra. Apareixen cossos sense cap atrapat entre unes bigues aixecades, el cap i el cor han desaparegut, els cartílags estan plens de sang. André Gide opinava: "Le livre d'Ernst Jünger sur la guerre de 14, *Orages d'acier*, est incontestablement le plus beau livre de guerre que j'ai lu, d'une bonne foi, d'une honnêteté, d'une véracité parfaites" (p. 848).

En aquest fragment d'una anotació corresponent al 16 d'agost del 1942 i expressa amb crueltat, un sentit d'impotència en comparar el caràcter dels anglesos i dels alemanys en situacions de bestialitat:

Lektüre dort: Josef Conrad, »Ein Vorposten des Fortschrittes«, eine Erzählung, in der der Übergang vom zivilisatorischen Optimismus zur vollen Bestialität vorzüglich geschildert wird. Zwei Spießbürger kommen an den Kongo, um Geld zu machen, und nehmen dort kannibalische Gewohnheiten an. Das ist der Vorgang, der von Burckhardtin größeren Zusammenhängen als »Schnellfäulnis« bezeichnet wird. Beide haben die Ouvertüre zu unserem Zeitalter gehört. Was Conrad schärfer als Kipling sieht, das ist die angelsächsische Konstanz in anbrüchigen Verhältnissen. Sie ist ein wunderlicher und unvorhergesehener Zug in

unserer Welt, den man eher den Preußen prophezeit hätte. Der Unterschied liegt aber darin, daß der Engländer ein bedeutend größeres Quantum an Anarchie verdauen kann. Wenn beide Gastwirte in ramponierten Vierteln wären, so möchte der Preuße, daß das Reglement in jedem Zimmer aufrechterhalten wird. Er hält damit auch einen gewissen Anstrich von Ordnung aufrecht, unter dem das ganze Gebäude vom Nihilismus ausgefressen wird. Der Engländer läßt die wachsende Unordnung zunächst auf sich beruhen, fährt ruhig fort einzuschenken und zu kassieren und steigt endlich, wenn die Wirtschaft zu toll wird, mit einem Teil der Gäste nach oben und vermöbelt die anderen.

Charakterologisch hat der Engländer dem Preußen gegenüber den Vorteil des Phlegmatikers vor dem Sanguiniker und sachlich den des Seemanns gegenüber dem Landmanne. Seefahrendes Volk ist an größere Schwankungen gewöhnt. Dazu kommt der oft bemerkte Vorrang der normannischen Erbteilung, die der Bildung der Führerschicht günstiger ist, vor der gemeingermanischen. Auf alle Fälle ist es besser, wenn man mit solchen Vettern Rücken an Rücken steht oder auch Schulter an Schulter wie bei Belle-Alliance, anstatt Stirn gegen Stirn. Darauf ging ja auch immer das Bestreben der preußischen Politik, die gut war, solange Grundbesitzer sie führten, und nicht die Auserwählten der plebiszitären Demokratie. Natürlich schwindet der Einfluß des Bodens, wenn die Bevölkerungsziffer steigt und in den Großstädten ihren Schwerpunkt gewinnt; der Einfluß des Meeres aber wächst. Das ist ein wichtiger Unterschied. Wir sprachen über diese Dinge bei Tisch, dann über die Lage allgemein. (p. 381-2)¹

1 While there, I read Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, a story that superbly describes the transformation of civilized optimism into utter bestiality. Two Philistines come to the Congo to make money, and there they adopt cannibalistic habits. In broader contexts, Burckhardt described this process as "rapid decay." Both men heard the overture of our age. Conrad perceives something more clearly than Kipling, and that is Anglo-Saxon constancy in transitional situations. That is a remarkable and unpredictable trait in our world, which might sooner have been prophesied of the Prussians. The difference between them, however, lies in the fact that the Englishman can tolerate a significantly greater dose of anarchy. If the two were innkeepers in squalid neighborhoods, the Prussian would expect the regulations to be followed in every room. In doing so, he would actually be preserving a certain veneer of order while the entire building was being devoured by nihilism from the inside out. The Englishman would turn a blind eye to the growing disorder at first and just keep on filling the glasses and collecting the money until finally, when the racket on the floor above got out of hand, he would take a few of the customers upstairs, and together they would beat the others to a pulp.

From the standpoint of character analysis, the Englishman has the advantage over the Prussian in being phlegmatic, while the other is sanguine; objectively, he has the advantage of the seaman over the

La reflexió sobre la diferència entre anglesos i alemanys és corprenedora („Der Engländerläßt die wachsende Unordnung zunächst auf sich beruhen, fährt ruhig fort einzuschicken und zu kassieren und steigt endlich, wenn die Wirtschaft zu toll wird, mit einem Teil der Gäste nach oben und vermöbelt die anderen“ / “ From the standpoint of character analysis, the Englishman has the advantage over the Prussian in being phlegmatic, while the other is sanguine; objectively, he has the advantage of the seaman over the landlubber”). La reflexió de Jünger sembla tenir un eco d’algunes propostes d’Emmanuel Lévinas a propòsit de la culpa:

La relation intersubjective est une relation non-symétrique. En ce sens, je suis responsable d’autrui sans attendre la réciproque, dût-il m’en coûter la vie. La réciproque, c’est son affaire. C’est précisément dans la mesure où entre autrui et moi la relation n’est pas réciproque, que je suis sujétion à autrui ; et je suis “sujet” essentiellement en ce sens. Vous connaissez cette phrase de Dostoïevski : “Nous sommes tous coupables de tout et de tous devant tous, et moi plus que les autres.” (*Les Frères Karamazov*, La Pléiade, p. 310). Non pas à cause de telle ou telle culpabilité effectivement mienne, à cause des fautes que j’aurais commises ; mais parce que je suis responsable d’une responsabilité totale, qui répond de toutes les autres et de tout chez les autres, même de leur responsabilité. Le moi a toujours une responsabilité de plus que tous les autres.” (p. 105)

El filòsof francès insisteix en la cita de Dostoïevski, “Nous sommes tous coupables de tout et de tous devant tous, et moi plus que les autres”, i d’acord amb la seva èmfasi, doncs, en la naturalesa singular i única de la responsabilitat, Lévinas invoca sovint aquesta cita repetidament per indicar l’enorme pes de la responsabilitat de l’individu davant de la comunitat. Quina ironia que fossin uns connacionals de Jünger, embogits i fanàtics, els qui van estroncar la vida

landlubber. Seafaring people are used to greater fluctuation. Add to this the frequently noted superiority of the Norman genetic material, which is more favorable for the creation of a leader class than the common Germanic stock. In any case, it is better that such cousins stand back to back, or rather shoulder to shoulder—as they did at Belle-Alliance [Waterloo]—instead of nose to nose. This was always the goal of Prussian policy, which was good as long as landowners were in charge of it, and not people elected by a democratic plebiscite. Naturally, the influence of the soil diminishes when population numbers rise and there is a shift to the large cities. But the influence of the seas grows. That is an important difference. We talked about these things over dinner, and then about the situation in general (Jünger 2019).

d'Irène Némirovsky quan només tenia trenta-nou anys. Les paraules del diari semblen expiar aquesta culpa sense saber-ne encara el sentit. Jünger va morir sis anys abans de la publicació de la *Suite française*.

Paul Ricoeur va presentar a *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, una proposta filosòfica coherent amb un procés d'examen metòdic d'allò que constitueix la relació dels éssers humans amb el passat, entès com una relació incompleta i obscura ("l'énigme d'une représentation présente du passé absent", p. 511), marcada al mateix per una *séparation* de facto de l'ésser humà respecte del seu passat, i amb una terminologia forta que suggereix aquesta separació. Fonamental en el seu raonament és la idea que, de fet, no hi ha representació del passat si no admetem la seva desaparició, sense afirmar els rastres de la desaparició, sense esborrar allò que ensenya. No hi ha reflexió sobre la memòria sense descobrir "l'aporie de la présence de l'absence" (p. 11), no hi ha una manifestació de la memòria sense que no hi hagi un dubte radical sobre la manera com coneixem el passat: "Ce qui est en jeu, c'est le statut du moment de la remémoration traitée comme une reconnaissance d'empreinte. La possibilité de la fausseté est inscrite dans ce paradoxe" (p. 12). En l'obra de Ricoeur és crucial la idea que l'historiador (i el novel·lista, podem afegir) apareix com aquell "qui fait parler les morts" (p. 479).

En el discurs de la història i de la novel·la hi ha esforç implícit de fer prosopopeia, el que ens permet d'entendre el concepte de "révolu" (acabat). En efecte, allò que explica l'historiador manca dues vegades: en primer lloc perquè ja no existeix, en segon lloc perquè el discurs de l'historiador no constitueix un equivalent. Però aquest discurs proporciona un *feedback* per les veus del passat, ja que els proporciona "une terre et un tombeau" (p. 480). Segons Ricoeur, és aquí que l'historiador s'apropa a la filosofia de Heidegger, l'ésser, el *Sein-zum-Tode* (ser-per-a-la-mort) i *In-der-Welt-sein* (ser-en-el-món). Heidegger també introdueix en la idea de la història que hi ha una connexió generacional, una transmissió i mediació de llegats que fan que l'historiador sigui més aviat un personatge del passat (acabat): un esperit que pot incloure en la seva obra posar al dia i "repetir" un passat viu i en sofriment i actuant. Tornant a Certeau, podem dir que ens enfrontem amb "the repressed other of historical discourse" (White p. 147).

Els textos de Némirovsky i Jünger ens parlen d'històries suprimides, reescrites, introduint en el nostre present una llum encegadora.

ENRIC BOU
 Università Ca' Foscari Venezia
 (enric.bou@unive.it)

Bibliografia

- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza.
- CARROLL, David (2012). "Excavating the Past: *Suite française* and the German Occupation of France". *Yale French Studies*, 121, Literature and History: Around *Suite française* and *Les Bienveillantes*: 69-98.
- CERTEAU, Michel de (1986). *Heterologies: Discourses on the Other*. Minnesota, University of Minnesota
- CERTEAU, Michel de (1988). *The Writing of History* New York, Columbia University Press,
- COLMEIRO, José F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona, Anthropos.
- FERRÁN, Ofelia (2007). *Working through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*. Lewisburg, PA, Bucknell UP.
- GIDE, André (1997). *Journal II (1926-1950)*. Paris: Gallimard.
- GLENN, Kathleen. (2008). "Reclaiming the Past: *Les veus del Pamano* and *Pa negra*". *Journal of Catalan Studies*, pp. 49-64.
- HERTZBERGER, David (1995). *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham, Duke University Press.
- JÜNGER, Ernst (1965). *Strahlungen I*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- JÜNGER, Ernst (2019). *A German Officer in Occupied Paris. The War Journals, 941-1945 including "Notes from the Caucasus" and "Kirchhorst Diaries"*. New York: Columbia University Press.
- KEMPER, Theodore D. (2006). "Power and Status and the Power-Status Theory of Emotions", in Stets, Jan E. and Jonathan H. Turner, eds. *Handbook of the Sociology of Emotions*. Berlin: Springer.
- LÉVINAS, Emmanuel (1982). *Ethique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*. Paris: Fayard.
- LLOYD, Christopher (2007). "Irène Némirovsky's *Suite française* and the crisis of rights and identity".

- Contemporary French Civilization* 31,2: 161-82.
- NÉMIROVSKY, Irène (2004). « Notes manuscrites d'Irène Némirovsky sur l'état de la France et son projet *Suite française*, relevées dans son cahier », in *Suite française*, Paris: Denoël.
- NÉMIROVSKY, Irène (2009). *Suite française*. Dossier et notes réalisés par Lucile Sévin. Lecture d'image par Bertrand Leclair. Paris: Gallimard.
- NOIVILLE, Florence (2012). "Écrire aux ciseaux" *Le Monde des Livres*, 9 mars, p. 10.
- PAXTON, Robert (1972). *Vichy France: Old Guard and New Order, 1940-1944*. New York: Columbia University Press.
- PAXTON, Robert O., Olivier Corpet, Claire Paulhan (2009). *Collaboration and resistance: French literary life under the Nazi occupation*. New York: Five Ties Pub.
- PHILIPPONNAT, Olivier, Patrick Lienhardt (2007). *La Vie d'Irène Némirovsky" 1903-1942*. Paris: Grasset.
- RESINA, Joan Ramon ed. (2003): *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam, Rodopi.
- RESINA, Joan Ramon y Winter, Ulrich (ed.). (2005): *Casa encantada: lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- RICOEUR, Paul (2001). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris: Seuil.
- ROUSSO, Henry (1987). *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*. Paris: Seuil.
- TÓIBÍN, Colm (2004). "Return to Catalonia. *Soldiers of Salamis* by Javier Cercas, translated from the Spanish by Anne McLean. Bloomsbury, 210 pp., \$23.95." *The New York Review of Books*, 51, (15 October), p.12.
- VINEN, Richard (2006). *The Unfree French: Life Under the Occupation*. London: Penguin.
- WHITE, Hayden (2005). "Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality." *Rethinking History* 9, 2/3, pp. 147-157.

IL REATO DEL REALE "SELFIE" E LA CAMÉRA-STYLO

ALESSANDRA TANTILLO E TIZIANA CARLINO

Dedicato alla memoria di Elena Alboni

La caméra-stylo

Nel 1948 Alexandre Astruc, regista e teorico del cinema, pubblica sull'*Écran français* un saggio intitolato *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, in cui sostiene che:

(...) Le cinéma est en train tout simplement de devenir un moyen d'expression, ce qu'ont été tous les autres arts avant lui, ce qu'ont été en particulier la peinture et le roman. Après avoir été successivement une attraction foraine, un divertissement analogue au théâtre de boulevard, ou un moyen de conserver les images de l'époque, il devient peu à peu un langage. Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la *caméra-stylo*. Cette image a un sens bien précis. Elle veut dire que le cinéma s'arrachera peu à peu à cette tyrannie du visuel, de l'image pour l'image, de l'anecdote immédiate, du concret, pour devenir un moyen d'écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit¹.

Con sorprendente visionarietà, Astruc immagina un futuro in cui:

(...) avec le développement du 16 mm, et de la télévision, le jour n'est pas loin où chacun aura chez lui des appareils de projection et ira louer chez le libraire du coin des films écrits sur n'importe quel, de n'importe quelle forme, aussi

1 A. ASTRUC, "Naissance d'une nouvelle avant-garde", p. 325, in *L'Écran Français*, n° 144, 30 mars 1948, ripubblicato in Alexandre Astruc, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*, L'Archipel, Paris 1992.

bien critique littéraire, roman, qu'essai sur les mathématiques, histoire, vulgarisations, etc. (...) Ce qui implique, bien entendu, que le scénariste fasse lui-même ses films. Mieux qu'il n'est plus de scénariste, car dans tel cinéma cette distinction de l'auteur et du réalisateur n'a plus aucun sens. La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture. L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo.²

In Italia, negli stessi anni, Cesare Zavattini incoraggia la teoria del pedinamento: «il tempo è maturo per buttare via i copioni e per pedinare gli uomini con la macchina da presa»³. La macchina da presa, dunque, è intesa come mezzo di registrazione dell'azione diretta, immediata, di lunghi piani sequenza, senza filtri; fattori, questi, ritenuti determinanti insieme all'utilizzo di attori non professionisti, di luoghi reali e non più teatri di posa. Negli anni Sessanta il saggio di Astruc trovò poi una corrispondenza tecnica e stilistica nelle *Nouvelle Vague*, quando l'avvento di mezzi leggeri, come la cinepresa 16 mm e il Nagra per la registrazione del suono in presa diretta, cambiarono il cinema⁴.

A distanza di Settanta anni, le parole di Astruc sembrano aver raggiunto un duplice livello di compimento. Il primo riguarda le modalità di fruizione del prodotto cinematografico. Negli anni Ottanta, con l'avvento dei VHS, e poi dei DVD, si instaura con il testo filmico un rapporto individuale di visione e *re-visione*. Fino ad allora si andava al cinema per vedere i film per la prima e, forse, ultima volta. Si aveva la sensazione di assistere ad un evento unico e — tecnicamente — *irripetibile*; tale consapevolezza rendeva la memoria molto ricettiva, l'attenzione e la concentrazione molto alte, grazie anche al buio e al silenzio della sala. La tecnologia ha oggi ridimensionato tale consapevolezza: la nostra memoria di spettatori si attiva in modalità diversa, con la cognizione, cioè, di poter nuovamente accedere a quel film attraverso le piattaforme digitali, il telefonino, il computer di casa, o attraverso un *hard disk* esterno. I film sono come libri da sfogliare: si può andare avanti e tornare indietro, rivedere all'infinito una scena o saltarne altre. La possibilità di fruizione si fa non consequenziale, libera dalla tirannia della struttura testuale. Riusciamo così a studiare analizzare e vedere dettagli che spesso sfuggono alla prima visione

2 Ivi, p. 327.

3 C. ZAVATTINI, *Il neorealismo ecc*, Bompiani, Milano 1979, p. 83.

4 Furono girati in 16 mm numerosi film, tra cui ricordiamo i celebri *À bout de souffle* (1960) e *Chronique d'un été* (1961).

o alla volontà dell'autore stesso⁵.

La seconda tipologia di compimento delle teorie di Astruc riguarda non la fruizione, ma le nuove modalità di produzione del cinema contemporaneo. Da un po' di tempo a questa parte, infatti, ognuno ha nelle proprie tasche una *caméra-stylo*: il proprio telefonino. Con questo strumento, piccolo ma dalle straordinarie possibilità, si possono realizzare anche film per la grande distribuzione. Esistono, infatti, sempre più registi, famosi e meno famosi, che lo usano per creare lungometraggi e cortometraggi. Si assiste così ad un mutamento del linguaggio cinematografico che va sempre di più nella direzione preconizzata da Astruc. Tra i numerosi esempi, ricordiamo alcuni casi famosi: Sean Baker ha realizzato *Tangerine* (2015) con tre Iphone5, Steven Sorbergh ha girato *Unsane* (2018) con tre Iphone7 e Claude Lelouch ha fatto *Les plus belles années d'une vie* (2019) con uno smartphone. Nelle pagine che seguono, intendiamo concentrarci su un caso italiano, *Selfie* di Agostino Ferrente (2019), passando per il territorio del cinema *nonfiction*.

Lontano dal *mainstream*

Alle giovani generazioni le videocamere sembrano probabilmente quasi mezzi obsoleti. Esse hanno permesso, tuttavia, non solo di produrre il cinema *mainstream*, o di largo consumo, i film cioè che arrivano nelle sale, e oggi anche sulle piattaforme di distribuzione digitale come Netflix e simili, ma anche di dare vita ad un cinema sommerso, in ombra, quasi nascosto. Si tratta un universo difficilmente quantificabile, e ancora poco studiato, che va dal cinema familiare al cinema industriale, passando per quello che è stato definito "cinema *nonfiction*". Per Adriano Aprà, questa espressione è sinonimo di documentario, di un prodotto filmico, cioè, senza una sceneggiatura che ne pianifichi le riprese, sganciato da un manifesto scopo di *finzione*:

Alla base del documentario c'è un rapporto ontologico con la realtà filmata, che si pretende restituita sullo schermo così come si è manifestata davanti alla macchina da presa, senza mediazioni. Il film è il documento di tale realtà, la prova che le cose si sono svolte così come le vediamo proiettate. Il cinema di finzione rappresenta invece una realtà

5 Su questo argomento vedi V. TERRIER HERMANN, "Cinéma et art contemporain", *Marges. Revue d'art contemporain*, 10:2010, <https://journals.openedition.org/marges/499> (ultimo accesso 2/11/2019); B. Sørenssen, "Digital Video and Alexandre Astruc's *Caméra-stylo*: the New Avant-garde in Documentary Realized?", *Studies in Documentary Film*, 2:1, 2010, pp. 47-59.

mediata, manipolata dal regista per esprimere ciò che ha immaginato. È una realtà messa in scena. Nel documentario la macchina da presa è al servizio della realtà che le sta di fronte; nel film di finzione la realtà viene rielaborata per la macchina da presa. Nel film di finzione il patto implicito dello spettatore con lo schermo è: so bene che ciò che vedo rappresentato non è vero, benché verosimile, e tuttavia ci credo; nel documentario dirà piuttosto: ciò che vedo è vero, e non solo verosimile, e per questo ci credo.⁶

Il cinema *nonfiction* costituisce una sorta di contraltare sommerso le cui dimensioni sono di difficile definizione e delimitazione perché sviluppatasi al di fuori del meccanismo pubblico. Il campo è enorme e merita un'indagine approfondita ancora a venire. Il digitale ne ha arricchito in maniera significativa le possibilità espressive, plasmando formule filmiche fatte di intersezioni e sovrapposizioni. La produzione di materiali è continua: tutti possono filmare qualsiasi cosa con cellulare o con una macchina fotografica senza bisogno di strumenti propriamente cinematografici. Il digitale sollecita, inoltre, l'utilizzazione di materiali preesistenti, rendendo le riprese di materiale "nuovo" una delle possibilità di documentazioni ma non necessariamente la principale. In fase di postproduzione, poi, al di là del tradizionale montaggio, esiste un'importante introduzione di manipolazioni, sovrimpressioni e trucchi audiovisivi di vario genere. L'uso del cellulare per filmare il reale rende la produzione di immagini del tutto fuori controllo. Gran parte rimane ad uso personale, espandendo ulteriormente i confini del cinema *nonfiction*: si aprono così campi vastissimi, di difficile mappatura e di ardua codificazione. I telefoni — le nostre *caméra-stylo* — hanno ridefinito in maniera decisiva l'enorme e coeva produzione di immagini fino ad introdurre un nuovo formato di ripresa, inimmaginabile fino a pochi anni fa, che non è più il 4:3 o il 16:9, ma quello verticale.

Facciamo un *Selfie*

Adriano Aprà sostiene che la *nonfiction* non è immune alla manipolazione della realtà operata dal linguaggio cinematografico: «La tendenza alla formalizzazione è anzi nella *nonfiction* più libera di essere sperimentata e quindi più sottile, anche se meno visibile che nella finzione. Non è neppure immune dal traversare il bordo che la separa dalla finzione in quanto narrazione, né può esserlo dato che lavo-

6 V. A. APRÀ, "Documentario", in *Enciclopedia del cinema*, Treccani, Roma 2003, p. 350.

ra anch'essa, necessariamente sul tempo»⁷.

Nel 2019 esce nelle sale *Selfie* di Agostino Ferrente. Il film è ambientato nel rione Traiano di Napoli, e racconta la storia di Alessandro e Piero, due ragazzi come tanti altri, con i loro sogni e il loro problemi. Alessandro lavora; Piero sogna di trovare posto in un negozio di parrucchiere. Cercano disperatamente di rimanere a galla, di non cadere nella trappola facile e pericolosa della malavita. Sullo sfondo delle vicende personali e quotidiane grava l'omicidio di Davide, un amico morto qualche anno prima, appena quattordicenne, perché ucciso dalla polizia per errore. La novità assoluta del film risiede nella modalità di realizzazione, che fa di *Selfie* una sorta di *nonfiction* narrativizzata, realizzata, cioè, usando il telefonino come *caméra-stylo*, quel mezzo leggero che sta in tasca proprio come una *penna*. Ferrente consegna ai protagonisti un cellulare chiedendo loro di filmarsi. Sempre presente durante le riprese, Ferrente non delega ai due ragazzi la realizzazione del film, ma invece ne coordina le riprese, integrandole poi con altre, catturate da telecamere di sicurezza, e con i provini girati per cercare i protagonisti. Ferrente ha dichiarato: «Non avevo intenzione di subappaltare, anche solo in parte, la regia del film. Ho solo chiesto ai miei protagonisti di essere al tempo stesso anche cameraman, col compito di auto-inquadrarsi, da me guidati, guardandosi sempre nel display del cellulare come fosse uno specchio»⁸. In questo film, dunque, la macchina da presa tradizionale viene sostituita da un oggetto comune.

Il telefonino è lo strumento principale per raccontare una storia attraverso l'autorappresentazione. Si tratta, a tutti gli effetti, di un lungo video-selfie: «è un titolo che ha spaventato i distributori, rivela Ferrente, perché la gente dice: devo pure pagare un biglietto per vedere un selfie?»⁹. Il titolo allude tuttavia ad una formula 'diaristica' contemporanea, nota a ciascuno di noi: il selfie immortalava oramai il momento più di una frase, di una telefonata o di una cartolina. Nel film, la modalità selfie regala una doppia visuale: fa conoscere allo spettatore i pensieri dei ragazzi e allo stesso tempo, mostra, alle loro spalle, la realtà in cui vivono. Il regista ha sottolineato che l'assenza di una troupe ha reso Alessandro e Pietro assolutamente spontanei. Da un punto di vista tec-

7 A. APRÀ, *Breve ma veridica storia del documentario: dal cinema del reale alla nonfiction*, Edizioni Falsopiano, Roma 2017, p. 205.

8 <https://www.cinemaitaliano.info/news/51833/note-di-regia-di-selfie.html>

9 <https://www.cinemaitaliano.info/news/51833/note-di-regia-di-selfie.html>

nico occorre notare, tuttavia, che il formato cinematografico classico è preservato: i ragazzi usano il cellulare in posizione orizzontale.

In *Selfie*, grazie ai cellulari, alle ibridazioni, all'uso dell'immagine come diario, le teorie di Astruc sembrano essere giunte a compimento. Si intravede — neppure in lontananza — un cinema futuro in cui il digitale apporterà un contributo tecnico ed estetico sempre più rilevante e decisivo.

TIZIANA CARLINO – ALESSANDRA TANTILLO
Independent scholar – Regista
(taticark@yahoo.com)



1. *Selfie*, di Agostino Ferrente (2019)



2. *Unsane*, di Steven Soderbergh (2018)



3. *A bout de souffle*, di Jean-Luc Godard (1960)



4. *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, di Jonas Mekas (1972)



5. *Ladri di biciclette*, di Vittorio De Sica (1948)



6. *Umberto D.*, di Vittorio De Sica (1952)



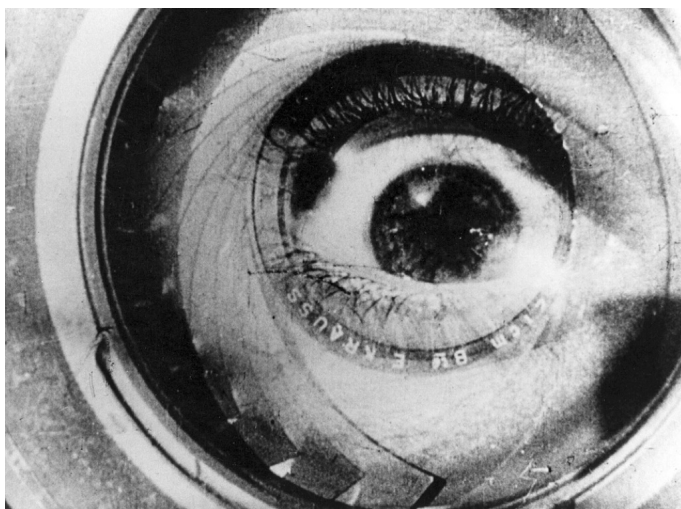
7. *The Maelstrom*, di Péter Forgács (2008)



8. *Tangerine*, di Sean Baker (2015)



9. *Chronique d'un été*, di Jean Rouch et Edgar Morin (1961)



10. 9. *L'uomo con la macchina da presa*, di Dziga Vertov (1928)

- APRÀ, A., "Documentario", in *Enciclopedia del cinema*, Treccani, Roma 2003, pp. 350-370.
- APRÀ, A., *Breve ma veridica storia del documentario: dal cinema del reale alla nonfiction*, Edizioni Falsopiano, Roma 2017.
- ASTRUC, A., "Naissance d'une nouvelle avant-garde», in *L'Écran Français*, n° 144, 30 mars 1948, ripubblicato in Alexandre Astruc, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*, L'Archipel, Paris 1992.
- SØRENSEN, B., "Digital Video and Alexandre Astruc's Caméra-stylo: the New Avant-garde in Documentary Realized?", *Studies in Documentary Film*, 2:1, 2010, pp. 47-59.
- TERRIER HERMANN, V., "Cinéma et art contemporain", *Marges. Revue d'art contemporain*, 10:2010, <https://journals.openedition.org/marges/499> (ultimo accesso 2/11/2019).
- ZAVATTINI, C., *Il neorealismo ecc*, Bompiani, Milano 1979.

Filmografia

- À bout de souffle*, dir. Jean-Luc Godard, Francia, 1960.
- Chronique d'un été*, dir. Edgar Morin e Jean Rouch (1961).
- Les plus belles années d'une vie*, dir. Claude Lelouch, Francia, 2019.
- Selfie*, dir. Agostino Ferrente, Italia, 2019.
- Tangerine*, dir. Sean Baker, USA, 2015.
- Unsane*, dir. Steven Soderbergh, USA, 2018.

Sitografia

- Mobile Film Festival <https://www.moff.online/#> (ultimo accesso 2/11/2019)
- <http://www.adrianoapra.it/> (ultimo accesso 2/11/2019)
- <https://www.cinemaitaliano.info/news/51833/note-di-regia-di-selfie.html> (ultimo accesso 2/11/2019)

Varia comparata

AUTOAPPRENDIMENTO LINGUISTICO E NASCITA DELL'INDUSTRIA EDITORIALE UN PERCORSO ATTRAVERSO LE GUIDE DI CONVERSAZIONE ITALIANO-PORTOGHESE DEL XIX SECOLO*

MONICA LUPETTI, MARCO E.L. GUIDI

1. Introduzione

All'interno della cornice antropologica e storico-culturale che nei secoli è andata designando la lingua (il suo studio e il suo uso) come elemento fondante dell'identità sociale, le relazioni culturali — che inevitabilmente passano attraverso la lingua e gli strumenti per il suo studio — tra Portogallo e Italia, benché antiche e frequenti, costituiscono ancora oggi un territorio non sufficientemente esplorato. In particolare, poco si è riflettuto e scritto su quali siano stati i supporti e le metodologie didattiche su cui portoghesi e italiani hanno investito per l'apprendimento della lingua dell'altro per raggiungere un buon grado di quella che oggi definiamo "intercomprensione". Questo fenomeno verrà analizzato, nello studio che qui presentiamo, sulla base di un corpus dialogale composto da strumenti linguistici di una sola tipologia, che sorse in seguito all'emergere di un'esigenza di rinnovamento metodologico: stiamo parlando delle guide di conversazione. Rifletteremo dunque sulla storia esterna di questi testi (il contesto editoriale e, più in generale, culturale entro il quale si configurano) e avvieremo anche una riflessione sulla loro storia interna, rinviando però ad altra sede l'analisi dettagliata dei loro contenuti di natura non eminentemente pragmatica.

Lo studio che qui di seguito presentiamo deve essere considerato il primo tassello di una più ampia ricostruzione della complessiva vicenda e del significato per la storia dell'insegnamento linguistico delle guide di conversazione che, nel XIX secolo, comprendono la coppia italiano-porto-

* Benché frutto di un lavoro comune di ricerca, di questo saggio occorre attribuire i paragrafi 2, 3.1, 3.2, 3.3 e la bibliografia a Monica Lupetti e i paragrafi 3.4, 3.5 e 3.6 a Marco Guidi. L'introduzione è comune.

ghese sia singolarmente presa, sia all'interno di un complessivo piano editoriale che comprendeva manuali composti da tre, quattro o sei lingue. In effetti, come ha mostrato uno studio appena pubblicato di Maria do Céu Fonseca (2019), sono proprio gli ambiziosi progetti editoriali di case editrici moderne e industriali situate a Londra in un primo tempo, e poi soprattutto a Parigi, Lipsia e Berlino, che consentono alle diverse lingue europee di incontrarsi a due a due o congiuntamente all'interno di strumenti glottodidattici efficaci e pratici. Si può dire che l'insegnamento del portoghese a un pubblico italofono e quello dell'italiano a un pubblico lusofono abbia ricevuto un impulso significativo da queste imprese editoriali. Ma non solo. Lo studio che abbiamo svolto mostra come il secolo decimonono si apra e si chiuda con la pubblicazione di guide di conversazione nate in terra lusitana o luso-americana da esigenze specifiche: all'inizio del secolo il trionfo del bel canto nella capitale lusitana e alla fine dell'Ottocento le ondate migratorie verso l'America Latina, che portano con sé non solo manodopera, ma anche scambi commerciali e fenomeni rilevanti di ibridazione culturale e di attenzione alle diverse culture europee.

2. Le guide di conversazione come strumento per l'apprendimento linguistico

L'arricchimento lessicale così come la consapevolezza del funzionamento morfologico e sintattico della lingua straniera sono obiettivi che sin dagli albori della storiografia linguistica potevano essere raggiunti non solo attraverso la memorizzazione delle liste di vocaboli presenti all'interno di grammatiche (metodi) suddivise per unità didattiche, ma anche attraverso l'esercizio traduttivo e la pratica imitativa dei dialoghi che in alcuni casi apparivano in appendice al testo grammaticale, in altri erano raccolti autonomamente in vivaci libriccini. Insieme alla componente lessicale, quella pragmatica assume all'interno di questi ultimi un valore preponderante che spiega la natura dei contenuti dei dialoghi stessi, i quali trattano perlopiù di situazioni e contesti della vita quotidiana, di azioni e frasi semplici ma che inevitabilmente ricorrono nella nostra giornata e che, dunque, anche uno straniero è tenuto a conoscere.

3. La vicenda dei dizionari di conversazione italiano-portoghese nel secolo XIX

Parlare del ruolo della coppia italiano-portoghese all'interno della più ampia vicenda delle guide di conversazione nel XIX secolo implica adottare un punto di vista che non si colloca certamente al cuore della geolinguistica del fenomeno, ma che, proprio in virtù della sua eccentricità, può metterne in luce caratteristiche importanti. Significa inoltre parlare di iniziative di diversa natura e obiettivi, che mutano al trascorrere del tempo e rispecchiano in maniera significativa lo svolgersi, questa volta, dei contesti geopolitici¹.

3.1. Antonio Michele

Il primo focus del nostro percorso è una iniziativa autonoma e, per così dire, indigena, cioè nata nel contesto portoghese e che trova la propria ragion d'essere nel contesto della Lisbona del primo Ottocento: gli *Elementos de Conversação Italiana, e portugueza* di Antonio Michele (1807b). Come indicato nel frontespizio, l'opera è ritenuta utile ai "Portuguezes, que querem aprender a Lingua Italiana", ma anche a un pubblico di "Italianos, que querem instruir-se na Portugueza". Dal punto di vista macrostrutturale, l'opera è composta di 135 pagine e contiene una "colleção de frases familiares", raggruppate in 12 diverse situazioni, e 43 "Dialogos sobre os assumptos os mais usuaes" disposti su due colonne, quella di sinistra contenente il testo portoghese e quella di destra il testo italiano. Non è presente alcun tipo di ausilio che guidi alla corretta pronuncia italiana e sono da segnalare un certo numero di interferenze e incertezze ortografiche², unite a vari toscanismi³, che rendono solo moderatamente affidabile la parte italiana della guida.

L'opera era destinata a fare il paio con la coeva grammatica intitolata *Thesouro da Lingua Italiana* (Michele 1807a), pubblicata dallo stesso editore, João Rodrigues Neves, con un identico *layout* tipografico, sicuramente con l'obiettivo

1 Per ragioni che risulteranno chiare da quanto diremo, tratteremo in un unico racconto sia delle guide che hanno come lingua target il portoghese, sia di quelle che hanno come lingua target l'italiano. Molte volte, come si vedrà, la distinzione è molto sfumata.

2 Tra le prime "Levate la zuppa" (per "Leva a sopa", p. 13); "Voi leggete troppo presto" (per V. m. lê muito depressa", p. 25). Tra le seconde "sopresso" (per "sorpreso", p. 11); "ondici" (p. 27) (alcuni di questi possono essere refusi o errori del proto).

3 Ad es. "chetati" (per "Calla a boca", p. 20); "vuol piovere" (per "O tempo está de chuva", p. 30).

di consentire la rilegatura in un solo volume, come in effetti è avvenuto in diversi esemplari conservati.

Le notizie circa la vita di Antonio Michele sono assai scarse⁴. Il nome indica una provenienza italiana. I frontespizi tanto degli *Elementos* quanto del *Thesouro* lasciano intendere che l'autore esercitasse la professione di insegnante privato di italiano, francese e inglese⁵, mentre le allusioni al Teatro São Carlos di Lisbona fanno supporre un coinvolgimento di Michele nell'ambiente teatrale, nel quale può aver lavorato come traduttore, la stessa occupazione di Antonio Prefumo (l'italiano Antonio Profumo), anche lui autore di una grammatica di italiano pubblicata nel 1829⁶. L'unica altra pubblicazione conosciuta di Michele è *O Interprete Francez e Portuguez, ou seja novo methodo para poder em brevissimo tempo aprender a falar francez praticamente e sem auxilio do mestre*, vol. I, pubblicato nel 1808 presso lo stesso editore delle altre due opere. Secondo Inocêncio⁷, questo doveva essere il primo di tre volumi, che però non sembrano mai essere stati pubblicati. Non sappiamo quante copie Michele sia riuscito a vendere, ma è certo che il successo di questa opera, come abbiamo già rilevato, che circola unicamente in terra portoghese e si rivolge alla parte più colta e benestante del pubblico lusitano, non fu molto vasto. Forse lo stesso autore non nutriva grandi aspettative ed era più che soddisfatto di aver dato alla luce uno strumento che potesse servire, oltre che ai curiosi che sempre ci sono, a se stesso e a quanti, come lui, traducevano e insegnavano l'italiano ai rampolli della borghesia e della nobiltà lisboeta o, ancora, ai cantanti e agli attori del teatro S. Carlos. Quello che è pressoché certo è che nessuna ristampa o riedizione ne fu eseguita e

4 Cfr. Inocêncio, vol. VIII, p. 254.

5 Antonio Michele vi si autodefinisce infatti "Professor da Lingua Italiana, Franceza, e Ingleza", mentre in calce precisa che "o sobredito Professor se offerece a ensinar os referidos Idiomas por casas particulares, e na sua / MORA / Na Rua Larga de S. Roque N. 85, terceiro andar".

6 Antonio Prefumo, *Grammatica da Lingua Italiana para os Portuguezes*, Lisboa, Typ. Bulhões, 1829. Cfr. Monica Lupetti, «O Thesouro de Antonio Michele: tradição e inovação metodológica na didática do italiano para portugueses», in Fátima Outerinho, Sónia Duarte, Rogelio Ponce de León Romeo (coord.), *Dos Autores de Manuais aos Métodos de Ensino das Línguas e Literaturas Estrangeiras em Portugal (1800-1910)*, Porto, Porto Editora e FLUP, 2014. Cfr. anche Monica Lupetti, «Tradurre per imparare: il ruolo della traduzione nella storia della didattica dell'italiano per lusofoni (sec. XIX)», in Monica Lupetti e Valeria Tocco (ccord.), *Traduzione e Autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, Pisa, ETS, 2013, pp. 279-317.

7 Inocêncio, vol. VIII, p. 254.

questo, in mancanza di elementi qui rilevanti, è un indicatore importante dell'impatto, come oggi si dice, dell'opera.

3.2. *Le guide Hamonière*

Di diversa natura è la seconda guida in cui ci imbattiamo: la *Nova [sic] guia da conversação em italiano e portuguez* attribuita a G. Hamonière e pubblicata dalla Tipografia Rolandiana nel 1840. Se l'opera di Antonio Michele si presenta come un *unicum confezionato*, per così dire, artigianalmente, con la guida di Hamonière ci troviamo proiettati su quello che sarà il terreno tipico dei manuali di conversazione del XIX secolo: l'opera è infatti una delle molteplici versioni — in realtà, come appureremo, un prodotto derivato e tra i più tardivi — di una costellazione di guide di conversazione composte secondo lo stesso metodo e la stessa struttura da un solo o da un numero ristretto di curatori: opere 'seriali' e 'fungibili', dunque, il cui centro propulsore non è tanto l'autore, quanto la casa editrice, ormai divenuta, o sulla strada di divenire, un'impresa industriale, la quale ha come fine il profitto e sfrutta a tale scopo una domanda emergente nel mercato librario: quella di strumenti pratici per l'autoapprendimento linguistico. Coglie, soprattutto, una domanda europea, in un primo tempo, e globale in continua crescita a misura che, nel corso del XIX secolo, il Nuovo Mondo e ampie aree del continente asiatico si avviano sulla strada della modernizzazione. Allo stesso tempo, dimensione europea e internazionale è assunta da alcune case editrici, collocate nei grandi centri culturali del Vecchio Continente: una dimensione che proprio la produzione di grammatiche, guide, dizionari e altri strumenti glottodidattici rivela più di ogni altra. Ci riferiamo alla Parigi liberale e ospitale che, anche negli anni della più cruda Restaurazione, accoglie esuli politici provenienti dal resto d'Europa, nonché di Londra, che però stenta a uscire da una prospettiva anglocentrica; e, poco più tardi, di Berlino, che al contrario assumerà il ruolo di faro di quel mondo multietnico e aperto verso oriente che è il "mondo di ieri" mitteleuropeo. L'autore, in questa nuova prospettiva industriale, non è più una personalità isolata e tanto meno è uno studioso di chiara fama: è piuttosto un onesto compilatore, poligrafo ed erudito, con competenze linguistiche e lessicografiche, che la casa editrice assume come collaboratore fisso, affidandogli la curatela di un intero settore editoriale⁸. È un tuttofare ca-

8 Nell'ambiente di emigrazione politica della Parigi degli anni dell'impero napoleonico e della Restaurazione se ne conoscono vari, e

pace di cucire insieme una grammatica tanto quanto un dizionario, di tradurre classici e trattati scientifici da diverse lingue, di assemblare antologie letterarie dai titoli sempre uguali (*Parnaso, Scelta, Tesoro, Perle...*) o di curare pubblicazioni periodiche di varia umanità. Nel caso delle guide di conversazione, spetta a un redattore di questo tipo costruire, attingendo come meglio sa fare a opere precedenti e affermate e traducendole e aggiornandole ove necessario, il metodo, la struttura del manuale e i corpora lessicali, frasali e dialogali nella coppia di lingue che padroneggia meglio, e successivamente applicarlo senza troppi scrupoli filologici a lingue che conosce più superficialmente, forse con l'aiuto di uno o più redattori madrelingui assoldati per l'occasione, che nella maggioranza dei casi rimangono anonimi.

Uno di questi personaggi è G. Hamonière, del cui anonimato, nonostante le innumerevoli pubblicazioni, è testimone l'assenza di qualunque notizia biografica e persino di informazioni sul nome proprio che si nasconde dietro l'iniziale "G.". Alcuni cataloghi bibliografici riportano come data di nascita il 1789, ma non è indicata alcuna fonte da cui la notizia sia stata tratta. Le prime guide di conversazione firmate da questa identità sono quelle spagnolo-francese e inglese-francese (1815a e b). Non è facile dire quale lingua fosse quella in cui Hamonière si sentiva più forte. Nei primi anni di attività, tuttavia, sembra che prevalga una produzione grammaticografica e lessicografica francese-inglese. Egli è infatti curatore, per conto di Théophile Barrois junior (l'editore parigino di tutte le guide di conversazione), di una versione aggiornata della *Grammaire anglaise simplifiée et réduite à vingt-une leçons* di Angelo Vergani (1799), pubblicata nel 1814, e della versione francese di *A Theoretical and Practical Grammar of the French Tongue*, di Jean-Pont-Victor de Lévizac (1799), risalente all'anno successivo (1815), di un *Cours de thèmes anglais* (1818a) e di un complementare *Corrigé des thèmes, ou Clef du Cours de thèmes anglais* (1819a). È inoltre compilatore di un *Nouveau dictionnaire de poche français-anglais et anglais-français* (1816a).

Tuttavia, quasi contemporaneamente, lo stesso Hamonière cura la pubblicazione di opere a carattere grammaticale o lessicografico relative sia alla lingua spagnola⁹, sia a

di varia provenienza. Per esempio, Francisco Solano Constancio, José da Fonseca, Ignacio Roquete, che divengono collaboratori fissi di editori come Jean-Pierre Aillaud, Charles Hingray, la Librairie Européenne de Baudry e i fratelli Garnier.

