

ANNALI DI CA' FOSCARI
RIVISTA DELLA FACOLTÀ
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI
DI VENEZIA

XLII, 1-2

2003

Editoriale Programma

INDICE

Articoli

- 5 IRINA BAJINI, Nicolas Guillen en la musica y la musica en Nicolas Guillen: notas sobre un tema muy sonado
- 23 STEFANO BALLARIN, Sujetos lúdicos: *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero
- 37 MICHELA A. CALDERARO, Ford Madox Ford: A Proven-
ce of His Own
- 49 SILVIA FAVARETTO, Gritos en el silencio. El fenómeno de los desaparecidos en la música rock argentina
- 77 GIUSEPPINA GRESPI, L'espressione scritta in spagnolo (L2): difficoltà e proposte d'intervento
- 97 LUIGI MAGAROTTO, Il galoppo di Merani
- 109 ALESSIA MARTIGNON, Les mots croisés de Georges Perec
- 137 ISABELLA MOLINARO, "Detection" e abduzioni nell'*Isola misteriosa* di Jules Verne
- 161 DOROTA PAWLAK, Le funzioni grammaticali del costrutto *mieć* con l'infinito nella lingua polacca
- 169 IVANA PEZZEI, Kant, Verri, Nietzsche e la questione del piacere e del dolore
- 193 ALESSANDRO ROCCO, Cinema e tragedia: l'*Edipo Re* in due sceneggiature di Gabriel García Márquez
- 219 EUGENIA SAINZ GONZÁLEZ, Valores pragmáticos del *por final* en español

- 245 SAVINA STEVANATO, The Triple Visual Modality of *The Waves* by Virginia Woolf
- 275 MARIO L. TOGNI, "This wholesale butchery": l'esperienza della Guerra Civile nei diari dei Confederati
- 311 VANESSA TRAPANI, Le relazioni di N.S. Chruščev al XX Congresso del PCUS

Irina Bajini

NICOLAS GUILLEN EN LA MUSICA Y LA MUSICA
EN NICOLAS GUILLEN: NOTAS SOBRE UN TEMA
MUY SONADO

Antes, el poeta se embriagaba en medio del estruendo.
Ahora, el poeta se mete dentro de sí mismo
y allá dentro, dirige su orquesta.

NICOLÁS GUILLÉN, *La Nueva Musa*, 1927

Ocuparse y preocuparse por temas literarios fronterizos, como el teatro musical y los poemas en música, donde la palabra resulta hermanada estrechamente y fisiológicamente a otra arte, es – y es justo que así sea – problemático: hace falta dominar asuntos técnicos que no siempre se conocen con la justa profundidad, con el riesgo de que la investigación – desgraciadamente elitaria – no resulte del todo satisfactoria ni para los musicólogos ni para los filólogos.

Sin embargo, frente a un texto poético o teatral existen solo dos posibilidades.

La primera es ignorar el hecho musical, por lo cual se lee una comedia del Siglo de Oro omitiendo una reflexión sobre el papel de los instrumentos y de las intervenciones musicales y vocales. Sin embargo, ignorar su comprobado valor simbólico además de estético puede llevar a empobrecer la interpretación y en algunos casos extremos a malentender parte del mensaje (me refiero sobre todo a la comedia palaciega o mitológica del Siglo de Oro español, que en cuanto guión, libreto de un espectáculo total donde el aspecto pictórico-plástico se mezcla al musical-sonoro, no se puede leer como texto autónomo).

La segunda consiste en observar por lo menos con curiosidad, categorías, arquetipos, que a veces se sacan a colación sin

mínimamente preocuparse por encontrar su definición: el ritmo y la musicalidad, que en el caso de palabras y no de partituras, no se pueden controlar matemáticamente.

En el caso de la poesía de Nicolás Guillén, es imprescindible asumir una actitud activa en relación a la cuestión del ritmo y de la musicalidad, ya que desde su tercer libro de poemas es programática la relación estructural con el mundo sonoro. Una relación que se presenta dúplice, ya que de un lado concierne al ritmo y a la musicalidad del verso internos a la estructura de la composición en su conjunto, y de otro se mueve en un nivel simbólico, donde la música es personaje, protagonista, portavoz de un mensaje social, político, existencial, además de íntimo¹.

Estas reflexiones, que mueven de una lectura de la producción guilleniana en su conjunto, no se reflejan en una bibliografía crítica italiana, que parece exenta de esta preocupación, una prueba más que en nuestro país, a pesar de la fama de "país del belcanto", la música sigue siendo considerada un arte para especialistas, aislada del contexto cultural, y los intelectuales en su conjunto parecen tener poco "oído".