9 Hamonière (1818b); (1820a).

quella russa¹⁰. Nel 1819 è poi autore di una versione francese-italiano del suo dizionario¹¹ e nel 1820, infine, anche di una *Grammaire portugaise*¹². La serialità dei titoli riportati nella bibliografia del presente studio non fa che confermare dunque il suo profilo di redattore e compilatore poligrafo.

Quanto alle guide di conversazione, va notato che l'intera serie pubblicata da Téophile Barrois consiste di testi bilingui. Le prime due guide, dedicate come detto alle coppie spagnolo-francese e inglese-francese, sono seguite da quelle relative alle combinazioni francese-portoghese (1817b) e francese-italiano (1818c). Da menzionare inoltre i *Dialogues russes et français à l'usage des deux nations* (1816b), che ripetono lo schema della guida di conversazione applicandolo alla coppia russo-francese, nonché le numerose riedizioni di ciascuna delle guide. Va osservato che, nonostante il titolo in francese, l'opera di Hamonière, nella sua essenzialità, si presenta come fruibile egualmente nei due sensi (anche l'"Avertissement" che precede i dialoghi è bilingue e pubblicato su colonne affiancate). Quest'ultima caratteristica spiega il discreto successo dell'impresa editoriale che, per così dire, 'genera cloni' in diversi contesti nazionali: quello portoghese da cui siamo partiti, con l'editore Roland (Roland) che pubblica una guida inglese-portoghese (1836) e la nostra guida portoghese-italiano (1840), limitandosi a estrarre dalle originali versioni basate sul francese le colonne relative all'inglese e all'italiano e assemblandole con quella relativa al portoghese; quello ispano-americano, con la guida spagnolo-inglese tradotta ed ampliata da Thomas S. Brady e pubblicata a New York nel 1824; infine quello brasiliano, con una versione della guida francese-portoghese presentata sotto l'etichetta di *Guide de la conversation brésilienne et française*¹³. Si capisce, allora, quale sia la dimensione industriale di queste iniziative: le colonne predisposte dai redattori per ciascuna delle lingue, con i loro clichés tipografici, vengono prese "di peso" e applicate alle diverse combinazioni linguistiche, con evidenti economie di scala e di scopo¹⁴, queste ultime realizzate grazie all'attuazione dei principi di modularità e serialità.

La figura 1 sintetizza la gamma di edizioni e riedizioni delle guide Hamonière: è superfluo dire che, nel loro in-

10 Hamonière (1815c); (1816b); (1816c); (1817a).

11 Hamonière (1819b)

12 Hamonière (1820b).

13 Hamonière (1825).

14 Cfr. Alfred D. Chandler Jr., *Scale and Scope. The Dynamics of Industrial Capitalism*, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1990.

sieme, questi manuali rappresentano un primo esempio di “guida poliglotta”.



Figura 1. Le guide di conversazione di G. Hamonière (T. Barrois)

Le guide citate hanno una identica struttura: si compongono di tre parti, la prima delle quali è occupata da un “Vocabulário assaz extenso dos nomes mais frequentados” (Hamonière 1817b, p. v), suddiviso in classi semantiche disposte in ordine alfabetico seguendo la lingua francese: ciascuna classe semantica è popolata da una serie di termini presentati in ordine lessicografico conforme alla lingua francese. Le guide pubblicate a Parigi da Théophile Barrois hanno dunque come lingua sorgente il francese e le altre lingue come lingue target, anche se, curiosamente, la colonna di sinistra è occupata dalle lingue target e la destra dal francese. L’intenzione editoriale di produrre una guida fruibile nei due sensi è fortemente limitata da queste caratteristiche, giacché è evidentemente richiesta la padronanza del francese per orientarsi almeno in questa prima parte delle guide. Seguono sessanta dialoghi — per citare la descrizione presente nella guida francese-portoghese — “appropriados ás usaaes precisões da vida, nos quaes, quanto o genio das duas linguas o permittia, procurei concordar huma com a outra, introduzindo nelles sobre cada assumpto, o mais que me foi possivel, as phrases consagradas pelo uso” (*ibid.*). Nella terza parte si trova infine “huma grande quantida-

de de idiotismos, expressões familiares e proverbios que de ordinario se encontram na conversação” (*ibid.*, p. vi). Hamonière insiste molto sulle caratteristiche e sulle funzione di quest’ultimo corpus: è suo compito, infatti “dar huma idea do genio particular de cada lingua nas phrases familiares e figuradas” (*ibid.*), ma poiché ciò comporta mettere a confronto espressioni che non possono essere tradotte letteralmente, spetta al lettore cercare nel vocabolario la chiave per intendere i termini in esse contenuti “e para conhecerem, em comparando as duas expressões, a diferença que ha entre as duas linguas” (*ibid.*). Seguono, infine, tabelle comparative su monete, pesi e misure nei diversi Paesi (nel caso del portoghese, vengono considerati i sistemi monetari e metrici sia del Portogallo che del Brasile).

Merita spendere qualche parola su Théophile Barrois fils (1752-1836), l’editore parigino delle guide e delle altre opere grammaticali e lessicografiche di Hamonière. Anche se la sua attività è legata anche alla pubblicazione di opere e periodici di argomento storico e pedagogico (Barbier, Juratic, Mellerio 2007, pp, 152-154), è significativo che, nei frontespizi delle opere di Hamonière, Barrois si autodefinisca “libraire pour les langues étrangères vivantes”, fornendo una testimonianza del processo di specializzazione che si stava accompagnando, nel fecondo mondo editoriale parigino, all’industrializzazione della produzione di libri (Barbier 2012).

3.3. *Le guide Hingray*

All’impresa di Théophile Barrois segue una fase, che occupa i decenni centrali del XIX secolo, in cui la coppia portoghese-italiano si trova all’interno di guide poliglote (sei lingue), che a loro volta generano una serie nutrita di guide quadrilingui, trilingui e bilingui. Solo alcune di loro comprendono la coppia che interessa il nostro studio, anche se non sempre in versione bilingue. Italiano e portoghese occupano tuttavia una posizione importante, per una serie di ragioni tra loro connesse. In primo luogo, questi ‘sistemi’ di guide poliglote testimoniano e sanzionano l’esistenza di un gruppo di lingue che, per ragioni diverse, si ritiene necessario dover apprendere e confrontare. Ciò può significare che esse sono le più usate al mondo in quella fase storica oppure che appartengono ad aree di influenza geopolitica in cui una delle grandi potenze dell’epoca la fa da protagonista. Non si tratta di un fenomeno nuovo, ma l’evolvere del peso relativo delle diverse epoche è lo specchio della fo-

scoliana “alterna onnipotenza delle umane sorti”. Rispetto, ad esempio, ai dizionari e alle guide plurilingui degli inizi dell’era moderna, perde centralità l’olandese, oltre naturalmente al latino, mentre l’italiano, lo spagnolo e il portoghese conservano o accrescono la loro visibilità nel consesso delle lingue di comunicazione transnazionale. Tale fenomeno è il prodotto di cause diverse: (1) la fine degli imperi coloniali che si affacciavano sull’Atlantico e l’instaurarsi di regimi costituzionali e repubblicani nelle due Americhe. Queste ultime divengono meta temporanea o definitiva di intellettuali europei perseguitati nei loro Paesi d’origine, i quali a loro volta agiscono come mediatori culturali tra Vecchio e Nuovo Continente, traducendo numerose opere non solo letterarie; (2) il crescere degli scambi commerciali su sfera planetaria, frutto della fine dei regimi di commercio esclusivo tipici del secolo precedente e dei processi di industrializzazione che si susseguono nei diversi Paesi europei; (3) l’allargamento della quota di popolazione costituita dai ceti medi istruiti, consumatori di opere letterarie, di teatro e di musica, con la conseguente crescita della circolazione e traduzione di produzioni culturali quali la commedia, l’opera, il romanzo¹⁵, nonché di altri generi testuali legati alla divulgazione scientifica, tecnica, agronomica e politico-economica; infine (4) l’avvio, nella seconda metà del secolo, di consistenti flussi migratori che avevano come protagonista la povera gente in cerca di fortuna nelle terre promesse d’America.

In secondo luogo, e per più motivi legati alla centralità economica, politica e culturale dei Paesi che le parlano, il ruolo di lingue di partenza, nelle quali vengono formulati i vocabolari e i corpora conversazionali, passa dal latino al francese, grazie anche alla potenza dell’industria editoriale parigina, e all’inglese, che sul finire del secolo beneficia della crescita di importanza degli editori della costa est degli Stati Uniti. In una posizione intermedia all’interno di questo poliglottismo, si collocano il tedesco e l’italiano, grazie all’importanza delle tradizioni culturali che veicolano, ma anche al consistente contributo che entrambe le nazioni danno, nel corso dell’Ottocento, tanto all’emigrazione politica quanto a quella che oggi, con l’intento di sminuirne la pari necessità e urgenza, viene chiamata “economica”.

Va infine sottolineata la dimensione economica e imprenditoriale di queste iniziative editoriali: la loro pubbli-

15 Si pensi al duraturo successo delle *Aventures de Télémaque*, che pure conoscono, alla metà dell’Ottocento, un numero abbondante di edizioni poliglotte e bilingui. Cfr. Guidi e Cini (2017).

cazione è resa possibile dall'adozione in forma ancor più sistematica e in proporzioni ben più vaste di quei principi di modularità e serialità che, su scala più ridotta, abbiamo già incontrato nelle guide Hamonière-Barrois: il cuore editoriale è ora rappresentato dalle versioni poliglote, pubblicate in formati oblungi con paginazione doppia, che stabiliscono un difficile compromesso tra l'opera tascabile e l'album da tavolo. Esse consentono infatti di affiancare su doppia pagina sei colonne in sei lingue diverse, fornendo così i moduli linguistici e gli impianti tipografici da riutilizzare poi, con limitatissimi interventi, per le versioni a quattro lingue (quattro colonne su due pagine affiancate in 8° o in 12° di formato standard e con doppia paginazione), a tre lingue (tre colonne per pagina in formato oblungo e paginazione semplice) e infine a due lingue (due colonne per pagina in formato standard e paginazione semplice).

Spetta all'editore Joseph-Charles Hingray il primato lungo questo cammino, giacché è lui a intuire per primo che il *Guide de la conversation française et anglaise, à l'usage des voyageurs et des étudiants* di Léon Smith, che, ancora in associazione con Auguste Bobée, Hingray aveva pubblicato per la prima volta nel 1833, poteva non solo essere replicato con titolo inglese e a colonne invertite, ma anche allargarsi a un'edizione trilingue francese-inglese-italiano (1840), quadrilingue francese-inglese-tedesco-italiano (1840) ed esalingue francese-inglese-tedesco-italiano-spagnolo-portoghese (1842). Hingray pensava inizialmente di sfruttare una nuova, promettente nicchia di mercato, in cui si erano già inseriti non solo Téophile Barrois¹⁶, ma anche Claude-Louis Baudry, che nel 1826 aveva importato su suolo francese, da Canterbury e Londra dove erano state pubblicate le prime edizioni, il *Modern French Conversation di William A. Bellenger (1807)*¹⁷. Ma Hingray precedette Baudry di qualche anno nel concepire quello che, dopo il passaggio per le versioni a tre e quattro lingue, diverrà il *Guide de la conversation, français-anglais-allemand-italien-espagnol-portugais, à*

16 Il quale, oltre alle guide Hamonière, aveva pubblicato nel 1812 anche i *Nouveaux éléments de la conversation en anglais et en français* di G. H. Poppleton, un'opera che godette di una certa reputazione (ebbe due riedizioni nel 1821 e 1826, la prima con Barrois e la seconda con Bobée e Hingray, nonché quattro edizioni americane, pubblicate a Boston da Cummings, Hilliard & Co. Tra i primi anni 1820 e il 1835) ma non fu prescelta per generare cloni poliglotti come le altre di cui stiamo parlando.

17 La guida assume questo titolo a partire dalla seconda edizione, del 1810, mentre nella prima si chiamava semplicemente *French Conversation* (Bellenger 1807).

l'usage des voyageurs et des étudiants, il cui gruppo di curatori comprende Léon Smith (per la coppia francese-inglese), Édouard-Henri-Emmanuel Adler-Mesnard (per il tedesco), Antonio Ronna (per l'italiano), Eugenio de Ochoa (per lo spagnolo) e José Inácio Roquete (per il portoghese).

Va anzitutto osservato che l'attività editoriale di Hingray si pone in continuità con quella di Barrois, di cui eredita il catalogo di opere linguistiche¹⁸, mentre la "Préface" alla guida Hingray (non firmato, ma scritto in prima persona singolare, probabilmente da Smith) afferma chiaramente la continuità di impianto con quella di Hamonière, pur avendo tratto idee anche dai menzionati manuali di Bellenger e Poppleton¹⁹.

Personaggio poliedrico e irrequieto, Joseph-Charles Hingray, nato il 24 ottobre 1796 a Épinal (Vosges), addottoratosi in diritto all'Università di Strasburgo nel 1818²⁰, colonnello della 10^a legione della Garde Nationale, si stabilisce come libraio-editore a Parigi a partire dalla seconda metà degli anni venti, quando, nel negozio della rue Richelieu che condivide con il socio Auguste Bobée, sito a pochi passi dal palais Mazarin che ospita la Bibliothèque Royale, commercializza i cataloghi europei di una rete di editori che comprende Baudry, Barrois, Jules Didot e Martin Bossange²¹.

18 Senza entrare nei dettagli, si può notare che le edizioni della guida di conversazione Hamonière portoghese-francese del 1827, 1830 e 1844, italiano-francese del 1831 e la terza edizione del *Nouveau dictionnaire de poche français-anglais et anglais-français* dello stesso autore (1826) sono pubblicate da Bobée et Hingray o dal solo Hingray.

19 "Le Guide d'Hamonière [...] a le mérite d'être le plus complet de tous, quelques défauts de style que l'on puisse d'ailleurs lui reprocher. L'ensemble parfait de ses parties, la réunion dans ses dialogues de l'utile et de l'agréable, offrait un excellent modèle à suivre" (Smith *et al.* 1842, [i]).

20 Charles Hingray, *Acte public sur le nantissement*, Thèse, Université de Strasbourg, Strasbourg, 1818.

21 Cfr. Francisco Martínez de la Rosa, *Obras literarias*, 5 tt., Paris en la imprenta de Julio Didot, calle del puente de Lodi ...; en casa de Bossange, Padre ...; Bobée y Hingray ..., 1827-1830; Richard Brinsley Sheridan, *Select Parliamentary Speeches of R.B. Sheridan*, Paris: Baudry, at the English, Italian, Spanish, German, and Portuguese Library, rue du Coq Saint Honoré, n. 9; Bobée and Hingray, rue de Richelieu, n. 14, 1828; Angelo Vergani, *Grammaire italienne, simplifiée et réduite à 20 leçons, avec des thèmes, des dialogues et un petit recueil de traits d'histoire en italien*, Nouvelle édition, corrigée et augmentée par M. Piranesi, membre de l'Académie des Arcades de Rome, Paris: Baudry; Bobée et Hingray, 1828. Sulle librerie editrici parigine specializzate in pubblicazioni in lingue straniere, che comprendevano anche Amyot e Truchy, cfr. Diana Cooper-Richet, "La librairie étrangère à Paris au XIXe siècle. Un milieu perméable aux innovations et aux transferts", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 126-127, mars 1999, pp. 60-69; Diana

A metà degli anni quaranta, quando si era ormai messo in proprio nella libreria sita al n. 16 di rue de Seine, assurge agli onori delle cronache per una causa davanti al Consiglio di Stato, a seguito del rifiuto da parte sua e di altri cittadini di pagare il pedaggio sul Pont des Arts, la passerella in ghisa che si trovava a pochi passi dalla sua bottega e che era stata voluta da Napoleone Primo Console (assieme al Pont d'Austerlitz e a quello della Cité) e inaugurata nel 1804 per collegare l'Institut de France con il Louvre²². Nel 1848 verrà eletto deputato per il suo dipartimento di origine, i Vosges, e siederà a sinistra²³. Muore a Parigi il 7 giugno 1870.

La guida di conversazione poliglotta non è altro che il cuore innovativo e personale della sua attività di editore. In realtà, come rivela la figura 2, la vera e propria innovazione consiste nel fare delle guide poliglote il centro di un sistema di ulteriori guide che sfruttano tutte, o quasi tutte, le combinazioni possibili: quasi tutte, perché condizione imprescindibile è che, sul mercato, esista una domanda da soddisfare.

Cooper-Richet, "Les imprimés en langue anglaise en France au XIXe siècle: rayonnement intellectuel, circulation et modes de pénétration", in Jacques Michon et Jean-Yves Mollier (dir.), *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000*, Paris: l'Harmattan; Saint-Nicolas (Québec): Presses de l'Université Laval, 2001, pp. 122-140.

22 Hingray, Basset, Moreau, Cerceuil, etc., *Encore un mot sur l'affaire des trois ponts*, Paris: impr. Le Normant, 1845; *Affaire des trois ponts*. MM. Hingray, Basset et Moreau, *contre la Société anonyme des ponts des Arts, d'Austerlitz et de la Cité*, Paris: impr. Le Normant, 1846; Hingray ; Moreau ; Basset ; Bourdillat etc., *Exposé historique et judiciaire de la question du péage sur les trois ponts des Arts, d'Austerlitz et de la Cité*, Paris : impr. Le Normant, s. d. [ma 1846]. La legge del 24 ventoso dell'an IX (1800), che delibera la costruzione a Parigi di tre ponti, concede per 25 anni a una società per azioni, la *Société anonyme des ponts des Paris* il pedaggio sul passaggio. Tuttavia uno dei ponti, quello del Jardin des Plantes (il nome muterà poi in pont d'Austerlitz), inizialmente previsto in legno, verrà successivamente costruito in ghisa, con una conseguente lievitazione dei costi. Appoggiandosi a una legge del 14 floreale dell'an X (1801), un decreto consolare del 4 termidoro stabilisce che, a partire dall'an XXXVI (1828), la Società beneficerà di un pedaggio aggiuntivo per un numero di anni pari a ciascuna somma di 40.000 franchi eccedente il milione, misura che per i ricorrenti è vantaggiosa per gli azionisti, spesso ministri o alti funzionari dello Stato. L'investimento finale, consolidato in tre milioni e 800.000 franchi all'atto della liquidazione decretata nel 1813, porta al prolungamento del pedaggio fino al 1897. Sollevando alcuni vizi di forma, Hingray, Moreau, Basset e altri cercheranno di porre fine a questo abuso.

23 Cfr. « Hingray (Joseph-Charles)», in Adolphe Robert, Edgar Bourloton, Gaston Cougny, *Dictionnaire des parlementaires français*, Paris: Bourloton, t. 3, 1891, p. 353.

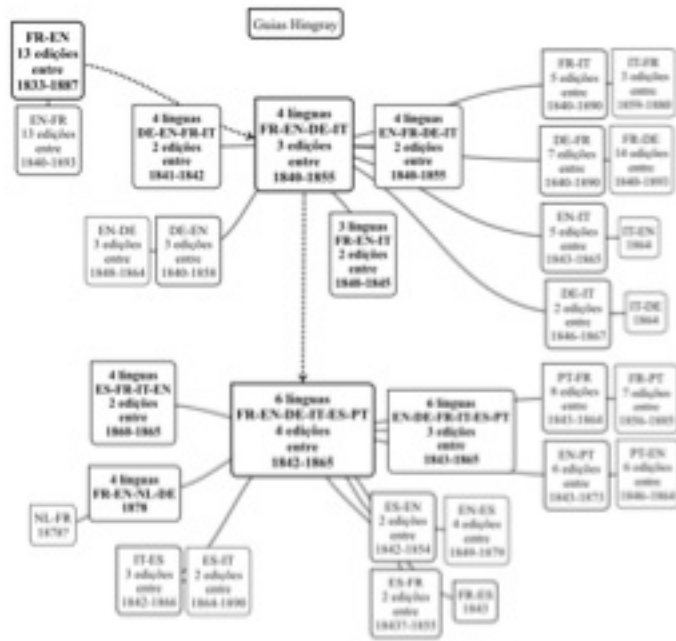


Figura 2. Le Guide Hingray

Non appena pubblicata l'edizione quadrilingue francese-inglese-tedesco-italiano, nel 1840, ecco comparire due cloni che si differenziano solo per la lingua di redazione, quella cioè che viene utilizzata sia per il frontespizio e gli altri materiali paratestuali, sia per la prima delle quattro colonne parallele che figurano nel corpo centrale dell'opera, quella che era occupata dai testi in francese nell'edizione-madre. Questi ultimi comprendono: un vocabolario sistematico, suddiviso in una serie di categorie funzionali agli ambiti discorsivi successivamente presentati, una parte dedicata alle coniugazioni dei verbi, una collezione di frasi elementari, il *corpus* delle conversazioni, infine alcune brevi sezioni dedicate a modelli di lettera, proverbi e idiotismi, valute e sistemi di misura. I due cloni sono una guida quadrilingue basata sull'inglese (Smith *et al.* 1840b) e di un'altra basata sul tedesco (Smith *et al.* 1841). Manca la versione a base italiana, ma l'italiano figura in una guida trilingue francese-inglese-italiano sempre pubblicata nel 1840, rimasta un *unicum* nel catalogo Hingray (Smith *et al.* 1940c). La lista delle edizioni bilingui, anch'esse caratterizzate da testi disposti su colonne affiancate, comprende tutte le combinazioni possibili e, da un punto di vista cronologico, corre in parallelo con le edizioni poliglote. L'unica differenza si rileva nel numero di riedizioni, con le versioni francese-inglese e inglese-francese che dominano su tutte (13 edizioni

ciascuna), mentre quelle in cui non figura il francese hanno complessivamente un numero inferiore di edizioni rispetto alla media.

Emerge a questo proposito una caratteristica che diverrà tipica del genere: sebbene il mercato interno francese sia il principale target del progetto editoriale, quest'ultimo si propone di raggiungere fin dall'inizio un pubblico di acquirenti stranieri che non può limitarsi ai pur numerosi esuli che avevano trovato asilo in terra di Francia. Hingray, così come i suoi concorrenti che lo seguiranno su questa strada, mira fin dall'inizio a un mercato europeo e potenzialmente globale.

Quest'ultima prospettiva si rafforza due anni dopo, quando all'edizione quadrilingue se ne affianca una a sei lingue inclusiva anche dello spagnolo e del portoghese: sono ora i Paesi iberici a essere presi di mira, ma sulla distanza si intravede l'emergente mercato latinoamericano. L'edizione esalingue consente anche, nella prospettiva che interessa questo saggio, l'incontro dell'italiano e del portoghese. Purtroppo, quando si passa alle versioni bilingui, manca a Hingray la determinazione di mettere in cantiere una guida che associ italiano e portoghese (c'è invece quella italiano-spagnolo, ma manca anche la combinazione spagnolo-portoghese, che però è giustificata dal fatto che si ritiene che tutti i portoghesi siano in grado di leggere e comprendere lo spagnolo) e certamente alla base di questa scelta si trovano considerazioni di mercato. Come del resto dargli torto? Dal punto di vista parigino, l'idea di poter raggiungere una massa critica di pubblico portoghese interessato all'italiano, e tanto meno di pubblico italiano desideroso di comunicare in portoghese, doveva apparire remota. Del resto nessuna iniziativa significativa legata all'apprendimento del portoghese era ancora nata in Italia (Lupetti 2016), mentre le due opere di Antonio Michele già citate (1807) e la *Grammatica da Lingua Italiana para os Portuguezes* di Antonio Prefumo (1829), che pure conteneva un corpus conversazionale, non erano andate a Lisbona oltre la prima edizione. Né era ancora iniziato il flusso di emigrazione italiana verso le Americhe, che, alcuni decenni più tardi, avrebbe reso proficua la produzione di strumenti per l'apprendimento speculare delle due lingue.

Si deve arrivare al 1860 perché una versione quadrilingue inglobi francese, inglese, spagnolo e italiano, mentre è nella fase di epilogo della fortuna di queste guide, tra gli anni settanta e i primi anni novanta, che appare l'unica vera novità: una guida francese-inglese-olandese-tedesco asso-

ciata a una bilingue francese-olandese, firmate, per la parte neerlandese, rispettivamente “Calisch”, e “N.S. Calisch”, iniziali che corrispondono a quelle di Nathan Salomon Calisch (1819-1891). Nel frattempo, ed esattamente dal 1864, il catalogo di opere linguistiche di Hingray era passato nelle mani di Christophe-Denis Fouraut, un libraio-editore specializzato in pubblicazioni a carattere pedagogico (Laharie 2005, p. 44). Il curatore olandese cui questi si rivolge è un membro autorevole della comunità israelitica di Amsterdam, giornalista dell'*Amsterdamsche Courant*, segretario del Comitato di Borsa e dell'Amministrazione israelita olandese dei poveri, autore di un'opera sulle istituzioni di carità di Amsterdam (N.S. Salomon 1841), ma soprattutto curatore, col fratello Isaak Markus (1808-1885), di una serie nutrita di opere lessicografiche, tra le quali il *Nieuw woordenboek der Nederlandsche taal* (1864), dizionario di riferimento per la lingua olandese nella seconda metà dell'Ottocento e antesignano diretto del principale dizionario olandese contemporaneo, quello di Johan Hendrik van Dale (1^a ed., 1872)²⁴.

I Calisch sono dunque figure di rilievo e di provata competenza, il meglio che un editore si potesse procurare in quel momento. Ma anche Hingray, prima di Fouraut, aveva fatto una scelta di qualità, raccogliendo attorno a sé un gruppo di curatori di tutto rispetto, anziché seguire la strada di Barrois, che aveva affidato tutto a un unico compilatore.

Il personaggio forse di profilo più modesto tra quelli da lui reclutati è anche il primo in ordine di tempo, il curatore della versione-madre francese-inglese del 1833: Léon Smith. Di lui ignoriamo ogni dettaglio biografico: lo conosciamo solo come autore di un dizionario tascabile pubblicato dallo stesso Hingray in partnership con alcuni editori inglesi (Smith 1844), varie volte rimaneggiato e ampliato in seguito (Smith e Hamilton 1866). Una statura di studioso ha invece il responsabile dei testi in tedesco, Édouard-Henri-Emmanuel Adler-Mesnard (1807-1868), filologo e *Maître de conférence* all'École Normale Supérieure (ABES 2019). Anche Adler-Mesnard, tuttavia, corrisponde al profilo tipico del compilatore di guide di conversazione: cura e pubblica opere di grammatica (1837; 1859; 1875a e b), è lessicografo (1844), traduttore e autore di antologie di classici della letteratura tedesca (1849; 1851-1853; 1864); tutte opere fortemente indirizzate all'insegnamento scolastico, come prova la loro prolificità in termini di riedizioni e aggiornamenti.

24 Sull'opera lessicografica dei fratelli Calisch, cfr. Posthumus (2007). Per indicazioni biografiche sui due personaggi, cfr. Molhuysen e Blok (1911), coll. 541-542.

Per un'altra caratteristica ricorrente, Antonio Ronna, curatore delle parti in italiano delle guide Hingray, rientra nel profilo tipico del compilatore: egli è infatti un esule politico, uno dei tanti che, dall'epoca napoleonica in poi, affollano le strade di Parigi. Ronna, nato a Crema nel 1801, figlio di un libraio, era laureando in giurisprudenza all'Università di Pavia quando, il 10 marzo del 1821, i liberali piemontesi guidati da Santorre di Santarosa, che ancora confidava nel benevolo sostegno del principe Carlo Alberto di Savoia, inviarono il segnale di rivolta ai presidi militari di Alessandria, Vercelli e Torino, chiedendo l'adozione della Costituzione di Cadice del 1812. L'abdicazione di Vittorio Emanuele I, la momentanea assenza da Torino del successore, Carlo Felice, e la nomina di Santarosa a ministro della guerra del governo provvisorio fecero sperare i liberali lombardi in un imminente attraversamento del Ticino da parte dell'esercito piemontese, per liberare il regno Lombardo-Veneto dall'oppressore austriaco. Ronna, assieme a tre compagni, venne scelto dagli studenti pavesi per formare una delegazione che si recasse a Voghera a incontrare gli insorti (Larousse 1875). A seguito degli accordi presi, molti studenti lombardi passarono il confine per unirsi agli studenti piemontesi, che mesi prima erano stati i veri iniziatori della rivolta anti-assolutistica (Talamo 2000). Insieme, formarono la Legione della Minerva o dei Veliti, pronti a combattere gli Austriaci sul suolo lombardo (Provenzal 1867: 331). È Alessandro Manzoni a dare voce agli ideali e alle speranze di quei giovani nella poesia *Marzo 1821*, composta immaginando che le operazioni militari fossero iniziate:

Soffermati sull'arida sponda,
Vòlta i guardi al varcato Ticino,
Tutti assorti nel novo destino,
Certi in cor dell'antica virtù,
Han giurato: Non fia che quest'onda
Scorra più tra due rive straniere:
Non fia loco ove sorgan barriere
Tra l'Italia e l'Italia, mai più! ...

Tuttavia Carlo Felice, rientrato a Torino, revocò le concessioni fatte da Carlo Alberto e chiamò gli austriaci in suo soccorso per reprimere la rivolta. A Novara, l'8 aprile l'esercito austriaco e quello sabaudo ebbero ragione degli insorti, costringendo Ronna e i legionari a fuggire verso Genova, dove si imbarcarono per la Spagna, con la ferma intenzione di andare a combattere a fianco dei costituzionalisti iberici. Ronna si arruolò nell'esercito rivoluzionario ostile all'as-

solutismo di Ferdinando VII Borbone, alleato dei francesi. Combatté agli ordini di Juan Martín Díez, soprannominato *El Empecinado* [L'Indomito] e fu gravemente ferito in combattimento. Ma quando la repressione del governo costituzionale, nel 1823, stava per trionfare, venne catturato dai francesi e condannato a morte. Riuscito a fuggire, fu costretto all'esilio prima a Londra (1823), poi a Parigi (1831) (Madonia 2016). A Londra si mantenne collaborando con case editrici e insegnando l'italiano, finché non ottenne l'incarico di segretario del conte Ferdinando dal Pozzo, di cui scrisse una nota biografica (Ronna 1844. Cfr. Provenzal 1867: 334). Pubblicò una riedizione del *Maître Italien*, aggiungendovi un'introduzione alla versificazione italiana e una antologia di poeti (Veneroni 1827). Nell'"Advertisement to this new edition" che introduce quest'opera, Ronna dichiara inoltre che "The EDITOR [...] begs leave to observe, that he has just finished the revision of a new edition of Mr. Bottarelli's Italian Exercises, referring to the Rules of this Grammar; together with its Key; also of his Italian, French, and English Dictionary, in three volumes; which works he confidently trusts will be found exceedingly correct, and very materially improved" (*ibid.*: iv). Non è però chiarissimo di quali edizioni si tratti, né quale ruolo egli abbia effettivamente svolto²⁵.

Giunto a Parigi nel 1831, Ronna si integrò nel tessuto degli emigrati politici italiani ed europei. Insegnò italiano

25 È sempre difficile misurarsi con la storia di strumenti didattici come questi, perché il loro stato di conservazione è sempre irregolare: quando uscivano manuali e guide aggiornate o nuove, le grandi biblioteche non esitavano a scaricare quelle superate dall'inventario. Nemmeno la *British Library* possiede tutte le edizioni degli esercizi di Bottarelli. In ogni caso, trovare traccia del lavoro di Ronna nei frontespizi delle edizioni uscite attorno al 1826-1827 è difficile (ma potrebbe trattarsi di un Advertisement preso di peso dall'edizione precedente e quindi non di Ronna). Per quanto riguarda gli *Exercises* di Bottarelli, esiste una ottava edizione del 1822, a cura di Giovan Battista Rolandi e una nona del 1829, alla revisione della quale si può immaginare che abbia contribuito Ronna. In realtà la *British Library* riporta il nome di Ronna anche per l'edizione 1822 del *Maître Italien* curata da Rolandi, il che porterebbe a pensare che egli abbia collaborato anche all'edizione del 1822 degli *Exercises*. Per quanto riguarda la *Key*, esiste una edizione del 1822 a cura di Pietro Ricci Rota (Rota 1822), nella quale non è riportato il nome di Ronna, e poi si salta all'edizione Longman del 1841, rivista da Charles Thomson. Anche in questo caso, potrebbe trattarsi di un contributo di Ronna all'edizione del 1822. Infine, esiste una edizione del *Pocket Dictionary* trilingue del 1820, la cui prefazione è firmata da P.R. Rota, e una del 1826, che potrebbe corrispondere a quella alla quale ha collaborato Ronna. Va detto che anche il dizionario Larousse del XIX secolo riporta notizia del lavoro di Ronna al *Dizionario* (Larousse 1875).

sia privatamente (anche a numerose personalità della cultura francese dell'epoca), sia, successivamente, come titolare di una cattedra nel Collège Chaptal (Provenzal 1867: 330; Madonia 2016), fondato nel 1844 da Prosper Goubaux (1795-1859) inizialmente con il nome di École François 1^{er}, e trovò anche qui una fonte integrativa di reddito nell'attività editoriale. Fu in particolare Baudry²⁶ a farne un collaboratore fisso (Colombo 2007: 249-253), chiedendogli la cura della revisione del *Dictionnaire portatif français-italien et italien-français* di Giuseppe Filippo Barberi (2^a ed. 1836)²⁷, la cui prima edizione era stata pubblicata da un altro personaggio-chiave per l'emigrazione politica europea, Jean-Pierre (João Pedro) Aillaud (1787-1852), discendente di una famiglia di librai-editori francesi installatisi a Coimbra nel Settecento e tornato a Parigi nel 1816, dove fondò una casa editrice importante come centro di raccolta degli esuli portoghesi, tra i quali Francisco Solano Constâncio (traduttore in francese di Ricardo, Malthus e Godwin), Manuel Ignacio Martins Pamplona, Cândido José Xavier Dias da Silva e José da Fonseca, quest'ultimo curatore a sua volta di un *Novo guia da conversação em francêz e portuguez* (Fonseca 1836) che godette di un certo successo, ma che ebbe solo una controversa versione inglese-portoghese (Fonseca-Duarte 1837) e fuoriesce perciò dalla presente rassegna (Lupetti e Guidi 2018).

In breve Ronna divenne – nelle parole del poeta pesarese Terenzio Mamiani (1899, cit. in Colombo 2007: 250) – “il raccoglitore e come dire il soprastante delle edizioni italiane del Baudry”. A lui fu affidata la curatela della “Collezione de' migliori autori italiani antichi e moderni” — che aveva ospitato, fin dallo stesso 1827, l'edizione “ventisettana” de *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni e pubblica poi, tra le altre, le *Opere scelte* di Ugo Foscolo (1837) e *Le mie prigioni* di Silvio Pellico (1842) — e della “Biblioteca poetica italiana”, continuazione di quella pubblicata da Didot e curata da Antonio Buttura, patriota repubblicano e napoleonico anch'egli esule a Parigi, della quale, tra il 1820 e il 1822 uscirono ben trenta volumi (Postigliola 1972). Il contributo di Ronna a questa rinnovata collana²⁸ consistette, tra l'altro, in una raccolta di *Poesie scelte* di Silvio Pellico (1837), “scelte [...]

26 Su cu cfr. Palazzolo (1987).

27 Un'analisi dettagliata di questo dizionario è fornita da Madonia (2016).

28 Tra i titoli di questa collana curati da Ronna si annoverano raccolte di poesie di Vincenzo Monti (1840), Alessandro Manzoni (1840), Giacomo Leopardi *et alii* (1841).

dalle molte pubblicate dall'autore dopo la sua liberazione dallo Spielberg" (ivi: 1), ad esclusione deliberata di quelle di argomento religioso (ivi: 1-2); e in una antologia di poetesse italiane (Ronna 1843a), che impressiona per l'accurata ricerca (sono incluse liriche di 67 poetesse del passato, tra cui Vittoria Colonna, Maria Maddalena Morelli Fernández, Teresa Bandettini, e 20 autrici viventi) e la prospettiva egualitaria e progressista che la anima²⁹. Ronna curò per Baudry anche un dittico del *Parnaso Italiano*, con un primo volume sui *Poeti italiani contemporanei maggiori e minori*, preceduti da un discorso preliminare su Giuseppe Parini scritto da Cesare Cantù (Ronna 1843b), e un secondo sui *Poeti italiani dell'età media*, affidato alle cure di Terenzio Mamiani (1848). Nel primo di questi volumi, pubblicava canti patriottici di Giovanni Berchet, Gabriele Rossetti, Pietro Giannone, ovviamente proibiti sul suolo italiano (Provenzal 1867: 330).

Per Hingray, oltre alla guida di conversazione, curò un aggiornamento (in inglese) (Ronna 1842) della *Grammaire italienne* di Angelo Vergani (1799), a sua volta ispirata al *Maître italien* di Giovanni Veneroni (1678).

Dopo essere rientrato varie volte, nel 1831, nel 1848 per tentare di sostenere i rivoluzionari, Ronna tornò definitivamente in Italia nel 1859, sul finire della Seconda Guerra d'Indipendenza, cui aveva partecipato il figlio Ferdinando (Cipolla e Bignotti 2009; 145-146). Nell'Italia unita svolse prima il ruolo di direttore dell'Istituto Tecnico di Palermo e poi di preside dell'Istituto di Marina Mercantile di Livorno (Colombo 2007: 250-251n), dove morì nel 1866.

Figura per certi versi analoga a quella di Ronna è lo spagnolo Eugenio de Ochoa, curatore della sezione spagnola del catalogo Baudry, nell'ambito della quale anima una "Colección de los mejores autores españoles" che raggiunge i 60 pezzi. Figura tutt'altro che secondaria del panorama culturale spagnolo della prima metà dell'Ottocento, Ochoa è ricordato in varie storie della letteratura, oltre che in studi a lui interamente dedicati (Randolph 1966; Sánchez García 2017a). Nato a Bayonne nel 1815, giunge a Parigi tredicen-

29 Nella prefazione "Al lettore", Ronna scrive infatti che "... la poesia, fin dalle più remote età, fu campo nel quale le donne, maestrevolmente esercitandosi, colsero corone di eterna freschezza. Né altrimenti esser poteva, perché la religione e l'amore, non avendo in su la terra tempio più gradito de cuore della donna, dovevano esserle di grande incitamento al poetare quante volte la schiavitù non le spegneva a forza ogni favilla di sacro fuoco" (Ronna 1843: 1). E più oltre: "E l'Italia non solo udì le donne poetare nelle sue accademie, ma ascoltòle pur anche nelle università dettar di legge, di filosofia, di matematiche, di teologia e fino di medicina" (ivi: 3).

ne, nel 1828, non per motivi politici legati alla sua famiglia, ma per iscriversi all'École des Arts et Métiers, che frequenta fino al 1834 col proposito di divenire pittore. Abbandona però questo progetto, sembra per motivi di infermità, e torna a Madrid, dove lavora come redattore presso *La Gaceta de Madrid*, di cui era direttore il suo mentore, il poeta Alberto Lista – un *afrancesado* costretto a emigrare in Francia e successivamente intellettuale protagonista del *Trienio liberal* con le riviste *El Censor* (1820-1822), fondata assieme ad altri due *afrancesados*, Sebastián de Miñano e José Mamerto Gómez Hermosilla, e *El Imparcial* (1821-1822). Dal 1835 al 1836, Ochoa fondò e diresse la rivista *El Artista*, modellata sulla omonima rivista francese *L'Artiste* e, come questa, impegnata nella promozione degli ideali romantici. Nel 1837 tornò a Parigi per assumere il menzionato incarico presso Baudry. Si trattò dunque di una libera scelta professionale, non dettata, come in altri casi, dalla necessità che molti esuli politici avevano avuto di trovare un impiego intellettuale per sbarcare il lunario, il che non toglie, tuttavia, che Ochoa arrivasse nella capitale francese con un bagaglio di ideali liberali. I volumi 23-24 (Ochoa 1840) della “Colección de los mejores autores españoles” contengono una sorta di manuale e antologia della letteratura spagnola contemporanea, intitolato *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y en verso*. Qui, accanto a poeti e narratori, compaiono testi politici di *afrancesados* e di protagonisti del *Trienio liberal*³⁰ e due frammenti dell'economista e giurista asturiano Álvaro Florez Estrada, composti per la quinta edizione del *Curso de economía política* (1^a ed. 1828; 5^a ed. 1840). Si tratta di brevi testi sulla “resolución de la Cuestión social ó sea la justa recompensa del trabajo” (Ochoa 1840, vol. 23: 518) e sul diritto di proprietà (Ochoa 1840, vol. 23: 518-529). Ochoa menziona la traduzione francese di questa opera (Florez Estrada 1833) ad opera di Léon Galibert, che dal 1835 al 1838 sarà poi direttore della *Revue Britannique*, un periodico che, nel periodo assai lungo che va dal 1825 al 1901, svolse il servizio importante di tradurre dall'inglese

30 I volumi sono un vero e proprio testo politico liberale, con brani di Vicente González Arnao; Javier de Burgos; Juan Donoso Cortés; Nicolás María Garelli; José Mamerto Gómez Hermosilla; Francisco Martínez Marina; Francisco Martínez de la Rosa; Sebastián Miñano; Manuel Pando Fernández de Pinedo, marchese di Miraflores; José Morales Santisteban; José Musso Pérez-Valiente; Alejandro Oliván; Félix José Reinoso; il conte di Toreno. La stessa “Colección de los mejores autores españoles” comprende tre volumi dedicati alla *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* del conte di Toreno (1851) e le *Obras completas* di Francisco Martínez de la Rosa.

articoli “sur la littérature, les beaux-arts, les arts industriels, l’agriculture, le commerce, l’économie politique, les finances, la législation, etc., etc.” — come recita il sottotitolo della rivista³¹. La presentazione del pensiero economico classico e degli spunti originali dell’economista spagnolo è affidata a lunghi estratti tradotti dalla *Histoire de l’économie politique* di Adolphe Blanqui (1837: 298-302)³², che classifica Florez Estrada tra gli eclettici. Nel primo semestre del 1843 Ochoa tenta, assieme a Patricio de la Escosura³³, il lancio, sempre a Parigi, di un periodico di cultura e divulgazione scientifica, la *Revista enciclopédica de la civilización europea*, il cui titolo rivela l’intenzione di rinnovare ed emulare l’esperienza della *Revue encyclopédique* (1819-1835), fondata da Marc-Antoine Jullien e cui aveva contribuito, tra gli altri, Jean-Baptiste Say. Il nuovo periodico di Escosura e Ochoa sopravvisse tuttavia un solo semestre (Sánchez García 2017b). Numerosi i testi tradotti da varie lingue europee. Tra i più interessanti possiamo menzionare una traduzione parziale dell’*Essay on Nomenclature and Classification* di Jeremy Bentham, che costituiva una delle appendici della *Chrestomathia* (1983 [1816])³⁴, e, per quanto riguarda l’economia politica, la traduzione del primo discorso inaugurale del corso di economia politica tenuto da Michel Chevalier al Collège de France a partire dall’anno accademico 1840-1841³⁵, considerato un manifesto dell’industrialismo.

Rientrato in Spagna nel 1844, Ochoa divenne funzionario del Ministero del Commercio, dell’Istruzione e delle Opere Pubbliche e fu eletto membro dell’Academia Española. Tra i suoi diversi impegni pubblici, fu censore teatrale, direttore dell’Istruzione pubblica e deputato nelle *Cortes*. Nel 1854 fu costretto ad emigrare prima in Portogallo e poi in Inghilterra in seguito alla cosiddetta *Vicalvarada*, il pronunciamento militare che portò al potere un gruppo di liberaldemocratici. Dal punto di vista politico, infatti, Ochoa si era spostato nel decennio precedente su posizioni moderate e filo-monarchiche, mentre dal punto di vista culturale ave-

31 Cfr. https://data.bnf.fr/fr/32856514/revue_britannique/.

32 Esiste una traduzione spagnola (Blanqui 1839), ma il testo delle pagine su Florez Estrada è autonomo rispetto a quello di Ochoa, che dunque non sembra averlo utilizzato.

33 Patricio de la Escosura Morrogh (1807-1878) fu un altro intellettuale liberale e democratico, discepolo come Ochoa di Alberto Lista, co-fondatore del periodico *El Artista* e protagonista di vari moti liberali dagli anni 1820s agli anni 1850s. A Parigi visse saltuariamente come esule politico. See Cano Malagón (1988).

34 Cfr. Bentham (1843).

35 Cfr. Chevalier (1843).

va ritrattato le iniziali posizioni anti-classicistiche. Tradusse varie opere scientifiche, tra cui gli *Éléments de l'économie politique* di Joseph Garnier (1846; trad. spagnola 1848), per farne — come recita il frontespizio della traduzione — l'opera adottata ufficialmente dal Ministero stesso per l'insegnamento di questa materia nelle università. Fu anche autore di numerosi racconti, romanzi e pièces teatrali. Morì a Madrid nel 1872.

Curatore della versione del portoghese delle *guide* Hingray è un altro emigrato illustre, José Ignacio Roquete (1801-1870), che si era unito alla comunità letteraria parigina negli anni trenta. Roquete era un monaco francescano che, negli anni della guerra civile seguiti alla caduta del governo costituzionale nel 1823, fu partigiano moderato del partito assolutista guidato da D. Miguel. Catturato e imprigionato quando la coalizione liberale favorevole alla regina Maria II prevalse sugli oppositori, dovette lasciare il paese, cercando rifugio a Londra. Da lì si trasferì a Parigi, dove arrivò alla fine del 1834. Ospitato nella parrocchia di Saint-Germain-des-Près, iniziò a collaborare con J.-P. Aillaud come mezzo per mantenersi. Servì anche come assistente del visconte di Santarém (ministro di D. Miguel esiliato nel 1834) nella composizione del suo Atlas (1842), fino alla nomina a vicario della parrocchia di Saint Paul. Tornò in Portogallo nel 1858 (Silva 1860: 373-377).

Come è noto, Roquete fu un eminente grammatico. Scrisse una originale *Cacographia portugueza* (1838a), che faceva coppia con una *Correcção da cacographia portugueza* (1838b), insieme ad altri manuali didattici concisi, come l'*Alphabeto portuguez. Novo methodo para aprender a ler* (1841a). Nel 1850 Roquete pubblicò un libro di *Exercicios progressivos oraes e por escrito sobre a grammatica franceza*, un'opera che rappresente bene la natura pratica e didattica tipica della maggior parte dei suoi contributi. Ma la sua fama è legata principalmente alla lessicografia. Nel 1841 pubblicò con Aillaud la prima edizione del *Nouveau dictionnaire portugais-français*, seguito dalla versione aggiornata e rivista del *Diccionario da lingua portugueza e diccionario de synonymos di José da Fonseca* (1848).

Come Fonseca, Roquete compose o tradusse vari manuali didattici, come il *Thesouro da mocidade portugueza ou a moral em acção* (1836), il *Livro d'ouro dos meninos* (1844), gli *Exemples de la vertu et ornements de la mémoire, à l'usage des enfants* (1854), il *Thesouro de meninas* (1855), infine la *Chrestomathie française* (1853), un'antologia di brani letterari predisposta come supporto per l'apprendimento della lingua

francese. Fu anche autore di un *Codigo do bom tom* (1845) e di un *Codigo epistolar* (1846), per tacere dei suoi numerosi libri di preghiere.

3.4. *Le guide Bellenger e la Librairie Européenne Baudry*

Un inizio simile ha la straordinaria vicenda delle guide di conversazione che troveranno nella Librairie Européenne Baudry e nell'editore berlinese B. Behr (E. Boch), oltre che in vari editori nordamericani, i loro propulsori. La storia inizia, ancora una volta, a Canterbury e a Londra, e precisamente nel reticolo di strade della City nella quale hanno sede, l'una affiancata all'altra, numerosissime librerie-tipografie. Qui viene venduto, nel 1807, un libro intitolato *French conversation: containing elementary phrases, and new easy dialogues, in French and English, upon the most familiar subjects, for the use of schools*, by W.A. Bellenger. L'opera, che dalla seconda edizione del 1810 assume il titolo di *Modern French Conversation*, passerà attraverso 12 edizioni londinesi, fino ad arrivare al 1831³⁶. Sull'altro lato della Manica, è Baudry, nel 1826, a pubblicare una versione francese, speculare a quella inglese e intitolata *Nouvelles conversations françaises et anglaises; Modern French and English conversation*. Baudry chiama questa edizione "decima", a sottolineare ancor più la continuità con la versione londinese, della quale nel 1825 era uscita, appunto, la nona edizione. Tra riedizioni numerate, ristampe e "nuove edizioni" prive di una precisa numerazione, le versioni di questa guida bilingue complessivamente pubblicate dalla Librairie Européenne Baudry saranno – fatte salve le solite cautele circa la possibilità che non tutti gli esemplari siano stati conservati dalle biblioteche nazionali e maggiori – non meno di 51 (ma di molte abbiamo testimonianza solo grazie alla numerazione riportata nel frontespizio delle edizioni successive), fino ad arrivare al 1899. Dalla edizione del 1848 (la 29^a nel nostro conteggio), figurano come revisori della guida Charles e Henry Witcomb. Tra le novità introdotte da Baudry, si trovano due tipi speculari di edizioni a tre colonne, contenenti rispettivamente la pronuncia figurata dell'inglese per apprendenti francofoni, e del francese per apprendenti anglofoni. Il terzo polo di diffusione di questa guida è rappresentato dall'asse che corre da Boston a New York, Filadelfia e Baltimora. Si inizia con una edizione del 1833 recante l'identico titolo di quelle di Baudry e pubblicata in quest'ultima città del Ma-

36 In realtà almeno altre quattro edizioni compaiono presso editori londinesi tra il 1852 e il 1865.

ryland, presso l'editore C. Scheld. Essa verrà ripubblicata nel 1838. Viene poi una guida che si annuncia come un'edizione derivata da quelle francesi, intitolata *Conversational Phrases and Dialogues in French and English : Compiled Chiefly from the 18th and Last Paris ed. of Bellenger's Conversational phrases: with many additions and corrections*, e pubblicata a Boston dalla società editrice J. Munroe and Co., nel 1837³⁷. Nel 1865, infine, esce a Filadelfia presso Frederick Leypoldt — ma con punti-vendita anche a New York, presso il libraio F.W. Christern, Boston, Cincinnati e Baltimora — un'edizione modellata su quelle riviste dai due Witcomb. Ne abbiamo reperite altre due edizioni Leypoldt & Holt del 1866 e 1867, quest'ultima definita nel frontespizio "6th American edition", il che sembra, almeno in questo caso, confermare i nostri calcoli.

Tornando a Baudry, il 1846 è un anno di svolta, perché l'editore parigino decide di lanciare in contemporanea un'edizione esalingue francese-inglese-tedesco-italiano-spagnolo-portoghese, un'edizione quadrilingue francese-inglese-tedesco-italiano, un'ulteriore quadrilingue francese-inglese-spagnolo-portoghese e contemporaneamente una nuova serie di guide bilingui: francese-tedesco, francese-spagnolo, francese-portoghese, mentre l'edizione francese-italiano era apparsa in anteprima l'anno precedente. Fra il 1847 e il 1851 si aggiungono varie versioni bilingui associate all'inglese: inglese-spagnolo (1847), inglese-tedesco e inglese-italiano (1850), inglese-portoghese (1851). Come questo elenco rivela, italiano e portoghese sono ben rappresentati a tutti i livelli in queste edizioni modulari, anche se, ancora una volta, non sembra essere stata prodotta una bilingue che mettesse a confronto esclusivamente queste due lingue. Dell'edizione bilingue abbiamo identificato almeno 11 riedizioni fino al 1880, mentre delle due quadrilingui prese assieme possiamo oggi contare 7 versioni, fino al 1867. Una pubblicità inserita in fondo alla edizione in sei lingue del 1857 collega l'insieme di queste versioni alle edizioni poliglote delle *Aventures de Télémaque* che Baudry stesso realizzò con espliciti intenti glottodidattici e che abbiamo analizzato partitamente in un altro contributo (Lupetti e Guidi 2017).

La struttura ereditata dalle edizioni inglesi si apre con un succinto vocabolario (concentrato in una decina di pa-

37 Della 18ª edizione Baudry non abbiamo trovato traccia. Sappiamo tuttavia che nel 1832 esce la 16ª edizione, nel 1836 esce la 21ª e nel 1838 la 23ª. Si tratta quindi di un breve lasso di tempo in cui è probabile che sia uscita anche più di un'edizione ogni anno.

gine), seguito da una prima parte contenente una serie di "Elementary phrases" su temi di vita quotidiana (incontro, congedo, richiesta e rifiuto, affermazione e negazione, espressione di varie emozioni, fino ai classici temi della tavola, dell'età, del tempo e della meteorologia). La seconda parte è costituita dal cuore delle guide, una nutrita serie di conversazioni (46 nella edizione del 1810), nelle quali la tavola occupa un posto prominente, seguita da temi quali la scrittura, le parti della giornata, le stagioni, gli spostamenti in città, la visita di amici e le compere. I dialoghi, questa volta definiti "familiari" (40 in tutto), proseguono nella terza parte, presentando soprattutto relazioni di mercato e di vita sociale e concludendosi con una serie di situazioni tipiche del viaggio, dalla partenza e dall'arrivo, fino alla ricerca di un alloggio e la visita dei luoghi. La quarta parte presenta una decina di "Grammatical dialogues", poco più di espedienti per presentare in forma conversazionale regole grammaticali e difficoltà di apprendimento. Questa parte non è presente fin dalle prime edizioni Baudry, sostituita invece da una serie di modelli di lettere, cambiali, promesse di pagamento, ricevute e lettere commerciali. Se prendiamo a raffronto l'edizione del 1847, troviamo che le conversazioni elementari sono salite a 47 e quelle familiari a 50. Sono spariti, invece, i modelli di lettera, che tuttavia già ricompaiono nell'edizione del 1848. Questa, nonostante la revisione di C. e H. Witcomb, presenta una struttura invariata rispetto alle prime edizioni Baudry e gli stessi dialoghi di quelle immediatamente precedenti.

Come si è avuto già modo di dire parlando di Ronna e Ochoa, Louis-Claude (o Claude-Louis) Baudry (1793?-1853), probabilmente originario del Calvados, fonda nel 1815 una libreria a Parigi, al numero 9 della rue du Coq-Saint-Honoré, tra il Louvre e il Palais Royal, accanto alla boutique di profumi di Alphonse Giroux. È la "Librairie des langues étrangères", che agli inizi degli anni trenta si trasforma in una casa editrice moderna, la "Librairie européenne Baudry", con una folta pattuglia di redattori e compilatori specializzati e un ricco catalogo multilingue per lo più fatto di grandi classici in lingua originale o in versione bilingue o poliglotta e opere istituzionali a vocazione didattica, tali da soddisfare una crescente domanda di metodi e manuali per l'impiego scolastico e l'autoapprendimento, in particolare per lo studio delle lingue e letterature europee. La sede della Libreria Baudry possiede un'accogliente sala di lettura e il suo ricco catalogo fa concorrenza a quelli della Librairie française et étrangère Galignani, specializzata nei libri in

inglese, della Librairie des étrangers d'Antoine-Augustin Renouard e della Galerie Bossange, offrendo edizioni nelle principali lingue europee, le stesse che troviamo nelle guide e nei testi poliglotti: inglese, tedesco italiano, spagnolo e portoghese. (Palazzolo 1987). La pubblicazione di opere letterarie straniere — finché era legale riprodurre industrialmente prodotti coperti da diritto d'autore al di fuori del paese d'origine — prospera finché, nel 1852 venne firmato un trattato anglo-francese sul copyright, seguito nel 1852 dalla adesione della Francia all'International Copyright Act, che impedì la pubblicazione di copie pirata di edizioni i cui diritti d'autore erano ancora in vigore in un altro paese. Ma Baudry si salvò grazie al prospero commercio di dizionari, manuali, grammatiche e, appunto, guide di conversazione che aveva già da tempo avviato (Cooper-Richet 2001: 134-6). Baudry muore a Parigi nel gennaio del 1853 e la vedova, Pulchérie-Virginie Debilly, ottiene la licenza per succedergli il 12 dicembre dello stesso anno, esercitando poi fino alla morte nel 1860³⁸. La casa editrice sopravvive tuttavia a lungo con successive ragioni sociali: Baudry-Dramard, poi Dramard-Mesnil, fino arrivare all'inizio del Novecento.

Come si è detto, numerosi intellettuali stranieri, in gran parte esuli politici, si guadagnano da vivere come collaboratori fissi di Baudry. Oltre a Ronna ed Ochoa, anche José da Fonseca, curatore dell'edizione francese-portoghese e poliglotta delle *Aventures de Télémaque* di cui si è detto (Lupetti e Guidi 2017). Ma non saranno costoro a essere coinvolti nella redazione delle guide di conversazione Bellenger-Baudry. Su William (Guillaume) A. Bellenger le notizie sono alquanto scarse. Il contemporaneo *Biographical Dictionary of the Living Authors of Great Britain and Ireland* (1816), riporta di lui solo una scarna lista di pubblicazioni (Watkins e Shoberl 1816, *ad vocem*). Oltre che della guida inglese-francese, è autore di una guida pratica alle difficoltà di apprendimento del francese (*The French and English Idioms Compared*, 1801), di un *French and English Primer* (1816), un dizionarietto rivolto ai bambini, di un *Dictionary of Idioms, French and English*, di cui abbiamo trovato una seconda edizione del 1826, e di una antologia intitolata *Fables choisies à l'usage des enfans, et des autres personnes qui commencent à apprendre la langue françoise* (1813), in cui queste ultime sono raccontate in prosa semplificata ad uso dei principianti. Anche di questa opera si trova una "new edition" del 1852 con

38 Cfr. Bibliothèque Nationale de France, "Louis-Claude Baudry (1793?-1853)". URL: <https://data.bnf.fr/16643160/louis-claude-baudry/>

apparati aggiunti da C. des Lyons e dal grammatico Charles-Jean Delille. Si tratta in tutti i casi di opere pubblicate a Canterbury o a Londra e destinate a un pubblico inglese di discenti. Va ricordato che, assieme al *Télémaque*, le favole di La Fontaine erano lo strumento sul quale docenti e precettori insegnavano la lingua francese non solo in Inghilterra (Guidi e Cini 2017).

Poco si sa anche dei due revisori dei corpora dialogali francese e inglese, Charles e Henry Witcomb. Charles, insegnante di inglese al Collège Sainte-Barbe, è collaboratore fisso di Baudry, specializzato in versioni didattiche di opere letterarie inglesi, come testimoniano le numerose edizioni da lui curate di Milton e Shakespeare soprattutto negli anni sessanta. È inoltre autore di un'opera intitolata *On the Structure of English Verse* (1884) e di testi per canzoni (Witcomb, Ch. 1870). Di Henry sappiamo che è professore di inglese prima all'École Spéciale de Commerce e poi all'École des Ponts et Chaussées, dove succede a Alexander Spiers (DNB, Vol. 53: 401). Cura una riedizione del *Nouveau dictionnaire général anglais-français* di quest'ultimo (Spiers 1884) e, ormai ritiratosi dall'insegnamento, pubblica nel 1883, assieme a un ufficiale in pensione, Edmond Tiret, il *Dictionnaire de termes de marine, français-anglais et anglais-français*. Charles e Henry collaborano non solo alle guide, ma anche una serie di lavori legati al "metodo Siret"³⁹ per l'apprendimento della lingua inglese (Witcomb Ch. e H. 1844; Siret 1846): il tutto sempre per Baudry e passato attraverso numerose riedizioni.

Scarne notizie si hanno anche sui curatori del segmento tedesco. Sempre riportato col solo cognome in tutte le edizioni che abbiamo potuto consultare, il compilatore Steuer non sembra essere autore di nessun'altra pubblicazione né in francese né in tedesco in anni compatibili con quelli della guida Baudry. Anche su L. (Ludwig?) Schlesinger, che comincia a collaborare dal 1874, le certezze sono poche. Esiste un Ludwig Schlesinger (1838-1899) storico e personaggio politico boemo, fondatore del *Verein für Geschichte der Deutschen in Böhmen* (Neumüller 1986), autore di uno *Stadtbuch von Brüx bis zum Jahre 1526* (Prag 1876). Ma negli anni 1870 era attivo a Praga anche come membro del Landtag boemo e sembra poco credibile che abbia avuto il benchè minimo

39 Louis-Pierre Siret (1745-1798) fu autore di due pionieristici "metodi pratici" per l'apprendimento dell'inglese (Siret 1773) e dell'italiano (Siret 1797), e anche di una *Grammaire portugaise* (1800), nella cui riedizione troviamo implicati José da Fonseca e la casa editrice franco-portoghese Aillaud (Siret 1854).

interesse a collaborare alla stesura di un'opera come la guida di conversazione. A Parigi opera fin dagli anni 1850 un L. Schlesinger professore di tedesco, che pubblica — anche se non con Baudry — antologie di autori e testi tedeschi a finalità pedagogica (Schlesinger 1853a; 1853b;), nonché un aggiornamento (per conto di Dramard-Baudry) del *Manuel des termes du commerce allemand-français* di Alexander Spiers (Spiers e Schlesinger 1868), la cui prima edizione era uscita nel 1846.

Responsabile della versione italiana dei dialoghi è Giuseppe Zirardini (1813-1871), un esule politico veneziano stabilitosi in quel “Vortice immenso che Parigi ha nome” — sono parole tratte da *Il profugo d'Italia. Carme* — (Zirardini 1842: 16) fin dalla metà degli anni trenta (*ibid.*: 3), dove sperimentò momenti di “durissima povertà” (*ibid.*: viii). Il poema, autobiografico, è dedicato all'avvocato bolognese Filippo Maria Canuti (1802-1866), un altro esule parigino, fuggito dallo Stato Pontificio dopo i moti insurrezionali del 1830-31, nei quali aveva ricoperto alcune cariche politiche, e che sarebbe rientrato in Italia nel 1848 per prendere parte ai moti liberali a fianco dei Piemontesi (Boccolari 1975). Zirardini allude alla dimora paterna senza nominare la sua città, Venezia, ma ricordando che la sua casa era a pochi passi da quella in cui aveva vissuto per qualche anno “quel Britanno che sì novamente / L'ira d'Aroldo ed il sospiro eterna” (Zirardini 1842: 6), cioè Lord Byron, autore del *Childe Harold's Pilgrimage* (1812; 1816; 1818). A Parigi, Zirardini (1842: 30) sopravvive, come molti esuli politici, facendo da precettore a fanciulle cui insegna la letteratura italiana. Ed è proprio quest'ultima l'aggancio che lo fa accedere alla collaborazione con Baudry, per il quale, oltre ad aggiornare le antologie e grammatiche di Angelo Vergani, pubblica, tra l'altro, un *Tesoro dei novellieri italiani* (1847), una galleria di ritratti di artisti italiani (Zirardini 1850), nonché raccolte di opere di Alfieri (1847), Marino (1849), Machiavelli (1851) e l'inevitabile, potremmo dire, riedizione commentata di *Le mie prigioni* di Silvio Pellico (1868), in cui si era già cimentato Ronna, e sempre per Baudry.

Nella cantica intitolata *La Lombardia liberata*, Zirardini racconta, con commozione e sincero patriottismo, il suo ritorno in Lombardia dopo la seconda guerra d'indipendenza, nel 1859, pronto a rivendicare il ruolo degli italiani nella guerra condotta da Napoleone III (Zirardini 1860: 34-5)⁴⁰. Suggestisce che sono state la letteratura e la scienza

40 Il Canto Terzo è dedicato a Garibaldi e al suo ruolo nella seconda guerra d'indipendenza, coi Cacciatori delle Alpi.

a emancipare l'Italia dal giogo straniero, costituendo l'autocoscienza della nazione e rafforzando quindi il suo desiderio di cacciare l'occupante (*ibid.*: 26). Nelle "Note Istoriche" che corredano il carne, Zirardini (*ibid.*: 152-3) elogia i molti, italiani ma soprattutto francesi, che gli sono stato di aiuto nell'esilio parigino, condividendo con lui ideali e gusti artistici. Le "Note" abbondano di allusioni — talora difficili da decifrare — alla storia recente e a protagonisti del Risorgimento italiano e ci informano sui movimenti di Zirardini, che nel 1858 passa clandestinamente in Lombardia (*ibid.*: 162). Politicamente si schiera a fianco di Cavour (*ibid.*: 166) e non manca di lodare lo stesso Napoleone III (*ibid.*: 169-70), nonostante la sua città, Venezia, sia "rimasta serva dello straniero" (*ibid.*: 164).

Le ultime edizioni della guida poliglotta rivelano l'intervento di un altro italiano, il bresciano Giovanni Battista Melzi (1844-1911), anch'egli membro della comunità italiana a Parigi, ma arrivato nel 1859 nella capitale francese in tutt'altro contesto rispetto a quello dell'emigrazione politica, e cioè per perfezionare i suoi studi di francese (Proietti 2009), divenendo ben presto docente di italiano nella complessa rete di scuole di lingua esistente nella città. Melzi è forse il miglior prototipo dell'intellettuale, letterato, linguista, lessicografo, che riesce a prosperare grazie alla moderna industria editoriale parigina. Negli stessi anni in cui curava la nuova versione delle guide Baudry, pubblica infatti, con i Garnier frères, il dizionario di italiano (Melzi 1880) cui è associato il suo "nome-marca" (Proietti 2009) e che ebbe enorme successo per tutta la prima metà del Novecento, anche grazie alle varie edizioni compendiate e specializzate in diversi campi semantici. Ma Melzi accumulò un patrimonio consistente grazie anche ad altre iniziative editoriali di successo: la collaborazione al *Grand dictionnaire universel* di Pierre Larousse (1866-1876), che fu modello del suo stesso lavoro, *Il vero segretario italiano, o Guida a scrivere ogni sorta di lettere* (1876); il *Manuale pratico di corrispondenza francese* (1878), immediatamente da lui stesso clonato per l'inglese, il tedesco e lo spagnolo e poi nelle versioni-specchio nelle stesse lingue, da lui stesso supervisionate e commercializzate grazie ad accurati accordi di cessione temporanea dei diritti con case editrici dei rispettivi Paesi, infine — rientrato in Italia dopo il 1881 — i notissimi e aggiornati dizionari bilingui italiano-francese (1886-1887), italiano-inglese (1892) e italiano-spagnolo (1894-1897), pubblicati con i fratelli Treves di Milano.

Il curatore del *corpus* conversazionale spagnolo è Ramón

Pardal, altro personaggio che, a partire dal suo quasi anonimato⁴¹, rientra pienamente nel profilo del redattore specializzato in una lingua e cultura. Di lui non si ricorda altra pubblicazione che non sia una delle guide Baudry. Poco più di sa di R. Fors, revisore che gli subentra a partire dalla guida spagnolo-inglese del 1882, a meno che non si tratti di Luís Ricardo Fors (1843-1916), vissuto tra Madrid, Montevideo e Buenos Aires, dove pubblica tra l'altro una serie di lavori divulgativi e critici sul Quijote (Fors 1901; 1905; 1906) e una rivista programmatica intitolata *El progreso revista filosofico-social contra las Sociedades Jesuiticas y Vicentinas y propagandista de las doctrinas del racionalismo y de la Francmasoneria* (Tomo I, Buenos Aires, 1869)⁴².

Venendo infine al curatore portoghese, Caetano Lopes de Moura (1780-1860), si sa che era originario di Bahia, in Brasile, ed era partito per la Francia in epoca napoleonica (Yee e Lima 2019). Laureatosi in medicina, fece parte come medico della Legione Portoghese che segu  Napoleone nella conquista del Portogallo e torn  a Parigi a seguito della ritirata dell'esercito franco-portoghese, andando a ingrossare la prima generazione di esuli politici lusitani (e luso-brasiliani) in terra di Francia, alcuni dei cui esponenti abbiamo gi  incontrato in questa rassegna. A Parigi, come gli altri suoi sodali, si mantenne con l'insegnamento della lingua e con il lavoro editoriale e di traduzione, salvo trovarsi pi  a suo agio nel periodo 1837-1847, quando l'imperatore del Brasile, che gli aveva affidato la redazione della sua biografia (rimasta inedita), gli elarg  una generosa pensione. In particolare, per l'editore franco-portoghese J.-P. Aillaud, tradusse dal francese e dall'inglese al portoghese, tra le molte altre, opere di François-Ren  de Chateaubriand (1837), M.me de Genlis (1837), Pierre Ab lard (1838, quest'ultima contenente anche traduzioni del poeta

41 Cfr. "Ramón Pardal" in Biblioteca Virtual de la Filología Española [online]. URL: <https://www.bvfe.es/component/mtree/autor/10390-pardal-ramon.html>. [consultato il 10 giugno 2019].

42 Cos  lo descrive il frontespizio della rivista: "Licenciado en derecho civil y canónico; abogado del ilustre Col gio de Madrid; socio numerario de la Academia Matritense de Jurisprudencia y Legislación; miembro del Ateneo Científico y Literario de Madrid, y del Círculo Filosófico de la misma ciudad; socio fundador de la Liga Internacional y Permanente de la Paz establecida en París; fundado y ex-presidente del Comité Democrático Ibérico de Montevideo; miembro de diversas ll.* del rito escoces ant.* y ac.*., y fundador y Ven.*. Electo de la L.*. del rito de York "Verdad Masónica" al or.*. de Buenos Aires" (t. I, 1869). Di ritorno a Barcellona pubblica, con Nicolás Diaz de Benjumea un volume di quadretti sociali e satirici intitolato *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por si mismos* (1881).

estendendole a una gamma linguistica nordeuropea e mitteleuropea che era fuori dalla portata di Baudry. Protagonista non unico, ma principale di questa 'viralità' è l'editore berlinese B. Behr (E. Bock), che nel 1854 pubblica due edizioni esalingui francese-inglese-tedesco-russo-polacco-svedese e francese-italiano-inglese-tedesco-russo-polacco (Bellenger 1854 a e b). Da queste 'figliano' altre edizioni esalingui, che includono di volta in volta lo spagnolo, l'olandese, il danese, lo svedese; un numero elevato di edizioni quadrilingui e trilingui e un numero ancora più ampio di edizioni bilinguiconfezionate dagli stessi curatori, che, oltre a combinare variamente le lingue elencate, aggiungono l'ungherese, il ceco, entrambi in combinazione con francese e tedesco. L'assenza del portoghese ci esime in questa sede da un esame più dettagliato dei profili dei curatori. In generale, si può dire che continuano a trovarsi analogie con i precedenti, se si eccettua l'esilio politico. Si tratta per lo più di insegnanti di lingua nelle scuole tedesche, autori di grammatiche, antologie e altri libri a carattere didattico, traduttori, tra i quali torreggia il responsabile generale delle guide Behr, il francese Charles-Marie Marelle (1827-1903?), professore di letteratura francese alla *Akademie für moderne Philologie* di Berlino, membro della *Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen*, poeta e traduttore (Marelle 1863; 1868; 1873; 1879). Tra i molti dai nomi e dai profili incerti, ci corre nominare il revisore italiano, Fabio Fabbrucci, che, nel frontespizio del *Teatro Scelto Italiano* (Fabbrucci 1838), si definisce "toscano, Regio Professore e Pubblico Lettore di Lingua e Letteratura Italiana nella R. Università di Berlino, etc. etc." e, nella dedica al conte di Redern, intendente generale dei teatri, si dichiara "da alcuni anni" anche insegnante di italiano presso la scuola di canto dell'*Akademie der Künste* di Berlino. Altrove Fabbrucci (1863) si definisce "Sanese". Fabbrucci è autore di antologie letterarie simili a quelle pubblicate dai collaboratori degli editori francesi che abbiamo già incontrato: *Manuale contenente pezzi scelti da' migliori prosatori italiani antichi e moderni* (1831); *Perle del Parnaso lirico italiano* (1858); *Tesoretto contenente pezzi scelti in prosa, sentenze e descrizioni in poesia d'autori classici italiani antichi e moderni* (1863).

Va infine ricordato un altro gruppo di guide derivate da Bellenger e interessante la coppia francese-fiammingo. Si tratta di *Nieuwe Vlaemsche en Fransche saemenspraeken, inhoudende gemakkelyke hoofdstoffelyke spreekwyzen en nieuwe saemenspraeken over de stoffen die het meest in gebryk zyn*, pubblicata a Lovanio presso Vanlinthout et Vandenzande. Di

questa versione di contano almeno 19 versioni, molte delle quali introvabili, tra cui le prime quattro. La prima di cui abbiamo trovato traccia risale al 1834 ed è riportata come quinta edizione. La diciannovesima edizione risale al 1888. Curatore della versione fiamminga dei dialoghi è Charles Vandervorst (o van der Vorst), su cui le informazioni sono scarse. Si conosce di lui solo la collaborazione, assieme a François-Joseph-Michel Noël e Charles-Pierre Chapsal, a una *Grammaire française* pubblicata a Lovanio nel 1838.

3.5. Le guide Garnier

Arriviamo così alla metà del secolo XIX, quando entra in scena un'altra casa editrice dinamica e proiettata su scala internazionale: i Garnier Frères. Nel 1859 essi pubblicano la loro guida poliglotta, nella stessa combinazione di quella di Baudry: il *Manuel de la conversation et du style épistolaire à l'usage des voyageurs et de la jeunesse des écoles, en six langues : français-anglais-allemand-italien-espagnol-portugais*. Il gruppo di compilatori assemblato dai Garnier comprende Ebenezer Clifton per la coppia francese-inglese, che al solito funge da modello-base, Friedrich Wilhelm Ebeling per il tedesco, Giovanni Vitali per l'italiano, Francisco Corona Bustamante per lo spagnolo e Pedro Carolino Duarte per il portoghese. Di questa versione si conteranno almeno quattro versioni, fino all'ultima (allo stato attuale delle conoscenze) del 1896. Ad esse va aggiunta la versione con titolo e paratesto in inglese e con l'inversione delle prime due colonne nelle pagine del testo principale, sicché in esse è l'inglese a fare da base per il confronto con le altre lingue. Di questa versione abbiamo trovato una sola edizione, contemporanea alla prima esalingue del 1859.

Figura 4. Le guide Garnier



La figura 4 riassume la costellazione di guide che fiorisce attorno all'edizione poliglotta del 1859, seguendo i criteri di economia e modularità che già abbiamo visto applicati da Hingray e Baudry. In realtà, da un punto di vista cronologico, il cammino è in un certo senso inverso, perché a partire dal 1856-1857 i Garnier fanno uscire una serie di guide di conversazione bilingui che combinano variamente le lingue presenti nella versione esalingue e nell'unica quadrilingue che uscirà, anch'essa nel 1859 e di cui, con le solite cautele del caso, abbiamo contato nove versioni fino ad arrivare al 1939. Quest'ultima, con scelta molto eurocentrica evidentemente dettata da ragioni di mercato, combina francese, inglese, tedesco e italiano. A conferma del ruolo di modello della coppia francese-inglese, la prima bilingue a uscire, nel 1856 è proprio quella che combina i due idiomi, cui si affianca quella francese-spagnolo e quella portoghese-francese. L'anno successivo usciranno le guide francese-tedesco, francese-italiano e spagnolo-inglese e poi, via via, altre combinazioni, tra cui spagnolo-italiano (1858), inglese-italiano (1859), italiano-tedesco (1864), portoghese-inglese (1859), spagnolo-portoghese (1878), inglese-portoghese (1882). Nel corso degli anni anche le guide Garnier si aprono ad altre lingue, tra cui l'olandese, il russo (anche in combinazione con l'italiano, nel 1894), il greco, il romeno e il basco. Della guida francese-euskara, forse perché unica nel suo genere, usciranno quattro versioni per i tipi di Garnier, più una con diverso titolo ed editore, nel 1912. Va però detto che, tutto sommato, l'impresa dei Garnier assume caratteri più contenuti rispetto a quelle di Baudry e di Behr, sia per numero di edizioni, sia per varietà linguistiche, sia ancora per la tutt'altro che sistematica copertura delle potenziali combinazioni linguistiche. Peraltro, le guide Garnier, almeno in alcuni casi, appaiono molto longeve, estendendosi fino agli anni quaranta del Novecento. Quanto alla coppia portoghese-italiano, essa arriva tardi e sfruttando, in particolare, gli aggiornamenti della versione francese-italiano. In quest'ultima, infatti, il corpus curato da Giovanni Vitali viene arricchito, a partire già dall'edizione del 1858, di una colonna con la pronuncia figurata italiana, curata da Arturo Angeli. Si tratta di una pronuncia figurata che è quasi fonetica e facilmente intercomprensibile da parte di tutte le lingue romanze (ad esempio, "spiaggia" è trascritto "spia'djia"). Con pochi adattamenti (ad es. "fogna" trascritto come "fo'nha"), questa trascrizione fonetica è adattabile anche al portoghese. Su arriva così al *Manual da conversação e do estylo epistolar para uso dos viajan-*

tes e da mocidade das escolas: português-italiano, del 1900 (a), combinazione del *corpus* curato da Pedro Duarte e di quello curato da Giovanni Vitali, cui viene aggiunta la colonna di pronuncia figurata di Arturo Angeli. Ne abbiamo trovata una riedizione nel 1917.

Le guide Garnier si aprono con uno scarno "Avant-propos", seguito da un ricco e articolato vocabolario (I), suddiviso per campi semantici che vanno dall'ambiente naturale al tempo e alle stagioni, ai numeri, per poi giungere agli esseri umani, ai loro attributi fisici e spirituali e alle loro relazioni private e pubbliche, in particolare quelle relative alle attività economiche e professionali e alle arti. Segue una breve sezione intitolata "Exercices pratiques" (II), che si concentra sulle regole per la coniugazione dei verbi. La successiva sezione (III) è dedicata alle "Phrases usuelles", suddivisa non per campi semantici ma per situazioni di comunicazione: interrogare e rispondere, offrire, domandare, accordare, rifiutare e scusarsi, ringraziare, consultare e decidere, affermare, negare, infine esprimere probabilità, dubbio, sorpresa, ammirazione, gioia, afflizione, collera e rimprovero. L'insieme di queste sezioni occupa le prime 125 pagine dell'edizione poliglotta, dopodiché il resto (pp. 125-310) è occupato dal corpus conversazionale (sez. IV). Le ultime quaranta pagine sono infine occupate da un "Manuel epistolaire" (V) e da una tabella comparativa delle unità monetarie. Anche il corpus di conversazioni è suddiviso in campi semantici molto articolati, al cui interno si distinguono le parti della giornata e le visite, i mestieri della città, gli svaghi borghesi, la corrispondenza, infine una serie coordinata di situazioni relative al viaggio e alla sistemazione in una terra straniera. I fratelli Garnier usano le guide anche come strumento di marketing. La eccezionalmente lunga conversazione tra un cliente e un libraio (pp. 189-197), infatti, è occasione per pubblicizzare in maniera subliminale, per così dire, il catalogo della casa editrice, aggiornando di edizione in edizione testi e titoli. Tra i libri menzionato merita menzionare il *Traité d'économie politique* (1860), di Joseph Garnier, un'opera ampia ma con scopi didattici, che riprende con nuovo titolo gli *Éléments d'économie politique* (1846), pubblicati da Guillaumin, e che diffonde il credo di un'economia basata sul libero mercato e la libera concorrenza.

La vicenda di questa casa editrice è nota e può essere qui ricordata sinteticamente. Auguste (1812-1887) e Hippolyte Garnier (1815 o 1816-1859) fondano la casa editrice nel 1833 e la collegata libreria nel 1888. Anche questa casa editrice

prospera grazie a un catalogo multilingue proiettato sul mercato europeo e mondiale, in particolare in America Latina e nel mercato brasiliano, dove possiede una propria filiale (El Far 2006: 15-26). La proliferazione di versioni della guida si lega dunque a questa esposizione. In particolare, l'aggiunta di una versione bilingue portoghese-italiano all'inizio del secolo XIX si spiega con i flussi di emigrazione italiana verso il Brasile che già da un paio di decenni si erano intensificati e che avevano, tra l'altro, provocato un'ondata di interesse per la cultura e la produzione scientifica italiana, come testimonia la guida di Nabantino e Monteiro di cui parleremo più avanti. In Brasile si erano anche moltiplicati gli insegnamenti di italiano, il che generava una domanda di strumenti glottodidattici come, appunto le guide di conversazione (Lupetti e Guidi 2014).

La scelta dei redattori delle guide segue le linee già intraprese dagli editori precedenti. Di Ebenezer Clifton, nato nel 1815, non esistono profili biografici. Egli ha il classico profilo del revisore e curatore di opere di carattere grammaticale, lessicografico e applicato che si trovavano nel catalogo degli editori 'europei' di Parigi e che avevano avuto un discreto successo di edizioni, sicché premeva agli editori pubblicarne versioni aggiornate a cura dei loro collaboratori più o meno fissi. È di questo genere la "trente-cinquième édition" (ma la contabilità è certamente discutibile in questo genere di opere e con le incertezze del diritto d'autore che regnarono almeno fino a metà Ottocento) dell'*abrégé* del *Dictionnaire anglais-français et français-anglais*, di Abel Boyer, risalente alla metà del Settecento e che era passato attraverso una serie di editori e curatori, tra cui Hamonière per i tipi di Hingray, fino ad approdare a Baudry nel 1846 nella versione rivista da Eugène Thunot. E Baudry affidò a Clifton la cura della propria edizione (Boyer 1846), più volte ripubblicata negli anni successivi. Nello stesso anno questi pubblica un *Manuel de prononciation anglaise*, contenente un innovativo sistema di caratteri fonetici di provenienza inglese (Clifton 1846). A partire dal 1873, sono invece i fratelli Garnier ad assicurarsi i servizi di Clifton, che pubblica con loro un compilativo *New Dictionary of the French and English Languages*, anch'esso destinato a passare attraverso varie riedizioni. A queste collabora, a partire dal 1883, un altro collaboratore impegnato nelle edizioni delle guide poliglotte Garnier, Adrien Grimaux, responsabile della redazione della pronuncia figurata del francese nelle guide di conversazione inglese-francese. Clifton cura anche una riedizione della *Commercial Correspondence* di William

Anderson (1872) e, come traduttore, cura la versione inglese di *L'Innovateur. Journal des cordonniers-bottiers* (nn. 1-11, 1857), compilato da Charles-Hubert Vincent (1826-1888) e pubblicato da Baudry. Completa la schiera dei redattori della coppia inglese-francese Antoni Dufriche-Desgenettes (1804-1878), anche lui curatore della pronuncia figurata nell'edizione 1878 della guida bilingue, poeta dimenticato (Dufriche-Desgenettes 1879) e studioso di fonetica (Dufriche-Desgenettes 1859; 1859-1860). Forse il suo compito più importante nell'impresa dei Garnier è però la cura delle tre versioni olandese-francese della Guida, che escono dal 1864 al 1881.

Quanto agli altri collaboratori, Friedrich Wilhelm Ebeling (1822-1893), responsabile per il tedesco nelle guide poliglote Garnier, è un filologo, storico della letteratura e lessicografo. Autore molto prolifico, scrive opere di filologia e storia tedesca in tedesco. Per Garnier compila anche un *Vocabulaire français-allemand* (1881). Di Giovanni Vitali, curatore dell'italiano, non si sa nulla né si conosce altra pubblicazione in francese o in italiano. Come già detto, la sua versione, combinata con quella di Pedro Duarte e con la pronuncia figurata di Arturo Angeli, diviene parte integrante delle guide portoghese-italiano, oltre che di quelle francese-italiano e spagnolo-italiano. Nei frontespizi delle opere lessicografiche cui partecipa (Lillo 2008: 580, 558, 586, 606, 968) si presenta alternativamente come professore di lingua italiana, professione che probabilmente esercitava a Parigi, e come autore di una storia della letteratura italiana di cui tuttavia non abbiamo trovato traccia, a meno che non si tratti dei *Morceaux choisis des classiques italiens, à l'usage de l'enseignement secondaire classique et moderne, précédés d'une étude sur l'origine de la langue italienne et les progrès de sa littérature jusqu'à nos jours* (1892). In effetti Angeli è collaboratore fisso dei Garnier, per i quali cura e rivede varie opere a carattere lessicografico: corregge e aggiorna il dizionario francese-italiano di Costanzo Ferrari (1900) e contemporaneamente compila un dizionario cui aggiunge la sua specialità, la pronuncia figurata (Angeli 1900b). Ancora, rifonde e aggiorna il *Grand dictionnaire français-italien et italien-français, étymologique, historique et géographique* di Ferrari e Joseph Caccia (1910) e cura un dizionario inglese-spagnolo (Angeli 1911), rivisto da J. McLaughlin.

Qualcosa di più si sa sul curatore spagnolo, Francisco Corona Bustamante (?-1899) (Bruña Cuevas 2013; 2014; Alvar Ezquerro 2019). Collaboratore stabile dei Garnier e poi della Librairie Hachette, Corona compilò un dizionario

bilingue spagnolo-inglese (1869-1870) e uno francese-spagnolo (1882), entrambi a partire dai dizionari monolingue di riferimento (Littré, Real Academia Española).

Singolare è infine la vicenda del curatore portoghese, Pedro Carolino Duarte. Abbiamo già menzionato il fortunato *Novo guia da conversação em francêz e portuguez* (Fonseca 1836), pubblicato da J.-P. Aillaud e passato attraverso numerose riedizioni, tra cui quella di Rio de Janeiro, presso i fratelli Laemmert, nel 1849. Una versione di questa guida per la combinazione linguistica portoghese-inglese venne pubblicata dalla vedova Aillaud nel 1855. La prima pagina attribuiva questa opera a Fonseca e ad un tale Pedro Carolino. Il problema è che le parti in inglese non erano altro che una traduzione letterale del testo francese ed erano un fioccare di errori grammaticali e sintattici, di calchi impropri di termini e costruzioni francesi, nonché di goffi quiproquo. Ad esempio i dialoghi rimanevano ambientati in Francia ed erano infarciti di riferimenti alla lingua e allo stile francese. Le conseguenze furono assolutamente disastrose: Carolino, il presunto curatore dei testi inglesi, si rivelava completamente a digiuno di conoscenze relative a questa lingua e tanto le pagine introduttive quanto le frasi e i dialoghi presenti nel corpo del testo risultavano privi di senso e spesso comici. Scoperta per caso da un viaggiatore britannico di passaggio a Macao (che era allora un dominio portoghese), durante gli anni sessanta del XIX secolo, la guida ebbe una nuova edizione nel 1883, questa volta però come pièce umoristica indirizzata al pubblico britannico, con un'introduzione di James Millington, e, nello stesso anno, negli Stati Uniti, con una nota di Mark Twain, sotto il titolo *English as She is Spoke: or, a jest in sober earnest*.

Ma se Fonseca era uno studioso erudito e competente, Pedro Carolino Duarte (questa era la sua identità) non gli era da meno: era anche un competente traduttore dal tedesco per la vedova Aillaud (Schmid 1855, 1857a, 1857b, 1858, Barth 1861, Duarte 1861a e b), e, come abbiamo veduto, venne reclutato dai fratelli Garnier per curare le parti in portoghese delle *guias polyglotas*. Questa volta, supportato da una migliore conoscenza del francese, Duarte svolse il suo lavoro in modo alquanto corretto.

A conclusione di questo percorso riteniamo utile illustrare sinteticamente, attraverso un grafico, l'importanza che le guide di conversazione ebbero per più di un secolo. La figura 6 propone infatti una "misurazione" del successo di queste iniziative editoriali basata sul numero di riedizioni (a due, tre, quattro o sei lingue) che, anno dopo anno,

– António Vieira Lopes, *Guia da conversação portugueza e italiana para uso dos viajantes e estudantes*, por Antonio Vieira Lopes, Porto: F. Gomes da Fonseca, 1864.