El joven Guillén que al comenzar la década del 30 se prepara a escribir poemas tan originalmente inspirados en el mundo sonoro, ha superado casi del todo la borrachera modernista de principios del siglo XX, y tras dejar su somnolienta y provinciana Camagüey se ha trasladado a La Habana, manteniéndose primero como mecanógrafo y luego como tipógrafo. Son los difíciles años de la dictadura del general Machado, que él

¹ A propósito de la espontánea relación de Guillén con el mundo sonoro, Mirta Aguirre, que siempre defendió la idea de analizar la poesía en su estrecha relación con la música (cfr. *La lírica castellana hasta los siglos de Oro*, Letras Cubanas, La Habana, 1985, 2 tomos), escribió: "Nicolás Guillén, que no sabe distinguir entre una semicorchea y una blanca, es, como poeta, pura esencia de música. Lo es en el directo influjo maraquero de sus *Motivos de son*, o de *Sóngoro cosongo*; lo es en *Cantos para soldados y sones para turista*: lo es - un poco a la rapsódica manera en que cultivan lo cubano nuestros compositores -, en *West Indies, Ltd*; no deja de serlo, esta vez con clara alusión coral, en su poema de angustias y esperanzas españolas. Pero lo es, sobre todo, con rigor y profundidad impresionantes, en la *Elegía a Jesús Menéndez*, poema que demanda, mucho más que la edición en letra impresa, la realización viva, en juego de voces y colaboración de orquesta, a la manera de un gigantesco y totalmente hablado oratorio revolucionario." (en "En torno a la Elegía a Jesús Menéndez", en *Un poeta y un continente*, Letras Cubanas, La Habana, 1982, pp. 15-16).

vive con intensidad, debido a su participación intelectual en el Grupo Minorista y su temprana adhesión al clandestino partido comunista cubano.

Es bien conocida la reacción artístico-sociológica causada en el abril de 1930 por la salida de *Motivos de Son* en "Ideales de una raza", suplemento cultural del prestigioso y reaccionario *Diario de la Marina* ².

El arquitecto Gustavo Urrutia, que de "Ideales de una raza" era el redactor y que había insistido para que en la página dominical dedicada a la cuestión racial escribiera su amigo Nicolás, había afirmado, al comentar la operación lírica de Guillén, que su *son-poema* era la consagración del *son-baile*. Y si el *son* como música se podía tolerar, mucho menos aceptable era para los ciudadanos "honrados" – blancos, negros o mulatos que fueran – leer no ya la letra de una canción (que difícilmente se escucha con detenimiento), sino textos autónomos que llamaban a las cosas con su nombre y fungían – según las palabras de Mirta Aguirre – como la glorificación del basurero nacional ³.

La colección es modesta, comprende sólo ocho poemas que en el magazine dominical estaban gráficamente dispuestos alrededor de un dibujo representando a un negro tocando el bongó, obra de inspiración cubista realizada por Mario Carreño, uno de los protagonistas de la vivaz vanguardia plástica cubana de la época. Son, aparentemente, cuadros de costumbre, rápidos esbozos donde actúan personajes que parecen salidos del teatro Alhambra en aquellos años liderado por Regino López ⁴, como el negro chulo, la mulata presumida, la soltera en busca de marido, el alardoso que quiere hablar inglés. Sin embargo, detrás de la opción de escribir "como hablan los negros" – inventando una transcripción de los sonidos que puede acercarse a la moda negrista europea de los años 20 ⁵ – que en

² Para una reconstrucción de la aleccionadora polémica suscitada por la publicación de *Motivos* a través del material crítico de la época, cfr. *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, selección y prólogo de Nancy Morjón, Casa de las Américas, La Habana, 1994.

³ M. AGUIRRE, "El cincuentenario de *Motivos de son*", en *Un poeta y un continente*, cit., p. 109.

⁴ Cfr. R. LIAL, *Breve historia del teatro cubano*, Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 114.

⁵ A propósito del "pseudoboçal" empleado en este contexto, muy estimulante es el estudio fonostilístico de DESIDERIO NAVARRO (*Ejercicio del*

parte quizás se deba a la formación cultural de Guillén y a su fino conocimiento de la literatura del Siglo de Oro español, no exenta de parodias lingüísticas del habla bozal⁶, vibra una análisis sutil y crítica – aunque no políticamente militante – de la sociedad⁷. Es indudable, pues, que en los chistes y la ironía de los *Motivos* viven la protesta y el drama de la pobreza. Los personajes de los *sones* guillenianos habitan las humildes casas de Centro Habana, los solares de La Habana Vieja, y tienen que empeñar la plancha para pagar el alquiler. Y además está el problema del color, el hecho que negros y mulatos no aceptan su condición, el negro se ofende si le dicen “bembón”, la mulata se cree blanca. Al lado de todo esto hay, además, una preocupación musical, la conciencia que esta manera de enfrentar la realidad pertenece a un mundo cultural en eferescencia, con un toque de vanguardismo de sabor surrealista. Efectivamente, la génesis o más bien, la “leyenda literaria” de uno de los poemas más famosos de la colección, *Negro bembón*, parece influenciada por la moda onírica importada de Francia⁸.

criterio, Unión, La Habana, 1988), donde el autor se basa en el análisis estadística de la composición fónica de *Motivos de son* para comprobar que el conjunto de los fonemas que presentan el rasgo distintivo de la labialidad aparece en distintos poemas de ese libro con una frecuencia global mucho mayor que el español normal de los periódicos y conversaciones cotidianas.

⁶ Una sintética presentación del habla bozal en su contexto histórico-cultural puede verse en H. LÓPEZ MORALES, *La aventura del español en América*, Espasa Calpe, Madrid, 1998 (cfr. cap. 5: “Africa en América”, pp. 79-104).

⁷ Una de las más finas estudiosas del poeta camagüeyano, Nancy Morejón, a su vez poetisa, afirma que “Para Guillén, *Motivos de son* es la primera interrogación de la realidad. Partiendo de una unidad temática y estilística, estos ocho poemas son una revisión de las vivencias y experiencias raciales de Guillén a su llegada a La Habana, en cuyos barrios más pobres se aglutinaron los descendientes de esclavos africanos para organizarse y constituir diversos focos de resistencia cultural, ya abolida la esclavitud. A través de estas experiencias, Guillén asume directamente su condición de hombre negro partiendo de la experiencia urbana concreta que luego resulta representativa de toda la población negra y mulata del país (...) más que asustar al burgués, como había ocurrido con algunos poetas cultivadores de la llamada poesía negra o afrocubana, Guillén lo emplaza, al traer a la poesía personajes y ambientes de las capas más populares y expoliadas” (*Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, Unión, La Habana, 1982, pp. 214-215).

⁸ Según cuenta Guillén en sus memorias, “una noche – corría el mes de abril de 1930 – habíame acostado ya, y estaba en esa línea indecisa entre el sueño y la vigilia, que es la duermevela, tan propicia a trasgos y apariciones, cuando una voz que surgía de no sé dónde articuló con precisa claridad junto a mi oído estas dos palabras: *negro bembón* (...) La frase, asistida de

Sería imposible comprender la operación de Guillén fuera del contexto musical y artístico de los años 30, donde el “*son*”, de burda expresión campesina de la zona oriental de Cuba, se impone como música urbana por excelencia en la capital, y goza de un extraordinario éxito y popularidad, al punto que en 1932 se exportará a Estados Unidos a través de Gershwin, que insertará un famoso motivo de *son* de Ignacio Piñero, “Échale salsita”, en su *Cuban Overture*.

Desde el punto de vista musical, el *son* es un acabado producto criollo, resultado de la fusión en tierra americana de una tradición española y africana, y su fuerza lo ha hecho llegar vivo hasta nuestro días, como demostrado por el éxito comercial de los “viejitos” de Buena Vista Social Club, y de la salsa, que es su más directa y verdadera derivación⁹. Este género musical tan vital, nace a finales del siglo XIX en la Sierra Maestra, en la zona oriental de la Isla, con instrumentos rudimentarios y artesanales, que se apoyan a la guitarra y al tres – instrumento original cubano que se parece a la guitarra en la forma pero no en el sonido, y se llama tres porque está formado por tres pares de cuerdas –. El *son* fija su cualidades en los años 20, en La Habana. En la capital llega posiblemente gracias a la inmigración de los trabajadores de la caña de azúcar y también porque en 1909 se había creado el Ejército Permanente, que preveía el traslado de los soldados desde las provincias orientales hasta las occidentales y viceversa, y en el grupo de los orientales había muchos músicos que luego se establecieron y prosperaron en La Habana.

Las temáticas de los *sones* son variadas, muchas veces hablan de amor, o refieren anécdotas, cuentos, escenas con per-

un ritmo especial, nuevo en mí, estúvome rondando el resto de la noche (...) Me levanté temprano, me puse a escribir. Como si recordara algo sabido alguna vez, hice de un tirón un poema en el que aquellas palabras servían de subsidio y apoyo al resto de los versos”. (*Páginas vueltas*, Unión, La Habana, 1982, p. 78).

⁹ Después del *boom* mundial de la salsa, también el *son* tradicional ha vuelto a ponerse de moda fuera y dentro de Cuba, y a finales del siglo XX se han publicados muchos libros sobre el tema, entre los cuales: L. DEPES- TRE, *Homenaje a la música cubana*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 1989; C. LEÓN, *Sindo Garay: memorias de un trovador*, Letras Cubanas, La Habana, 1990; D. CAÑIZARES, *La trova tradicional cubana*, Letras Cubanas, La Habana, 1992; *Panorama de la música popular cubana*, selección y prólogo de R. Giró, Fac. Humanidades y Letras Cubanas, La Habana, 1996; L. PADURA, *Los rostros de la salsa*, Unión, La Habana, 1997.

sonajes típicos, cuadros de costumbre, y sólo de vez en cuando tienen un texto comprometido, con referencias sociales y políticas explícitas.