– Alberto de Gervais, *Guia de Conversação em Italiano e Portuguez*, precedido de hum methodo fácil para aprender-se em pouco tempo a fallar e escrever bem o italiano, por Alberto de Gervais, Auctor da *Nova Grammatica Italiana* e do *Compêndio Geral da Lingua Italiana Comparada com o Portuguez*, e Professor catedratico da mesma lingua no Imperial Collegio de Pedro Segundo, segunda edição muito augmentada, Rio de Janeiro, Typ. da Escola, do Editor Serafim José Alves, s.d. [1882].

– D. M. Ramsey Johnston, *Guia de Conversação em Portugues e Italiano*, Porto: Livraria Chardron, Casa editora Lello & Irmão, 1896.

– Michele Nabantino, Antonio Monteiro, *Guida di conversazione in italiano e in portoghese contenente tutti i vocaboli della lingua pratica colla pronuncia figurata delle parole portoghesi*, Paris-Lisboa: Guillard, Aillaud & C.ia, 1889.

Su questi testi indagheremo in un futuro contributo, nel quale verranno anche affrontate più nel dettaglio questioni legate al metodo di insegnamento e soprattutto la questione dei destinatari cui le guide sono rivolte.

Monica LUPETTI, Marco E.L. GUIDI
Università di Pisa

monica.lupetti@unipi.it, marco.guidi@unipi.it

Bibliografia

(I riferimenti al *Diccionário bibliographico portuguez*, 23 voll., Lisboa: Imprensa Nacional, 1858 e ss., di Inocêncio Francisco da Silva, sono indicati nel modo seguente: Inocêncio, vol. ...)

ABÉLARD, Pierre. 1838. *Cartas d’Heloisa e Abailard*, traduzidas por Caetano Lopes de Moura, [...] seguidas das cartas amorosas d’una religiosa portugueza, restituídas a lingua materna por D. José-Maria de Souza, [...] augmentadas com as imitações de Dorat e outras, e traduzidas do francez por Filinto Elysio e Caetano Lopes de Moura Paris: J.-P. Aillaud.

ABES – Agence Bibliographique de l’Enseignement Supérieur, 2019. “Adler-Mesnard, Edouard Henri Emmanuel (1807-1868)” in Idref. Identifiants et Référentiels pour l’enseignement supérieur et la recherche. <https://www.idref.fr/070420696#> [consultato il

- 21/01/2019].
- ADLER-MESNARD, Édouard-Henri-Emmanuel. 1837. *Versions allemandes appliquées aux règles de la grammaire et suivies d'un vocabulaire...*, Paris: Dezobry, E. Magdeleine et Cie.
- ADLER-MESNARD, Édouard-Henri-Emmanuel. 1844. *Nouveau dictionnaire français-allemand et allemand-français*, rédigé sur le plan du grand dictionnaire de MM. [Carl Wilhelm Theodor] Schuster et [Adolphe] Régnier, ... 2 tomes en 1 vol., Paris: C. Hingray.
- ADLER-MESNARD, Édouard-Henri-Emmanuel. 1849. *Premières lectures allemandes ou choix gradué de prose et de poésie allemande, accompagné de notes... et de renvois à la grammaire allemande de MM. Le Bas et Regnier, ...* approuvé par le Conseil royal de l'instruction publique, Paris, Ch. Hingray.
- ADLER-MESNARD, Édouard-Henri-Emmanuel. 1851-1853. *La Littérature allemande au XIXe siècle. Morceaux choisis des auteurs allemands les plus distingués de cette époque, précédés d'un résumé de l'histoire de cette littérature, de notices biographiques et bibliographiques, accompagnés de notes explicatives et d'un traité de prosodie allemande*, Paris: Dezobry et E. Magdeleine.
- ADLER-MESNARD, Édouard-Henri-Emmanuel. 1859. *Grammaire allemande: rédigée d'après un plan entièrement nouveau et en harmonie avec les programmes officiels*, Paris: Dezobry, E. Magdeleine et Cie.
- ADLER-MESNARD, Édouard-Henri-Emmanuel. 1864. *Dialogues classiques français-allemands: ouvrage spécialement composé pour les élèves des lycées et des collèges, ...*, 2e édition revue et corrigée, Paris: Fd Tando.
- ADLER-MESNARD, Édouard-Henri-Emmanuel. 1875a. *Corrigé des versions et thèmes écrits et parlés appliqués aux règles de la grammaire. 1ère partie. Exercices préliminaires. 2e division...*, Paris: C. Delagrave.
- ADLER-MESNARD, Édouard-Henri-Emmanuel. 1875b. *Corrigé des versions et thèmes écrits et parlés appliqués aux règles de grammaire...*, Traduits par J.-N. Charles, 2e partie. *Exercices du second degré*, Paris: C. Delagrave.
- ALFIERI, Vittorio. 1847. *Opere scelte di Vittorio Alfieri cioè La vita scritta da esso, tutte le tragedie: colle lettere di Calsabigi, di Cesarotti e le risposte dell'autore, una commedia, le satire, sonetti vari, le odi sull'America libera, il principe e le lettere ed il panegirico a Traiano*, pubblicato per cura di Giuseppe Zirardini, Paris: Baudry.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel. 2019. "Corona Bustamante, Francisco (?-1899)", in *Biblioteca Virtual de la Filología Española* [online], URL: <https://www.bvfe.es/component/mtree/autor/9556-corona-bustamante-francisco.html> [consultato il 20 febbraio 2019].
- ANDERSON, William. 1872. *W. Anderson's Commercial Correspondence [...]*, a new edition, with many improvements and additions. Paris: Leroy brothers.
- ANGELI, Arturo. 1892. *Morceaux choisis des classiques italiens, à l'usage de l'enseignement secondaire classique et moderne, précédés d'une étude sur l'origine de la langue italienne et les progrès de sa littérature jusqu'à nos jours*. Paris: Garnier frères.
- ANGELI, Arturo. 1900a. *Guias polyglottas: Manual da conversação e do estylo epistolar para uso dos viajantes e da mocidade das escolas: português-italiano, com a pronunçiação italiana figurada por Arturo Angeli*. Paris: Garnier Frères.
- ANGELI, Arturo. 1900b. *Vocabulaire Garnier, Nuovo vocabulario che contiene tutti i vocaboli moderni con la pronunzia figurata. Italiano-francese*.

- Parigi: Fratelli Garnier.
- ANGELI, Arturo. 1911. *A New Dictionary of the Spanish and English Languages*, [...] by Arthur Angeli ; revised and corrected by J. Mc Laughlin. Paris: Garnier brothers.
- BARBERI, Giuseppe Filippo (J[oseph]-Ph[ilippe]). 1822. *Dictionnaire portatif français-italien et italien-français / Dizionario portatile italiano francese e francese italiano, ...* Paris: J.-P. Aillaud.
- BARBERI, Giuseppe Filippo (J[oseph]-Ph[ilippe]). 1836. *Dictionnaire français-italien et italien-français / Dizionario italiano-francese e francese-italiano, ...* revu par A. Ronna. Paris: Baudry.
- BARBIER, Frédéric. 2012. *Histoire du livre en Occident, Paris*: Colin (1^a ed. 2000).
- BARBIER, Frédéric, Juratic, Sabine, Mellerio, Annick. 2007. *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et gens du livre à Paris; 1701-1789. A-C*, Genève: Droz.
- BELLENGER, William A. 1801. *The French and English Idioms Compared; wherein the Idiomatical Difficulties of the French are [...] elucidated in a manner entirely new*. Canterbury: W. Bristow.
- BELLENGER, William A. 1807. *French Conversation: containing elementary phrases, and new easy dialogues, in French and English, upon the most familiar subjects, for the use of schools*, by W.A. Bellenger, Author of the French and English idioms compared, Canterbury: Printed and sold by J. Saffery, Christ Church Yard. London : Sold by Crosby and Co. Stationer's Court ; and Cundee, Ivy Lane, Paternoster Row.
- BELLENGER, William A. 1810. *The French and English Primmer, or an easy vocabulary of twelve hundred common words, for the use of children*. London: Richard Phillips.
- BELLENGER, William A. 1813. *Fables choisies à l'usage des enfans, et des autres personnes qui commencent à apprendre la langue Française. Avec un dictionnaire, où tous les mots sont expliqués grammaticalement*. Par G. A. Bellenger, auteur des nouveaux élémens de conversation, d'un dictionnaire d'idiomes, et de plusieurs autres livres sur l'éducation. A Londres : De l'imprimerie de Law et Gilbert, St. John's-Square, Clerkenwell; se vend chez Sherwood, Neely, et Jones, Paternoster-Row; et chez Boosey, Old Broad-Street.
- BELLENGER, William A. 1818. *A Practical Treatise on the Globes: containing [...] the names and situations of the constellations [...] and a description of the different appearances of the heavens, at every hour of the night throughout the whole year*. London: Sherwood, Neely & Jones, etc.
- BELLENGER, William A. 1826a. *Nouvelles conversations françaises et anglaises*, 10e édition, Paris: Baudry.
- BELLENGER, William A. 1826b. *A Dictionary of Idioms, French and English*, Second edition [...] enlarged. London: Sherwood, Gilbert & Piper.
- BELLENGER, William A. 1852 [1813]. *One Hundred Choice Fables, Imitated from La Fontaine, for the Use of Children, and All Persons Beginning to Learn the French Language, with a Dictionary of the Words and Idiomatic Phrases Grammatically Explained: To Which Is Added a Key to the Translation*, by C. des Lyons, London: Arthur Hall, Virtue, & co.
- BELLENGER, William A. 1854a. *Nouveau guide de conversations modernes ou dialogues usuels et familiers : Contenant en outre de nouvelles conversations sur les voyages, les chemins de fer, les bateaux à vapeur, etc. en six langues: Français, anglais, allemand, russe, polonais, suédois. Con-*

- tenant en outre de nouvelles conversations sur les voyages, les chemins de fer, les bateaux à vapeur [...]. Berlin: B. Behr.
- BELLENGER, William A. 1854b. *Nouveau guide de conversations modernes, ou Dialogues usuels et familiers contenant en outre de nouvelles conversations sur les voyages, les chemins de fer, les bateaux à vapeur, etc. en six langues français, italien, anglais, allemand, polonais, russe: à l'usage des voyageurs [...].* nouvelle édition refondue. Berlin: Librairie B. Behr.
- BELLENGER, William A. e Vandervorst, Charles. 1834. *Nieuwe Vlaemsche en Fransche saemenspraeken, inhoudende gemakkelyke hoofdstoffelyke spreekwyzen en nieuwe saemenspraeken over de stoffen die het meest in gebryk zyn.* Louvain: Vanlinthout et Vandenzande.
- BENTHAM, Jeremy. 1843. "Extracto del Ensayo sobre la nomenclatura de los principales ramos del saber humano". *Revista enciclopédica de la civilización europea*, 1, 1, pp. 4-29.
- BENTHAM, Jeremy. 1983 [1817]. *Chrestomathia*, ed. by M.J. Smith and W.H. Burston, Oxford: Clarendon Press.
- BLANQUI, Adolphe. 1837. *Histoire de l'économie politique en Europe, depuis les anciens jusqu'à nos jours, suivie d'une bibliographie raisonnée des principaux ouvrages d'économie politique*, Paris: Guillaumin.
- BLANQUI, Adolphe. 1839. *Historia de la economía política en Europa desde los tiempos antiguos hasta nuestros días : seguida de una bibliografía razonada de las principales obras de dicha ciencia, escrita en francés por Adolfo Blanqui ; traducida al castellano por José Carasa*, Madrid: N. Arias.
- BOCCOLARI, Giorgio. 1975. "Canuti, Filippo Maria", in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 18, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- BOTTARELLI, Ferdinando, Polidori, Gaetano. 1820. *The New Italian, English, and French pocket dictionary ... A new edition, very greatly augmented, and much improved, by the union of the respective works of F. Bottarelli and G. Polidori*, London: Wingrave & Collingwood [et al.].
- BOTTARELLI, Ferdinando. 1822. *Exercises upon the different parts of Italian speech : with references to Veneroni's Grammar : to which is added, an abridgment of the Roman history, intended at once to make the learner acquainted with history, and the idiom of the Italian language, [...]* 8th ed., carefully revised and corrected by G[iovanni] B[attista] Rolandi, London: Printed for J. Collingwood [et al.].
- BOTTARELLI, Ferdinando. 1829. *Exercises upon the different parts of speech of the Italian language with references to Veneroni's grammar : To which is added, an abridgment of the Roman history, intended at once to make the learner acquainted with history, and the idiom of the Italian language, / [...]* 9th ed., considerably improved, London: Printed for J. Collingwood.
- BOTTARELLI, Ferdinando, Polidori, Gaetano. 1820. *The New Italian, English, and French pocket dictionary ... A new edition, very greatly augmented, and much improved, by the union of the respective works of F. Bottarelli and G. Polidori*, London: Wingrave & Collingwood [et al.].
- BOTTARELLI, Ferdinando, Polidori, Gaetano. 1826a. *The New Italian, English, and French pocket dictionary, carefully compiled from the dictionaries of la Crusca; dr. S. Johnson; the French Academy; and others of the best authority: having the partsof speech properly distinguished; and each word accented according to its true pronunciation, A new edition, very greatly augmented, and much improved, by a*

- union of the respective works of F. Bottarelli and G. Polidori. In three volumes. Vol. 1. Italian before the English and the French, London: printed for J. Collingwood [et al.].
- BOTTARELLI, Ferdinando, Polidori, Gaetano. 1826b. *The New Italian, English, and French pocket dictionary, carefully compiled from the dictionaries of la Crusca; dr. S. Johnson; the French Academy; and others of the best authority: having the parts of speech properly distinguished; and each word accented according to its true pronunciation, A new edition, very greatly augmented, and much improved, by a union of the respective works of F. Bottarelli and G. Polidori. In three volumes. Vol. 1. Italian before the English and the French, London: printed for J. Collingwood [et al.].*
- BOYER, Abel. 1846. *Nouveau dictionnaire anglais-français et français-anglais, abrégé de Boyer [...], trente-cinquième édition entièrement refondue [...] par MM. E. Thunot et C. E. Clifton. Paris: Baudry.*
- BRANCO, João de Freitas, Almeida, Jaime Duarte de. 1956. *O Teatro de S. Carlos 1793-1956: a história de um grande teatro lírico, Lisboa: Caistor.*
- BRUÑA Cuevas, M. 2013. "Francisco Corona Bustamante: sus traducciones, diccionarios y demás obras (primera parte)". *Archivum*, 63, pp. 97-122. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4648398.pdf>
- BRUÑA Cuevas, M. 2014. "Francisco Corona Bustamante: sus traducciones, diccionarios y demás obras (segunda parte)". *Archivum*, 64, pp. 45-76. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/23386>
- BYRON, George Gordon. 1812. *Childe Harold's Pilgrimage. A romaunt [Cantos I and II, with fourteen other poems], London: John Murray.*
- BYRON, George Gordon. 1816. *Childe Harold's Pilgrimage. Canto the third. London: John Murray.*
- BYRON, George Gordon. 1818. *Childe Harold's Pilgrimage. Canto the fourth. London: John Murray.*
- CALISCH, Isaac Marcus, Calisch, Nathan Salomon. 1864. *Nieuw woordenboek der Nederlandsche taal: bevattende: de meest gebruikelijke woorden, spraakwendingen en spreekwoorden, Tiel: H.C.A. Campagne,*
- CALISCH, Nathan Salomon. 1851. *Liefdadigheid te Amsterdam: overzicht van al hetgeen er in Amsterdam wordt verrigt, ter bevordering van de stof-felijke, zedelijke en godsdienstige belangen, voornamelijk der minvermogenen en behoeftigen Amsterdam: Schooneveld.*
- CHATEAUBRIAND, François-René de. 1837. *Os Natchez: historia americana, [...] traduzida do francez pelo Dr Caetano Lopez de Moura. Paris: J.-P. Aillaud.*
- CHEVALIER, Michel. 1843. "Discurso de inauguración pronunciado en la catedra de esa ciencia del Colegio Real de Francia", *Revista enciclopédica de la civilización europea*, 1(4), pp. 146-
- CHEVALIER, Michel. 1855 [1840]. "Discours d'ouverture du cours de l'année 1840-41. De la grandeur de l'industrie moderne et de sa sagesse". In: Michel Chevalier, *Cours d'économie politique fait au Collège de France*, premier volume, deuxième édition [...], Paris: Capelle, Libraire Éditeur, pp. 3-25.
- CIPOLLA, Costantino and Bignotti, Angiolino (a cura di). 2009. *Il crinale della vittoria: la battaglia di Solferino e San Martino vista dal versante francese, Milano: FrancoAngeli.*
- CLIFTON, Ebenezer. 1846. *Manuel de prononciation anglaise, contenant une série de leçons imprimées en caractères phonotypiques récemment adoptés en Angleterre, avec l'orthographe usuelle en regard, précédée*

- d'une analyse complète des sons de la langue anglaise. Paris: P. Didot frères.
- CLIFTON, Ebenezer. 1873. *New Dictionary of the French and English Languages / Nouveau dictionnaire anglais-français et français-anglais*. Paris: Garnier.
- CLIFTON, Ebenezer e Grimaux, Adrien. 1883. *A New Dictionary of the French and English Languages compiled from the dictionaries of the French Academy, Bescherelle, Littré [...]*. Paris: Garnier.
- COLOMBO, Angelo. 2007. *I lunghi affanni ed il perduto regno. Cultura letteraria, filologia e politica nella Milano della Restaurazione*, Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté.
- COOPER, James F. 1838a. *O derradeiro mohicano, história acontecida em 1757, [...] vertido em portuguez pelo Dr Caetano Lopes de Moura*. Paris: J.-P. Aillaud.
- COOPER, James F. 1838b. *O Piloto, novella maritima, [...], vertida em portuguez pelo Dr Caetano Lopes de Moura*. Paris: J.-P. Aillaud.
- COOPER-RICHET, Diana. 2001. "Les imprimés en langue anglaise en France au XIXe siècle: rayonnement intellectuel, circulation et modes de pénétration, in: Jacques Michon, Jean-Yves Mollier (eds), *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000, actes du colloque international, Sherbrooke, 2000*, Paris: l'Harmattan; Saint-Nicolas (Québec): Presses de l'Université Laval, pp. 122-40.
- CORONA Bustamante, Francisco. 1869-1870. *Diccionario inglés-español y español-inglés / Dictionary of the Spanish and English languages*. Paris: Garnier hermanos.
- CORONA Bustamante, Francisco. 1882. *Diccionario francés-español, basado en la parte francesa sobre el gran diccionario de E. Littré, y en la parte española sobre el Diccionario de la lengua castellana de la Real Academia Española*. Paris: Hachette.
- DÍAZ DE BENJUMEA, Nicolás e Fors, Luís Ricardo. 1881. *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por si mismos: colección de tipos y cuadros de costumbres peculiares en España, Portugal y América*. Barcelona: Estab. Tip. Editorial de Juan Pons.
- DNB. 1885-1996. *Dictionary of National Biography*, edited by Leslie Stephen et al., London: Smith Elder.
- DUFricHE-DESgenettes, Antoni. 1859. *Quelques idées neuves sur les vieux alphabets*. Paris: Maisonneuve.
- DUFricHE-DESgenettes, Antoni. 1859-1860. *De l'alphabet universel*. Paris: Maisonneuve.
- DUFricHE-DESgenettes, Antoni. 1879. *Recueil des poésies diverses*. Paris: impr. de A. Parent.
- EBELING, Friedrich Wilhelm. 1881. *Vocabulaire français-allemand*. Paris: Garnier frères.
- EL FAR, Alessandra. 2006. *O Livro e a Leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- FABBRUCCI, Fabio. 1831. *Manuale contenente pezzi scelti da' migliori prosatori italiani antichi e moderni: con brevi notizie intorno alla vita ed alle opere di ciascheduno, compilato, per uso degli studiosi ed amatori della letteratura italiana*. Berlin: Rucker.
- FABBRUCCI, Fabio. 1838. *Teatro Scelto Italiano, con brevi notizie biografiche intorno agli autori delle opere contenute in questo volume, ed il saggio storico critico della commedia italiana del Prof. F. Salvi*. Berlino: Georg Gropius.
- FABBRUCCI, Fabio. 1858. *Perle del Parnaso lirico italiano*. Berlin: T. Cr. Fed.

- Enslin.
- FABBRUCCI, Fabio. 1863. *Tesoretto contenente pezzi scelti in prosa, sentenze e descrizioni in poesia d'autori classici italiani antichi e moderni*, Berlin: Hickethier.
- FERRARI, Costanzo. 1900. *Nouveau dictionnaire italien-français et français-italien, [...] corrigé [...] par Arturo Angeli*. Paris: Garnier frères.
- FERRARI, Costanzo e CACCIA, Joseph. 1910. *Grand dictionnaire français-italien et italien-français, étymologique, historique et géographique, rédigé d'après les ouvrages et les travaux les plus récents...*, ouvrage entièrement refondu et mis à jour par Arturo Angeli, Paris: Garnier.
- FLOREZ ESTRADA, Álvaro. 1828. *Curso de economía política*, Londres: D.M. Calero; edición corregida y aumentada, 2 vols, Madrid: M. De Burgos, 1840.
- FLÓREZ ESTRADA, Álvaro. 1833. *Cours éclectique d'économie politique, écrit en espagnol par D. Alvaro Florez-Estrada et traduit sur les manuscrits originaux de l'auteur par L. Galibert*, Paris: Treuttel et Wurtz.
- FONSECA, JOSÉ da. 1836b. *Novo guia da conversação em francês e portuguez, ou escolha de dialogos familiares sobre varios assumptos*, precedido de um copioso vocabulário de nomes proprios, com a pronuncia figurada ..., Paris: Aillaud; 2nd ed., 1853; new ed. Rio de Janeiro: Typ. Univ. de E. & H. Laemmert, 1849.
- FONSECA, José da, [Duarte,] Pedro Carolino. 1855. *O Novo guia da conversação em portuguez e inglez*, Paris: Va J.-P. Aillaud, Monlon e Ca.
- FONSECA, Maria do Céu. 2019. *O essencial sobre Guias de Conversação na tradição do ensino do Português como Língua Estrangeira*. Évora: Centro de Estudo em Letras, Universidade de Évora.
- FORS, Luís Ricardo. 1901. *Espíritu del Quijote*. La Plata: "La Popular".
- FORS, Luís Ricardo. 1905. *Criptografía quijotesca*. La Plata: Sesé y Larrañaga.
- FORS, Luís Ricardo. 1906. *Filosofía del Quijote, ordenada alfabéticamente*. La Plata: Sesé, Larrañaga y Cia.
- FOSCOLO, Ugo. 1837. *Opere scelte*, Paris: Baudry.
- GARNIER, Joseph. 1846. *Éléments de l'économie politique: exposé des notions fondamentales de cette science*, Paris: Guillaumin.
- GARNIER, Joseph. 1848. *Elementos de economía política*, traducidos por D. Eugenio de Ochoa, Oficial del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas. Obra adoptada para texto por el Consejo de Instrucción Pública para el próximo año académico, Madrid: Impr. y librería de la publicidad.
- GARNIER, Joseph. 1860. *Traité d'économie politique, exposé didactique des principes et des applications de cette science et de l'organisation économique de la société, [...]* 4e édition. Paris: Garnier frères,
- GENLIS, Stéphanie-Félicité du Crest. 1837. *D. Inez de Castro, novela, [...]* traduzida do francez pelo Dr Caetano Lopes de Moura. Paris: J.-P. Aillaud.
- GERVAIS, Alberto Desnele de, *Guia de conversação em italiano e portuguez*, precedido de hum methodo fácil para aprender-se em pouco tempo a fallar e escrever bem o italiano, por Alberto de Gervais, Auctor da *Nova grammatica italiana* e do *Compêndio geral da lingua italiana comparada com o portuguez*, e Professor catedratico da mesma lingua no Imperial Collegio de Pedro Segundo, segunda edição muito augmentada, Rio de Janeiro, Typ. da Escola, do Editor Serafim José Alves, s.d. [1882].
- GUIDI, Marco E. L., Cini, Marco (a cura di). 2017. *Le avventure delle Aven-*

- tures. *Traduzioni del Télémaque di Fénelon tra Sette e Ottocento*, Pisa: ETS Edizioni.
- HAMONIERE, G. 1815a. *Le Nouveau guide de la conversation, en anglais et en français, en trois parties: la première contenant un vocabulaire de mots usuels par ordre alphabétique; la seconde, quarante-cinq dialogues sur différens sujets; et la troisième, un recueil d'idiotismes, d'expressions familières et proverbes*, A Paris : chez Théophile Barrois fils.
- HAMONIERE, G. 1815b. *Le Nouveau guide de la conversation en espagnol et en français, en trois parties*, Paris: T. Barrois.
- HAMONIERE, G. 1815c. *Vocabulaire français et russe, ou recueil des mots français et russes, qui se rencontrent le plus fréquemment dans la conversation, dans lequel les mots russes sont représentés en caractères russes, avec leur prononciation figurée en caractères français, précédé d'un alphabet et d'un traité de prononciation russes, et suivi d'un tableau comparatif des monnaies, poids et mesures de France et de Russie*, Paris: Chez Théophile Barrois fils.
- HAMONIERE, G. 1816a. *Nouveau dictionnaire de poche français-anglois et anglois-français, contenant tous les mots des deux langues, dont l'usage est autorisé; Dans lequel on a inséré les Termes de Marine et d'Art militaire; les Préterits et les Participes passés de tous les Verbes Anglois irréguliers; et où l'on a marqué l'accent de tous les mots Anglois, pour en faciliter la prononciation: le tout suivi d'un Dictionnaire Mythologique et Historique, et d'un Dictionnaire Géographique*, Paris: chez Théophile Barrois fils.
- HAMONIERE, G. 1816b. *Dialogues russes et français à l'usage des deux nations, suivis d'un recueil de phrases familières et de proverbes*, Paris: Théophile Barrois fils.
- HAMONIERE, G. 1816c. *Grammaire française à l'usage des Russes*, Paris: Chez Théophile Barrois fils.
- HAMONIERE, G. 1817a. *Grammaire russe, divisée en quatre parties, ... avec un appendice contenant des remarques sur la langue slavonne*, Paris: Chez Théophile Barrois fils.
- HAMONIERE, G. 1817b. *Le nouveau guide de la conversation en portugais et en français*, Paris: Chez Théophile Barrois fils.
- HAMONIERE, G. 1818a. *Cours de thèmes anglais, ... ouvrage élémentaire..*, Paris: chez Théophile Barrois fils.
- HAMONIERE, G. 1818b. *Nouvelle grammaire espagnole raisonnée, contenant un traité de prononciation, fondé sur les règles établies par l'Académie de Madrid ; des règles comparatives de la langue espagnole et de la langue française; une liste alphabétique des verbes irréguliers, conjugués dans leur ordre...*, 2 voll., A Paris: Chez Théophile Barrois fils.
- HAMONIERE, G. 1818c. *Le nouveau guide de la conversation en italien et en français en trois parties*, Paris: Chez Théophile Barrois fils.
- HAMONIERE, G. 1819a. *Corrigé des thèmes, ou Clef du Cours de thèmes anglais*, Paris: chez Théophile Barrois fils.
- HAMONIERE, G. 1819b. *Nuovo dizionario da tasca francese-italiano ed italiano-francese*, Parigi: T. Barrois figlio.
- HAMONIERE, G. 1820a. *Nouveau dictionnaire de poche, françois-espagnol et espagnol-françois, contenant tous les mots des deux langues, dont l'usage est autorisé : dans lequel on a inséré les termes de marine et d'art militaire, et où l'on a suivi l'ordre alphabétique, et le système d'orthographe adoptés par l'Académie espagnole dans la 5e. et dernière édition de son dictionnaire; suivi d'un dictionnaire mythologique et historique, et d'un dictionnaire géographique*, Paris: Chez Théophile Barrois fils.

- HAMONIERE, G. 1820b. *Grammaire portugaise, divisée en quatre parties, dont la première traite de la prononciation ; la seconde, des différentes espèces de mots ; la troisième, de la syntaxe ; et la quatrième, de l'orthographe, de la ponctuation et de la prosodie : avec un appendice, contenant des remarques diverses*, Paris: Chez Théophile Barrois fils.
- HAMONIERE, G. 1824. *A new Guide to Conversation, in Spanish and English: in three parts: the first, containing a general vocabulary; the second, a series of dialogues on various subjects; the third, a collection of idiomatical phrases, familiar expressions, and proverbs: with a table, showing the comparative value of the moneys of North and South America*, translated from Hamonière; and enlarged by Thomas S. Brady ..., New-York: J. Cunningham.
- HAMONIERE, G. 1825. *Le guide de la conversation brésilienne et française en trois parties : la première contenant un vocabulaire de mots usuels par ordre alphabétique; la seconde, soixante dialogues sur différents sujets; et la troisième; un recueil d'idiotismes d'expressions familières et de proverbes; le tout suivi d'un tableau comparatif des monnaies de France et du Brésil*, Rio de Janeiro: P. Plancher.
- HAMONIERE, G. 1836. *A Nova [sic] guia da conversação em inglez, e portuguez*, Lisboa: Typ. Rollandiana.
- HAMONIERE, G. 1840. *Nova [sic] guia da conversação em italiano e portuguez, dividida em 2 partes, a primeira existendo um Vocabulario de palavras usuas por ordem alphabetica, a segunda, sessenta Dialogos sobre diferentes objectos*, Lisboa: Typ. Rollandiana.
- LAHARIE, Patrick. 2005. *Libraires et imprimeurs. 75. Seine 1815-1870 [édition provisoire]. Imprimeurs en lettres, Lithographes, Taille-douciers, Libraires. Liste nominative des dossiers conservés en F/18/1726 à 1837*, Paris: Centre Historique des Archives Nationales.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de. 1840. *Maximas e sentenças moraes*, [...] traducidas do francez pelo Dr Caetano Lopes de Moura. Paris: J.-P. Aillaud.
- LAROUSSE, Pierre. 1866-1876. *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Dictionnaire.
- LAROUSSE, Pierre. 1875. "Ronna (Antoine)", in *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, vol. 13, Paris : Administration du Grand dictionnaire universel, p. 1371.
- LEOPARDI, Giacomo et al. 1841. *Canti di Giacomo Leopardi e poesie scelte di U. Foscolo, I. Pindemonte, C. Arici e T. Mamiani*, Paris: Baudry.
- LÉVIZAC, Jean-Pont-Victor Lecoutz de. 1799. *A Theoretical and Practical Grammar of the French Tongue, in which the present usage on pronunciation, orthography, and the rules of syntax is developed, and all great difficulties cleared up, according to the decisions of the French Academy*, London: printed by Baylis, and sold by A. Dulau & Co.
- LÉVIZAC, Jean-Pont-Victor Lecoutz de. 1815. *A Theoretical and Practical Grammar of the French Tongue, in which the present usage in every part of syntax is displayed and all the principal difficulties explained*, 1st French edition, ... by G. Hamonière, Paris: T. Barrois fils.
- LILLO, Jacqueline (ed.). 2008. *1583-2000: quattro secoli di lessicografia italo-francese: repertorio analitico di dizionari bilingue*, Bern: Lang.
- LUPETTI, Monica. 2014. «O *Thesouro* de Antonio Michele: tradição e inovação metodológica na didática do italiano para portugueses», in Fátima Outerinho, Sónia Duarte, Rogelio Ponce de León Romeo (coord.), *Dos Autores de Manuais aos Métodos de Ensino das Línguas e Literaturas Estrangeiras em Portugal (1800-1910)*, Porto: Porto Editora e FLUP.

- LUPETTI, Monica e GUIDI, Marco E.L. 2014. "Markets for Knowledge. The Institutionalisation of Economics, the Rationalization of Language Learning and the Brazilian Translation of Luigi Cossa's *Primi elementi di economia politica*", in Elena Carpi and Marco E.L. Guidi (eds), *Languages of Political Economy. Cross-disciplinary Studies on Economic Translations*, Pisa, Pisa University Press, pp. 135-183
- LUPETTI, Monica e GUIDI, Marco E.L. 2017. «Le traduzioni lusofone delle *Aventures de Télémaque* (1765-1915)», in Marco E.L. Guidi, Marco Cini (cur.), *Le avventure delle Aventures. Traduzioni del Télémaque di Fénelon tra Sette e Ottocento*, Pisa: ETS edizioni, pp. 193-230.
- LUPETTI, Monica e GUIDI, Marco E.L. 2018. « From Revolution to Vintismo. Political economy and heritage language among the Portuguese émigrés in Paris », paper presentato alla ESHET Annual Conference, Madrid, 7-9 giugno.
- MACHIAVELLI, Niccolò. 1851. *Opere*, scelte da Giuseppe Zirardini, Paris: Baudry.
- MADONIA, Francesco Paolo Alexandre. 2016. "Un intellectuel exilé dans la tourmente du Risorgimento: Antonio Ronna, lexicographe et professeur", *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde* [online], 56, uploaded 4th Sept. 2017, consulted on 19th June 2019. URL : <http://journals.openedition.org/dhfiles/3937>
- MAMIANI, Terenzio. 1848. *Parnaso italiano. Poeti italiani dell'età media, ossia Scelta e saggi di poesie dai tempi del Boccaccio al cadere del secolo XVIII*, per cura di Terenzio Mamiani, aggiuntavi una sua prefazione, Paris: Baudry,
- MAMIANI, Terenzio. 1899. *Lettere dall'esilio, raccolte e ordinate da E. Viterbo*, Roma: Società Editrice Dante Alighieri.
- MANZONI, Alessandro. 1827. *I promessi sposi : storia milanese del secolo XVII*, Paris: Baudry; Fayolle: Bobée et Hingray.
- MANZONI, Alessandro. 1840. *Opere poetiche*, Paris: Baudry.
- MARELLE, Charles-Marie. 1863. *Le petit monde: enfantillage et poésie*. Paris: J. Hetzel.
- MARELLE, Charles-Marie. 1868. "Die französischen Märchen von Perrault, von Gustave Doré illustriert, mit der Bearbeitung M. Hartmann's und der Grimm'schen Sammlung verglichen, Vortrag gehalten in der Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen zu Berlin", *Archiv für neuere Sprachen*, XLI, pp. 405-420.
- MARELLE, Charles-Marie. 1876. "Contes et chants populaires français", *Herrig's Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, LV(3-4); LVI(2).
- MARELLE, Charles-Marie. 1879. *Poésies de Henri Heine*, trad. en vers français. Braunschweig: G. Westermann.
- MARINO, Giambattista. 1849. *L'Adone, poema del cavalier Giam Battista Marino, con gli argomenti di Fortuniano Sanvitale, e le allegorie di don Lorenzo Scoto, la Strage degl'innocenti ed una scelta di poesie liriche*, nuova edizione completa con un discorso preliminare di Giuseppe Zirardini. Paris: Baudry.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. 1844-1845. *Obras completas, ... Paris: Baudry*, 6 tomes en 5 vol., "Colección de los mejores autores españoles", vols 28-32.
- MELZI, Giovanni Battista. 1876. *Il Vero segretario italiano, o Guida a scrivere ogni sorta di lettere*. Paris: Garnier frères.
- MELZI, Giovanni Battista. 1878. *Manuale pratico di corrispondenza francese*. Paris: P. Ollendorff.

- MELZI, Giovanni Battista. 1880. *Nuovo vocabolario universale della lingua italiana, storico, geografico, scientifico, biografico, mitologico*, Paris: Garnier frères.
- MELZI, Giovanni Battista. 1886-1887. *Nuovo dizionario francese italiano e italiano francese, commerciale, scientifico, tecnico, militare, marinare-sco*, 2 voll., Milano: Fratelli Treves.
- MELZI, Giovanni Battista. 1892. *Nuovo dizionario inglese italiano e italiano inglese: commerciale, scientifico, tecnico, militare, marinare-sco, ecc.: arricchito d'un gran numero di locuzioni proprie delle due lingue, d'un gran numero d'esempi, delle voci dell'uso toscano, della retta pronunzia delle parole, dei vocaboli antiquati, d'un dizionario di nomi propri si personali che storici, geografici e mitologici*. Milano: Fratelli Treves.
- MELZI, Giovanni Battista. 1894-1897. *Nuovo dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo commerciale, scientifico, tecnico, militare, marinare-sco, ecc. arricchito 1. d'un gran numero di locuzioni proprie delle due lingue; d'un gran numero esempi; 3. delle voci dell'uso toscano; 4. degli americanismi piu in uso; 5. della retta pronunzia delle parole; 6. dei vocaboli antiquati; 7. d'un dizionario di nomi prorpri si personali che storici, geografici e mitologici*. Milano: Fratelli Treves.
- MICHELE, Antonio. 1807a. *Thesouro da Lingua Italiana, ou seja, Methodo para aprendella facilmente por meio de huma arte resumida, e clara, e para poder ficar com perfeito cnhecimento della, ainda mesmo sem auxilio de Mestre, e isto em brevissimo tempo*, Lisboa: Na nova Offic. de João Rodrigues Neves.
- MICHELE, Antonio. 1807b. *Elementos de conversação italiana, e portugueza, divididos em duas partes, A primeira contém huma collecção de Frases familiares; e a segunda huma de Dialogos sobre os assumptos os mais usuaes, Obra utilissima, e necessaria Não só aus Portuguezes, que querem aprender a Lingua Italiana; mas tambem aos Italianos, que querem instruir-se na Portugueza*. Lisboa: Na nova Offic. de João Rodrigues Neves.
- MILLIET DE SAINT-ADOLPHE, J.-C.-R. 1845. *Diccionario geographico historico e descriptivo do imperio do Brazil, contendo a origem e historia de cada provincia, cidade, villa e aldeia, [...] trasladada em portuguez do manuscripto inedito francez [...] pelo Dr Caetano Lopes de Moura*, Paris: J.-P. Aillaud.
- MOLHUYSEN, Philippus Christianus, Blok, Petrus Johannes. 1911. *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek*, Vol. 1, Leiden: Sijthoff.
- MONTI, Vincenzo. 1840. *Opere scelte*, Paris: Baudry.
- MOREAU, Mário. 1999. *O Teatro de S. Carlos: dois séculos de história*, Lisboa: Hugin.
- MOURA, Caetano Lopes de. 1840. *A mythologia da mocidade ou historia dos deoses, semideoses e divindades allegoricas da fabula seguida da descripção dos lugares celebres da antiguidade mythologica*. Paris: Livr. Portugueza de J.-P. Aillaud.
- MOURA, Caetano Lopes de. 1846a. *Historia de Napoleão Bonaparte*. Paris: Em Caza de J. P. Aillaud; Porto: Em Caza de N. Moré.
- MOURA, Caetano Lopes de. 1846b. *Harmonias da criação ou considerações sobre as maravilhas da natureza*. Paris : J.-P. Aillaud.
- MOURA, Caetano Lopes de. 1860. *Epitome chronologico da historia do Brasil para o uso da mocidade brasileira*. Paris: Va J.-P. Aillaud, Moulon e Ca.
- NABANTINO, Michele, Monteiro, Antonio, *Guida di conversazione in italiano e in portoghese contenente tutti i vocaboli della lingua pratica colla pronunzia figurata delle parole portoghesi*, Paris-Lisboa: Guillard,

- Aillaud & C.ia, 1889.
- NEUMÜLLER, Michael. 1986. "Der Verein für Geschichte der Deutschen in Böhmen". In Ferdinand Seibt (Hrsg.), *Vereinswesen und Geschichtspflege in den böhmischen Ländern*, München: Oldenbourg, pp. 179-208.
- NOËL, François-Joseph Michel, Chapsal, Charles Pierre e Vandervorst, Charles. 1838. *Grammaire française*. Leuven: Vanlinthout en Vandenzande.
- OCHOA, Eugenio de. 1840. *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y en verso*, Paris: Baudry, ("Colección de los mejores autores españoles", vols 23 and 24).
- PALAZZOLO, Maria Iolanda. 1987. "Un editore francese in lingua italiana: Louis Claude Baudry", *Studi Storici*, a. 28, n. 1, Jan. - Mar., pp. 203-224.
- PELLICO, Silvio. 1837. *Poesie scelte*, Paris: Baudry.
- PELLICO, Silvio. 1842. *Le Mie prigioni, memorie, [...]* con notizie preliminari di A. Ronna, e note tratte dalle addizioni di P. Maroncelli, Paris: Baudry.
- PELLICO, Silvio. 1868. *Le Mie prigioni, memorie [...]*. con un avvertimento di Giuseppe Zirardini. Paris: Baudry.
- POPPLTON, G.H. 1812. *Nouveaux élémens de la conversation en anglais et en français... ouvrage... composé sur le plan de celui du Dr Wanostrocht et de celui de John Perrin, ...* Paris: Chez Théophile Barrois fils.
- POSTHUMUS, Jan. 2007. "De lexicografische activiteiten van de familie Calisch", *Voortgang, jaarboek voor de neerlandistiek*, 25, pp. 145-208.
- POSTIGLIOLA, Alberto. 1972. "Buttura, Antonio" *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 15.
- PROIETTI, Domenico. 2009. "Melzi, Giovanni Battista" *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 73.
- PROVENZAL, Aristide. 1867. "Antonio Ronna. Necrologia", *Rivista bolognese di scienze, lettere, arti e scuole*, vol. 2, pp. 328-337.
- RAMSEY JOHNSTON, D. M., *Guia de Conversação em Portugues e Italiano*, Porto: Livraria Chardron, Casa editora Lello & Irmão, 1896.
- RANDOLPH, Donald Allen. 1966. *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- RONNA, Antonio. 1842. *Vergani's Italian Grammar*, augmented and greatly improved by A. Ronna, ... Paris: C. Hingray.
- RONNA, Antonio. 1843a. *Gemme, o Rime di poetesse italiane antiche e moderne, ...* Paris: Baudry.
- RONNA, Antonio. 1843b. *Parnaso italiano. Poeti italiani contemporanei maggiori e minori, preceduti da un discorso preliminare intorno a Giuseppe Parini e il suo secolo scritto da Cesare Cantù e seguiti da un saggio di rime di poetesse italiane antiche e moderne scelte da A. Ronna*, Paris: Baudry.
- RONNA, Antonio. 1844. *Notice nécrologique sur le comte Ferdinand dal Pozzo*, Paris: s.e.
- ROQUETE, José Ignacio. 1836. *Thesouro da mocidade portugueza ou a moral em acção, ...* Obra traduzida do francèz, Paris: J.-P. Aillaud.
- ROQUETE, José Ignacio. 1838a. *Cacographia portugueza, ou Collecção de themos extrahidos dos melhores auctores portuguez*, Paris: J.-P. Aillaud.
- ROQUETE, José Ignacio. 1838b. *Correcção da cacographia portugueza*, Paris: J.-P. Aillaud.
- ROQUETE, José Ignacio. 1841a. *Alphabeto portuguez. Novo methodo para*

- aprender a ler*, Paris: J.-P. Aillaud.
- ROQUETE, José Ignacio. 1841b. *Nouveau dictionnaire portugais-français ... composé sur les plus récents et les meilleurs dictionnaires des deux langues ... contenant les noms des principales villes et tous les termes de géographie et suivi d'un vocabulaire des noms propres portugais et français*, Paris: J.-P. Aillaud.
- ROQUETE, José Ignacio. 1844. *Livro d'ouro dos meninos para servir d'introdução ao Thesouro da adolescencia e da juventude*, Paris: J.-P. Aillaud.
- ROQUETE, José Ignacio. 1845. *Código do bom tom, ou regras de civilidade e de bem viver no XIX^o seculo*, Paris: J.-P. Aillaud.
- ROQUETE, José Ignacio. 1846. *Código epistolar, ou regras advertencias para escrever com elegancia toda a sorte de cartas; acompanhadas de modelos... extrahidos dos melhores escriptores... Offerecido à mocidade portugueza e brasileira*, Paris: J.-P. Aillaud.
- ROQUETE, José Ignacio. 1850. *Exercicios progressivos oraes e por escrito sobre a grammatica franceza o idioma francez em portuguez*, Paris: J. P. Aillaud.
- ROQUETE, José Ignacio. 1853. *Chrestomathie française, ou Choix de morceaux tirés des meilleurs écrivains français, ouvrage destiné à la jeunesse et aux étrangers qui étudient la langue française*, Paris: Vve J.-P. Aillaud, Monlon et Cie.
- ROQUETE, José Ignacio. 1854. *Exemples de la vertu et ornements de la mémoire, à l'usage des enfants*, Paris: Vve J.-P. Aillaud, Monlon et Cie.
- ROQUETE, José Ignacio. 1855. *Thesouro de meninas, ou lições d'uma mãe a sua filha cerca dos bons costumes e da religião*, Paris: Va J.-P. Aillaud, Monlon e Ca.
- ROQUETE, José Ignacio, Fonseca, José da. 1848. *Diccionario da lingua portugueza e diccionario de synonymos, seguido do diccionario poetico e de epithetos*, Paris: J. P. Aillaud.
- ROTA, P[ietro] R[icci]. 1822. *A Key to Bottarelli's Italian Exercises, Referring to Veneroni's Grammar: with a few extracts in prose and verse, [...]* London: Printed for J. Collingwood [et al.].
- ROTA, P[ietro] R[icci]. 1841. *A Key to Bottarelli's Italian exercises, referring to Veneroni's Grammar: with a few extracts in prose and verse, a new edition [...] corrected by C[harles] Thomson*, London: Longman & Co.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. 2017a. *Mediación y transferencias culturales en la España de Isabel II. Eugenio de Ochoa y las letras europeas*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. 2017b. "Revista Enciclopédica de la Civilización Europea", *Bulletin hispanique*, 119-1, pp. 337-352. [online version], posted on 17th June 2020, consulted on 30th June 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4967>.
- SANTARÉM, Manuel Francisco de Barros e Sousa de Mesquita de Macedo Leitão e Carvalhosa, vicomte de (ed.). 1842. *Atlas composé de mappemondes et de cartes hydrographiques et historiques du XIe au XVIIe siècle ... devant servir de preuves au mémoire sur la priorité de la découverte de la cote occidentale d'Afrique au dela du Cap Bojador par les portugais et à l'histoire de la géographie du Moyen-age*, recueillies et gravées sous la direction du Vicomte de Santarem, Paris: impr. de Fain et Thunot.
- SCHLESINGER, L. 1853a. *Recueil de manuscrits allemands autographiés extraits des meilleurs auteurs, destinés à exercer les élèves à la lecture des écri-*

- tures allemandes et à servir de modèles d'écriture. Paris: J. Delalain.
- SCHLESINGER, L. 1853b. *Morceaux choisis des classiques allemands, précédés d'un aperçu historique sur la littérature allemande et accompagnés de notes grammaticales, littéraires et philologiques*. Paris: J.
- SCHLESINGER, Ludwig. 1876. *Stadtbuch von Brüx bis zum Jahre 1526*. Prag: Selbstverlag des Vereines.
- SCOTT WALTER. 1837. *O Talisman, ou o Ricardo na Palestina, [...] traducido do inglez por Caetano Lopes de Moura*. Paris: Livraria de J.-P. Aillaud.
- SCOTT WALTER. 1844. *A Prisão de Edimburgo, vertido em português pelo Dr. Caetano Lopes de Moura*. Paris: Livraria Portugueza de J. P. Aillaud.
- SIRET, Louis-Pierre. 1773. *Éléments de la langue anglaise, ou Méthode pratique pour apprendre facilement cette langue*. Paris: Ruault.
- SIRET, Louis-Pierre. 1797. *Éléments de la langue italienne, ou Méthode pratique pour apprendre facilement cette langue*. Paris: chez Théophile Barrois, an V.
- SIRET, Louis-Pierre. 1800. *Grammaire française et portugaise, à l'usage des personnes qui veulent apprendre le Portugais, pour le parler, comme pour l'écrire*, revue et corrigée par le Cit. [Antoine de] Cournand, Professeur de Littérature française, au Collège de France; et traducteur de la vie de l'Infant Dom Henri, de Portugal. Paris: chez Arthus Bertrand, an VIII.
- SIRET, Louis-Pierre. 1846. *Le Nouveau Siret. Méthode pratique pour apprendre facilement l'anglais, ou Grammaire anglaise de Siret*, corrigée, améliorée et augmentée par C. Witcomb, [...] et H. Witcomb, [...]. Paris: Baudry.
- SIRET, Louis-Pierre. 1854. *Grammaire portugaise de L.-P. Siret, augmentée d'une phraséologie et de plusieurs morceaux en prose et en vers, extraits des écrivains portugais et français, avec le texte en regard*. par Joseph da Fonseca, Paris: Vve J.-P. Aillaud, Monlon et Cie.
- SMITH, [Léon]. 1844. *Nugent's Improved French and English, English and French Pocket-Dictionary; Nouveau dictionnaire Français-Anglais et Anglais-Français*, Nouvelle édition, Paris: Hingray.
- SMITH, [Léon], Adler-Mesnard, [Édouard-Henri-Emmanuel] Ronna, [Antonio] Ochoa, [Eugenio de], Roquete, [Inácio], *Guide de la conversation, français-anglais-allemand-italien-espagnol-portugais, à l'usage des voyageurs et des étudiants*, par MM. Smith, Adler-Mesnard, Ronna, Ochoa & Roquette, comprenant un vocabulaire des mots usuels, des conjugaisons appliquées, des phrases familières et élémentaires, des dialogues, des idiotismes, proverbes, des modèles de lettres, billets, la concordance des monnaies de France, d'Angleterre, des Etats-Unis, d'Allemagne, d'Italie, d'Espagne et du Portugal, Paris: Charles Hingray, Éditeur, 1842.
- SMITH, L., Hamilton, H. 1866. *The International English and French Dictionary: Containing all Words ...*, New edition, Paris: Ch. Fouraut.
- SPIERS, Alexander. 1884. *Nouveau dictionnaire général anglais-français*, nouvelle édition (vingt-neuvième), complètement refondue, revue, corrigée et considérablement augmentée par H. Witcomb. Paris: Mesnil-Dramard.
- SPIERS, Alexander e Schlesinger, L. 1868. *Manuel des termes du commerce allemand-français, ou Recueil de termes et de formules du commerce*. Paris: Dramard-Baudry.
- STRAUSE, J., *Will you Speak English? German? French? Italian? Spanish? and Portuguese? Polyglot Pocket Manual for the Use of Students, Business*

- Men and Travelers ...*, New York: W. Radde, 1870.
- TALAMO, Giuseppe. 2000. "Società segrete e gruppi politici liberali e democratici sino al 1848", in Umberto Levra (a cura di), *Storia di Torino. La città del Risorgimento (1798-1864)*, vol. VI, Torino: Einaudi, pp. 463-491.
- TORENO, José María Queipo de Llano Ruiz de Saravia. 1851. *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, Nueva edición, aumentada con su vida, París: Baudry, "Colección de los mejores autores españoles", vols 6-8.
- VAN DALE, J. H. 1872. *Nieuw woordenboek der Nederlandsche taal, bevattende: 1. De meest gebruikelijke woorden, spraakwendingen en spreekwoorden; 2. De bastaardwoorden, die of reeds het burgerrecht hebben verkregen of vrij algemeen worden gebezigd, en 3. De meeste kunstwoorden*, 's-Gravenhage-Leiden-Arnheim: Martinus Nijhoff, A. W. Sijthoff, D. A. Thieme.
- VENERONI, Giovanni. 1678. *Le Maître italien, ou Nouvelle méthode pour apprendre facilement la langue italienne, divisée en 2 parties*, par le Sr Veneroni, À Paris: chez É. Loyson.
- VENERONI, Giovanni. 1827. *The Complete Italian Master, containing the best and easiest rules for attaining that language, to which are added, an Introduction to Italian Versification; Extracts from the Italian Poets, etc. etc., the whole properly accented, to facilitate the pronunciation of learners, by signor Veneroni, Italian secretary to the late French king, A new edition, carefully revised, corrected, and improved, by A. Ronna, London, printed for J. Collingwood Longman & Co., T. Boosley & Sons, G.B. Whittaker, Simpkin & Marshall, Hamilton, Adams & Co., Dulau & Co., and J. Souter.*
- VERGANI, Angelo. 1799. *La Grammaire italienne de Veneroni, simplifiée et réduite à vingt leçons, avec de nouveaux thèmes, de nouveaux dialogues et un nouveau recueil de traits d'histoire, suivis de quelques morceaux choisis de poésie italienne, ...* Paris: Vergani, an VIII.
- VERGANI, Angelo. 1801. *La Grammaire anglaise, simplifiée et réduite à XXI leçons dont chacune contient des règles très claires et très précises et un thème assez étendu pour en faire l'application*, Paris: chez l'auteur, an X.
- VERGANI, Angelo. 1814. *La Grammaire anglaise, simplifiée et réduite à XXI leçons dont chacune contient des règles très claires et très précises et un thème assez étendu pour en faire l'application*, cinquième édition, augmentée par G. Hamonière, Paris: T. Barrois.
- VIEIRA LOPES, António, *Guia da conversação portuguesa e italiana para uso dos viajantes e estudantes*, por Antonio Vieira Lopes, Porto: F. Gomes da Fonseca, 1864.
- WATKINS, J. and Shoberl, F. 1816. *A Biographical Dictionary of the Living Authors of Great Britain and Ireland*. London: Printed for Henry Colburn.
- WITCOMB, Charles 1870. *Listen, Maiden Listen*, ballad, words by Charles Witcomb, music by William Thomas Wrighton. London : Ashdown & Parry.
- WITCOMB, Charles 1884. *On the Structure of English Verse*. Paris: Mesnil-Dramard et Cie.
- WITCOMB, Charles, Witcomb, Henry. 1844. *Nouveau cours de thèmes anglais, ou Exercices sur les différentes règles de la grammaire anglaise, ouvrage [...] adapté surtout à la Méthode de Siret*. Paris: Baudry.
- WITCOMB, Henry e Tiret, Edmond. 1883. *Dictionnaire de termes de marine, français-anglais et anglais-français; Dictionary of nautical terms*,

- French-English and English-French*, 2 voll., Paris: Challamel aîné.
- YEE, Raquel da Silva e LIMA, Ronaldo. "Caetano Lopes de Moura", in *Dicionario de tradutores literarios no Brasil, Universidade Federal de Santa Catarina* [online], 1 novembre 2010 [consultato il 25 novembre 2019] URL: <https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/CaetanoLopesdeMoura.htm>.
- ZIRARDINI, Giuseppe. 1842. *Il profugo d'Italia carne*. Paris: Stassin et Xavier; Benjamin Duprat.
- ZIRARDINI, Giuseppe (cur.). 1847. *Tesoro dei novellieri italiani, scelti dal decimoterzo al decimonono secolo*, 2 voll. Paris: Baudry (collana "Biblioteca scelta", tt. XV-XVI).
- ZIRARDINI, Giuseppe. 1850. *L'Italia letteraria ed artistica, galleria di cento ritratti de' poeti, prosatori, scultori, architetti e musicisti più illustri, con cenni storici di Giuseppe Zirardini, e con un discorso sul genio italiano per opera di E. J. Delécluze*. Paris: Baudry.
- ZIRARDINI, Giuseppe. 1860. *La Lombardia liberata; cantica, [...]* con note storiche. Paris: E. Thunot e Cie.
- ZIRARDINI, Giuseppe (Joseph). 1860. *La Lombardie délivrée: poëme*, Paris: chez l'auteur.

Recensioni

Incantamenta latina et romanica. Scongiuri e formule magiche dei secoli V-XV, a cura di Marcello Barbato, Salerno editrice, Roma 2019 (Testi e documenti di letteratura e di lingua, XLI).

Il genere dello scongiuro ha sempre goduto di una grandissima fortuna, almeno fino al secolo scorso, nella cultura popolare italiana ed europea. Si tratta di testi brevi, di solito con una elementare struttura poetica che spesso regge uno sviluppo narrativo, volti a produrre un bene o ad allontanare un male: una malattia, ma anche il morso del serpente, il lupo, la tempesta, ecc. Meno noto è che, con caratteri non troppo diversi, il genere appare precocemente anche nella produzione scritta medievale: diversi scongiuri infatti si contano tra i più antichi testi delle lingue moderne. Il volume raccoglie una selezione di scongiuri attestati tra il V e il XV secolo. Sono privilegiati quelli romanzati in cui rime e ritmi non sono casuali, ma agiscono come principio strutturante. Non mancano comunque, fra i primi testi scongiuri latini e in prosa, *incantamenta* che hanno poi sviluppi ritmici romanzati, perché alla base c'è la convinzione che la funzione poetica potenzi il messaggio, che lo scongiuro perfetto sia quello ritmico.

Nella lunga introduzione (pp. XIX-CXXIV), dopo una premessa sulla genesi del libro (pp. XI-XVII), Marcello Barbato parte da uno studio sulle varie denominazioni dello scongiuro, per poi affrontare il problema della forma, inquadrandolo nella questione più generale del linguaggio della magia. Attraverso l'evoluzione del genere nell'arco del millennio indagato, si propone una sistemazione tipologica originale, che individua diversi tipi e ne delinea fortuna e mutamenti. Ci si occupa quindi delle varietà e dei registri di lingua impiegati, delle caratteristiche metriche e stilistiche dei testi, della loro trasmissione (scritta, orale o mista). La storia parallela delle testimonianze metalinguistiche (dalle semplici menzioni, alle severe condanne, alle sapide parodie) permette di precisare e illuminare la storia dei testi all'interno del contesto nel quale essi si inquadrano. Segue una cinquantina di scongiuri (latini, italiani, francesi, occitani, catalani, pp. 3-131) in ordine, per quanto sia possibile, cronologico, preceduti da un "capello" che fornisce le coordinate filologiche ed eventualmente linguistiche; traduzione, note esplicative e commento seguono ogni singolo testo. Di alcuni scongiuri si forniscono nuove edizioni; altri sono del tutto inediti.

Indici dei testimoni, delle voci notevoli, dei tipi di scon-

giuro e delle varietà linguistiche chiudono il volume (pp. 135-141). La bibliografia si trova alle pagine CXXV-CXLIV.

Per dare il senso del modo di procedere di Barbato, val la pena di fare riferimento a due scongiuri catalani (testi 23 e 24, Barcellona, Arxiu Diocesà, Visit. ₁B e ₁A): uno (pp. 81-82), contro la gotta, compare negli atti di una visita pastorale a Sant Cugat del Vallès del 1304 ed è attribuito alla guaritrice Gueraula Codines, sottoposta a ripetute indagini da parte delle autorità religiose; Barbato tiene a sottolineare che si tratta del primo caso di trasmissione indiretta ed esplicita condanna di uno scongiuro. Il testo è già stato edito da J. Perarnau (*Activitats i formules supersticiosos de guarició a Catalunya en la primera meitat del segle XIV*, in «Arxiu de textos catalans àntics» 1, 1982, pp. 47-48, qui p. 68) e J. Romeu i Figueras (*Corpus d'antiga poesia popular*, Barcelona, Barcino 2000, p. 372). Barbato nota fra l'altro la tendenza al distico dei versi irregolari e la mancanza di sviluppo narrativo, se non attraverso l'allocutario (la gotta) e l'emersione della prima persona tramite il verbo performativo (*conjur-te, gota, conjur-te tota* 'ti scongiuro, gotta, ti scongiuro tutta').

Il secondo scongiuro (pp. 83-87), contro il mal di testa, compare negli atti di un'altra visita pastorale, quella a Mosqueroles, piccola località interna fra Barcellona e Girona, del 1310 ed è attribuito a una certa Benvinguda de Mallnovell, nota per curare anche il mal di cuore, le infiammazioni cutanee e le scrofole. Perarnau (art. cit., p. 71) e Romeu i Figueras (op. cit., p. 372) hanno già edito anche questo testo, ma Barbato, oltre a ripubblicarlo, con delle minime correzioni, ne fornisce una riscrittura completamente diversa, che si collega meglio agli altri scongiuri raccolti e che è senz'altro più credibile della versione piuttosto criptica conosciuta. Lo scongiuro, integralmente narrativo, probabilmente mutilo, sarebbe un testimone precoce della diffusione del Sogno di Maria, noto al folklore portoghese e a quello di Alghero, dove sembra essere giunto proprio dalla Catalogna (P. Toschi, *Ancora sul 'Sogno di Maria'*, in «Lares» 23, 1967, pp. 113-138, qui p. 138).

L'idea cui qui si aderisce è quella autorevolmente sostenuta (Varvaro, Ginzburg, Le Goff, Schmitt, per citare solo alcuni) secondo cui «nel Medioevo non esiste una distinzione rigida tra cultura popolare e cultura delle *élites*, sia perché le divisioni culturali non sono isomorfe a quelle sociali, sia perché esistono dei movimenti continui dal basso verso l'alto e viceversa, promossi da una quantità di mediatori culturali (giullari, predicatori, volgarizzatori, ecc.)» (p. XIII). Sarà proprio la caccia alle streghe a mettere in crisi

questo dialogo fra i livelli di cultura, ma siamo ormai fuori dai limiti cronologici tradizionali della romanistica (V-XV sec.) e del volume.

ANNA MARIA COMPAGNA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II

Abel Soler, *La cort napolitana d'Alfons el Magnànim: el context del «Curial e Güelfa»*. Vol. I: *Enyego d'Avalos i el Nàpols alfonsí*. Vol. II: *Le fons literàries de la novel·la*. Vol. III: *L'Europa cavalleresca i la ficció literària*. Primera part: *L'ambientació del relat: el temps d'escriptura*. Segona part: *Personatges literaris i referents històrics*, Institució Alfons el Magnànim / Institut d'Estudis Catalans / Universitat de València, València-Barcelona 2017; *idem, Enyego d'Àvalos i l'autoria del «Curial»*, Institució Alfons el Magnànim / Institut d'Estudis Catalans / Universitat de València, València-Barcelona 2018.

La storia di questi libri risale alla tesi di dottorato dell'Autore, discussa alla fine del 2016. Antoni Ferrando Francés ne è stato il relatore e naturalmente è colui che presenta l'opera (vo. I, pp. 13-21).

In quell'occasione, il tribunale dell'Università di Valenza doveva giudicare se il *Curial e Güelfa*, anonimo, poteva essere attribuito a Enyego D'Avalos.

Dopo di allora, i giudizi si sono susseguiti in altri atenei che con i loro specialisti, all'occorrenza giudici, hanno trasformato le università di appartenenza in veri e propri palazzi di giustizia, più di quanto non lo fossero già per la loro stessa funzione, se insegnare significa solo giudicare e fare ricerca si riduce alla semplice fase demolitoria e/o critica di partenza. L'imputato non è tanto Enyego D'Avalos, ipotetico autore del *Curial*, al quale è ormai «difficile» (o meglio impossibile strappare una confessione), quanto piuttosto Abel Soler, reo confesso di avere osato esprimere la sua opinione.

Eppure, Soler ha le carte in regola: la commissione dell'Università di Valenza ha espresso per la sua tesi la massima qualificazione accademica. Inoltre, lo studioso già vantava, alle sue spalle, una produzione scientifica di tutto rispetto. Non possiamo, infatti, non tenere conto della sua preparazione a trecento sessanta gradi, mostrata nei due precedenti

volumi dedicati a *El corsari Jaume de Vilaragut i la donzella Carmesina. El cavaller que inspirà el Tirant lo Blanc*, Institució Alfons el Magnànim, València 2013, dove già aveva documentato il suo interesse per la ricostruzione del contesto all'interno del quale si forma un'opera.

Dopo il *Tirant* era inevitabile che uno storico professionista come Abel Soler passasse a setaccio il *Curial*. Qui, però, il gioco si fa pesante, perché mettere a fuoco l'ambiente del romanzo significa, inevitabilmente, cercare di risalire al suo autore. Non si tratta più solo di occuparsi degli stimoli ai quali possa avere attinto un autore più o meno conosciuto come Joanot Martorell. Non si tratta più di cercare di capire chi possa avere influito sulla creazione letteraria del protagonista, chi sia possibile che si celi dietro la sua costruzione e suggerire questo o quel personaggio realmente vissuto e emerso alla storia come qualcuno che avesse avuto un curriculum avventuriero. Il nome proposto per *Tirant* è Jacme de Vilaragut, «sobre qui la crítica, sobretot Martí de Riquer, ja havia cridat l'atenció, en considerar-lo idoni per a informar a Martorell de certes qüestions que apareixen en una novel·la, en la qual es dóna per descomptat que és plena de picades d'ull als seus immediats contemporanis» (A. Espadaler, rec. a Abel Soler, *El corsari Jaume de Vilaragut i la donzella Carmesina. El cavaller que inspirà el Tirant lo Blanc*, València, 2013, «SCRIPTA. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna» 13, 2019, pp. 273–27, qui p. 274). Certo, qui «Soler fa un pas més, que és el que justifica el seu llibre, car el converteix en el cavaller que inspirà el *Tirant lo Blanc*, que en força pàgines és tan com dir que el *Tirant* por llegir-se com la biografia, no gaire camuflada, d'aquest cavaller valencià»» (ibidem). Del resto, non erano mancati altri tentativi di identificazione: Torrò, forte della sua preparazione storica nell'ambito barcellonense ha pensato a Bernat de Requesens, fratello di un amico di Martorell, il governatore Galceran, sottolineando che non era solo Valenza la cornice all'interno della quale cercare.

Ora se quello del *Tirant* era un campo all'interno del quale si poteva giocare a *Indovina chi*, non altrettanto si può dire per il *Curial*, soprattutto se si pretende addirittura di sottrarlo all'anonimato. Eppure, il numero delle pagine impiegate per suffragare l'attribuzione è esorbitante: 4677, senza contare gli imprescindibili indici. Nondimeno, come non confessare che si sarebbero graditi anche altri *auxilia*, come la bibliografia e soprattutto l'indice dei nomi.

A questo punto, forse, conviene risalire a un contesto più ampio, all'interno del quale si inseriscono i quattro libri che

qui segnaliamo. Quattro, perché fino adesso non abbiamo fatto cenno al volume del 2018, nel quale Soler riprende le fila del discorso. Di questo contesto più ampio fanno parte i due indimenticabili convegni sul romanzo, organizzati da Antoni Ferrando e i due conseguenti volumi, a sua cura, di *Estudis lingüístics i culturals sobre Curial e Güelfa. Linguistic and cultural studies on «Curial e Güelfa» novel·la cavalleresca anònima del segle XV en llengua catalana a 15th century anonymous chivalric romance in Catalan*, Amsterdam Philadelphia, John Benjamins, 2012. Possiamo cercare lì le fondamenta della *autoria* proposta da Soler, alla posa in opera delle quali non si può negare che abbiano partecipato, così come ai due convegni e ai due volumi citati, anche quel tribunale che non condivide il tentativo di identificare l'autore del *Curial* con Enyego d'Àvalos. Del resto, sono proprio i due convegni di Ferrando, accompagnati dai due volumi da essi collegati, a dare il senso della comparatistica, letteraria e linguistica, all'interno della quale gli studi sul *Curial* trovano la loro giusta collocazione.

ANNA MARIA COMPAGNA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II

Massimo Scotti, *Invito in una stanza vuota: Paul Valéry e la tradizione esoterica*, prefazione di Mariolina Bertini, Le Cáriti, Firenze, 2018, 174 pagine.

Chi era Paul Valéry? Il pensatore cartesiano, strenuo difensore della razionalità intellettuale, il più accanito — e ritardatario — dei positivisti? Questo libro dice di no. Ha un titolo strano, allusivo, *Invito in una stanza vuota*, ma anche un sottotitolo trasparente e sorprendente: *Paul Valéry e la tradizione esoterica*. Il primo rimanda in modo intuitivo al Simbolismo, di cui il poeta della *Jeune Parque* fu l'ultimo sacerdote, e il secondo pone una domanda difficile. Che cosa mai potrebbe legare un autore che conosceva così bene le scienze "esatte" e che anticipava a suo modo le neuroscienze, con i saperi ermetici, occulti, segreti, alchemici e gnostici che già il suo tempo relegava fra le credenze più sorpassate e retrive?

Massimo Scotti, studioso di letteratura francese e di letterature comparate, ci spiega come ha affrontato la questione, ma, prima ancora, che cosa lo abbia spinto a

procedere in una direzione diametralmente opposta a quella della critica più consolidata e delle conclusioni esegetiche tanto manifeste da diventare convenzionali. Il fatto che una grandissima esperta di letteratura francese come Mariolina Bertini gli abbia offerto l'onore di una prefazione dice una cosa precisa: forse ci si può fidare di un cambiamento di rotta critico apparentemente così incauto.

Massimo Scotti è andato indietro nel tempo fino a scoprire, nella formazione simbolista valériana, guidata dal modello di Stéphane Mallarmé, tutti quegli elementi che in seguito Valéry stesso ha rimosso e abbandonato. In più dicendo, con evidente amarezza, «L'esoterismo è la più bella delle menzogne».

Gli anni in cui Valéry metteva alla prova le sue maestrie poetiche erano quelli in cui l'arte del verso era considerata una sorta di rito religioso, colto cerimoniale della parola ancora intrisa di poteri magici. Scrivere sonetti e poemi rappresentava un esercizio spirituale, e le immagini di quel linguaggio culturale erano fondate su uno stuolo di metaforizzazioni misticheggianti, non esornativo ma consustanziale a quella stessa lingua; in sintesi, la poesia dei grandi simbolisti era (o sperava essere) rito e incantesimo, e di riti e incantesimi si nutriva il corredo visivo dei suoi officianti, come Mallarmé e i vari epigoni mallarméani.

L'esoterismo, come spiega Massimo Scotti nel suo saggio, viene poi disconosciuto durante la maturità di Valéry; considerato un vecchio gioco di giovinezza, una fede perduta. Il poeta, ma soprattutto il compilatore dei *Cahiers* (*summa* di saperi matematici, fisici, filosofici, epistemologici, algebrici ecc.) nega una verità fattiva alle meravigliose, seducenti conoscenze antiche, ma nonostante i suoi sforzi di neorazionalista non riesce a negarne la verità noetica: è attraverso quelle credenze misteriche e ricercate che ha costruito le sue prime metafore, e il suo indomito lavoro di metaforizzatore di concetti scientifici in poesia rimarrà per sempre debitore di quelle immagini mai dimenticate, benché sconfessate e tradite.

L'ultima frase, nelle migliaia di pagine dei *Cahiers*, riguarda lo gnosticismo: può essere davvero un caso? La figura del serpente, nella sua forma di *Ouroboros* (il serpente che divora la propria coda) percorre tanti fogli dei suoi appunti, nominata o disegnata: la storia delle religioni come l'antropologia ci ricordano quanto il simbolo ofidico sia universale, e in ogni civiltà si associ a innumerevoli (ma sempre coincidenti) significati mitologici, sapienziali, astrologici, sacrali, come manifestazione ed epifania delle

forze telluriche e dei poteri ctonii.

Il serpente diventa nell'opera di Valéry, l'elemento di una descrizione singolare e penetrante del sistema nervoso umano, così come Massimo Scotti aveva chiarito in un altro suo saggio su Valéry *Ces vipères de leurs: Il mito ofidico nell'immaginario valériano* (Bulzoni, Roma, 1996). Anche quella descrizione, così in anticipo sui tempi del pensiero e così ansiosa di rendersi scientifica, trova riscontri molto precisi nelle riflessioni della Gnosi, che a sua volta si dimostra anticipatrice di studi scientifici che solo a distanza di due millenni si stanno ora compiendo, lentamente, progressivamente e faticosamente.

L'autore di *Invito in una stanza vuota* vuole proporci una nuova considerazione di Valéry e del suo rapporto con il passato (personale, formativo e collettivamente europeo).

Mentre il Vecchio Continente era scosso da due guerre spaventose, era difficile intravedere un futuro per l'umanesimo: volgere lo sguardo verso il passato della conoscenza e le sue allegorie misteriche poteva offrire luci insperate e sconosciute.

Proprio negli anni della maturità Valéry scopriva nuovamente, ed elusivamente, una verità misconosciuta nei suoi esordi di pensatore aperto e disinvolto, giovanilmente affascinato dai segreti ermetici, dal loro aspetto arcano e stregonesco; li rivalutava, quindi, e ne sondava nuovamente le potenzialità in tempi di reale, e ideologico, oscurantismo.

Siccome proporre teorie, o confutarle, è piuttosto facile, Scotti decide, al termine del suo percorso nell'opera valériana, di verificare le sue deduzioni con un esempio di *close reading* dedicato al testo più celebre di Valéry, *La Jeune Parque*, pubblicato in piena guerra, nel 1917. Sceglie, quindi, di eseguire l'esegesi particolareggiata e completa di un poema, interpretato secondo un'ottica inconsueta, non univoca ma criticamente orientata, che coincide con la sua analisi della formazione esoterica dell'autore; questa parte del suo libro chiude un cerchio che era stato aperto, all'inizio, da un altro esercizio esegetico, svolto sugli ultimi sonetti di Mallarmé, da cui il giovane allievo aveva imparato proprio a cercare, nel passato e nella tradizione, risposte a domande difficili.

Se guardare avanti è sempre come accendere fiammiferi in una tenebra davvero molto fitta, sembra sussurrare Valéry, un'occhiata alle nostre spalle può rinfrancarci e restituirci un coraggio che crediamo a volte perduto.

E con quei fiammiferi si potrebbero accendere "sigarette incantate", come diceva Balzac, un altro immenso autore

della letteratura francese che dimostrava, nella prefazione alla sua *Comédie*, quanto le luci dell'antico teatro mistico ed esoterico, anche nella modernità, non si fossero mai del tutto spente.

NICOLA PALLADINO
UNIVERSITÀ LUIGI VANVITELLI

Claudio Guillén, *Il sole degli esuli. Letteratura ed esilio*, a cura di Luisa Selvaggini, Edizioni ETS, Pisa 2018.

Uno dei saggi più suggestivi del grande comparatista Claudio Guillén è sicuramente *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Si tratta di un volumetto di piccole dimensioni e grande contenuto apparso nel 2010. Ed era stato poi uno dei capitoli fondamentali del suo ultimo grande libro *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada* (1998). Si tratta in questo caso di una raccolta di studi, genere questo della raccolta di saggi, di cui Guillén è stato maestro e introduttore già con il suo grande libro da ispanista *El primer siglo de oro*, forse il suo maggior omaggio al padre, il poeta Jorge, massimo rappresentante della *vertiente* culturalista della generazione del '27. Perché, come ha dimostrato Aurora Egido in un suo volume di intensa professionalità erudita e passione critica (Aurora Egido, *El Barroco de los modernos. Despuntes y pespuntes*, Cátedra Miguel Delibes, Valladolid 2009, per me un vero capolavoro della studiosa), è nella continuità della modernità novecentesca che ritroviamo la migliore espressione della poesia *aurisecular*.

Questo saggio sull'esilio (e sul *destierro*) in realtà è parte della innovazione guilleniano degli studi di comparatistica che egli, tornato giovinetto, inaugura con il suo rientro in Europa e nella Spagna. In verità di ritorno in Spagna a rigore nel caso di Claudio non è lecito parlare, in quanto chi dalla Spagna e dall'Europa si era allontanato fu il padre che si sottrasse alla deriva della tragica guerra dei Tre Anni (1936-1939) come, rifugiatosi in Francia, patria della moglie e madre di Claudio, Germaine (*Cartas a Germaine*, edición de Margarita Ramírez, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2010), da essa prese le distanze a seguito dell'occupazione tedesca. Tuttavia per Claudio Guillén il trasferirsi dopo i lunghi e fruttuosi anni americani, dove svolse una carriera brillante in una prestigiosissima università della East Coast, Harvard, fu importantissimo. E lo fu anche il pieno riappropriarsi

della lingua spagnola come lingua della scrittura e dalla vita di relazione quotidiana. In ciò il capitolo di *Múltiples Moradas* è da collegare al un altro suo saggio che potremmo ascrivere a questa tappa iberica che è poi anche di revisione e ripensamento degli studi comparati, ovvero quello di un altro libro breve, del 2001, *Entre el saber y el conocer: moradas del estudio literario*, pubblicato significativamente dalla Fundación Jorge Guillén, a Valladolid (ed. it. *Sapere e conoscere, "Dialogoi"*, Aracne, Roma 2010). Intriso di ricordi autobiografici e in buona parte di omaggio ai maestri americani, ma di provenienza europea, Poggioli e Levin, il volume vallisoletano si connette con quella raccolta che ho ricordato di saggi dedicati al Siglo de Oro, in quanto accoglie una rilettura della epistola a Boscán, che è sicuramente uno dei capolavori della critica letteraria guilleniana e un esempio magnifico di applicazione della comparatistica alla letteratura. Un esercizio di lettura che alla fine ritrova proprio nel testo poetico (e narrativo) di Garcilaso un suo straordinario precedente o anticipazione.

Ma ancora non ho detto del senso profondo dell'edizione italiana (e in particolare toscana) del saggio sull'esilio. Si tratta del periodo intenso benché breve del soggiorno italiano, in Toscana, di Jorge Guillén agli inizi degli anni sessanta del ventesimo secolo. Il breve esilio italiano di Jorge, interrompendo il soggiorno americano, e ritrovando in Italia un'Europa finalmente riscattata degli errori (ed orrori) degli anni trenta e quaranta, fu per nulla banale. Organizzato da Oreste Macrì, coincise anche con il primo afferinarsi dell'ispanismo italiano, con una sua forte connotazione locale espressa benissimo in una lirica che il poeta volle intitolare a Marina Di Pinto, giovane e bellissima moglie di Mario Di Pinto, ispanista di impronta medievalistica, come era allora l'ispanismo italiano e amico affettuoso di Macrì. Vorrei avanzare qui la suggestione che l'Italia di Jorge fu di auspicio all'invenzione di Claudio per un'Europa e una Spagna che sul piano degli studi istituzionalizzati nella realtà dei fatti, lo deluse. Il suo sforzo di cambiare, proprio a partire dalla penisola occidentale del Mediterraneo una riforma della comparatistica (e anche del canone) venne vanificata dalla sostanziale inclusione degli studi comparati nel raggruppamento degli studi ispanici, e in particolare di quelli di letteratura spagnola. D'altronde lo stesso Claudio negli anni del suo soggiorno europeo ha avuto in Italia, e per l'Italia, un'attenzione particolarmente intensa. Firenze o Napoli, ma soprattutto Venezia lo hanno accolto come professore ripetutamente presente e invitato con cordialità

e ricettività. Lo attesta tra l'altro il volume pubblicato dalla Edizioni di Ca' Foscari, in suo onore curato da Antonio Monégel, Enric Bou, Montserrat Cots apparso nel 2017). Nel libro quasi per incanto è compreso uno scritto di Claudio Guillén che tratteggia assai bene una sua virtù peculiare: quella di recepire, e valorizzare le circostanze e occasioni della vita, gli incontri produttivi e fruttiferi. Lo aveva fatto quando conobbe il grande studioso dell'est europeo, Tibor Klaniczay, torna farlo nel rendere il debito verso Edward Said, il collega comparatista di Columbia University che ha forse addirittura un tratto autobiografico:

Tengo presente ahora a un colega admirable, expulsado de su ciudad natal, Jerusalén, cuando era muy joven, luego doctor por Harvard en Literatura Comparada, Edward W. Said. En uno de sus libros principales, *Cultura e imperialismo* (1993), elabora Said con especial delicadeza autocrítica una modalidad de pensar que él compara con el contrapunto musical. Según él, la mentalidad imperial no es sólo política; es cultural, y moralmente coincide con la soberbia.

È un brano della sua relazione al Congresso della Lingua spagnola celebrato in Argentina nel 2004 (Conferencia plenaria impartida en el III Congreso Internacional de la Lengua Española celebrado en Rosario, Argentina, del 17 al 20 de noviembre de 2004. URL http://congresosdelengua.es/rosario/plenarias/guillen_c.htm (2017-09-29). La circostanza non è banale, attesa anche la sede in cui viene pronunciata, riscattando Said al di là dell'esclusivismo del cliché di difensore della causa palestinese o della rivendicazione di *Orientalism*.

Dunque si può concludere che la edizione italiana di un saggio bellissimo ed anche di estrema attualità, come ho provato a sottolineare in un articolo recentissimo ("Teoria i pàctica del exili i del desterrament", *Revista de Catalunya*, 307, juliol/setembre 2019, pp. 53 ss.) è benemerita. Coerentemente con questo proposito mi permetto di citare la sintesi che l'autrice della versione italiana del saggio guilleniano ha compiuto del libro che introduce e traduce:

In un percorso che va dalla classicità alla modernità Claudio Guillén indaga, con acume e sensibilità, le diverse modalità attraverso le quali la dolorosa esperienza dell'esilio viene rappresentata a livello letterario. Guillén riconosce nella continuità e nella ripetizione i paradigmi che definiscono l'esilio come tema e ne collocano l'indagine nell'ambito della Letteratura comparata. Al contempo, individua le polarità archetipiche — o «concetti-limite» — che si asso-

ciano ad atteggiamenti antitetici rispetto all'esilio. La prima, riconducibile a Plutarco, e assimilabile a un'immagine solare, ravvisa nella condizione dell'esule una possibilità che si offre all'individuo, un percorso di condivisione con altri uomini, al di là dei confini locali e personali, una sorta di apertura verso la dimensione universale e cosmopolita dell'esistenza. A questa prima visione si contrappone una seconda, personificata da Ovidio, in virtù della quale l'esilio corrisponde a una scissione interiore e sociale dell'io, e si manifesta come profonda perdita personale. Tra queste due tendenze-limite si apre una serie di percorsi intermedi, reali e metaforici, che ogni individuo, non solo l'esule, sperimenta nel corso della propria esistenza.

GIUSEPPE GRILLI
UNIVERSITÀ DI ROMA TRE

***Ausiàs March e il canone europeo*, a cura di Benedetta Aldinucci e Cèlia Nadal Pasqual, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2018.**

Il volume si collega a quanto è stato espresso nel convegno internazionale dal titolo omonimo, tenutosi all'Università per Stranieri di Siena nel novembre del 2017, un incontro di studiosi di March e di italianisti dediti alla letteratura medievale e oltre, col fine di inserire il grande lirico catalano nel suo contesto, che varca i confini iberici, attraverso la sua ricezione e i suoi rapporti con la cultura europea. Tre le sezioni del convegno: la collocazione di March nel canone europeo, *Ausiàs March tradotto*, *Ausiàs March e l'Italia*.

Sezioni superate nelle quattro parti del volume, grazie alle questioni suscitate dal dibattito e alla rielaborazione degli interventi. Ne consegue che ciascuna parte del libro, così come lo struttura Cèlia Nadal nell'introduzione (pp. 3-16), è dedicata a un aspetto della posizione di March tra i classici della letteratura occidentale: la contestualizzazione nel suo secolo e nel nostro, la problematica del testo per tradurlo e editarlo, le ricezioni come dialoghi e intertestualità (a loro volta distinte fra l'area italiana e quella iberica) e, infine, alcune proposte di lettura. Chiude il volume un utilissimo indice dei nomi (pp. 361-372). Il primo saggio, quello di Pietro Cataldi (pp. 19-31), pone le basi del tema fondante il volume: nella prima metà del Quattrocento, March, figlio di una Valenza in fermento, all'interno della Corona d'Aragona, impersonata da Alfonso il Magnanimo a Napoli,

March, dicevamo, ha rinnovato il genere lirico con la sua soggettività profonda e una voce poetica originale, conquistando un posto di rilievo nella storia letteraria europea: un posto tutto da approfondire.

Segue l'intervento di Lola Badia centrato sulla bibliografia dedicata al poeta (pp. 33-57). Poi, Joan Pujol contestualizza il tema all'interno della letteratura catalana nel primo Quattrocento (pp. 59-90). Chiude la prima parte del volume l'inquadramento culturale della lingua di Ferrando (pp. 91-118). Nella seconda parte troviamo il saggio di Cèlia Nadal, che specula sulla ricerca del significato profondo anche attraverso la traduzione del poeta (pp. 121-142), che continua a essere la forma più radicale di commento¹. Non a caso, segue, e non precede, come ci aspetteremmo, il discorso che Jaume Coll conduce verso l'edizione critica della sua opera (pp. 143-179). La terza parte comprende il saggio Di Benedetta Aldinucci e Giuseppe Marrani, dedicato alle fonti poetiche italiane (pp. 185-215), e quello di Andrea Lazzarini sulla ricezione in Italia, prima e dopo le *Considerazioni* di Alessandro Tassoni (pp. 217-249); nonché l'inquadramento di March nel canone della poesia moderna individuato da Juan Boscan (Raffaele Pinto, 253-271), l'interesse per il poeta nel Cinquecento castigliano (Vicent Josep Escartí, pp. 273-292) e la mitizzazione di March nell'Ottocento, il «Petrarca valenziano» (Rafael Roca, pp. 293-310). Nella quarta parte Rosanna Cantavella analizza il tema del canto 28 («Lo jorn ha por de perdre sa claror»), come esempio di certe poesie enigmatiche (pp. 315-335), e Natascia Tonelli sonda il rapporto con la tradizione scientifica attraverso la fisiologia dell'amore marchiana (pp. 337-359). Molti i meriti del volume e pieno successo del suo intento, se già un secondo convegno, nella stessa ottica, si è svolto a Barcellona l'anno scorso, in successione del quale aspettiamo la versione scritta degli interventi.

ANNA MARIA COMPAGNA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II

1 «La traduzione è la forma più impegnativa di esegesi, quella che chiude tutte le scappatoie» (A. Varvaro, *Problemi attuali della critica del testo in filologia romanza*, in A. Ferrari (ed.), *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*. Atti del convegno, Roma 25-27 maggio 1995, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1999), pp. 11-26, qui p. 22.

Anna Maria Compagna, Michela Letizia, Núria Puigdevall, *La poesia oggettiva nella letteratura catalana medievale*, Aracne, Roma 2019.

Il volume dedicato a Costanzo Di Girolamo in occasione dei suoi 70 anni, si apre con un'epigrafe di J. V. Foix, dal sonetto "Si pogués acordar Raó i Follia".

Si divide in due parti: Michela Letizia cura la prima, "I contesti" e redige nella seconda, dedicata a "I testi", i "cappelli introduttivi e commenti ai testi del Rialc" (ed ecco Di Girolamo, con il suo Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Catalana); Anna Maria Compagna e Núria Puigdevall i Bafaluy si occupano, nella seconda parte, di fornire una traduzione "di servizio" ai componimenti antologizzati.

L'idea di fondo, annunciata nel titolo, è quella di trattare la poesia amorosa catalana medievale in una prospettiva "oggettiva", volta a considerare aspetti del reale.

Se tanti sono gli studi di letteratura soggettiva medievale (si pensi per esempio a vari lavori di Charmaine Lee tra cui il volume *La soggettività nel Medioevo*), l'indagine sulla poesia "oggettiva" attendeva da tempo una trattazione monografica, ora avviata.

Il realismo della produzione catalana del Medio Evo è stato più volte indicato come peculiare per l'epica della storiografia (cfr. per esempio J. M. Sobré, *L'èpica de la realitat: l'escriptura de Ramon Muntaner i Bernat Desclot*) e il romanzo (A. Varvaro, *Tirant lo Blanch en la narrativa europea del segle XV*, «Estudis Romànics» 24, 2002, pp.149-167), A. M. Babbi, *Il Curial e Guelfa e i romanzi francesi del XV secolo* nel volume sul Curial pubblicato da Antoni Ferrando nel 2012).

Augurandosi che la scelta suggerisca alla ricerca anche un futuro comparatistico, le autrici propongono la loro antologia analizzando, nello studio introduttivo di M. Letizia, il percorso che dalla prospettiva soggettiva porta a quella oggettiva, attraverso l'espandersi degli elementi dialogici e narrativi all'interno della lirica, fino all'ampliamento dei confini del genere che portano a parlare in una prospettiva più ampia di poesia — e non solo di lirica — amorosa e di contaminazione tra generi testuali.