El corazón del *son* es el ritmo. En el *son* originario se empleaban muchas percusiones: el bongó, formado por dos tambores – el macho y la hembra – inicialmente cuadrados, luego redondos, que se afinaban acercándolos a una fuente de calor; las maracas, la clave (dos palitos de madera dura que marcan el ritmo y están a la base de toda composición), el cencerro (que se bate con una varita), la marímbula (burdo xilófono que se toca con los dedos); la botija (en cuya boca se soplaban, produciendo una nota baja, y que hoy en día ya no se usa); la tumbadora (tambor alto y estrecho que se toca con las manos).

La rítmica es compleja, comprende tres líneas yuxtapuestas: la primera es la del bajo sincopado; la segunda es llevada por la guitarra juntos con las maracas y el bongó; la tercera es marcada por la clave.

Anteriormente, la armonía se realizaba con la guitarra y el tres. En los años 30 se añadió el contrabajo y una trompeta, el piano y una segunda trompeta. Los músicos solían ser seis (famoso en la época de Guillén y particularmente apreciado por el poeta era el Sexteto Habanero) o tres (el mítico trío Matamoros).

Un *son* empieza siempre con el solista que canta uno o más versos; luego empieza el coro y finalmente el solista se une a las voces y a los instrumentos.

Con la salida de *Motivos de son* y el nacimiento del *son* como género poético, la crítica tiene que enfrentar en seguida el problema de su estructura y preguntarse si el *son* sigue siempre una estructura precisa, como hace el soneto, o más bien un tono, una temática, como el madrigal y la elegía.

Observando *Mulata*, el segundo y más ejemplar de los *Motivos*, puede notarse que el *son* es un conjunto de octosílabos. Su estructura es tripartita y comprende: el motivo – la exposición – con cuatro versos de rima asonante y consonante que a veces pueden contener ya el estribillo; el desarrollo del motivo; una sucesión de estribillos con número indeterminado de versos (de los cuales los pares son de pie quebrado). Facultativa es la presencia de cuatro versos conclusivos:

Motivo: Ya yo me enteré, mulata, / mulata, ya sé que dise /
que yo tengo la narise / como nudo de cobbata.

Desarrollo del motivo: Y fijate bien que tú / no ere tan adelantá, / poqqe tu boca e bien grande, / y tu pasa, colorá.

Sucesion de estribillos: Tanto tren con tu cueppo, / tanto tren; / tanto tren con tu boca, / tanto tren; / tanto tren con tu sojo, / tanto tren.

Versos conclusivos: Si tú supiera, mulata, / la veddá; / ¡que yo con mi negra tengo, / y no te quiero pa na!

En sus memorias, Guillén se expresa a propósito del problema de la definición estructural del *son*, y aunque no llegue a una teorización, insiste en su carácter flexible y dútil¹⁰, insinuando que no se trata sólo de un problema de prosodia y de onomatopeya. Esta última es muy importante, pero ya en 1931, con *Sóngoro Cosongo*, Guillén renuncia a la imitación de los defectos populares de pronunciación, las dislalia, y sin embargo sus *sones* siguen siendo fácilmente reconocibles como “musicales”.

La verdad es que la experimentación rítmica – una ritmicidad en el plano de lo estrictamente semántico – era propia de las vanguardias hispánicas, que no rechazaban la musicalidad del verso sino que procuraban desarrollar un modo específico de configurarla en el texto lírico¹¹.

En estos años se vuelve a descubrir el verso libre, porque además de un ritmo poético y musical existe un ritmo semántico o de pensamiento, como bien afirmará Amado Alonso:

Todo sonido, por simple que nos aparezca, es en realidad un acorde. Cada vocablo, además de su contenido fundamental, tiene igualmente sus armónicos expresivos, que no son más que las complicadas y sutiles asociaciones que esa palabra guarda con otras palabras¹².

¹⁰ “Es preciso que la estructura de un son no tenga un valor estrófico independiente como lo tiene, pongamos caso, un soneto, un serventesio, una décima. Se trata de un problema de ritmo, el cual se resuelve rítmicamente, aunque ello parezca redundante. En algunos casos puede el poeta servirse de recursos tan variados como imprevistos, por ejemplo, la repetición de ciertas palabras, tengan o no sentido; otras desfigurándolos, otras, en fin, inventándolas a base de fonemas africanos; claro que eso, en definitiva, depende en cada caso del ímpetu creador y la necesidad de que el mismo se subordine al carácter popular del género” (*Páginas vueltas*, cit., p. 87).