I testi catalani selezionati da Michela Letizia e tradotti per la prima volta in italiano da Anna Maria Compagna e Núria Puigdevall permettono di osservare come tra il XIV e il XV secolo la lirica dei trovatori trovi una sua riformulazione nel realismo della produzione letteraria della Corona d'Aragona, attraverso approcci al dialogo e brevi slittamenti

nelle tecniche del racconto, che contestualizzano il discorso poetico inserendosi nelle sue forme metriche, nella sua struttura e nei suoi contenuti.

Una nota informativa, a mo' di postfazione, è dedicata alla tradizione manoscritta delle poesie raccolte, ai loro canzonieri e al canone letterario che si determina per i secoli successivi.

VALENTINA RIPA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Matteo Renzi, *Un'altra strada. Idee per l'Italia di domani*, Marsilio, Venezia, 2019, pp. 240.

L'impero della Cina vanta tre primati straordinari e ineguagliabili: è l'organizzazione politica più estesa, più numerosa e più duratura nel tempo che mai esseri umani abbiano realizzato.

In realtà il suo multisecolare *modus operandi* era piuttosto ordinario e comune ad altre esperienze similari: il territorio era diviso in Province e l'imperatore vi inviava dei delegati che esercitavano in sua vece il Potere Temporale, cioè un potere *pro tempore*. La cosa che contraddistingueva questa procedura, a detta di tutti i sinologi e studiosi di ordinamenti sociali, era però il sistema che venne usato costantemente e ininterrottamente per selezionare gli individui che acquisivano la qualifica di reggitori del territorio e rappresentanti del potere centrale: tali soggetti partecipavano a durissime e raffinatissime prove che non si basavano su materie amministrative, giuridiche o economiche ma piuttosto erano caratterizzate da studi ed esami letterari, intellettuali e culturali di enorme difficoltà nell'esecuzione.

In una parola sola, chi volesse esercitare l'azione di governo in Cina doveva in primo luogo essere un vero e proprio artista e letterato; la prima dote di un amministratore, secondo la storia della Cina, doveva essere una finissima e approfondita cultura, anche calligrafica, in occidente diremmo umanistica.

Questa premessa apparentemente presenta poca affinità con la presentazione dell'ultima opera di Matteo Renzi *Un'altra strada*, ma andando al fondo, oltre la superficie,

non è esattamente così. In *Un'altra strada* spesso compare il termine poesia, che l'Autore usa frequentemente in combinazione con il termine politica, e ancora più spesso come sinonimo di sogno. Ovvero una sorta di ritorno al futuro e all'utopia.

Come è noto, il sogno è l'esercizio che distingue gli esseri umani dai bruti, secondo quanto recita l'episodio di Ulisse nella *Commedia* dantesca e la sua pratica è direttamente proporzionale alla qualità soggettiva del singolo essere umano: più l'individuo è dotato della capacità di sognare e di navigare nell'immaginazione e più è profonda la sua intelligenza e la sua attitudine alle opere umane. Dunque la politica come poesia e la poesia come capacità di sognare, risulta essere un percorso straordinario e sublime che, pur conservando un fermo contatto con la realtà, riesce ad elevare lo spirito dalla ordinarietà delle cose umane e gli dà un respiro ed un orientamento superiore. È questo che Matteo Renzi dice e dimostra fattibile nel suo libro, ne deriva che ci si può occupare di cose pratiche senza rinunciare ad una prospettiva illuminata e trascendente.

Ed anche la sua esperienza politica e storia recente della sua azione di governo o amministrativa, per riprendere la metafora dell'Impero cinese, dimostra che egli ci crede fermamente ed anzi la pratica nel quotidiano e nel concreto.

Questa è la via per le magnifiche sorti e progressive del genere umano, secondo il pensiero renziano, fatta salva l'ironia leopardiana nel coniare l'espressione poi tanto cara e ripetuta nel pensiero della sinistra. Legarsi alla realtà con una visione poetica ed un obiettivo sognante, è forse per Matteo Renzi questa la vera sfida del XXI secolo.

Un concetto ben sintetizzato dalla fase di sintesi, magari pubblicitaria del libro che qui raccolgo: "vogliamo immaginare l'orizzonte: il nostro nome è domani, il nostro spazio è domani, il nostro luogo è domani. Perché la politica o è futuro o non è". Per concludere vorrei aggiungere una notazione critica, anche se non mia, ma ispirata a un'idea dell'amico Giuseppe Grilli, che si è dichiarato sin dai primi momenti, ammiratore "esterno" del pensiero e dell'azione renziani. A lui devo, e attribuisco, una notazione linguistica e concettuale forse marginale, ma vigente a suo parere più nell'agire che nel riflettere di Matteo Renzi, cioè che in fondo anche lui, ai principi generali, di classe o di cultura — nella retorica della comunicazione — sovrapponga quello dell'italianità.

Phraséodidactique : de la conscience à la compétence,
Coordonné par Geneviève Henrot Sostero et M^a Isabel
González-Rey, *Repères-Dorif*, 18, 2019, http://www.dorif.it/ezine/show_issue.php?iss_id=30.

Comme le titre le laisse présager, le 18^{ème} numéro de la revue *Repères*, émanant de l'association italienne *Dorif-Università, Centro di Documentazione e di Ricerca per la Didattica delle Lingua Francese nell'Università italiana* (<http://www.dorif.it>), consiste en une série d'articles portant sur la didactique de la phraséologie, ou *phraséodidactique*, qui concerne l'enseignement/apprentissage des unités phraséologiques au même titre que les autres éléments langagiers qu'un élève doit apprendre pour bien maîtriser une langue étrangère (cf. Gonzalez-Rey 2008). Malgré la présence à l'intérieur des manuels et des grammaires de très peu de typologies d'unités phraséologiques (surtout des formules routinières, des pragmatèmes, etc.), en en excluant d'autres (comme les expressions idiomatiques, les collocations, même les proverbes), le problème réside dans le fait que les différentes méthodes d'enseignement des langues étrangères n'ont pas une idée bien claire de la manière dont il faut aborder et présenter la phraséologie et ses unités.

Ce numéro de la revue a le but de nous offrir, de façon ordonnée, les différentes approches des spécialistes et des linguistes dans le cadre de la phraséodidactique.

Pour la présentation de cet ouvrage nous suivrons le chemin indiqué par M^a Isabel González-Rey dans son introduction au numéro en présentant également un état des lieux de la discipline.

En effet, les contributions du numéro constituent deux groupes principaux : un premier groupe collecte les travaux relevant du domaine de la didactique des langues étrangères (Luisa Giacoma ; Mariangela Albano ; Maria Carmen Parra Simón ; Trần Thi Khánh Vân) ; un deuxième groupe est constitué par les travaux s'inscrivant dans le domaine de la phraséologie comparée (Laura Giacomini, Paolo Di Muccio-Failla et Adriana Orlandi ; L'udmila Mešková et Janka Kubeková ; Elmar Schafroth). Ses travaux sont précédés d'un article de M^a Isabel González-Rey sur la notion de *conscientisation*, dans ses trois étapes (*éveil aux langues*,

accommodation et *appropriation*) appliquée à la phraséodidactique. Après avoir présenté un riche appareil théorique, l'auteure nous propose l'analyse des résultats obtenus suite à son application auprès d'un groupe d'étudiants, apprenants de langue française, de Master de l'Université de Padoue.

L'article du premier groupe est celui de Luisa Giacoma (Université de la Vallée d'Aoste) qui nous présente son nouveau projet *FICO – Fraseologia In Contesto*, une évolution du premier projet dénommé *Frasì fatte e ... disfatte* réalisé en 2015 et 2016. Ce projet a pour objectif de créer un outil didactique pour l'enseignement/apprentissage des phraséologies italienne et allemande en faisant recours aux images représentant tant le sens compositionnel que celui idiomatique des expressions choisies (en italien, en allemand, mais aussi en *titsch* et *töitschu* deux variantes du *haut-valaisan* ou *walser*).

Suit l'article de Mariangela Albano (Université Dokuz Eylül d'Izmir et Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3), qui nous montre les résultats obtenus à l'issue d'une enquête menée auprès d'étudiants italophones provenant de trois universités italiennes. L'objectif de l'auteure est celui d'analyser les modalités de traitement, d'interprétation et de traduction des expressions défigées en langue française en élaborant une méthode qui allie trois dimensions différentes, c'est-à-dire langagière, cognitive et métacognitive. Les résultats de cette enquête sont très intéressants car d'un côté ils montrent dans quelle mesure les étudiants, pendant l'apprentissage d'une langue étrangère, traitent, interprètent et traduisent des expressions défigées, de l'autre, il est possible d'adopter de nouvelles stratégies de réflexion métalinguistique utiles aux apprenants à partir des leurs erreurs.

Dans son article, Tran Thi Khanh Van (Université de Hanoi, Vietnam) livre ensuite sa réflexion sur la phraséodidactique dans le cadre des métaphores conceptuelles, destinée à des apprenants vietnamiens de langue italienne. Elle cherche à analyser les facteurs qui influencent les capacités d'apprentissage des expressions idiomatiques italiennes des étudiants vietnamiens. Son but est celui de fournir des propositions suivant une approche linguistico-cognitive.

Font partie du deuxième groupe les contributeurs Adriana Orlandi (Université de Modène et de Reggio d'Émilie), Laura Giacomini et Paolo Dimuccio-Failla (Université de Heidelberg) qui ont choisi pour leur part de nous présenter un modèle d'analyse rentrant dans le cadre de la phraséo-

logie contrastive (français-italien). Ce modèle prévoit un système de désambiguïsation phraséologique de sens appliqué aux verbes *seguire* et *suivre* et trouve son application dans les domaines de la lexicographie et de la didactique des langues.

Ludmila Mešková et Janka Kubeková (Université Matej Bel de Banská Bystrica, Slovaquie) nous offrent les résultats de leur recherche menée sur des *phrasèmes*, d'un point de vue de la phraséodidactique et de l'intercompréhension, liés aux domaines de l'économie, de la finance et des relations internationales. À l'intérieur de leur article, les auteurs proposent une comparaison entre langues romanes et langues slaves. Ce modèle permet de montrer dans quelle mesure les étudiants peuvent accéder à la compréhension des textes sans passer par les langues et, en même temps, comprendre les phrasèmes généraux et les phrasèmes terminologiques.

Au tour d'Elmar Schafroth (Université Heinrich-Heine de Düsseldorf) de nous présenter le projet FRAME (FRAséologia Multilingue Elettronica), dans le cadre de la phraséologie comparée multilingue, et qui voit la participation de linguistes provenant d'une dizaine d'universités italiennes. Le but du projet est celui de créer une banque de données, destinée aux apprenants de langues étrangères, contenant les profils des unités phraséologique en huit langues, sur la base d'une sélection faite par champs sémantiques.

L'ensemble de ces articles constitue un travail absolument riche et innovant en contribuant au développement et à la diffusion de cette discipline appliquée de la phraséologie dans le cadre de l'enseignement des langues étrangères. Ce n'est d'ailleurs probablement pas un hasard si les auteurs/auteures des contributions qui composent ce numéro de la revue *Repères-Dorif* sont des professeurs/professeures de langues étrangères. Nous espérons pouvoir nous réjouir encore de cet enthousiasme scientifique dans le domaine et de la phraséologie et de la phraséodidactique.

COSIMO DE GIOVANNI
UNIVERSITÀ DI CAGLIARI

Messina Fajardo, L.A. (2019). *Analisi del discorso politico. Dalla dittatura alla pace*. Riga, Lettonia: Edizioni Accademiche Italiane.

Il libro di Luisa A. Messina Fajardo, sia dal punto di vista metodologico sia da quello epistemologico induce alla discussione e alla riflessione. La sua lettura scorre veloce, il contenuto è ricco di spunti culturali profondi e, inoltre, appassiona il lettore (esperto e meno esperto) per le tematiche trattate: la dittatura e la pace attraverso l'analisi del discorso politico.

Sono, quindi due gli aspetti studiati: primo, il tema della dittatura e della pace, o nello specifico il processo di negoziazione di pace in Colombia, e secondo il linguaggio nell'ambito politico. Si mette in evidenza che si tratta di un linguaggio che fin dai tempi antichi, si è sempre avvalso di strategie, tecniche e tattiche, finalizzate a convincere e persuadere emotivamente il popolo, cioè gli uditori.

Nel libro si studiano le varie fasi attraverso cui passa l'analisi del linguaggio politico e si analizzano i meccanismi che si adottano nella costruzione del discorso politico. Si esaminano le teorie sviluppate da Teun Adrianus van Dijk che vedono lo studio del discorso come creatore di conoscenza. Luisa Messina Fajardo chiarisce in questo volume come il discorso politico sia un veicolo di manifestazioni di potere ideologico, di abuso di potere e di come la comunicazione politica possa giustificare l'utilizzo della violenza.

Sono sette i discorsi politici analizzati e; i primi cinque sono stati pronunciati da cinque dittatori: Francisco Franco, Augusto Pinochet, Hugo Chávez, Fidel Castro e Benito Mussolini. Il loro studio permette al lettore di addentrarsi nei labirinti dei messaggi impliciti o espliciti di un linguaggio forte, dominante e talvolta violento.

D'altro canto, sono due i discorsi presenti nella prima parte del volume, che è dedicata al tema della pace a favore della cessazione delle ostilità in Colombia: uno pronunciato dall'ex presidente Juan Manuel Santos e l'altro da Rodrigo Londoño Echeverri detto Timochenko (comandante delle FARC). A questo proposito afferma Luisa Messina Fajardo:

Partendo dal presupposto che la Colombia non sia solo caratterizzata dalla violenza – ma è, anzi, un paese straordinariamente ricco di attività culturali, tradizioni popolari antiche e meravigliose e con un mondo animale e naturale spettacolare – si cerca in questo studio di osservare quanto la violenza possa incidere sulla sua società anche quando essa è ricca, articolata e pienamente inserita in un contesto

internazionale.

Luisa Messina Fajardo in quest'opera, propone una nuova sfida intellettuale la quale attraverso le dinamiche discorsive svelare la struttura politico-sociale delle comunità umane, quelle che aspirano alla pace e quelle che intrinsecamente offrono un "legado" legato al concetto di dittatura.

Senza dubbio il materiale trattato rappresenta un contributo non solo alla linguistica, all'analisi del discorso ma a tutte le scienze umane e a quella politica in particolare. A questo proposito se proprio devo aggiungere qualcosa, la pienezza del saggio potrebbe essere completa ampliando il discorso da una prospettiva culturale pi ampia, con una proiezione europeistica e comparativa.

RUTH CASTILLO
VENEZUELAN SCIENTIST AT RISK

Paolozzi and Wittgenstein. The Artist and the Philosopher, a cura di Luigi Perissinotto e Diego Mantoan, Palgrave, Londra 2019, 222 pp.

"Some people, perhaps, need Greenberg. I need Wittgenstein". Con questa lapidaria sentenza Eduardo Paolozzi (1924-2005) — l'artista scozzese, di origine italiana, tra i più quotati nel panorama della *Pop Art* (di cui è stato pioniere) — ha espresso la sua predilezione per il filosofo viennese. E questo suo "bisogno di Wittgenstein" ha rappresentato il filo rosso della sua opera artistica, in un dialogo centrale e ricorrente (non solo esteriore, ma anche interiore) tra *the Philosopher* e *the Artist*. Se infatti ripercorriamo la carriera artistica di Paolozzi notiamo che alcune opere dedicate a Wittgenstein risalgono all'inizio degli anni Sessanta (è il caso di *Wittgenstein at Cassino* e di *As is When: Wittgenstein the Soldier*, rispettivamente del '63 e del '65), mentre altre opere, come ad esempio le serigrafie dal titolo *A Logical Picture of Facts is a Thought, Tractatus '21-'22*, sono riferibili alle metà degli anni Novanta. È quindi sorprendente che finora non ci sia stato, né in ambito storico-artistico né in ambito filosofico, un lavoro di ricostruzione delle "somiglianze di famiglia [*Familienähnlichkeiten*]" tra Wittgenstein e il suo interprete artistico Eduardo Paolozzi.

Ma in una ricerca sull'influenza biunivoca fra filosofia

e arte contemporanea nei due autori, è necessario partire da alcune domande: quale aspetto della filosofia di Wittgenstein colpisce l'attenzione di Paolozzi? Che cosa della filosofia di Wittgenstein può aver affascinato l'artista precursore della *Pop-art* e influenzato la sua grammatica artistica? Quanto Wittgenstein c'è in Paolozzi, e in generale quanto ossigeno wittgensteiniano si respirava nei circoli artistici britannici degli anni sessanta? Se queste sono due delle domande chiave che percorrono questo bel volume, ce n'è un'altra, forse più sottile, che lo attraversa in altro senso: quanto Paolozzi c'è in Wittgenstein, nel pensiero di Wittgenstein? Spieghiamo meglio: quale contributo può offrire l'arte di Paolozzi a una (nuova) interpretazione o a prospettive diverse sulla filosofia di Wittgenstein? *The Artist e the Philosopher* si scambiano allora la maschera, rivelando delle insospettite "affinità".

Del resto un'atmosfera artistica aleggiava da sempre a casa Wittgenstein. Il *Palais Wittgenstein* nell'attuale Alleegasse (all'epoca Argentinienstrasse), dimora della famiglia, era un punto di incontro per il mondo artistico-culturale viennese d'inizio Novecento (e non era cosa da poco). Il padre di Wittgenstein, Karl, era infatti un mecenate e un collezionatore d'arte, mentre la madre era attenta alla musica. Lui stesso finanziò artisti. Il fratello di Ludwig Wittgenstein, inoltre, Paul Wittgenstein, era un quotato pianista (Maurice Ravel scrisse per lui il famoso concerto per la mano sinistra). Ma ancora a firma di Wittgenstein è una scultura dal titolo "testa di fanciulla", datata 1922-23 e dedicata all'unica donna da lui amata; si ricordi poi il progetto, datato 1926-28, per la casa della sorella Margarethe, ubicata a Vienna, nella Kundmannngasse. Ma c'è di più: il pensiero di Wittgenstein non ha mai smesso di confrontarsi con la dimensione estetica. In primo luogo con la musica (che a casa Wittgenstein ha sempre avuto un ruolo di spicco), ma anche con la pittura, con l'architettura e con la poesia, e persino con la danza.

La fortuna di Wittgenstein nel mondo artistico (anche quello letterario o cinematografico) è stata e continua ad essere di grande impatto. Fonte di ispirazione per le Muse è non solo la sua filosofia, ma anche la sua biografia eslege: un filosofo, e che nella vita ha sempre fatto anche altro (il giardiniere, il maestro elementare, l'architetto). Insomma se c'è del Wittgenstein in Paolozzi, c'è anche del Paolozzi in Wittgenstein, in un richiamo reciproco e necessario tra filosofia e arte che continua a darci da pensare (e da vedere). È allora lungo un doppio tracciato che si collocano

i diversi contributi di artisti e filosofi ospitati nel volume, a cura di Luigi Perissinotto e Diego Mantoan, *Paolozzi and Wittgenstein*, Palgrave. Le pagine del volume sono infatti impegnate su due fronti: per un verso intendono presentare l'artista Paolozzi come un precursore nel "leggere" Wittgenstein nell'ambito dell'arte contemporanea, fino a influenzare la generazione di artisti concettuali che viene dopo di lui. D'altro lato sono volti a dimostrare come il "lettore" Paolozzi possa essere visto nelle vesti di un precursore rispetto alle successive interpretazioni della filosofia wittgensteiniana.

La prima sezione del libro (che ospita interventi di Silvana Borutti, Wolfgang Huemer, Alessandro del Puppo e Maren Wienigk) è dedicata ad analizzare quanto e come il pensiero di Wittgenstein (sia nel suo contenuto sia nel suo stile) abbia "informato" la grammatica artistica di Paolozzi, mettendo quindi in connessione le due forme culturali. Silvana Borutti vede la comprensione estetica, non logico-formale, del concetto di "significato" in Wittgenstein come un *trigger* per il metodo di lavoro di Paolozzi. La sua indagine si concentra sul concetto fondamentale delle *Ricerche filosofiche* del "notare un aspetto" (*das Bemerken eines Aspekts*), laddove per *Aspekt* si intende un *eidos* [εἶδος], un'affinità immateriale, un'apparenza sensibile e al tempo ideale. Se nell'immagine noto un 'aspetto', per esempio che l'immagine sorride, questo vedere non è un vedere «in senso proprio» ma un *vedere-come*. Si tratta di "Sehen-als" o anche "sehen etwas als etwas". È in gioco un'atmosfera poetica, estetica, si potrebbe dire. Comprendere una proposizione nel senso che può essere sostituita da un'altra, o nel senso che non può essere sostituita da un'altra. Partendo da questi temi Borutti indaga la questione del collage in Paolozzi, a partire dalla scena di *Wittgenstein the Soldier*, in cui il filosofo-soldato viene ritratto con il suo zaino, ovvero con il bagaglio che conteneva il manoscritto del *Tractatus* e che portava sempre con sé. Wolfgang Huemer, invece, in contro-tendenza rispetto a quella prospettiva che vede (esclusivamente) la biografia al centro dell'interesse per Wittgenstein, indaga lo stile filosofico di Wittgenstein come elemento centrale della sua forma di vita. Uno stile filosofico che muta nettamente prospettiva trasformandosi dalla dimensione autoreferenziale e chiusa del *Tractatus* in un dialogo aperto all'interlocutore: "immaginiamo...", "il lettore si chiederà...", sono queste le formule usate dal cosiddetto secondo Wittgenstein. Ma in ogni caso il suo stile – (Manfred Frank lo sottolinea nel volume *Lo*

stile in filosofia) – rappresenta un *unicum* nella storia della filosofia occidentale. Ed è proprio la forma data al suo pensiero filosofico che ha interessato artisti, scrittori e compositori. In altre parole si può dire che per Wittgenstein l'estetica non è una disciplina speciale, ma è la filosofia stessa. Si tratta di un "sentire", da intendersi come vera e propria comprensione, che dall'interno delle linee e dei colori risale alle loro condizioni di possibilità, vale a dire a quelle "somiglianze di famiglia" che rendono possibile la loro configurazione in immagini o, il che è lo stesso, in rappresentazioni sempre nuove e diverse. Huemer analizza in particolare la serie di serigrafie di Paolozzi del '64-65 dal titolo "As is when". Se è vero che l'interesse di Paolozzi per Wittgenstein è incentrato sulla sua teoria filosofica, d'altro lato la peculiare biografia di Wittgenstein e il suo essere fuori dagli schemi hanno indubbiamente catturato la sua attenzione, in un peculiare gioco di specchi tra sé e l'altro. Il saggio di Alessandro del Puppo riconosce la grammatica estetica di Paolozzi, basata sulla scelta di povertà e di essenzialità, come derivata da Wittgenstein, mentre Maren Wenigt individua nella tecnica del collage un *link* tra il pensiero e il lavoro di Paolozzi e quello di Wittgenstein. Secondo l'organizzarsi dell'immagine (così afferma Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche*) non è richiesta alcuna «immagine interna» applicata all'immagine visiva, ma è la stessa figura che *dal suo interno* ci suggerisce i molteplici modi nei quali può essere rappresentata. Nella stessa linea interpretativa vengono lette le parole dell'introduzione alle *Ricerche filosofiche*, dove l'opera viene presentata come un album fotografico, quasi di warburgiana memoria, come una raccolta di schizzi paesaggistici.

La seconda sezione ripercorre (grazie ai contributi di Luigi Perissinotto, Rachel Stratton, Stefanie Stallschus e Diego Mantoan) le tappe d'incontro tra l'artista britannico e la filosofia (nonché la biografia) di Wittgenstein, esaminando ad ampio raggio l'intero continente artistico e visuale paolozziano. Perissinotto si sofferma sulla serie "As is when", evidenziando come sia impossibile comprendere a pieno la fase artistica di Paolozzi intorno agli anni sessanta senza tenere in considerazione il pensiero e la figura di Wittgenstein. Tra i due si può anzi dire che si è stabilito un gioco di riflessi, a partire dalla famosa opera di Paolozzi dal titolo *Wittgenstein at Cassino*, presentata per la prima volta allo Studio Marconi di Milano nel 1963. Il riferimento è chiaramente al periodo di prigionia trascorso dal filosofo austriaco nel 1919, nel campo di concentramento della

città del Frusinate (o meglio, nella frazione di Caira, a undici chilometri dall'attuale città), dopo essere stato fatto prigioniero a Trento. A Cassino Wittgenstein ha sostato, come "prigioniero-merce di scambio" degli italiani, da gennaio ad agosto; in questo stesso contesto ha probabilmente terminato la stesura del *Tractatus* e poi ha maturato la decisione di diventare maestro elementare. Certo, il riferimento alla città laziale è un aspetto importante per la biografia di Paolozzi, la cui famiglia proviene originariamente da un paese di montagna, Viticuso, nel cassinato. È sulla base del comune terreno che Paolozzi dichiara a più riprese: «I wanted to identify myself with this particular man». Il contributo successivo, a firma di Rachel Stratton, prende l'avvio dalla nota frase di Paolozzi sulla sua necessità di Wittgenstein. Di qui osserva l'influenza di Wittgenstein, mediata soprattutto da Wollheim, sull'ambiente artistico britannico, rivisitando molte opere degli anni '50 che dimostrano come sin da quegli anni Paolozzi creasse opere artistiche con il linguaggio sperimentale basato sulle somiglianze di famiglia. Su tutt'altro versante muove Stefanie Stallschus, che analizza il film animato di Paolozzi attraverso le lenti di Wittgenstein suggerendo collegamenti variabili tra differenti posizioni, alludendo di qui a nuove prospettive. Particolare attenzione riveste qui l'immagine del Laocoonte dietro Mickey Mouse nella serie *As is When* (1965), una immagine che richiama chiaramente il dibattito lessinghiano sulle arti, e la necessità di superare la divisione delle arti. Non è un caso se Paolozzi fa "schiantare" il Laocoonte lessinghiano sull'icona della velocità della società novecentesca (una macchina). Diego Mantoan si sofferma sul tema del "collezionare ricordi per uno scopo particolare". Questo motivo della *Sammlung*, che per un verso rimanda al noto testo di Benjamin e per altro si riferisce ai *collage* di Paolozzi, consiste nel mettere insieme oggetti della cultura popolare in un archivio e più tardi utilizzarli come installazioni ambientali.

La terza parte si concentra invece (attraverso i saggi di Michael Lüthy, Roberta Dreon, Davide Dal Sasso, Francesco Guzzetti) sull'influenza che la riflessione wittgensteiniana esercita sull'arte contemporanea (ad esempio sull'arte concettuale o sul post-minimalismo), sui suoi sviluppi futuri, e ne mette in luce le potenzialità, a partire dalle questioni (centrali nelle *Ricerche filosofiche*) del *guardare-attraverso*, dello scorgere somiglianze e del *vedere-come*. I contributi qui raccolti aiutano infatti a ponderare l'importanza delle scoperte di Paolozzi per l'interpretazione di Wittgenstein e per il suo impatto sugli sviluppi tardi nelle arti visuali.

Michael Lüthy indaga la definizione del “vedere un aspetto” di Wittgenstein per trovare che cosa è essenziale all’esperienza dell’arte.

L’intervento di Roberta Dreon si incentra sulle riconfigurazioni post-wittgensteiniane della definizione dell’arte e suggerisce, considerando l’estetica di Margolis, l’importanza del concetto di usi linguistici, di “mondo dell’arte” (Danto) e di forme di vita.

Davide Dal Sasso esamina l’ambito dell’arte concettuale passando in rassegna vari artisti, cercando come due linee opposte nell’insegnamento di Wittgenstein la rigidità della forma e il suo l’impoverimento. Francesco Guzzetti analizza l’uso dei giochi linguistici nella ricerca internazionale post-minimalista, vista come reazione all’influenza del criticismo di Greenberg. In appendice infine Huemer e Mantoan portano avanti un lavoro filologico su tutte le citazioni di Wittgenstein che possono essere trovate nella serie “As is when”.

È così che, in uno scambio di sguardi tra *the Artist* e *the Philosopher* — ma anche nell’incrocio disciplinare tra storici dell’arte e filosofi (tali sono i vari autori) —, l’opera di Paolozzi ritrova le sue radici filosofiche più profonde e il pensiero di Wittgenstein si rivela in tutta la sua “performatività” estetica ed artistica. Credo che il senso del volume sia proprio in quella frase ricorrente: Paolozzi è l’artista che aveva bisogno di Wittgenstein, e forse in questo fa propria una necessità della cultura in generale del secondo Novecento: “We need Wittgenstein!”.

MICAELA LATINI
UNIVERSITÀ DELL’INSUBRIA

Testi

CINQUE POESIE POLITICHE DI VALERIO MAGRELLI TRADUZIONE IN CATALANO ED EBRAICO

AGNÈS VALENTÍ POU, RAFFAELE ESPOSITO

Da Valerio Magrelli abbiamo scelto cinque poesie in cui la satira ritrae i politici di ora (di allora, di sempre); abbiamo aggiunto le traduzioni in catalano e in ebraico: due lingue con le quali la politica non è spesso generosa (è mai generosa la politica se non con se stessa e i suoi attori?)

v.
La vedova del sindaco,
amante del notaio,
avvelena il postino,
suo cognato,
per diventare erede
di grandi proprietà.
Lo scaltro commissario, tuttavia,
trova tracce d'arsenico
sui guanti della vittima
risolvendo la trama.

v.
La vídua de l'alcalde,
amant del notari,
enverina el carter,
cunyat seu,
per convertir-se en hereva
de grans propietats.
El sagaç comissari, tanmateix,
troba rastres d'arsènic
als guants de la víctima
i resol la trama.

ה'
אלמנתו של ראש העיר,
המאהבת של הנוטריון,
מרעילה את הדור,
את גיסה,
כדי להפוך ליורשת
של נכסים גדולים.
אם כי, המפקח הערמומי
מוצא שרידי ארסן
על הכפפות של הקרוב
וכך פותר את העלילה.

xv.

La zia dell'avvocato,
 amante del top manager,
 massacra l'impiegata,
 sua bisnonna,
 per diventare erede
 di tre conti correnti.
 L'astuto commissario, tuttavia,
 trova tracce di sperma
 sul foulard della vittima
 risolvendo la trama.

xxv.

Il cugino del giudice,
 amante del barista,
 assassina l'idraulico,
 suo suocero,
 per diventare erede
 di un ristorante cool.
 L'accorto commissario, tuttavia,
 trova tracce di bitter
 nell'auto della vittima
 risolvendo la trama.

xv.

La tia de l'advocat,
 amant d'un alt directiu,
 assassina l'oficinista,
 besàvia seva,
 per convertir-se en hereva
 de tres comptes corrents.
 L'astut comissari, tanmateix,
 troba rastres d'esperma
 al fulard de la víctima
 i resol la trama.

ט"ו

דודתו של עורך הדין,
 המאהבת של המנהל הראשי,
 טובחת את העובדת,
 את סבתא רבתא שלה,
 כדי להפך ליורשת
 של שלושה חשבונות בנק.
 אם כי, המפקח הפקח
 מוצא שרידי זרע
 על הצעיף של הקרבו
 וקך פותר את העלילה.

xxv.

El cosí del jutge,
 amant del bàrman,
 assassina el lampista,
 sogre seu,
 per convertir-se en hereu
 d'un restaurant cool.
 El perspicax comissari, tanmateix,
 troba rastres de bitter
 al cotxe de la víctima
 i resol la trama.

כ"ה

בן דודו של השופט,
 המאהב של המוזג,
 רוצח את האינסטלטור,
 את חותנו,
 כדי להפך ליורש
 של מסעדה מגניבה.
 אם כי, המפקח הערני
 מוצא שרידי משקה ביטר
 באוטו של הקרבו
 וקך פותר את העלילה.

xxxv.

Il patrigno del medico,
amante del dentista,
elimina l'ostetrica,
sua nuora,
per diventare erede
di otto cliniche.
L'occhiuto commissario, tuttavia,
trova tracce di pentotal
sui leggings della vittima
risolvendo la trama.

xiv.

La sorella del prof,
amante del pompiere,
accoltella il geometra,
suo genero,
per diventare erede
di una stazione radio in Transilvania.
L'attento commissario, tuttavia,
trova tracce di denti
sul collo della vittima
risolvendo la trama.

xxxv.

El padrastra del metge
amant del dentista,
elimina la llevadora,
nora seva,
per convertir-se en hereu
de vuit clíniques.
El cautelós comissari, tanmateix,
troba rastres de pentotal
a les malles de la víctima
i resol la trama.

ל"ה

אָביו החורג שֶׁל הָרוֹפֵא,
הַמֵּאֵהֵב שֶׁל רוֹפֵא הַשְּׁנִים,
מְחַסֵּל אֶת הַמֵּיִלְדֵּת,
אֶת כְּלָתוֹ,
כְּדֵי לְהַפְדֵּי לְיוֹרֶשׁ
שֶׁל שְׁמוֹנֶה מֵרְפָאוֹת.
אִם כִּי, הַמְפַקֵּחַ בְּעַל עֵין חַדָּה
מוֹצֵא שְׂרִידֵי פֶּנְטוֹטָל
עַל הַטֵּיָצָה שֶׁל הַקְּרָבָן
וְכֵן פּוֹתֵר אֶת הָעֲלִילָה.

xiv.

La germana del profesor,
amant del bomber,
apunyala l'aparellador
gendre seu,
per conventir-se en hereva
d'una emissora de ràdio a Transilvània.
L'atent comissari, tanmateix
troba rastres de dents
al coll de la víctima
i resol la trama.

מ"ה

אָחוֹתוֹ שֶׁל הַפְּרוֹפִּי,
הַמֵּאֵהֵבֶת שֶׁל הַכַּבָּאִי,
דוֹקֵר אֶת הַמּוֹדֵד,
אֶת חֲתָנוֹ,
כְּדֵי לְהַפְדֵּי לְיוֹרֶשֶׁת
שֶׁל תַּחֲנַת רַדְיוֹ בְּטֵרֶנְסִילְבַּנְיָה.
אִם כִּי, הַמְפַקֵּחַ הַקְּשׁוּב
מוֹצֵא שְׂרִידֵי שְׁנַיִם
עַל הַצְּנָאָר שֶׁל הַקְּרָבָן
וְכֵן פּוֹתֵר אֶת הָעֲלִילָה.

IV.

L'amico dello chef,
nemico dell'attrice,
strangola l'archivista,
suo figlioccio,
per diventare erede
di un panificio al centro.
L'estroso commissario, tuttavia,
trova tracce di sugo
sugli slip della vittima
risolvendo la trama.

IXV.

Il nipote dell'hacker,
ospite del subacqueo,
soffoca il pony express,
suo lontano parente,
per diventare erede
di un impianto sportivo.
L'arguto commissario, tuttavia,
trova tracce di cookies
nelle app della vittima
risolvendo la trama.

IV.

L'amic del xef,
enemic de l'actriu,
estrangula l'arxiver,
fillol seu,
per convertir-se en hereu
d'una fleca del centre.
L'excèntric comissari, tanmateix,
troba rastres de salsa
als calçotets de la víctima
i resol la trama.

IXV.

El nebot del hacker,
hoste del submarinista,
ofega el missatger express,
parent llunyà seu,
per convertir-se en hereu
d'una instal·lació esportiva.
L'enginyós comissari, tanmateix,
Troba rastres de cookies
a les aplicacions del la víctima
i resol la trama.

נ"ה

ידידו של השף,
האויב של השחקנית,
חונק את הארכיונאי,
את בן הסנדקאות שלו,
כדי להפוך ליורש
של מאפייה במרכז.
אם כי, המפקח הגחמני
מוצא שרידי רטב
על התחתונים של הקרָבן
וכך פותר את העלילה.

ס"ה

אחינו של ההאקר,
האורח של הצוללן,
חונק את השליח,
את קרוב משפחתו הרחוק,
כדי להפוך ליורש
של קומפלקס ספורט.
אם כי, המפקח השנון
מוצא שרידי עוגיות
באפליקציות של הקרָבן
וכך פותר את העלילה.

Traduzione dall'ebraico di Raffaele Esposito

Raffaele Esposito è ricercatore all'Università degli Studi di Napoli L'Orientale, dove insegna lingua e letteratura ebraica moderna e contemporanea.

Le sue ricerche attualmente si concentrano sulla narrativa israeliana e sulla storia del teatro ebraico e del teatro *yiddish*.

MARWĀN ‘ALĪ O LA POESIA COME DISSOLUZIONE DELLE IDENTITÀ

RAOUL VILLANO

1. Marwān ‘Alī, l’esilio e la poesia come patria sognata

Il poeta curdo-siriano Marwān ‘Alī nasce nel 1968 a Kersur, un piccolo villaggio alla periferia di al-Qamishli, all’estremità nord-orientale della Siria, nella regione nota come Kurdistan siriano, o occidentale. Giornalista, poeta e traduttore può essere considerato uno dei pionieri della nuova poesia araba e della poesia araba in prosa. Pubblica le sue prime poesie durante gli anni del Liceo e nel corso degli studi universitari presso la Facoltà di Economia dell’Università di Aleppo, dove si laurea nel 1992. Vince il premio dell’Unione degli scrittori arabi (*Ittihad al-kuttāb al-‘arab*) nel 1998 e partecipa a Festival internazionali di poesia in Bahrain, Emirati Arabi Uniti, Egitto, Marocco, Libano, Palestina, Olanda, Belgio, Francia, Turchia, Cuba e Italia.¹

Ha pubblicato finora tre libri di poesia, *Mā’ al-bāriḥa* (l’acqua di ieri),² *Ġarīb: lā šay’ ‘anki fi Wikiliks* (Strano: non c’è niente su di te nei Wikileaks),³ *al-Ṭarīq ilā l-bayt* (La strada

1 Cfr. H. Darwīš, *Marwān ‘Alī yarā fi l-bilād kaffat šay’an min Sūriyā*, in *al-Bayān*, 30/01/2014 (<https://www.albayan.ae/five-senses/culture/2014-01-30-1.2051605>), e H. Awsī (H. Ossi), «Ġarīb: lā šay’ ‘anki fi Wikiliks» li-Marwān ‘Alī: ḥīna takūn al-qašida bi-rūḥ kurdiyya wa-ḡasad ‘arabī, in *al-Mustaqbal*, 2/08/2015, p. 15.

2 M. ‘Alī, *Mā’ al-bāriḥa*, Beirut, al-Ġawūnm 2009. Cfr. A. Wāzin, “Mā’ al-bāriḥa” li-Marwān ‘Alī, in *al-Hayāt*, 17/06/2009 (<http://www.alhayat.com/article/1430492>), H. Muḥammad, *al-Šā’ir mutahaddiman min al-šaḡaf*, in *al-Ittihad*, 11/05/2011 (<https://www.alittihad.ae/article/45036/2011/فغشالانم-امدهت-مرعائشال>).

3 M. ‘Alī, *Ġarīb: lā šay’ ‘anki fi Wikiliks*, Manama, Mas‘ā, 2014. Cfr. R. al-Madhūn, *Marwān ‘Alī yabḥaṭu ‘an al-ḥubb fi Wikiliks*, *al-Hayāt*, 15/01/2014 (<http://www.alhayat.com/article/504110/يلعن-اورم-ي-فبجحلان-عشحبى>), H. Darwīš, *Marwān ‘Alī yarā fi l-bilād* (cit.), H. Ibn Ḥamza, *Marwān ‘Alī: Qašā’id ‘an al-ḥubb wa-l-ḥarb*, *al-Aḥbār*, 31/01/2014 (https://al-akhbar.com/Literature_Arts/26231), I. Ḥasw, *al-Šā’ir Marwān ‘Alī yastaḡribu ‘adam wuḡūd ismihi fi Wikiliks*, in

verso casa),⁴ e un libro di prosa, *Kayfa tuṣbiḥu kurdiyyan fī ḥamsat ayyām* (Come diventare curdo in cinque giorni).⁵

Lascia la Siria nel 1995 per trasferirsi ad Amsterdam dove vivrà fino al 2004, quando si trasferisce in Germania dove vive tuttora con la moglie Malak e le due figlie. Nato, dunque, con un'identità etnica fragile e multiforme (curdo, siriano, arabo?), anche dopo l'esilio continua le sue peregrinazioni, prima in Olanda e poi in Germania, finendo per percepire la poesia stessa come l'unico elemento persistente della propria vita, pur in una costante ricerca di un senso di appartenenza a una patria ideale:

Io ti amo, mia Siria
e non voglio da te
altro che un albero.

Forse perché provengo
da una famiglia che non aveva alberi.

La poesia diventa così il luogo dove la patria sognata prende forma e sostanza, arrivando a trasfigurarsi e trasformarsi persino nella più vera essenza dell'amata:

Mentre riordino le poesie
di questo mio nuovo canzoniere
scopro che tutte le poesie d'amore
sono per te,
solo per te, mia Siria!

al-‘Arab, 11/07/2015 (<https://alarab.co.uk/بيروت-غيتسي-يل-عن-اورم-عاشل-ا/>), H. Awṣī, (H. Ossi), «*Ġarīb: lā šay’ ‘anki fī Wikiliks*» li-Marwān ‘Alī (cit.). Un breve selezione di poesie d'amore tratte da questa raccolta è stata tradotta in inglese e pubblicata sulla rivista *Banīpal* nel 2014, vedi M. Ali, *Love Poems. Funny, there's nothing about you on WikiLeaks* (English transl. by R. Cohen), in *Banīpal* 50 (Summer 2014), pp. 7-15.

4 M. ‘Alī, *al-Ṭarīq ilā l-bayt*, Milano-Beirut, Dār al-mutawassiṭ, 2018. Cfr. R. al-Madhūn, *Balaġat al-faqd fī šī‘r Marwān ‘Alī*, in *al-Ḥayāt*, 12/01/2018 (<http://www.alhayat.com/article/909728/يل-عن-اورم-عاشل-ا-غالب-ج-يل-خل-ات-اي-ل-حم-ة-ي-دو-ع-س-ل-ا>), Ṭ. Imām, “*al-Ṭarīq ilā l-bayt*” li-Marwān ‘Alī *qadam al-qaṣīda bi-ġabīrat al-sard*, in *al-‘Arabī al-ġadīd*, 1/05/2018 (<https://www.alaraby.co.uk/diffah/books/2018/5/1/يل-ا-ق-ي-ر-ط-ل-ا-م-د-ق-ي-ل-ع-ن-اورم-ل-ت-ي-ب-ل-ا-ي-ل-ا-ق-ي-ر-ط-ل-ا>), Ş. Ḥadīd, *Marwān ‘Alī: “al-Ṭarīq ilā l-bayt”*, in *al-Quds al-‘arabī*, 13/10/2018 (<https://www.alquds.co.uk/يل-ا-ق-ي-ر-ط-ل-ا-م-د-ق-ي-ل-ع-ن-اورم/>), H. Šafīq, *Maġmū‘at al-šā‘ir al-sūrī Marwān ‘Alī ‘Fi (sic) al-Ṭarīq ilā l-bayt’ šī‘r al-qā‘ wa-l-ḥayāt al-baṣīta*, in *al-Quds al-‘arabī*, 29/01/2019 (<https://www.alquds.co.uk/ر-ط-ل-ا-ي-ف-ي-ل-ع-ن-اورم-ي-ر-وس-ل-ا-ع-اشل-ا-ع-وم-ج-م/>).

5 M. ‘Alī, *Kayfa tuṣbiḥu kurdiyyan fī ḥamsat ayyām*, Milano-Beirut, Dār al-mutawassiṭ, 2019.

2. Strano, non c'è niente su di te nei Wikileaks, o la poesia come dissoluzione delle identità

Quella che viene presentata di seguito è la seconda raccolta poetica dell'autore: *Strano, non c'è niente su di te nei Wikileaks* (*Ġarīb: lā šay' 'anki fī Wikīlīks*).⁶ Il libro è diviso in tre sezioni: 1. *Guardandoti con un occhio antico* (*Anžur ilayki bi-'ayn qadīm*), 2. *Siria* (*Sūriyā*), 3. *L'immagine non è chiara* (*al-Šūra laysat wāḍiḥa*).