¹¹ A este propósito véase RODRÍGUEZ RIVERA, “Nicolás Guillén y el vanguardismo”, en *Revista de Literatura Cubana*, Año 1, julio de 1982, N. 0, pp. 59-70.

¹² A. ALONSO, *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1955, p. 267.

El nuevo verso escrito en español, pues, se elabora a partir de una conciencia poética en la que se tiene una concepción ultarrefinada del ritmo. Por eso *Motivos de son* no fueron una casualidad, ni un “simple juguete de irreflexivo folklore”, como bien subraya Luis Álvarez Álvarez¹³.

El acercamiento a la música popular cubana es evidente no sólo a través del ritmo sino de la atmósfera cantable, según una tendencia neopopularista presente en la vanguardia española y representada, entre otros, por Federico García Lorca, cuya estancia en Cuba en 1930, tras su viaje a Estados Unidos ha sido bien investigada¹⁴. El homenaje a la música cubana del más musical y músico de los poetas de la Generación del 27, es el famoso *Son de Santiago*, que salió en 1930 en la revista *Musicalia* de La Habana.

También para el poeta español se trataba de utilizar por primera vez aquella estructura, pero ya le había pasado el tener que interpretar poéticamente un cante tradicional y subrayar desde el punto de vista rítmico y sonoro el baile. Me refiero al proyecto del *Poema del Cante Jondo*, libro de estilo popular y tema andaluz, que saldrá sólo en 1931, pero después de una larga gestación. Lo de escribir una serie de composiciones poéticas que reprodujeran la música, el baile y los ritmos andaluces no sólo en la temática sino en la estructura, se le había ocurrido a Lorca en 1921, mientras que ayudaba a Manuel de Falla en la organización, para el año siguiente, de un gran concurso de cante jondo, un festival de flamenco. Con el transcurrir de los años, el poeta andaluz había leído algunos en diversas ocasiones y en 1930, antes de llegar a Cuba, los había declamado en Nueva York, en ocasión de un homenaje a la Argentinita, famosa cantante y bailarina de la época.

Está visto que Lorca y Guillén se estimaban mutuamente, pero no hay pruebas de una influencia precisa en el tema específico del *son*, y tampoco de un conocimiento directo del *Poema del Cante Jondo* por parte del poeta cubano, sin embargo existe una coincidencia por lo menos original¹⁵.

¹³ L. ALVAREZ ALVAREZ, *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 1997, p. 44.

¹⁴ Después del clásico ensayo de JUAN MARINELLO (“Sobre Federico García Lorca”, en *Ensayos, Arte y Literatura*, La Habana, 1977, pp. 341-358), salió una monografía cubana completa sobre el tema: *Federico García Lorca en Cuba*, Ed. Científico-Técnica, La Habana, 1993.

¹⁵ Efectivamente, en sus *Páginas vueltas* Guillén admite una escasa rela-

La fortuna de la poesía de Guillén en música empieza pronto, casi contra su voluntad. El primero en sentirse estimulado por *Motivos de son* es Amadeo Roldán, que sin embargo no se preocupa de comunicárselo al autor, el cual se entera por los periódicos.

De madre cubana y padre español, Roldán había nacido en París, en el seno de una familia de músicos. Violinista, había fundado el Conservatorio y llegó a ser director de la orquesta filarmónica. De él se conocen sus contactos con el grupo "minorista" y su colaboración con Fernando Ortiz en la divulgación de los valores folclóricos y africanos.

Los *Motivos de son* de Roldán, que se ejecutaron en Nueva York en 1934 y luego en Caracas con el soprano cubano Lidia de Rivera, tienen un substrato rítmico muy elaborado y armónico, que revela no sólo un interés por el ritmo y una sabiduría en el uso de las percusiones, sino también una conciencia lingüística hecha de disonancias, grados alterados y ecos del tango, que podríamos definir "cubistas" como el hermoso dibujo de Mario Carreño acompañando los *sones* de Guillén en el *Diario dela Marina*.

Las páginas de Roldán, además, son permeadas de un colorismo armónico-rítmico que deriva de la experiencia francesa y española, y a su vez rusa. Y a este propósito, hay que señalar otra coincidencia interesante: el compositor ruso Serghej Prokofiev había realizado un viaje a Cuba exactamente en 1930, y en aquella ocasión los habaneros habían tenido la posibilidad de escuchar su música y sus palabras.

El segundo músico fascinado por los *sones* de Guillén fue Caturla, hombre genial y ecléctico, ya que no era sólo juez, sino también deportista, periodista y crítico de arte, y sobre todo pianista, saxofonista, percusionista, violinista, cantante, director de jazz band y compositor, y en cuanto compositor, importante por haber introducido ritmos y sonidos de la tradi-

ción con el poeta andaluz aunque declarando su cercanía estética: "Por lo años treinta, visitó La Habana también Federico García Lorca (...) sus charlas, asistidas de una frescura llena de gracia e invención, lo hicieron de entrada "el hombre del día", es decir la figura en que se concentraban una popularidad de buena ley tanto como el rigor intelectual. Aunque no lo traté mucho - nos veíamos una o dos veces - su presencia me era cercana por razones obvias (...) al fin, se fue, yo no sé cuándo y, claro, prometió volver pero no pudo, porque los fascistas españoles prefirieron matarlo" (*Páginas vueltas*, cit., pp. 108-109).

ción africana en la música culta. En 1928 había ido a París para estudiar con Nadia Boulanger y luego a España, donde había conocido a dos compositores alumnos de Manuel de Falla, Ernesto Halfter y Adolfo Salazar. Original de Remedios, en el corazón de Cuba, se había casado, por gran escándalo de sus conciudadanos, con una mujer negra que le había dado once hijos, y murió en plena actividad, a los 34 años, asesinado por un imputado, el cual había intentado corrumperlo sin resultado.

A diferencia de Roldán, Caturla fue respetuoso y le escribió pronto al poeta, pidiéndole el permiso de musicar los *sones* y además invitándolo a escribir para él “un poema racial con seis u ocho cantos para una obra grande, en que yo pueda utilizar solistas y coros, dejando el asunto a su elección”¹⁶.

Sin embargo, a él tampoco le dio alegría la noticia de que Roldán había publicado sin decírselo a nadie sus *Motivos de son*, y en otra carta al poeta le anunció su decisión de abandonar el proyecto, limitándose a editar *Bito Manué-tu no sabes inglés* como poeta afro-cubano par voz y piano, y deseando que Guillén en un futuro escribiera sólo para él. Y el poeta, para remediar, le dedicará *Canto Negro*, poema que aparece en la colección posterior, *Songoro Cosongo*, pero que Caturla no llegará a musicar.

Quién llegó a ponerle la música a todos los *Motivos* fue, en cambio, Eliseo Grenet, autor de músicas para filmes mudos, canciones para el teatro, tangos y *sones*, y a menudo empeñado en giras con diferentes orquestas.

Sus *sones* con letra de Guillén tienen un ritmo asimétrico y muchas síncopas, se caracterizan por acordes coloristas, con ecos del panismo español y del ragtime norteamericano. En las partituras existe cierta disponibilidad a la improvisación, y no es casual que de estas piezas se hayan hecho muchos arreglos a lo largo del siglo XX.

Lo interesante del caso es que tampoco Grenet informó de su operación a Guillén, que un día, mientras iba caminando a su tipografía, oyó salir por un altavoz que había en un café de la calle Obispo, en plena Habana Vieja, las notas de *Negro Bembón* cantadas por un artista de la época, un tal Collazo.

Y hay más, porque – como bien el poeta recuerda en sus memorias¹⁷ – Eliseo Grenet grabó para la disquera Víctor to-

¹⁶ Carta de Caturla a Guillén reproducida en *ibidem*, p. 85.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 84-86.

dos los *sones* como si fueran completamente suyos, música y letra. En resumida cuenta, a Guillén no se le pagaron los derechos de autor.

En 1931, con *Sóngoro Cosongo*, Guillén se lanza “hacia su peripecia continental, hacia una configuración gradual de su sueño americano”¹⁸, y aunque renuncie a la imitación explícita de la lengua de los negros, da un paso adelante en la búsqueda de una expresión poética criolla, de la cual empieza una primera teorización en el importante prólogo a la colección¹⁹. Ya a partir del segundo poema del nuevo libro, *La canción del bongó*, que Mirta Aguirre definió “el primer romance mulato de nuestras letras”²⁰, Guillén muestra su interés en no renunciar a la musicalidad abierta y programática de *Motivos*, vinculando sus versos a la música afrocubana y criolla, para construir, quizás, un ritmo lírico de cierta manera diferenciado del ritmo lírico español.

Muchos son, en este libro, las referencias a la actualidad musical. Dos poemas nacen como directa citación de piezas a la moda. Uno es *Velorio de papá Montero*, variación poética de un *son* de Eliseo Grenet compuesto para una pieza teatral²¹. Se trata de una burla fúnebre sobre un personaje imaginario pero típico, una sorta de máscara habanera representando al “vacilador” de los barrios marginales.

El otro es *Sequestro de la mujer de Antonio*, que se inspira a un *son* del trío Matamoros²², donde al ritmo del estribillo

¹⁸ LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 57.

¹⁹ “(...) las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá ‘color cubano’” (N. GUILLEN, *Obra poética*, ed. de A. Augier, Letras Cubanas, La Habana, 1985, t. I, p.102).