Il testo si articola intorno a diversi temi che si intrecciano fra di loro (l'amata, la militanza politica, l'esilio, la patria, l'infanzia perduta). La poesia di Marwān 'Alī ha un passo tipicamente allegorico, mai puramente simbolico, nel senso che la ricerca del poeta tende a manifestarsi sulla lunga durata e ad avere un andamento di tipo narrativo caratterizzato da una pervicace sussistenza di certi particolari temi (l'amata, la patria, l'esilio e l'identità perduta, appunto) che si configura evidentemente come un'istanza di tipo politico. Le immagini suscitate dal poeta nelle sue poesie, insomma, a volte anche potentemente e immediatamente evocative, non vanno mai intese come simboli da percepire nella loro simultaneità espressiva, ma piuttosto come allegorie destinate a manifestare il loro senso più profondo soltanto nella lunga durata, e in particolar modo nella sezione conclusiva del libro, in cui tutte le trame intessute precedentemente tendono a risolversi e a manifestare la loro vera natura narrativa.⁷

In molti casi le poesie stesse sembrano intrecciarsi le une alle altre in una sorta di incastro a coda di rondine, poiché nella parte iniziale di una poesia si trova spesso un riferimento a qualcosa che era stato menzionato nel corpo o verso la fine della poesia precedente, aspetto questo che aumenta ulteriormente la coesione generale del testo e l'impressione di una continuità di tipo narrativo fra i vari elementi che ne costituiscono la trama.

La prima sezione (*Guardandoti con un occhio antico*) è una raccolta di poesie d'amore e la donna amata è il referente continuo di tutti i testi. Le poesie sono evidentemente dedicate a Malak, la moglie del poeta, ma il tu poetico di M.

6 M. 'Alī, *Ġarīb: lā šay' 'anki fī Wikīlīks* (cit.). Del libro, che ho interamente tradotto in italiano, uscirà fra poco anche una traduzione completa in sede editoriale ancora da definire.

7 Il riferimento, per questa opposizione fra simbolo e allegoria, è all'elaborazione teorica di W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971. Per un'applicazione di tali categorie alla poesia italiana del Novecento e, in particolar modo, a Montale, Rebora e Fortini, si veda R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

‘Alī è in fondo un tu *istituzionale*,⁸ nel senso che è nel rapporto fra l’io poetico e il tu del testo che deve essere rintracciata la chiave per decifrare tutto il percorso allegorico compiuto dal poeta.

La donna amata non è un grande angelo sterminatore, ma la sua presenza è in grado di salvare e vivificare il mondo:

La sedia
su cui ti siedi
è diventata un albero verde
in questo nuovo autunno.

La potenza della sua vitalità può essere a tratti accecante:

Azzurro è il mare
e la tua gonna è azzurra
le onde e i pesci
smarriscono la strada.

Ma è ciò che serve a far riemergere la felicità nascosta delle cose:

La strada
su cui cammini
non riesce più a nascondere
la sua felicità, incontenibile.
Essa illumina di sé il mondo intero:
Ogni volta che passa
davanti alla tua casa
anche il treno si volta per un attimo,
indietro, a guardarla:
è in questo, forse, che risiede
l’arcana, indecifrabile, felicità
dei passeggeri a dispetto
del loro lungo viaggio?

Il mondo intero, e la natura in modo particolare, le riconosce una indiscussa superiorità morale o addirittura esistenziale:

Se solo tu sapessi
quanta felicità prova la sabbia
mentre cammini scalza sulla riva.

8 Cfr. L. Greco, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche, 1990, 50: “la mia poesia non è vera, non è vissuta, non è autobiografica: non serve a nulla identificare questa o quella donna, perché nelle mie cose il tu è istituzionale”.

Si fermano in estasi le onde,
prima di farsi schiuma o corrente
e non sanno che fare.

Anche il mare ritorna al suo buonsenso
riconoscendoti
la tua intrinseca superiorità.

Al tempo stesso una sorta di umorismo si insinua a
renderne le fattezze più umane, terrestri e avvicinabili:

Da quando ti han sfiorata
le dita della mia mano
si sono trasformate
in tenerissime
dita di cioccolata:
ne divoro un paio
senza nessun rimorso.

Rientra in questa stessa tendenza desacralizzante anche
il modo in cui il poeta elenca a volte gli oggetti che popolano
la vita quotidiana dell'amata:

Dovrei avere
il diritto, almeno, di sognarmi
addormentato nella tua borsetta,
così da poter dire, al mio risveglio,
buongiorno al tuo rossetto,
alle chiavi e al pacchetto
delle Marlboro Light, e all'Iphone,
per poi tornare
a dormire sognando un lungo bacio
quando tu finalmente
rientrerai in casa.

Il poeta decostruisce, in realtà, prima di tutto la sua
stessa immagine e la sua identità di militante, costituendosi
di fatto come un antieroe:

Per te ho sopportato molte cose:
l'ipocrisia dei compagni,
le asperità di Marx e Lenin,
ma soprattutto
la lettura integrale
di tutti gli otto volumi del Capitale
in una sola notte
per non deluder le tue aspettative
ch'io fossi un militante
della più alta specie.

Ma proprio il fatto che la donna amata accolga il poeta pur nella sua inadeguatezza morale, politica ed esistenziale contribuisce a rendere la sua figura di donna angelo ancora più terrestre e umana:

La strada per il tuo cuore
è lunga e impervia
ma non è certo impossibile:
se solo tu lasciassi
una piccola sedia sotto l'albero
per farvi riposare un po' il mio cuore.

Nella seconda sezione (*Siria*) il tu istituzionale diventa formalmente la patria perduta, con tutto quel che ne consegue: è in questa sezione, infatti, che esploderanno i temi dell'esilio, della lontananza e della memoria. Il poeta, lontano dalla patria, sogna di poter tornare un giorno in Siria:

La mia valigia è pronta
e Mīra è fra le mie braccia
ed io aspetto in questo paese lontano
ma poiché gira anche la terra
arriveremo un giorno fino in Siria.

A un certo punto l'autore arriverà a dire che tutto l'amore, nelle sue poesie, è sempre per la patria:

Mentre riordino le poesie
di questo mio nuovo canzoniere
scopro che tutte le poesie d'amore
sono per te,
solo per te, mia Siria!

In questa seconda sezione emerge con prepotenza anche il tema della fantasia, di una dimensione leggera e fantastica a cui il poeta si abbandona:

Nella seconda immagine
il poliziotto che è scappato
si è fermato, improvvisamente,
un suo collega poliziotto
imbraccia una carabina
che sembra un fucile da caccia
— anzi, è proprio un fucile da caccia —
e alza gli occhi verso il cielo:
manifestanti si alzano in volo
diretti verso il sole.

Tale dimensione fantastica va intesa in realtà come un farmaco, una formula attraverso la quale il poeta cerca di lenire il proprio dolore:

Penso che vorrei scrivere qualcosa,
una cosa qualunque,
prima di scrivere, però, vorrei
poggiare la mia testa
sul petto della Siria
e piangere.

È in questa sezione, infatti, che si assiste all'esplosione del dolore, il dolore di chi, dal proprio esilio, vede la propria terra andare in frantumi, distruggersi, dilaniarsi in una guerra fratricida, assurda e senza pietà:

L'annunciatrice dice "buongiorno",
ma i cadaveri ancora freschi
non possono risponderle.

A volte la voce si infrange sull'efferatezza e la ferocia delle immagini che giungono dalla televisione:

Perché
hai voluto persino
tagliar via la mia piccola manina
dopo avermi già uccisa?

La mia bambola è ancora lì che aspetta,
Come potrò mai stringerla?

La posizione del poeta, curdo, oltreché siriano, è di pieno appoggio ai rivoluzionari, alle forze laiche che hanno guidato i primi due anni di rivoluzione, prima di esser distrutte dalla ferocia sanguinaria del regime:

Siedi, incollata a me, sul canapè:
seguiamo insieme le notizie sulla rivoluzione
e ogni volta che ottengono i ribelli
una qualche vittoria
balzi fra le mie braccia,
nonostante le mie tendenze piccolo borghesi, naturalmente.
Vorrei che non finisse mai
questa rivoluzione.

Egli rifiuta i settarismi e le divisioni in cui vede dilaniarsi, dal suo esilio, le forze di opposizione al regime e la sua terra tutta:

Libertà

Quanto soffrivan le bandiere
a star dietro di te.

Così come rifiuta gli ipocriti tentativi della parte avversa di far passare per amor di patria il sostegno più o meno esplicito a un regime sanguinario:

“Il tetto della patria”
questo modo di dire
mi infastidisce, cara lingua mia:
perché voglio una patria senza tetto
per vedere e il sole e le stelle
e l’azzurro del cielo
voglio vedere, e l’aria.

A volte il poeta elenca gli eroi e i martiri della rivoluzione (Bāsil Ṣaḥāda, ‘Abd al-Bāsiṭ al-Sārūt), o i luoghi simbolo in cui sono avvenuti i più feroci massacri operati dal regime, nominandoli a uno a uno:

Penso che vorrei scrivere qualcosa,
una cosa qualunque, per gli amici di Hama,
poi però mi ricordo che dovrei scrivere qualcosa
anche per gli amici di Jisr al-Shugur, di Amuda, di Ariha e
di Dar’a,
di Deir el-Zor e Abu Kamal, di Talkalakh, di Idlib, di Duma
e di Harasta,
di Baniyas e di Lattakia.

La realtà diventa a questo punto troppo dolorosa e così il poeta non riesce più a riconoscersi nei luoghi in cui ha vissuto l’infanzia e la giovinezza, entrando in conflitto con la sua stessa memoria:

Noi non siamo cambiati:
quel che è accaduto
è che abbiamo smarrita la strada
poi che sono spuntati
muschi ed erbe, là dove
camminavamo insieme,
mano nella mano.

È in questo senso che va intesa dunque la fuga nella dimensione fantastica di cui s’è detto prima, gli unici appigli contro la ferocia del mondo sono infatti, da un lato gli occhi dell’amata che tutto vivificano e, dall’altro,

questa dimensione volatile, fantastica e leggera che tutto trasfigura, anche se poi, persino l'aereo di una delle ultime poesie della sezione, parte anch'esso, evidentemente, di questo anelito alla leggerezza, può piangere una lacrima metallica guardando la patria perduta:

Appena superato il cielo
sopra Damasco
— ho visto la città guardarmi —
l'aereo ha esitato un solo istante:
il monte Qāsiyyūn,
il fiume Barada,
la cittadella di Damasco,
la moschea omayyade,
Bāb Tūmā,
tutto il quartiere di al-Qābūn:
l'aereo non ha detto nulla,
ma io ho vista una lacrima metallica.

La terza e ultima sezione (*L'immagine non è chiara*), di cui si è tradotta, qui, soltanto la poesia finale, è quella in cui tutte le trame intessute precedentemente puntano verso una risoluzione. I versi tendono a sciogliersi in una prosa appena ritmata che rafforza ulteriormente la narratività implicita in tutto il percorso allegorico.

È in questa sezione che si assiste alla dissoluzione totale di tutte le possibili identità in cui si era riconosciuto il poeta fino alla dissoluzione finale dell'identità personale del poeta stesso: se il libro era cominciato nell'assenza del tu *istituzionale* dell'amata:

Le riunioni del partito, senza te, son noiose e un po' banali:
Esso finisce nell'assenza dell'io poetico, cioè a dire nella
dissoluzione dell'identità personale del poeta stesso:
Nell'aeroporto di Damasco
ho scordato Marwān 'Alī
mentre prendeva un aereo per Amsterdam.

Tutto il libro è, a ben vedere, la storia di una serie di identità negate (militante, amante, poeta, curdo, siriano, arabo, essere umano): se l'assenza dell'amata caratterizza la prima sezione e l'assenza della patria la seconda, l'assenza dell'identità personale viene a caratterizzare la terza e ultima sezione del libro, il cui senso ultimo sembra essere appunto quello di una costante negazione di tutte le possibili identità.⁹

9 Il riferimento, qui come nel titolo dell'articolo, è evidentemente

3. Poesie scelte

La lingua usata da Marwān ‘Alī, in *Strano, non c'è niente su di te nei Wikileaks*, è molto semplice e non è mai inutilmente ricercata, al contrario, è caratterizzata proprio dalla ricerca insistente della quotidianità del linguaggio, ricordando, in questo, il Montale di *Satura*, o il “comunese” di Sanguineti. Il verso è libero ma intriso di una profonda ritmicità.

Per questo si è scelto di tradurlo in italiano rifacendosi proprio al lessico di questi due autori e utilizzando, per quanto possibile, una ritmicità evidentemente ispirata a quella del Montale di *Satura*, con un verso libero a base endecasillabo composto perlopiù di endecasillabi, quinari e settenari, doppi quinari e doppi settenari (martelliani). Vi è qualche ipermetro di quinario, settenario o endecasillabo e rari casi di ipometro. Il legame con l'endecasillabo si dissolve nelle sezioni più esplicitamente narrative in cui si è scelto, in genere, un verso libero cadenzato secondo un particolare ritmo, come nel caso di *Asperità di Carlo Marx* in cui si susseguono gruppi di quattro (o tre) sillabe accentate regolarmente sulla terza:

Le riunioni del partito, senza te, son noiose e un po' banali.

O come nel titolo stesso del libro, ripreso anche in *Poesia*, in cui si susseguono sequenze di quattro sillabe accentate regolarmente sulla prima con finale tronco:

Strano, non c'è niente su di te nei Wikileaks.

Nella poesia finale, infine, il legame col verso poetico viene praticamente dissolto, coerentemente con quanto avviene anche nel testo arabo e coerentemente con la dissoluzione delle identità di cui si è detto.

I. Guardandoti con un occhio antico

Asperità di Carlo Marx

1

Le riunioni del partito, senza te, son noiose e un po' banali:
il partito e il comunismo non han colpe, in questo, è naturale.

2

Mentre tuo padre, il comunista, mi parlava della via
che può condurre il popolo al potere, io pensavo a trovare

al famoso saggio di R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984.

un'altra via per rubarti un bacio e non tornare
triste e solo alla mia casa.

3

Per te ho sopportato molte cose:
l'ipocrisia dei compagni,
le asperità di Marx e Lenin,
ma soprattutto
la lettura integrale
di tutti gli otto volumi del Capitale
in una sola notte
per non deluder le tue aspettative
ch'io fossi un militante
della più alta specie.

Strada

Noi non siamo cambiati:
quel che è accaduto
è che abbiamo smarrita la strada
poi che sono spuntati
muschi ed erbe, là dove
camminavamo insieme,
mano nella mano.

Nessuno

Nessuno si preoccupa del mio dolore,
nessuno vede la mia sofferenza:
ogni giorno io devo aspettare
una notte intera
per dirti ancora: buon giorno!

Una mano

Da quando ti han sfiorata
le dita della mia mano
si sono trasformate
in tenerissime
dita di cioccolata:
ne divoro un paio
senza nessun rimorso.

È tesa verso te
la mano del mio cuore.

Poi che l'ha sfiorata la mia mano
è così eccitata
che ieri notte non ha dormito.

Strada

La strada

su cui cammini
non riesce più a nascondere
la sua felicità, incontenibile.

Azzurro

Azzurro è il mare
e la tua gonna è azzurra
le onde e i pesci
smarriscono la strada.

Aria

So ciò che ami,
so ciò che odi,
so il tuo sogno più caro
e so ciò che può renderti felice:
so persino dell'aria che è passata da poco
sfiorando da vicino la tua finestra.

Barbara

Gioco a chiamarti Barbara
mentre ti leggo
la famosa poesia di Jaques Prévert,
ma son certo, in realtà,
che anche lui l'abbia scritta
pensando proprio a te.

Poesia

Una poesia che non parli di te
non potrà mai entrare
in questa nuova
raccolta di poesie:
"Strano, non c'è niente su di te nei Wikile-
aks"

E questo è certo!

Almeno

Dovrei avere
il diritto, almeno, di sognarmi
addormentato nella tua borsetta,
così da poter dire, al mio risveglio,
buongiorno al tuo rossetto,
alle chiavi e al pacchetto
delle Marlboro Light, all'Iphone
per poi tornare
a dormire sognando un lungo bacio
quando tu finalmente
rientrerai in casa.

Strada

La strada per il tuo cuore
 è lunga e impervia
 ma non è certo impossibile:
 se solo tu lasciassi
 una piccola sedia sotto l'albero
 per farvi riposare un po' il mio cuore.

Vita

Mi guardi nei miei occhi
 Mentre io osservo le tue labbra:
 ci scambiamo persino i sospetti
 insieme al nostro amore.

Treno

Ogni volta che passa
 davanti alla tua casa
 anche il treno si volta per un attimo,
 indietro, a guardarla:
 è in questo, forse, che risiede
 l'arcana, indecifrabile, felicità
 dei passeggeri a dispetto
 del loro lungo viaggio?

Il cuore del giardino

Mentre seguo le orme dei tuoi passi
 e passo sopra i fiori del giardino
 prima di giungere al mio cuore.

Copertina

Sto pensando
 di ristampare tutta la mia vita,
 a colori,
 con una foto — tua — sulla prima
 di copertina.

Rivoluzione

Dopo che avremo fatta la rivoluzione
 io non farò più nulla, ti amerò soltanto

Crimine

Nessuno mai
 nessuna prova, mai, potrà portare
 contro di lei:
 è un delitto perfetto, il suo.

E questo impallidire e basire

ogni singola volta che la vedo
 è solo il segno, labile,
 di un nostro autunno antico.

Mattina (a Malak)

Mattina, mentre
 ti preparo il caffè
 e apro la finestra,
 poi pulisco il cuscino
 dagli sguardi dei tuoi ammiratori
 cascati nella lunga notte
 dall'abbraccio dei tuoi capelli.

Sedia

La sedia
 su cui ti siedi
 è diventata un albero verde
 in questo nuovo autunno.

Profumo

Questo nuovo profumo
 non emana dai fiori
 ma dalle impronte
 dei tuoi piccoli passi sull'erba.

Segreto

Temo che l'albero
 che solo ci ha visti
 possa svelare il nostro
 segreto al vento.

Mare

Se solo tu sapessi
 quanta felicità prova la sabbia
 mentre cammini scalza sulla riva.

Si fermano in estasi le onde,
 prima di farsi schiuma o corrente
 e non sanno che fare.

Anche il mare ritorna al suo buonsenso
 riconoscendoti
 la tua intrinseca superiorità.

2. Siria

La mia valigia è pronta
e Mīra¹⁰ è fra le mie braccia
ed io aspetto in questo paese lontano
ma poiché gira anche la terra
arriveremo un giorno fino in Siria.

Pallottola

Quando facevo il militare avevo il compito
di raggiungere Hama,
mentre tornavo da Homs ad Aleppo, o al
contrario, non ricordo.
Un giorno la corriera si fermò, insolitamente,
proprio al centro della città:
giuro di aver visto una pallottola sospesa
nell'aria,
una pallottola smarrita che non sapeva dove
andare.

Lettera

Penso che vorrei scrivere qualcosa,
una cosa qualunque, per gli amici di Hama,
poi però mi ricordo che dovrei scrivere
qualcosa
anche per gli amici di Jisr al-Shugur, di
Amuda, di Ariha e di Dar'a,
di Deir el-Zor e Abu Kamal, di Talkalakh, di
Idlib, di Duma e di Harasta,
di Baniyas e di Lattakia.

Penso che vorrei scrivere qualcosa,
una cosa qualunque,
prima di scrivere, però, vorrei
poggiare la mia testa
sul petto della Siria
e piangere.

Libertà

Quanto soffrivano le bandiere
a star dietro di te.

Modi di dire

“Il tetto della patria”¹¹

questo modo di dire
mi infastidisce, cara lingua mia:
perché voglio una patria senza tetto
per vedere e il sole e le stelle
e l'azzurro del cielo
voglio vedere, e l'aria.

Fotografia

L'immagine è chiara, molto chiara:
il poliziotto
porta il fucile al petto,
appoggia il calcio al cuore
e spara un colpo,
un solo colpo
dritto al mio cuore

Nella seconda immagine
il poliziotto che è scappato
si è fermato, improvvisamente,
un suo collega poliziotto
imbraccia una carabina
che sembra un fucile da caccia
— anzi, è proprio un fucile da caccia —
e alza gli occhi verso il cielo:
manifestanti si alzano in volo
diretti verso il sole.

Piazza dell'Oronte

Non avrei mai potuto immaginare
che la rivoluzione
potesse anche preoccuparsi
di esser tanto bella.
Telegiornale
Siedi, incollata a me, sul canapè:
seguiamo insieme le notizie sulla
rivoluzione
e ogni volta che ottengono i ribelli
una qualche vittoria
balzi fra le mie braccia,
nonostante le mie tendenze piccolo
borghesi, naturalmente.

10 Mīra è il nome di una delle due figlie del poeta.

11 Il tetto della patria è un'espressione che è

diventata comune nel linguaggio politico siriano in riferimento all'accusa, spesso rivolta a semplici oppositori del regime, di tradimento e atteggiamenti antipatriottici. In questo senso l'espressione completa sarebbe “uscire dal tetto della patria”.

Vorrei che non finisse mai
questa rivoluzione.

Bāsil Šaḥāda

Giuro che ho visto Bāsil Šaḥāda
sollevare la testa e fare un cenno
verso il suo stesso corteo funebre:
giuro di averlo visto sorridere.

‘Abd al-Bāsiṭ al-Sārūt

Tu, misero soldato,
non riuscirai mai
e poi mai a trafiggere la porta
difesa da al-Sārūt.

Poesia d’amore

Mentre riordino le poesie
di questo mio nuovo canzoniere
scopro che tutte le poesie d’amore
sono per te,
solo per te, mia Siria!

La bandiera

Il suo occhio è sul manifestante
il cui occhio è sulla bandiera
che tiene nella mano.
Spara il soldato un solo colpo:
cade a terra il corpo del manifestante
e la bandiera si innalza verso il sole.

Telegiornale

L’annunciatrice dice “buongiorno”,
ma i cadaveri ancora freschi
non possono risponderle

La mia bambola

Perché
hai voluto persino
tagliar via la mia piccola manina
dopo avermi già uccisa?

La mia bambola è ancora lì che aspetta,
Come potrò mai stringerla?

Un albero soltanto

Io ti amo, mia Siria

e non voglio da te
altro che un albero.

Forse perché provengo
da una famiglia che non aveva alberi.

Damasco (per Līnā al-Ṭībī)

Appena superato il cielo
sopra Damasco
— ho visto la città guardarmi —
l’aereo ha esitato un solo istante:
il monte Qāsiyyūn,
il fiume Barada,
la cittadella di Damasco,
la moschea omayyade,
Bāb Tūmā,
tutto il quartiere di al-Qābūn:
l’aereo non ha detto nulla,
ma io ho vista una lacrima metallica.
L’immagine non è chiara

Oblìo

Nella casa dello studente, durante gli anni
dell’Università, ho scordato la ragazza
che si dava lo smalto sul tavolo, prima di
uscire a incontrare il suo ragazzo: si era
girata a guardare indietro con un sospiro,
mentre io ero rimasto lì ad aspettare il
mio amore paffutello.

Nell’esercito ho perduta una raccolta di
poesie d’amore: il sergente Ašraf me la
confiscò (la poesia è proibita in tempo di
guerra, mi sono guardato intorno: non
vi erano morti, né carrarmati distrutti
e neppure il Golan) per leggerle a sua
moglie che lo tradiva con le reclute che
sorvegliavano il suo pollaio.

Nel caffè al-Rawḍa¹² ho scordato i miei
amici:

Ādam Ḥātim
Ḥāzim al-‘Azma

12 L’al-Rawḍa è un famoso caffè nel centro
di Damasco dove erano soliti riunirsi intellettuali,
scrittori e poeti siriani.

لَأَجْلِكَ
تَحَمَّلْتُ الْكَثِيرَ

Husayn ibn Ḥamza
Bāsim Ṣabbāḡ
Ṭaha Ḥalīl
Muḥammad Huḍayb
‘Ārif Ḥamza
Ibrāhīm al-Ġabīn
‘Alī Safar
Ḥiḍr al-Aḡā
E quando sono tornato erano tutti
evaporati senza ragione.

..
نِفَاقَ الرَّفَاقِ
غَلَاظَةُ مَارِكِسَ وَلِينِينَ
وَفَوْقَ كُلِّ ذَلِكَ
قِرَاءَةَ ثَمَانِيَةِ مُجَلَّدَاتِ رَأْسِ الْمَالِ
فِي لَيْلَةٍ وَاحِدَةٍ
كَيْ لَا أَحْيَبَ ظَنُّكَ بِي
مُنَاضِلًا
مِنَ الطَّرَازِ الرَّفِيعِ..

طَرِيقٌ

Nell'aeroporto di Damasco
ho scordato Marwān ‘Alī
mentre prendeva un aereo per
Amsterdam.

RAOUL VILLANO
(UNIVERSITÀ ROMA TRE / UNIVERSITÀ DI
BOLOGNA)

لَمْ نَتَّعَبِرْ
كُلُّ مَا فِي الْأَمْرِ
أَنَّنَا أَضَعْنَا الطَّرِيقَ
بَعْدَ أَنْ نَبْتَنَّتْ
طَحَالِبُ وَأَعْشَابُ
حَيْثُ كُنَّا نَسِيرُ
يَدًا بِيَدٍ..

لَا أَحَدٌ

أنظر إليك بعين قديمة

-1-

لَا أَحَدٌ يَلْتَفِتُ لِأَلْمِي
لَا أَحَدٌ يَرَى مُعَانَاتِي
كُلَّ يَوْمٍ
عَلَيَّ أَنْ أَنْتَظِرَ
لَيْلًا كَامِلًا
لِأَقُولَ لَكَ:
صَبَّاحُ الْخَيْرِ..

غَلَاظَةُ كَارِل مَارِكِسْ

-1-

،ةَفَاتَوَ قَلَمٌ ،كِنُودُ ؤَيَّبَزَحَلَا تَاعَامَتَجَالَا
أَعْبَطَ كُلِّدِ يَفِ ؤَيَّعَوِي شُلَاوَا بِيَزَحَلَلِ بِنْدَ أَلَوَا

-2-

يِنْتُدَّحِي تَسِينْمُوَكُلَا كِدُلَاوَا نَاكَ اَمَنِيَبِ
،عَطَّلَسُّلَا يَلَا لِيَوْصُولِ بَعَشَلَا قِيَرَطَ نَعِ
قَلْبِقُ قَقِرْسَلِ قَقِيَرَطِ دَاچِي يَفِ رُكْفَا تَنُّكَ
بِتِيَبَلَا يَلَا اَدِي حَوَوَا اَنِي زَخ دَوَعَا اَل يِكَ ،كِنَم

-3-

يَدٌ

بَعْدَ مُصَافَحَتِكَ
تَحَوَّلَتْ أَصَابِعُ يَدِي
إِلَى أَصَابِعِ شُوْكَوَلَاتِيَّةِ
الْتَهَمْتُ اثْنَيْنِ مِنْهَا
بِلَا نَدَمٍ.

يُدُّ قَلْبِي
مَمْدُودَةٌ لَكَ.

بَعْدَ مُصَافَحَتِكَ
يَدِي سَعِيدَةً
لَمْ تَنْمِ الْبَارِحَةَ..

شَارِعٌ

الشَّارِعُ
الَّذِي تَسِيرِينَ فِيهِ
لَا يَسْتَطِيعُ
أَنْ يُخْفِيَ
سَعَادَتَهُ..

أَزْرَقٌ

بَيْنَ أَرْزَقِ الْبَحْرِ
وَتَنْوَرَتِكَ الزَّرْقَاءِ
أَخْطَأَتِ الْمَوْجَةَ
وَ الْأَسْمَاكَ
طَرِيقَهَا..

هَوَاءٌ

أَعْرِفُ مَاذَا تُحِبِّينَ
أَعْرِفُ مَاذَا تُكْرِهِينَ
أَعْرِفُ حُلْمَكَ الْمُفْضَلِ
أَعْرِفُ أَسْبَابَ سَعَادَتِكَ..

أَعْرِفُ الْهَوَاءَ
الَّذِي مَرَّ قَبْلَ قَلْبِي
أَمَامَ نَافِذَتِكَ..

بِرَبْرَةٍ

أُحِبُّ
أَنْ أَنَادِيكَ بِرَبْرَةٍ
لَأُقْرَأَ لَكَ قَصِيدَةً
جَاكَ بِرِيفِيرٍ
وَأَنَا وَاثِقٌ أَنَّهُ
كَتَبَهَا لَكَ..

قَصِيدَةٌ

الْقَصِيدَةُ الَّتِي لَيْسَتْ عَنْكَ
لَا تَسْتَحِقُّ أَنْ أُضْمَمَهَا
إِلَى مَجْمُوعَتِي الشُّعْرِيَّةِ الْجَدِيدَةِ
(عَرِيبٌ.. لَا شَيْءَ عَنْكَ فِي وَيكيليكس

بِالتأكيد!؟

عَلَى الْأَقْلَى

يُحِقُّ لِي
عَلَى الْأَقْلَى
أَنْ أَتَخَيَّلَ نَفْسِي
نَائِمًا فِي حَقِيبَةِ يَدِكَ
وَحِينَ أُسْتَيْقِظُ
أَقُولُ: صَبَاخَ الْخَيْرِ
لَقَلَمِ الْحُمْرَةِ
لِلْمَفَاتِيحِ
لِعُلْبَةِ المَارلبورو لايت
لِلأيفون
ثُمَّ أَعُودُ لِلنَّوْمِ
حَالِمًا بِقُبْلَةِ طَوِيلَةٍ
فَوَرَ وَصَوْلِكَ لِلْبَيْتِ..

طَرِيقٌ

الطَّرِيقُ
إِلَى قَلْبِكَ
طَوِيلٌ وَشَاقٌ
لَكِنَّهُ لَيْسَ مُسْتَحْبَبًا
فَقَطُّ لَوْ أَنَّكَ وَضَعْتَ
كُرْسِيًّا تَحْتَ الشَّجَرَةِ
لَيَرْتَاخَ عَلَيْهِ
قَلْبِي..

حَيَاةٌ

تَنْظُرِينَ إِلَى عَيْنِي
أَنْظُرُ إِلَى شَفَتَيْكَ
تَنْبَادِلُ الْإِتِّهَامَاتِ
وَالْحُبِّ أَيْضًا..

إِلَى مَلِكٍ

فِي الصَّبَاحِ
أَعِدُّ لَكَ الْقَهْوَةَ
أَفْتَحُ النَّافِذَةَ
وَأَنْظِفُ الْمَخَدَةَ
مِنْ نَظَرَاتِ الْمُعْجِبِينَ
الَّتِي سَقَطَتْ مِنْ شَعْرِكَ
طِوَالَ اللَّيْلِ..

قَطَارٌ

كُلَّمَا مَرَّ الْقَطَارُ
أَمَامَ بَيْتِكَ
يَلْتَفِتُ لِلْوَرَاءِ
وَهَذَا سِرُّ سَعَادَةِ الرُّكَّابِ
رُغْمَ الرَّحَلَةِ الطَّوِيلَةِ..

كُرْسِيٌّ

الْكُرْسِيُّ
الَّذِي تَجْلِسِينَ عَلَيْهِ
عَادَ شَجَرَةً خَضْرَاءَ
فِي هَذَا الْخَرِيفِ..

قَلْبُ الْحَدِيقَةِ

وَأَنَا أَقْتَفِي آثَارَ قَدَمَيْكَ
أَمُرُّ عَبْرَ أَزْهَارِ الْحَدِيقَةِ
قَبْلَ أَنْ أَصِلَ إِلَى قَلْبِي..

غِلَافٌ

أَفَكَّرُ
فِي إِعَادَةِ طِبَاعَةِ حَيَاتِي
صُورَتِكَ عَلَى الْغِلَافِ الْأَوَّلِ
وَبِالْأَلْوَانِ..

رَائِحَةٌ

هَذِهِ الرَّائِحَةُ
لَا تَفُوحُ مِنَ الْأَزْهَارِ
بَلْ مِنْ آثَارِ
أَقْدَامِكِ الصَّغِيرَةِ
عَلَى الْعُشْبِ..

ثَوْرَةٌ

بَعْدَ الثَّوْرَةِ
لَنْ أَفْعَلَ شَيْئًا
سَأُحِبُّكَ فَقَطَّ..

سِرٌّ

أَخَافُ
مِنْ أَنَّ الشَّجَرَةَ الْوَحِيدَةَ
الَّتِي رَأَيْنَا
أَنْ تَبُوخَ بِسِرِّنَا
لِلرَّيْحِ..

جَرِيمَةٌ

لَا شَيْءَ
يَذُلُّ عَلَى جَرِيمَتِهَا
لَا شَيْءَ أَبَدًا
إِنَّهَا الْجَرِيمَةُ الْكَامِلَةُ
وَهَذَا الشُّحُوبُ وَالْأَصْفِرَارُ
كُلَّمَا رَأَيْتُهَا
لَا أَكْثُرُ مِنْ آثَارِ
خَرِيفِ قَدِيمِ..

بَحْرٌ

لَوْ تَعْرِفِينَ
سَعَادَةَ الرَّمْلِ
وَأَنْتِ تَمَشِينَ حَافِيَةً
عَلَى الشَّاطِئِ

صَبَاحٌ

تَوَقَّفْتَ الْأَمْوَاجُ فِي مَكَانِهَا
وَلَمْ تَعُدْ تَعْرِفُ

مَاذَا تَفْعَلُ

وَالْبَحْرُ قَدْ عَادَ لِرُشْدِهِ
اعْتِرَافًا بِفَضْلِكَ..

سوريا

-٢-

حَقِيبَتِي جَاهِرَةٌ
وَمِيرَا) فِي حِضْنِي
وَأَنَا أَنْتَظِرُ فِي هَذِهِ الْبِلَادِ الْبَعِيدَةِ
وَلَأَنَّ الْأَرْضَ تَدُورُ
سَنْصِلُ يَوْمًا إِلَى سُورِيَا..

رِصَاصَةٌ

أَنْ أَعْبَرَ حِمَاةَ، خِلَالَ خِدْمَتِي الْعَسْكَرِيَّةِ، كَمَا عَلَيَّ
قَادِمًا مِنْ حِمِصَ إِلَى حَلَبَ أَوْ الْعَكْسَ.
فِي مَرْكَزِ الْمَدِينَةِ، خِلَافًا لِلْعَادَةِ، يَوْمًا تَوَقَّفَتِ الْحَافِلَةُ
، أُنَسِّمُ إِنِّي رَأَيْتُ رِصَاصَةً مُعَلَّقَةً فِي الْهَوَاءِ
رِصَاصَةً تَائِهَةً لَا تُعْرِفُ إِلَى أَيِّنَ تَذْهَبُ..

رِسَالَةٌ

أَفْكَرُ فِي كِتَابَةِ شَيْءٍ
أَيَّ شَيْءٍ لِأَصْدِقَائِي فِي حِمَاةَ
فَأَتَذَكَّرُ لَا بُدَّ أَنْ أَكْتُبَ شَيْئًا لِأَصْدِقَائِي فِي جِسْرِ الشُّغُورِ
وَعَامُودَا
وَأَرِيحَا وَدِرْعَا وَدِيرَ الزُّورِ وَالْبُوكْمَالِ وَتِلْ كَلْخَ وَإِدْلِبَ
وَدُومَا وَحَرَسَنَا وَبَانِيَّاسَ وَاللَّادِقِيَّةَ

أَفْكَرُ فِي كِتَابَةِ شَيْءٍ
أَيَّ شَيْءٍ
وَلَكِنْ قَبْلَ ذَلِكَ
أُرِيدُ أَنْ أَضَعُ رَأْسِي
عَلَى صَدْرِ سُورِيَا
.. وَأَبْكِي

خُرِيَّةٌ

كَمْ كَانَتْ الْأَعْلَامُ
تَتَأَلَّمُ خَلْفَكَ..

جُمْلَةٌ

سَقَفُ الْوَطَنِ
هَذِهِ الْجُمْلَةُ الْإِسْمِيَّةُ
مُزْعَجَةٌ أَتَيْتُهَا اللَّغَةَ
أُرِيدُ وَطَنًا بِلَا سَقْفٍ
كَيْ أَرَى
الشَّمْسَ وَالنُّجُومَ
وَرُزْقَةَ السَّمَاءِ
أُرِيدُ أَنْ أَرَى الْهَوَاءَ..

فُوتُوغَرَا فِ

الصُّورَةُ وَاضِحَةٌ جِدًّا
الشَّرْطِيُّ
يَرْفَعُ بُنْدَقِيَّتَهُ إِلَى صَدْرِهِ
يَسْتَنْدُ الْأَحْمَصَ إِلَى قَلْبِهِ
وَيُسَدِّدُ طَلْقَهُ
طَلْقَهُ وَاحِدَةً
إِلَى قَلْبِي.

فِي الصُّورَةِ الثَّانِيَةِ
الشَّرْطِيُّ الَّذِي رَكَضَ
تَوَقَّفَ فَجَاءَ
زَمِيلُ الشَّرْطِيِّ الْأَوَّلِ
يَرْفَعُ بَارُودَةً
تَشْبَهُ بَارُودَةَ صَيْدٍ
نَعَمْ إِنَّهَا بَارُودَةُ صَيْدٍ
يَرْفَعُ عَيْنَيْهِ إِلَى السَّمَاءِ
الْمُتَطَاهِرُونَ يَطِيرُونَ
نَحْوَ الشَّمْسِ..

سَاحَةُ الْعَاصِي

لَمْ أَتَخَيَّلْ لِحِطَّةً
أَنَّ الثُّورَةَ تَهْتَمُّ بِأَنَاقَتِهَا أَيْضًا.

أَخْبَارٌ

تَجْلِسِينَ لِصِقِي عَلَى الْكَنْبَةِ
تَتَابِعُ مَعًا أَخْبَارَ الثُّورَةِ

المُذْبَعَةُ تَقُولُ:
صَبَّاحُ الْخَيْرِ.

الجُبْتُ الطَّارِجَهُ
لَا تَرُدُّ عَلَيْهَا..

لُعْبَتِي

لِمَاذَا
قَطَعْتَ يَدِي الصَّغِيرَةَ
بَعْدَ أَنْ قَتَلْتَنِي.

لُعْبَتِي تَنْتَظِرُنِي
كَيْفَ أُمْسِكُ بِهَا..

شَجْرَةٌ فَقَطُ

أَجْبُكَ يَا سُورِيَا
وَلَا أُرِيدُ مِنْكَ
غَيْرَ شَجْرَةٍ.

أَنَا مِنْ عَائِلَةٍ
لَا شَجْرَةَ لَهَا..

دِمَشْقُ

إِلَى لَيْنَا الطَّيْبِي

حِينَ عَبَرْنَا السَّمَاءَ
فَوْقَ دِمَشْقَ
-رَأَيْتُهَا تَنْظُرُ إِلَيَّ-
تَوَقَّفتُ الطَّائِرَةَ قَلِيلًا
قَاسِيُونَ

بَرَدَى

قَلْعَةُ دِمَشْقَ

الْجَامِعُ الْأُمَوِيُّ
بَابُ ثُومًا

الْقَابُونَ

لَمْ تَقُلِ الطَّائِرَةُ شَيْبًا
فَقَطُ

رَأَيْتُ دَمْعَةَ الْمَعْدَنِ..

وَكُلَّمَا حَقَّقَ الثُّورُ
نَصْرًا

تَفْقُرِينَ إِلَى جِصْنِي
رُغَمَ مَبُولِي الثُّرُجَوَانِيَّةِ
الصَّغِيرَةَ طَبْعًا
أَتَمَّنَى لِلثُّورَةِ
أَنْ تَسْتَمِرَّ لِلأَبَدِ..

بِاسِلُ شِحَادَةٍ

أُقْسِمُ
رَأَيْتُ بِاسِلَ شِحَادَةٍ
يَرْفَعُ رَأْسَهُ
وَيُلَوِّحُ لِلْمُسَيِّعِينَ
أُقْسِمُ
رَأَيْتُهُ يَبْتَسِمُ..

عَبْدُ الْبَاسِطِ السَّارُوتِ

أَيُّهَا الْجُنْدِيُّ
لَنْ تُسَجَلَ هَدَفًا
فِي الْمَرْمَى الَّذِي
يَحْرُسُهُ السَّارُوتُ..

قَصِيدَةُ حُبِّ

وَأَنَا أُعِيدُ تَرْتِيبَ
قَصَائِدِ مَجْمُوعَتِي الْجَدِيدَةِ
اِكْتَشَفْتُ أَنَّ كُلَّ قَصَائِدِ الْحُبِّ
كَانَتْ لَكَ
لَكَ وَحْدَكَ يَا سُورِيَا.

الرَّايَةُ

عَيْنُهُ عَلَى الْمُتَظَاهِرِ
الَّذِي عَيْنُهُ عَلَى الرَّايَةِ الَّتِي فِي يَدِهِ
يُطْلِقُ الْجُنْدِيُّ رِصَاصَهُ وَاجِدَةً
يَسْفُطُ الْمُتَظَاهِرُ
وَتَرْتَفِعُ الرَّايَةُ نَحْوَ الشَّمْسِ..

أَخْبَارُ

الصُّورَةُ لَيْسَتْ وَاضِحَةً

- ٣ -

نسيان

إلى عصام السعدي

نَسَيْتِ الْبِنْتَ طِلَاءَ أَظْفِرِهَا عَلَيَّ، فِي الْمَدِينَةِ الْجَامِعِيَّةِ
الطَّائِلَةِ وَخَرَجْتُ لِلِقَاءِ حَبِيبِهَا.. نَظَرْتُ خَلْفَهَا بِحَسْرَةٍ وَأَنَا
أَنْتَظِرُ حَبِيبَتِي الْمُكْتَنِرَةَ.

الرَّائِدُ، ضَيَّعَتْ مَجْمُوعَةَ قِصَائِدِ حُبِّ، فِي الْعَسْكَرِيَّةِ
أَشْرَفَ صَادِرَهَا مِنِّي (الشَّعْرُ مَمْنُوعٌ فِي زَمَنِ الْحَرْبِ..
لَا دَبَابَاتٌ مُدْمَرَةٌ.. وَلَا الْجَوْلَانِ)، نَظَرْتُ حَوْلِي.. لَا قَتْلَى
لِيَفْرَأَهَا لَزُوجَتِهِ الَّتِي تَخُونُهُ مَعَ الْمَجْنُونِ الَّذِينَ يَحْرِسُونَ
مُدْجَنَّتَهُ.

في مَقْهَى الرُّوضَةِ نَسَيْتُ أَصْدِقَائِي:

أَدَمُ حَاتِمُ

حازم العظمة

حسين بن حمزة

باسم صباغ

طه خليل

محمد هديب

عارف حمزة

إبراهيم الجبين

علي سفر

خضر الأغا

كَانُوا قَدْ تَبَخَّرُوا بِلَا سَبَبٍ، وَحِينَ عُدْتُ

في مَطَارِ دِمَشْقِ

نَسَيْتُ مِرْوَانَ عَلِيَّ

وَرَكِبْتُ الطَّائِرَةَ نَحْوَ أَمْسْتَرْدَامِ..