²⁰ M. AGUIRRE, *op. cit.*, p. 128.

²¹ El teatro lírico cubano, o sea la zarzuela de tema costumbrista y nacional de derivación española, llegó a su máximo desarrollo en las décadas del 20 y 30, con Rita Montaner, Esther Borja, Rosita Fornés, Candita Quintana actuando de *vedettes* en el habanero teatro Regina y luego en el Martí. Todos los grandes compositores – populares y cultos – de la época, se dedicaron a este género musical, entre otros, Gonzalo Roig, Moisés Simons, Ernesto Lecuona y el mismo Eliseo Grenet, autor del *Son de Papá Montero*: “Señores: / los familiares del cadáver me han confiado/ para que despida el duelo / del que en vida fue Papá Montero. / A llorar a papá Montero/ zumba, canalla rumbero./ Ese muerto no llega al cielo, / zumba, canalla rumbero. / Caballero, silencio hasta Belén”.

²² Así es la letra del *son* original: “La vecinita del frente hondamente se

“repique, repique, pique,/ repique, repique, po” se invita a la mulata Gabriela a quedarse bailando en la fiesta improvisada, ya que el “el bongó se calentó....”²³.

En tres poemas – *La canción del bongó*, *Organillo*, *Quirino* – protagonistas son los instrumentos musicales. No se trata, sin embargo, de un homenaje folclórico, ya que el tambor, el organillo y el tres se hacen representantes de la pobreza y la emarginación de sus ejecutores²⁴ o encierran la fuerza de una transculturación mestiza²⁵.

Finalmente, a dos géneros musicales típicamente criollos están dedicadas – siguiendo la lección dejada por Lorca en su *Poema del cante jondo* y en *Romancero gitano* – *Rumba* y *Pre-gón*.

La rumba es un género cantable yailable afro-español, con predominancia de la primera componente. Se practica en la ciudades y alrededor de los ingenios de la caña de azúcar, y se interpreta tocando los tambores o simples cajas de madera, a los que se le añaden la clave y las cucharas. Es una fiesta colectiva profana, que empieza con un canto monódico seguido por el coro (instrumentos de percusión: clave, tambores, cucharas). La rumba “se rompe”, estalla, cuando una pareja comienza a bailar.

Existen tres versiones: el *yambú*, una rumba lenta y castigada; el *guaguancó*, donde el hombre seduce a la mujer de forma explícita, con movimientos pélvicos; y la *columbia*, bailada por un hombre solo, muy acrobática. En el caso del poema omónimo, Guillén opta por una identificación del género musical con una mujer “fatal”, que se da y se niega como en el juego erótico del *guaguancó* (en el agua de tu bata/ todas mis ansias

ha fijado / como camina la gente cuando sale del mercado. / La mujer de Antonio camina así / cuando sale de la plaza camina así, / por la mañanita camina así...”.

²³ N. GUILLÉN, *Obra poética*, cit., p. 116.

²⁴ *Quirino*: “Tibia accesoria para la cita; / la madre – negra Paula Valdés – / suda, envejece, busca la frita... / ; Quirino / con su tres! (*ibidem*, p. 114).

Organillo: Ni un quilo en los bolsillos, / y la conga / muerta en el organillo (*ibidem*, p. 114).

²⁵ *La canción del bongó*: Pero mi repique bronco, / pero mi profunda voz, / convoca al negro y al blanco, / que bailan el mismo son, / cueripardos y almprietos / más de sangre que de sol, / pues quien por fuera no es de noche, / por dentro ya oscureció. / Aquí el que más finos sea, / responde, si llamo yo (*ibidem*, p. 104). Sobre el tema fundamental de la transculturación en la poesía de Guillén, cfr. N. MOREJÓN, *op. cit.*, pp. 17-94.

navegan;/ rumbera buena,/ rumbera mala), hasta llegar al último grupo de 22 versos, compuestos por una sucesión de estribillos con dos versos de pie quebrado – octosílabo, trisílabo, bisílabo – donde la palabra “rumbera” aparece seis veces a principios de verso, creando una atmósfera sonora de irresistible tensión.

El pregón, en cambio, nace del canto de los vendedores, fijado en temas musicales, como el de los pulperos, los que vendían pulpa de tamarindo, y se traslada al teatro, en duós cómicos entre el negrito y la mulata²⁶. El *Pregón* de Guillén, dedicado a la fruta – mango, melones de agua, plátanos y mamey – se cierra con un estribillo de ocho versos donde la presencia insistente de la palabra “carretón”, que aparece seis veces a principios del verso, tiene una función onomatopéica.