- ‘ALI, Marwān, *Mā’ al-bāriḥa*, Beirut, al-Ġawūnm 2009
- ID., *Ġarīb: lā šay’ ‘anki fī Wikīlīks*, Manama, Mas‘ā, 2014
- ID., *Love Poems. Funny, there’s nothing about you on WikiLeaks* (English transl. by R. Cohen), in *Banīpal* 50 (Summer 2014), pp. 7-15
- ID., *al-Ṭarīq ilā l-bayt*, Milano-Beirut, Dār al-mutawassiṭ, 2018
- ID., *Kayfa tuṣbiḥu kurdiyyan fī ḥamsat ayyām*, Milano-Beirut, Dār al-mutawassiṭ, 2019
- AWSI, Hawšank (Hosheng Ossi), «Ġarīb: lā šay’ ‘anki fī Wikīlīks» li-Marwān ‘Alī: ḥīna takūn al-qaṣīda bi-rūḥ kurdiyya wa-ḡasad ‘arabī, in *al-Mustaqbal*, 2/08/2015, p. 15
- BENJAMIN, Walter, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971
- DARWIŠ, Ḥusayn, *Marwān ‘Alī yarā fī l-bilād kaffat Šay’an min Sūriyā*, in *al-Bayān*, 30/01/2014 (<https://www.albayan.ae/five-senses/culture/2014-01-30-1.2051605>)
- GRECO, Lorenzo, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche, 1990
- ḤADID, Šubḥī, Marwān ‘Alī: “al-Ṭarīq ilā l-bayt”, in *al-Quds al-‘arabī*, 13/10/2018 (<https://www.alquds.co.uk/ن-اورم-ت-ي-بل-ا-يل-ق-ي-ر-طل-ا-يل-ع>)
- ḤASW, Ibrāhīm, *al-Šā’ir Marwān ‘Alī yastaḡribu ‘adam wuḡūd ismihi fī Wikīlīks*, in *al-‘Arab*, 11/07/2015 (<https://alarab.co.uk/ي-ف-ه-م-س-ا-د-و-ج-م-د-ع-ب-ر-غ-ت-س-ي-ي-ل-ع-ن-اورم-ر-ع-اش-ل-ل-س-ك-ي-ل-ي-ك-ي-و>)
- IBN ḤAMZA, Ḥusayn, *Marwān ‘Alī: Qaṣā’id ‘an al-ḥubb wa-l-ḥarb*, in *al-Aḥbār*, 31/01/2014 (https://al-akhbar.com/Literature_Arts/26231)
- IMĀM, Ṭāriq, “al-Ṭarīq ilā l-bayt” li-Marwān ‘Alī qadam al-qaṣīda bi-ḡabīrat al-sard, in *al-‘Arabī al-ḡadīd*, 1/05/2018 (<https://www.alaraby.co.uk/diffah/books/2018/5/1/ق-ي-ر-طل-ا-يل-ق-ي-ر-طل-ا-يل-ع-ن-اورم-ل-ت-ي-بل-ا-يل-ا-درس-ل-ا-ة-ر-ي-ب-ج-ب-ة-دي-ص-ق-ل-م-د-ق-ي-ل-ع-ن-اورم-ل-ت-ي-بل-ا-يل-ا>)
- LUPERINI, Romano, *Montale o l’identità negata*, Napoli, Liguori, 1984
- LUPERINI, Romano, *L’allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990
- MADHŪN, Rāsīm (al-), *Marwān ‘Alī yabḥaṭu ‘an al-ḥubb fī Wikīlīks*, in *al-Ḥayāt*, 15/01/2014 (<http://www.alhayat.com/article/504110/ي-ف-ب-ح-ل-ا-ن-ع-ث-ح-ب-ي-ي-ل-ع-ن-اورم/س-ك-ي-ل-ي-ك-ي-و>)
- ID., *Balāḡat al-faqd fī šī’r Marwān ‘Alī*, in *al-Ḥayāt*, 12/01/2018 (<http://www.alhayat.com/article/909728/ا-ت-اي-ل-ح-م-ة-ي-د-و-ع-س-ل-ا>)

- (یل-عن-اورم-ر-عش-یف-دقفل-ا-غالب/چیل-خا)
- MUHAMMAD, Ḥasan, *al-Šā‘ir mutahaddiman min al-šāḡaf*, in *al-Ittiḥād*, 11/05/2011 (<https://www.alittihad.ae/article/45036/2011/ا-غشلا-نم-امدهت-م-ر-عاشلا>)
- ŠAFIQ, Ḥāšim, *Mağmū‘at al-šā‘ir al-sūrī Marwān “Alī ‘Fī (sic) al-Ṭarīq ilā l-bayt” šī‘r al-qā‘ wa-l-ḥayāt al-bašīta*, in *al-Quds al-‘arabī*, 29/01/2019 (<https://www.alquds.co.uk/رطل-ا-یف-یل-عن-اورم-ی-روسلا-ر-عاشلا-ة-عوم-چم>)
- WĀZIN, ‘Abduhu, “*Mā’ al-bāriḥa*” li-Marwān ‘Alī, in *al-Ḥayāt*, 17/06/2009 (<http://www...alhayat.com/article/1430492>)



JOYCE LUSSU E I CURDI IL 1965 RIPROPOSTO DA GIUSEPPE GRILLI

GIUSEPPE GRILLI

Riproduco in questa sezione la pagina che Joyce Lussu preparò per *Senso e non senso* numero tre apparso nella primavera del 1965. È una data in netto anticipo rispetto alle dinamiche del sessantotto, ma piuttosto congeniale del clima politico culturale della città, a cui ho accennato nel segnalare in *Dialogoi* 5 il volume collettivo dedicato a Daniele Del Giudice sull'originalità del movimento napoletano (*Il Sessantotto a Napoli con un'antologia di testi del Movimento Studentesco napoletano*, a cura e con saggi di Gianfranco Borrelli, Vittorio Dini, Antonio Gargano, Napoli 2018, La scuola di Pitagora editrice). In realtà una descrizione di quel presanotto c'è traccia anche nel film di Mario Martone, *Morte di un matematico napoletano*. Il film del 1992 si avvale anche della partecipazione al soggetto e alla sceneggiatura di Fabrizia Ramondino, autrice tra altri libri memorabile dei racconti in cui trasferisce la sua infanzia a Maiorca dove il padre diplomatico era in servizio negli anni della cosiddetta Guerra Civile spagnola.

E in quei racconti suona la lingua catalana della tata di Fabrizia bambina. Oppure nel movimento artistico dell'avanguardia di Luca Castellano e Persico, fino alla transavanguardia propiziata dal genio imprenditoriale di Lucio Amelio. L'avvicinamento di Joyce Lussu a Napoli non fu dunque un caso, e non è casuale che esso tocchi proprio i curdi, cioè quanto di più lontano potesse esserci dal terzo mondismo e dalle retoriche degli ultimi.

Non dirò nulla sulla figura della eroina fiorentina, delle sue metamorfosi ideali e fisiche. La conobbi proprio quando lei stessa aveva da poco scoperto i curdi con notevole precisione storico-filologica. Ed era, per quanto posso testimoniare nella memoria, un incontro non banale. Rimproverandomi per non essere, già a prima vista, un buon

o almeno passabile o possibile compagno di viaggio, Joyce voleva alludere — e lo fece spiegandomi le tecniche della sua imminente partenza per Lisbona — alla sua determinazione nello scegliere al posto della fuga, o dell'esotismo, un nomadismo tutto moderno e anticonsumistico. Nel contrappormi il modello incarnato da Nestore Pirillo, una autorità, forse la *auctoritas* del giornale, che malgrado un lieve handicap a una gamba garantiva spirito di mobilità e verve da scoperta. Professore universitario di filosofia a Trento, Nestore, tuttavia, come detta il nome classico che porta, ha finito per essere meno nomade di me. Curiosa allo spasimo, Joyce fu filo curda più per amore alla poesia che per reminiscenze partigiane (lei medaglia d'argento nella Lotta di Liberazione come comandante di una unità di *Giustizia e libertà*).

Come noto, non notissimo, una canzone di Franco Battiato del 1979 ha ripreso il tema della presenza curda nel mondo conosciuto, citando l'eroe nazionale ("Spinto dai Turchi e dagli Iracheni. Qui fece campo Mustafà Mullah Barazani"). Non è poi tanto difficile dichiararsi filo curdi, oggi. Perché nessuno sa veramente quanto siano ricchi e privilegiati i curdi rispetto ai vicini, o di quanto potere avessero avuto in certi momenti della storia i loro generali. Se si sapesse tutto, ma proprio tutto, potrebbero diventare "antipatici" come i catalani. I curdi a cavallo tra le lingue e le culture, nel caso conoscono a fondo, danno davvero fastidio. Soprattutto se si venisse a sapere che sono veri, non un film in costume. In tal senso la piccola antologia del 1965 affidata a *Senso e non senso* offre un'angolazione oggi forse impensabile: indica una voce collettiva che i curdi non hanno e che è lontanissima dalla verità. Non si tratta solo delle differenze culturali e politiche, delle peculiarità degli individui e delle loro storie intellettuali e poetiche. La voce collettiva è un falso perché le voci dei curdi sono l'opposto dell'omologazione e della semplificazione.

La parola comune, al di là della repressione comune, non va ed oggi è facilmente ravvisabile anche grazie alla rete che dei poeti dà indicazioni magari approssimative ma personali. Alcuni di quei testi sono poi stati ripresi nel volume *Tradurre poesia*, Robin edizioni (Torino 1998).

Il Kurdistan, sulle carte geografiche, non esiste. Esiste però nella coscienza di una ventina di milioni di uomini e donne che abitano un territorio di circa 530.000 Km². È una terra di alte montagne (culminanti nel monte Ararat) e di fertili colline e pianure bagnate dagli alti corsi del Tigri, dell'Eu-

frate, del Kizil Irmah. Comprende l'est dell'Anatolia, il nord della Siria e dell'Irak, l'ovest della Persia. Il popolo curdo è molto antico. Se possiamo dubitare della leggenda di Noè che racconta come il patriarca attraccasse l'arca sul monte Ararat e vi piantasse la prima vite, dobbiamo tuttavia credere alle testimonianze di Senofonte che trovò le fiere tribù dei Carduti sulla sua via verso il mare. Inoltre, il nodo gordiano che Alessandro Magno tagliò con la sua spada, era un nodo curdo.

Etnicamente e linguisticamente indo-europei, omogenei nella cultura e nel costume, i curdi hanno sempre aspirato all'indipendenza, schiacciati sempre dai grandi imperi che li circondavano: l'impero assiro-babilonese, poi quello persiano, romano, bizantino, arabo, ottomano, russo. Le ricche terre dei curdi erano sempre oggetto particolare di cupidigia e di rapine.

Tuttavia, nonostante tutti i tentativi di genocidio o di assimilazioni, il popolo curdo ha conservato attraverso i secoli la sua robusta personalità e la sua indomita volontà di costituirsi in nazione. I suoi guerrieri continuarono a battersi contro gli oppressori e i suoi poeti cantarono le loro gesta e la bellezza della terra e delle loro donne.

Alla fine della prima guerra mondiale, i curdi ottennero infine il riconoscimento del loro diritto ad essere nazione, sancito dal trattato di Sévres del 1920. Ma il Trattato rimase lettera morta, e prevalsero gli interessi imperialistici della Europa (ansiosa di non farsi sfuggire lo sfruttamento dei ricchi giacimenti petroliferi di Kirkun, Mossul, Mahabad, tutti in territorio curdo), e quelli nazionalistici degli arabi, dei turchi e degli iraniani. Ancora una volta il popolo curdo fu smembrato, nonostante l'eroica resistenza guidata da Mustafà Barzani, il famoso «Mullah rosso».

Nel '46 i curdi costituirono la repubblica di Mahabad, in territorio iraniano. Ma dopo un anno furono distrutti e massacrati dall'esercito inglese e iraniano. Tutti i dirigenti e molti altri, furono impiccati e solo Barzani, col poeta Hagiari, ministro della istruzione, e duecento partigiani, sfuggirono con una audacissima azione. In Irak il governo Kassem sembrò in un primo tempo disposto a concedere ai curdi un'autonomia regionale, nel '58; ma nel '60 Kassem capovolse la sua politica e attaccò i curdi, che sconfissero l'esercito irakeno provocando la caduta di Kassem.

Il nuovo governo Arafat anch'esso promise in un primo tempo l'autonomia, poi li attaccò proditoriamente nel giugno 1963. Sconfitto ancora una volta, nonostante i massicci bombardamenti aerei che distrussero buona parte dei villaggi curdi e della popolazione civile, il governo irakeno propose nel febbraio scorso una tregua ma non si mostra tuttora disposto a concedere l'autonomia (Joyce Lussu).

Presentazione Poeti del Kurdistan

nella traduzione di Joyce Lussu

Il Kurdistan, sulle carte geografiche, non esiste. Esiste però nella coscienza di una ventina di milioni di uomini e donne che abitano un territorio di circa 530.000 Km. quadrati. È una terra di alte montagne (culminanti nel monte Ararat) e di fertili colline e pianure bagnate dagli alti corsi del Tigri, dell'Eufrate, del Kizil İrmak. Comprende l'est dell'Anatolia, il nord della Siria e dell'Irak, l'ovest della Persia. Il popolo curdo è molto antico. Se possiamo dubitare della leggenda di Noè che racconta come il patriarca attraversasse l'arca sul monte Ararat e vi piantasse la prima vite, dobbiamo tuttavia credere alle testimonianze di Senofonte che trovò le fiere tribù dei Cardui sulla sua via verso il mare. Inoltre il nodo gordiano che Alessandro Magno tagliò con la sua spada, era un nodo curdo.

Eniticamente e linguisticamente indo-europei, omogenei nella cultura e nel costume, i curdi hanno sempre aspirato — all'indipendenza, schiettamente sempre dei grandi imperi che li circondavano: l'impero astro-babilonico, poi quello persiano, romano, l'antico, arabo, ottomano. Le ricche terre dei curdi erano sempre oggetto particolare di cupidigia e di rapina.

Tuttavia, nonostante tutti i tentativi di annessione o di assimilazione, il popolo curdo ha conservato attraverso i secoli la sua robusta personalità e la sua indomita volontà di costituire in nazione. I suoi guerrieri continuarono a battersi contro gli oppressori e i suoi poeti cantarono le virtù e la bellezza della terra o delle loro donne.



Joyce Lussu e Mustafa Barzani

Il più antico documento rimasto in lingua curda è dell'ottavo secolo. Baberak'hi Hamezani ci descrive le lotte contro gli Arabi. Da allora i documenti salvatisi dalle ricorrenti distruzioni di città e di biblioteche testimoniano dell'alto grado di sviluppo della letteratura curda. Le poesie curde non sono inferiori ai poeti. Nel Kurdistan le donne non hanno mai portato il velo imposto da arabi e da ottomani in ogni altra parte dei loro imperi, e hanno sempre goduto di una libertà e di una dignità sconosciuta alle nazioni vicine. Non vi sono questioni con la religione: i curdi non sono musulmani praticanti e sono alianti da qualsiasi forma di fanatismo religioso o nazionalistico. Organizzamento: i curdi vivono in famiglie in cui l'uomo è la cella, mentre l'ufficiale ma con sans indifferenza; in tutta la mia nazione non ho visto due soli che facevano le devotissime prescritte dal Corano.

Che il primo ottomano dopo la prima guerra mondiale, i curdi ottennero il diritto di essere nazione, sancito dal trattato di Sines del 1920. Ma il Trattato rimase lettera morta, e prevalsero gli interessi imperialistici della Europa (ansiosa di non farsi sfuggire lo sfruttamento dei ricchi giacimenti petroliferi di Kirkuk, Mossul, Mahabad, tutti in territorio curdo) e quelli nazionalistici degli arabi, dei turchi e degli iraniani. Ancora una volta il popolo curdo fu smembrato, nonostante l'eroica resistenza guidata da Mustafa Barzani, il famoso «Malah roso».

Nel '46 i curdi costituirono la repubblica di Mahabad, in territorio iraniano. Ma dopo un anno furono distrutti e massacrati dall'esercito inglese e iraniano. Tutti i dirigenti e molti altri, furono impiccati o solo Barzani, nel territorio iraniano. Ma dopo un anno furono distrutti e massacrati dall'esercito inglese e iraniano. Tutti i dirigenti e molti altri, furono impiccati o solo Barzani, nel territorio iraniano.

Il mercante di rose

Mi svegliai dal sonno, quando vidi un mercante di rose. Ne fui tutto felice: «Mi dai, gli chiesi, una rosa una rosa [in cambio del cuore?]» Avevo un cuore solo, pieno di tristezza e miseria. «Non credevo che avrebbe dato una rosa per il mio cuore [una rosa per il mio cuore, non posso aggiungerci nulla]; chi ama molto la rosa, dà insieme l'anima e il cuore. Io chiesi: «Chi dà insieme l'anima e il cuore e il cuore?» «È il contratto, rispose. Dammi il cuore e la tristezza [dammi il cuore e la tristezza.]» Detti l'anima e il cuore. Il mio cuore lasciò un grido e disse: «Oh Gegerhshuin, dai il tuo cuore per una rosa» [dai il tuo cuore per una rosa!]

Gegerhshuin

Destino triste

Il destino non tende a nessuno la mano grazie a una non lo si può atterrare come una penna [pregheira] o prendere al laccio come una lepre nemmeno è una gazella intravista lontano. Ragazza, perché mi calcoli così poco? Siamo simili l'uno all'altra abbiamo gli stessi antenati. Ma hai detto: Se un giorno vieni qui ci siederemo in un momento dietro la tenda». Da dieci anni ritorno davanti alla tua soglia e tu non dici: «Basta, sii felice!» Se vuoi prenderti la vita, ch'è dolce, prendila, portala via, come pare a te, ormai le nubi e i temporali d'autunno han devastato il mio giardino le sofferezze han fatto di me una foglia scolorita e io piango con l'usignolo nel mio villaggio di Maya. Ci saremo seduti con gli abiti da sposi, mi hai fatto sperare innoce. O destino che la casa vada in rovina!

Gegerhshuin

Mi vuoi uccidere

O bella! nel tuo paese viaggia, come il vento per le piazze dentro i cortili sugli edifici quando le mura fortificate bacio la soglia sotto il portale della tua fortezza per il mio cuore medicina e delizia tra tutto sei tu sola che io desidero, bella! E' un amore, mia bella, che nutre cento tristezze forse tra un paio d'anni m'inventerai un momento mi sento, quando ti vedo, le ali e volo le tue sopracciglia non frece che mi feriscono dalla punta delle dita alla testa. Se vuoi uccidere Gegerhshuin, non occorre una spada di «amori» con le tue labbra di miele e morio.

Gegerhshuin

Hai capito subito

E' passata davanti alla porta io l'ho guardata e quando s'è allontanata io mio cuore l'ha seguita Dove son gli occhi neri? il viso luminoso? il profumo gradevole? la grazia nell'incedere? Non appena l'ho vista è stata mia le ho baciato le mani senza vergogna né dubbio Con viso sorridente mi ha offerto il mento e le labbra mi si è appoggiata alla spalla colomba addomesticata Siamo saliti in macchina era lei che guidava la mano carezzava il suo ginocchio rotolando Una montagna bionca una valle ombreggiata un sentiero su e giù e un solo desiderio Siamo discesi correndo felici e senza pensieri abbiamo colto un gran mazzo di roseline rosse tra quelle grandi rocce sulla montagna incantata

Gegerhshuin

L'ultima freccia

Tira l'ultima freccia sul nemico! L'avvenire annuncia la tua vittoria proclama la sua disfatta La notte minacciosa che pareva eterna si scioglie e l'alba appicca il fuoco alla fortezza del tiranno. La sua testa seicosa pensava fermare i raggi del sole con e arrestare la ruota della storia con un asso. [un setaccio] Ciascuno dei suoi passi l'affonda nello stagno del nulla e ogni battaglia che vince è come la bolla d'aria che sale a pelo d'acqua quando uno affoga.

Ibrahim Ahmet

Kin ley (fanciulle amate)

Primavera murata attorno con pietre una fanciulla vi entra una fanciulla vi esce questa è la primavera delle donne al villaggio Mecca di passioni per giovanotti in amore. A sera, gruppato dopo gruppato; i ragazzi ricciuti bloccano la strada carolosi impazienti e appena s'ode il tintinnio di una cintura di donna dal nido delle loro bocche vola un Pietà di noi!

Ragazza di Hivraman, ingioiellata dalla testa ai piedi fragrante di balsamo di chiodi di garofano indubbiamente elegante coi tuoi vivi colori slanciata e morbida nel portamento il tuo sguardo schivo è sorriso di stella speranza il tuo bisbiglio cento di passer.

Corteggiando la sera sulla via della primavera il canto si spande attraverso la valle il fuoco del sole si spegne scende l'oscurità. La musica di kin ley continua continua la luna si leva la roccia è attergata dal suo raggio ancora continua il lamento kin ley occhi neri occhi neri! Paradiso d'amore, questo Hivraman tributo alle sue fanciulle bellissime ogni anno ogni ramo di Hivraman occhi neri occhi neri! Hivraman è il paese degli occhi neri.

Abdullah Goran

Quel fiore

Quel fiore cui strapparono i petali ma è vivo quel cuore che nella sventura non ha dubitato quella stella ingoiata dal buio della foresta quando si sa morire con un sorriso quando il vento della pianura spalanca le ali sono ospiti dentro il mio petto perché sono fiamme del non arrendersi.

Kameran

Barzani

Barzani! nella lotta per la nazione sul campo di battaglia campione eroe! sei divenuto la base la fondamenta del Kurdistan Barzani! Chi non conosce questo nome? tutti l'hanno udito tutti l'hanno visto a oriente a occidente estate e inverno chi combatte? chi lotta? Davanti a tanti Stati nemici dei popoli davanti ai colonialisti chi si è levato in rivolta? chi è stato la loro spina? se non il guerriero Barzani! Da mesi e anni i soldati si agitano si sforzano ma il leone non cade nei loro agguati. Le armate, e ha battute gli accerchiamenti, li ha rotti Come il lampo e la mivola in ogni luogo brilla e tuona Come a festa, va in guerra le frontiere attraversa gli eserciti, li spezza Quando ne ha volontà si lancia contro l'Iraq p'omba sui turchi arriva a nord dei curdi diventa freccia ed arco tassa sopra l'Iran. I fascisti fumatori d'oppio accreditati tremanti afferrano le pipe c'è no in febbre di morte esultando: eccolo è tornato questo incedatore d'anime Barzani! Phi birader di Persia! Ikuân, nobili arabi! Turchi democratici, guardate! Birader Ikuân yokas! Siamo amici e vicini il nemico è l'americano è l'inglese l'inglese! Non fete il loro gioco il nostro uomo è Barzani è l'uomo della libertà che ciascuno lo sappia! Alzatevi muovetevi raccoglietevi attorno a Barzani a Barzani per la libertà!

Gedriglan

Yoldas = compagno in turco
Birader = fratello in persiano
Qardas = fratello in turco
Ikuân = fratello in arabo

Il mercante di rose

Mi svegliai dal sonno, quando vidi un mercante di
 [rose.
 Ne fui tutto felice: «Mi dai, gli chiesi, una rosa una rosa
 [in cambio del cuore?»
 Avevo un cuore solo, pieno di tristezza e miseria, non
 [credevo
 che avrebbe dato una rosa per il mio cuore
 [una rosa per il mio cuore.
 «Il contratto l'abbiamo stretto, disse, non posso
 [aggiungerci nulla;
 chi ama molto la rosa, dà insieme l'anima e il cuore
 [dà insieme l'anima e il cuore.»
 Io chiesi: «Chi dà insieme l'anima e il cuore per una
 [rosa?»
 «È il contratto, rispose. Dammi il cuore e la tristezza
 [dammi il cuore e la tristezza.»
 Detti l'anima e il cuore. Il mio cuore lanciò un grido
 e disse: «Oh Gegherxhuìn, dai il tuo cuore per
 [una rosa, dai il tuo cuore per una rosa!»

GEGHERXHUÌN

Quel fiore

Quel fiore cui strapparono i petali ma è vivo
 quel cuore che nella sventura non ha dubitato
 quella stella ingoiata dal buio della foresta
 quando si sa morire con un sorriso
 quando il vento della pianura spalanca le ali
 sono ospiti dentro il mio petto
 perchè sono l'immagine
 del non arrendersi.

KAMERAN

Hai capito subito

È passata davanti alla porta
 io l'ho guardata
 e quando s'è allontanata
 mio cuore l'ha seguita
 Dove son gli occhi neri?
 viso luminoso?
 il profumo gradevole?
 la grazia nell'incedere?
 Non appena l'ho vista
 è stata mia
 le ho baciato le mani
 senza vergogna né dubbio

Kin ley (fanciulle amate)

Primavera murata attorno con pietre
 una fanciulla vi entra una fanciulla vi esce
 questa è la primavera delle donne al villaggio
 Mecca di passioni per giovanotti in amore.
 A sera, gruppo dopo gruppo; i ragazzi ricciuti
 bloccano la strada calorosi impazienti e appena
 s'ode il tintinnio di una cintura di donna dal
 nido delle loro bocche
 vola un Pietà di noi!
 Ragazza di Hivramàn, ingioiellata dalla testa
 ai piedi fragrante di balsamo di chiodi di
 garofano indicibilmente elegante coi tuoi vivi
 colori slanciata e morbida nel portamento il tuo
 sguardo schivo è sorriso di stella speranza il tuo
 bisbiglio canto di passerì.
 Corteggiando la sera sulla via della primavera
 il canto si spande attraverso la valle
 il fuoco del sole si spegne
 scende l'oscurità
 La musica di kin ley continua continua
 la luna si leva la roccia è stregata dal suo raggio
 e ancora continua il lamento kin ley occhi neri
 occhi neri!
 Paradiso d'amore, questo Hivramàn
 tributo alle sue fanciulle fellissime
 ogni sasso ogni ramo di Hivramàn
 occhi neri occhi neri!
 Hivramàn è il paese degli occhi neri.

ABDULLAH GORAN

Barzani

Barzani !
 nella lotta per la nazione
 sul campo di battaglia
 campione
 eroe! sei divenuto la base
 le fondamenta del Kurdistan
 Barzani!
 Chi non conosce questo nome?
 tutti l'hanno udito
 tutti l'hanno visto
 a oriente
 a occidente
 estate e inverno
 chi combatte ?

Con viso sorridente
mi ha offerto il mento e le labbra
mi si è appoggiata alla spalla
colomba addomesticata
Siamo saliti in macchina
era lei che guidava
la mano carezzava
il suo ginocchio rotondo
Una montagna boscosa
una valle ombreggiata
un sentiero su e giù
e un solo desiderio
Siamo discesi correndo
felici e senza pensieri
abbiamo colto un gran mazzo
di roselline rosse
tra quelle grandi rocce
sulla montagna incantata

L'ultima freccia

Tira l'ultima freccia sul nemico!
L'avvenire annuncia la tua vittoria proclama la
sua disfatta
La notte minacciosa che pareva eterna si scioglie
e l'alba appicca il fuoco alla fortezza del tiranno.
La sua testa sciocca pensava fermare i raggi del
sole con [un setaccio
e arrestare la ruota della storia con un sasso.
Ciascuno dei suoi passi l'affonda nello stagno
[del nulla
e ogni battaglia che vince è come la bolla d'aria
che sale a pelo d'acqua quando uno affoga.

IBRAHIM AHMET

Destino triste

Il destino non tende a nessuno la mano grazie a
una [preghiera
non lo si può atterrare come una pernice
con un colpo di fucile
o prendere al laccio come una lepre
nemmeno è una gazzella intravista lontano.
Ragazza, perchè mi calcoli così poco?
Siamo simili l'uno all'altra
abbiamo gli stessi antenati.
Ma hai detto : Se un giorno vieni qui

chi lotta ?
Davanti a tanti Stati
nemici dei popoli
davanti ai colonialisti
chi si è levato in rivolta?
chi è stato la loro spina ?
se non il guerriero
Barzani !
Da mesi e anni
i soldati
si agitano
si sforzano
ma il leone non cade nei loro agguati.
Le armate, e ha battute gli accerchiamenti, li ha
rotti Come il lampo e la nuvola in ogni luogo
brilla e tuona
Come a festa, va in guerra
le frontiere attraversa
più eserciti, li spezza
Quando ne ha volontà
si lancia contro l'Iraq
piomba sui turchi
arriva a nord dei curdi
diventa freccia ed arco
nassa sopra l'Iran.
I fascisti fumatori d'oppio
sconcertati tremanti
afferrano le pipe
cadono in febbre di morte
esclamando: eccolo
è tornato
questo incettatore d'anime
Barzani!
t'èi birader di Persia !
Ikuàn, nobili arabi!
Turchi democratici, *quardàsc!*
Birader ikuàn yoldasc!
Siamo amici e vicini
il nemico è l'americano
è l'inaiese l'inglese!
Non fate il loro gioco
il nostro uomo è Barzani
è l'uomo della libertà
che ciascuno lo sappia!
Alzatevi muovetevi
raccoglietevi attorno
a Barzani a Barzani
per la libertà!

Abstract

Marta Galiñanes Gallén , De la crónica negra a la crónica rosa: algunas reflexiones sobre el papel de Francisca Zatrillas en la conjura Camarasa

RESUMEN. El asesinato de don Manuel Gómez de los Cobos, IV Marqués de Camarasa y Virrey del Reino de Cerdeña fue el hecho de sangre que marcó mayormente los últimos años del reinado de Felipe IV y los primeros de la regencia de su segunda esposa, Mariana de Austria, caracterizados estos por un clima de inestabilidad política y social. En este trabajo y por medio de las numerosas fuentes conservadas, presentamos el papel que jugó cada uno de los personajes implicados y centramos nuestra atención en la figura de doña Francisca de Zatrillas, Condesa de Cúller y Marquesa de Sietefuentes, reconocida como culpable principal de la conjura Camarasa.

PALABRAS CLAVE: Francisca de Zatrillas, Literatura sarda en lengua española, Asesinato Camarasa, Crónica negra, Estudios culturales.

ABSTRACT. The murder of don Manuel Gómez de los Cobos, 4th Marquis of Camarasa and Viceroy of the Kingdom of Sardinia, was the act of bloodshed which mainly marked both the last years of Felipe IV's reign and the first years of regency of his second spouse, Mariana de Austria. The latter were characterized by a climate of social and political instability. Through the numerous preserved sources, in this work we present the role played by each of the individuals involved focusing our attention on the figure recognised as the Camarasa conspiracy's primary culprit: Francisca Zatrillas, Countess of Cuglieri and Marchioness of Sietefuentes.

KEYWORDS: Francisca Zatrillas, Sardinian literature in spanish language, Murder of the Marquis of Camarasa, Crime chronicle, Cultural studies.

Fausto Pellecchia, Come evadere dalla prigione dell'egologia. Allotropie dell'io in Wittgenstein

ABSTRACT. Il saggio prova a ripercorrere le tappe salienti del pensiero di Wittgenstein sulla grammatica della prima persona, a partire dagli anni 1930 fino all'epoca delle *Ricerche filosofiche*. La successiva ripresa della critica del solipsismo, delineata nel *Tractatus logico-philosophicus*, comporta tuttavia una duplice presa di distanze: da un lato l'abbandono del no *ownership theory* e dell'idea che i fenomeni psichici si strutturino conformemente alla grammatica del nostro linguaggio (realismo metafisico), e dall'altro, inversamente, che l'esperienza di sé e della vita interiore sia una proiezione del pronome "io" (idealismo). L'analisi dell'autoreferenza del pronome di prima persona mette in questione sia la relazione fenomenologica con il "corpo proprio", sia la relazione semantica delle espressioni in prima persona con le sensazioni interne legate al nostro corpo. Ne consegue una radicale rimodulazione dell'analisi semantica dei cosiddetti "contesti intensionali" rispetto alla decostruzione operata nel *Tractatus*, sia attraverso lo sviluppo delle implicazioni logiche del "paradosso di Moore", sia con l'approfondimento dell'asimmetria della prima e della terza persona all'interno di quei contesti, che permette di cogliere la differenza tra persona grammaticale e persona psicologica.

ABSTRACT. The essay attempts to retrace the salient stages of Wittgenstein's thought on

the grammar of the first person, starting from the 1930s until the age of *Philosophical Investigations*. However, the subsequent resumption of the critique of solipsism, outlined in the *Tractatus logico-philosophicus*, involves a twofold distancing: on the one hand, with the abandonment of the no ownership theory - that is the idea that psychic phenomena are structured according to the grammar of our language (metaphysical realism)- and on the other, inversely, that the experience of self and of inner life is a projection of the pronoun "I" (idealism). The analysis of the self-reference of the first-person pronoun questions both the phenomenological relationship with the "own body" and the semantic relationship of first-person expressions with the internal sensations referable to our body. It follows a radical re-modulation of the semantic analysis of the so-called "intensional contexts" with respect to the deconstruction operated in the *Tractatus*, both through the development of the logical implications of the "Moore paradox", and with the deepening of the asymmetry of the first and third person within those contexts, which makes it possible to grasp the difference between a grammatical person and a psychological person.

Franco Lo Piparo, Su Wittgenstein «discepolo e seguace di Freud»

ABSTRACT. Lo Piparo assume come esercizio il noto saggio di Freud sul motto di spirito, o *Witz*.

E parte dal suo nucleo di indagine che riguarda la possibilità di temperare, mediante il gioco linguistico, grazioso, l'aggressività latente in ogni individuo. Si tratta di evitare infatti che la violenza del pensiero sfoci nell'azione violenta, restano nella dimensione del linguaggio. La tesi che il saggio difende è che la filosofia nella formulazione del pensatore austriaco - un'Austria al culmine della sua concezione civilizzatrice - non abbia diverso orizzonte.

ABSTRACT. Lo Piparo assumes Freud's well-known essay on wit, or *Witz*, as an exercise. And it starts from its nucleus of inquiry which concerns the possibility of tempering, through the graceful linguistic game, the latent aggressiveness in each individual. It is a matter of avoiding that the violence of thought results in violent action, remain in the dimension of language. The thesis that the essay defends is that philosophy in the formulation of the Austrian thinker - an Austria at the peak of its civilizing conception - has no different horizon.

Nicola Palladino, Surrealismo, Sur-realismo: crimini, tradimenti e altri delitti.

ABSTRACT. Si in/seguono le tracce artistiche del crimine, del delitto e della débâcle nel primo trentennio del ventesimo secolo. Un'impronta inconfondibile che procede dalla forza ispirativa e immaginativa dei *cinéroman* di Louis Feuillade e di Arthur Bernède per legarsi alla nuovissima *inventio* avanguardista, surrealista, parigina. Il *noir*, il "giallo" sono i colori della crisi del nuovo secolo che partendo da grandi speranze di progresso genera, invece, la "generazione perduta" del dopoguerra. Nella Parigi sinistra e cupa della Grande Guerra le efferate imprese cinematografiche di Irma Vep-Musidora e dei suoi Vampiri divengono idea condivisa per la sfacciata produzione avanguardista intrisa di "perturbanti" mutilazioni e macabri *cadavre exquis*. Il crimine è il *fil rouge* che congiunge i Surrealisti parigini all'immaginifico *Sur-realismo* di J. V. Foix fino ad arrivare, per tagli, mutilazioni e putrefazioni, alla Madrid dei giovani eterni della "Residencia de

Estudiantes”, alcuni dei quali (Dalí, Buñuel) destinati a riscoprire e rivitalizzare l'affaticato Surrealismo parigino con un ausilio vigoroso e irriverente.

ABSTRACT. The artistic traces of crime, crime and debacle in the first thirty years of the twentieth century follow. An unmistakable imprint that proceeds from the inspirational and imaginative power of the Cinéroman of Louis Feuillade and of Arthur Bernède to bind to the brand new avant-garde, surrealist, Parisian *inventio*. The noir, the “yellow” are the colours of the crisis of the new century which, starting from great hopes of progress, instead generates the “lost generation” of the post-war period. In the grim left-wing Paris of the Great War the brutal film companies of Irma Vep-Musidora and her Vampires become a shared idea for the brazen avant-garde production imbued with “disturbing” mutilations and macabre *cadavre exquis*. Crime is the common thread that links the Surrealists of Paris to the fictional Sur-realism of JV Foix up to the Madrid of eternal youth of the “Residencia de Estudiantes”, some of which (Dalí, Buñuel) destined to rediscover and revitalize the tired Parisian Surrealism with a vigorous and irreverent aid.

Enric Bou, Itineraris de la culpa. A propòsit de Némirovsky i Jünger

ABSTRACT. A partir d'una exposició que es va fer a la New York Public Library a la primavera del 2009, *Between Collaboration and Resistance: French Literary Life Under Nazi Occupation*, aquest article analitza aspectes de la culpa col·lectiva en dos textos, *Suite française* d'Irène Némirovsky i els diaris d'Ernst Jünger, *Strahlungen*. Némirovsky narra en les seves *nouvelles* una versió alternativa i gens agradable d'episodis de la història recent francesa que han estat explicats en versió glorificada per la historiografia nacionalista i deformant. Els de Jünger són uns textos escrits a la mateixa França, on va fer-ho l'escriptora jueva francesa. Malgrat ser textos de naturalesa molt diferent, en diversos moments, Jünger adopta una veu (auto)crítica envers ell mateix, l'heroi de la Gran Guerra, i la presència dels alemanys a la París de 1940. L'anàlisi es fonamenta en una reflexió sobre l'escriptura literària de la història i el concepte de culpa desenvolupat per Lévinas.

ABSTRACT. Taking as a point of departure an exposition that took place in the New York Public Library in the spring of 2009, *Between Collaboration and Resistance: French Literary Life Under Nazi Occupation*, this article analyzes aspects of collective guilt in two texts, *Suite française* by Irène Némirovsky and the diaries of Ernst Jünger, *Strahlungen*. Némirovsky tells in his *nouvelles* an alternative and not too pleasant version of French historical episodes that have been explained in a glorified version by a nationalistic and deforming historiography. In spite of being texts of a very different nature, at various times, Jünger, who was a hero in World War I, adopts a critical voice, particularly about the presence of Germans in Paris in 1940. The analysis is based on a reflection on the literary writing of history and the concept of guilt developed by Lévinas.

MOTS CLAU. Irène Némirovsky, Ernst Jünger, Ocupació Nazi, Història i Ficció, Culpa

KEYWORDS. Irène Némirovsky, Ernst Jünger, Nazi Occupation, History And Fiction, Guilt

Giuseppe Grilli, Il crimine è un delitto. Camus inspiegabile. La colpa dello straniero au contraire

ABSTRACT. Il libro che annuncia e stabilizza l'originalità di Albert Camus nella cultura del Novecento, è probabilmente *L'étranger*, 1942, l'anno più buio della crisi 1939-1945. La sua *brevitas*, o essenzialità, lo definisce sin da principio come un'illuminazione. Questa luminosità della pagina in realtà rinvia ai primi saggi di scrittura dell'autore, sin dalle primissime prove apparse nel 1938 in un'edizione il cui centro tematico è l'estate. Non solo per il suo sole abbagliante ma anche per l'irreversibilità della sua condizione, la sua staticità. Se mai ci fosse un dinamismo, infatti, sarebbe della primavera non dell'estate. Secondo un Plotino rivisitato in Algeria da Camus, essa è un fatto compiuto, una pienezza non riformabile. E semmai dovesse conoscere un movimento esso sarebbe distruttivo e basta.

ABSTRACT. The book - *L'étranger*, 1942, announces and stabilizes the originality of Albert Camus in the culture of the twentieth century. The short novel is printed, probably, in the darkest year of the 1939-1945 crisis. His *brevitas*, or essentiality, defines it from the beginning as an illumination. This page brightness actually refers to the author's first essay writing, from the earliest evidence that appeared in 1938 in an edition whose theme consist in the summer. Not only for its dazzling sun but also for the irreversibility of its condition, its immobility. If ever there was a dynamism, in fact, it would be spring not summer. According to a Plotinus revisited in Algeria by Camus, it is a *fait accompli*, a non-reformable fullness. And, if it were to know a movement, it would be destructive and that's it.

Alessandra Tantillo e Tiziana Carlino, Il reato del reale: "Selfie" e la caméra-stylo

ABSTRACT. I numerosi e sempre più veloci mutamenti tecnologici stanno modificando le modalità di produzione cinematografica. I mezzi 'pesanti', un tempo usati per la realizzazione di film e documentari, iniziano ad essere sostituiti da strumenti della nostra quotidianità: i cellulari. L'articolo, partendo dalle famose parole di Alexandre Astruc sulla caméra-stylo, si concentra su un film italiano diretto da Agostino Ferrente e girato con un telefonino: *Selfie*. Il regista consegna a due ragazzi di Traiano un cellulare con cui raccontare la loro vita e la tragica vicenda, irrisolta, che nel 2014 li ha segnati, quando un poliziotto uccide per errore un giovane amico incensurato. Al confine tra il film e il genere *nonfiction*, *Selfie* è un esempio di come la caméra-stylo sia oramai una realtà di fatto del cinema contemporaneo.

Monica Lupetti, Marco E.L. Guidi, Autoapprendimento linguistico e nascita dell'industria editoriale: un percorso attraverso le guide di conversazione italiano-portoghese del XIX secolo

ABSTRACT. L'articolo ha per oggetto il successo riscosso dalle guide di conversazione nel corso del XIX secolo, un successo che, grazie alla nascita — a Londra, ma soprattutto a Parigi, Lipsia e Berlino — di vere e proprie case editrici di carattere industriale, con cataloghi variegati e plurilingui e con una rete commerciale internazionale e capillare, assume caratteristiche globali. Queste guide — le cui antesignane risalgono alla metà del XVI secolo — hanno carattere bilingue e molto spesso multilingue e si presentano come strumenti pratici per l'autoapprendimento delle lingue straniere, oltre che per accompagnare il viaggiatore nei suoi spostamenti da un paese all'altro, prevedendo situazioni-tipo in cui questi si potrà trovare nella vita di tutti i giorni. Se all'inizio del secolo le guide si rivolgono prevalentemente a un pubblico colto e *middle-class che viaggia per diporto*, con il passare dei decenni esse individuano nelle famiglie migranti il loro pubblico di riferimento, costruendo *corpora* di sentenze e dialoghi che immaginano anche le difficoltà in cui queste si troveranno una volta sbarcate nel paese di accoglienza. Pur analizzando il fenomeno nella sua globalità, l'articolo si concentra, come studio di caso, su quelle guide bilingui e poliglote che contengono la coppia italiano-portoghese (che sono, in

realtà, le principali, dato che italiano e portoghese sono sempre presenti nella versione a sei, e talora anche in quelle a quattro lingue, o nelle versioni francese-italiano e francese-portoghese, dalle quali, poi, si genereranno con tecnica modulare, tutte le possibili combinazioni bilingui), analizzando il piano editoriale e le caratteristiche delle case editrici, studiandone gli autori, seguendone le diverse edizioni, descrivendone la macrostruttura al fine di evidenziare il metodo di apprendimento linguistico da esse adottato, evidenziando, infine, i destinatari e le funzioni pedagogiche e sociali per cui queste guide sono immaginate. In uno studio successivo verranno analizzati i *corpora* frasali e dialogali a livello microstrutturale, allo scopo di individuarne le filiazioni, l'evoluzione delle finalità, delle specialità e dei registri, sullo sfondo dei mutamenti socio-economici avvenuti nel corso del XIX secolo.

ABSTRACT. The article focuses on the success achieved by conversation guides during the 19th century, a success which, thanks to the creation — in London, but especially in Paris, Leipzig and Berlin — of industrial publishing houses, with varied and multilingual catalogues and an international and widespread commercial network, takes on global characteristics. These guides — whose forerunners date back to the mid-16th century — have a bilingual and very often multilingual character and are practical tools for the self-learning of foreign languages, as well as to accompany travellers on their travels from one country to another, foreseeing typical situations in which they can find themselves in everyday life. If at the beginning of the century the guides mainly addressed a cultured and middle-class public that travelled for pleasure, over the decades they identified migrant families as their target audience, building corpora of sentences and dialogues that also imagine the difficulties in which they could find themselves once landed in the host country. While analyzing the phenomenon in its entirety, the article focuses, as a case study, on those bilingual and multilingual guides that contain the Italian-Portuguese pair (which are, in fact, the main ones, since Italian and Portuguese are always present in the six languages version, and sometimes also in those with four languages, or in the French-Italian and French-Portuguese versions, from which, then, will be generated with a modular technique, all possible bilingual combinations), analyzing the editorial plan and the characteristics of publishing houses, studying the authors, following the different editions, describing the macrostructure in order to highlight the method of language learning adopted by them, highlighting, finally, the recipients and the pedagogical and social functions for which these guides are imagined. In a subsequent study, the corpora of sentences and dialogues will be analyzed at a microstructural level, with the aim of identifying the ascendancies, the evolution of the purposes, specialties and registers, against the background of the socio-economic changes that occurred during the nineteenth century.

Finito di stampare
per conto di WriteUp Site da
Wellpress Srls
viale della Tecnica, 1 - Aprilia (LT)