También este libro es objeto de atención por parte de los músicos, y se interesa en los nuevos *sones* de Guillén, además de Eliseo Grenet, su hermano Emilio, que después de haber perdido un brazo tras un accidente singular (había sido atacado en el mar por un tiburón) se había dedicado únicamente a la composición.

El poema más programáticamente africano de la colección es, fuera de duda, *Canto negro*, que a pesar de estar dedicado a Caturla no llegó a ser musicado por él, sino por Eliseo Grenet, y tuvo gran éxito sobre todo gracias a la extraordinaria interpretación de Ignacio Villa, alias “Bola de Nieve”²⁷. También en este caso se trata de una rumba poéticamente antropomorfizada: un hombre sólo está bailando un *yambó*, en una especie de trance sonoro creado por una serie de palabras de sabor africano, donde lo más importante es el fonetismo bozal debido a la presencia de sonidos nasales y bilabiales:

²⁶ El mismo *Manisero*, de Moisés Simons, éxito de la época, deriva de un pregón: “¡Maní! / Si te quieres por el pico divertir / cómprame un cucuruchito de maní. / El manisero se va... / Cuando en la noche sola está / casera de mi corazón / el manisero entona su pregón / y si la niña escucha su cantar / llamaré de su balcón.”

²⁷ *Canto Negro* puede escucharse en *Yo soy la canción misma*, recopilación de éxitos de Bola de Nieve realizada por la disquera Egrem de Cuba. Sobre Ignacio Villa se ha realizado un documental y existe una sintética monografía: *Bola de Nieve*, ed. de M. Ojeda, Letras Cubanas, La Habana, 1998.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
 tamba del negro que tumba;
 tumba del negro, caramba,
 caramba, que el negro tumba:
 ¡yamba, yambó, yambambé!²⁸.

También en la colección que sigue a *Sóngoro Cosongo* en 1934, *West Indies Limited* (que era como los yankees llamaban las Antillas), aparecen referencias al *son*, y además: tres baladas (*Balada de los dos abuelos*, *Balada del güije*, *Balada de Simón Caraballo*), una canción (*Canción de los hombres perdidos*) y la famosa Sensemayá, “canto para matar una culebra”, donde vuelve el empleo insistido y negrista de las bilabiales:

Mayombe-bombe-mayombé!
 Mayombe-bombe-mayombé!
 Mayombe-bombe-mayombé!²⁹.

En *West Indies* la actitud política de Guillén se hace más explícita, y de una genérica defensa de la cultura mestiza se transforma en conciencia de clase y reivindicación de la independencia cubana, o mejor dicho antillana, en relación al Norte prepotente, que domina toda la región a través de dictadores-títeres.

El compromiso político no impide, evidentemente, una relación explícita con el mundo sonoro: en efecto, el poema que da el título al libro está organizado como un monólogo teatral de vez en cuando interrumpido por una música de charanga, orquesta típica de principios del siglo XX, donde no faltaban los instrumentos de viento, especializada en danzones y música de baile.

En los nuevos poemas se aclara siempre más la función simbólica del *son* y de la música popular en general, como portavoz de valores nacionales y mulatos, en contraposición a la arrogancia y vulgaridad de los vecinos del Norte: en *Cantos para soldados y sones para turistas*, de 1937, aparece la figura de un trovador, Juan Ramon Cantaliso, que en la estela de la tradición cómica del teatro vernáculo, le canta la verdad al público, en este caso representado por un grupo de turistas norteamericanos de visita a Cuba. Ya el *son* ha perdido su

²⁸ N. GUILLÉN, *Obra poética*, cit., p. 109.

²⁹ *Ibidem*, p. 131.

carácter festivo y sirve para relatar historias de pobreza (*Visita a un solar* y *Son del desahucio*), por eso el poeta declara explícitamente que este tipo de *son* “no se puede bailar”³⁰.

Diez años después, en *Son entero*, el género musical criollo adquiere una gran función simbólica, es índice de cubanidad limpia, “sin opio, marijuana, ni cocaína”³¹, que son, en cambio, los productos ampliamente consumados en los postribulos y en los casinos frecuentados por los ricos norteamericanos que han invadido la Isla. El *son* y la guitarra, “voz de profunda madera desesperada”³², se oponen, pues, a los sonidos, a las luces y a los trajes de los grandes espectáculos montados para los turistas, primero entre todos el cabaré Tropicana de la capital.

Y a estos se añade la referencia a otros dos instrumentos tradicionales, las maracas y el tambor. Las primeras son protagonistas de un poema – *Maracas*³³ – donde Guillén pone en evidencia una realidad sociomusical: existe una “maraca equilibrista,/ güiro adúlón del dólar del turista”, que se toca en el puerto, cuando entran los barcos cargados de extranjeros, y otra, que es la verdadera “maraca artista”, la que “vive feliz, ralla su pan sonoro” en las rumbas genuinas, donde “el negro pobre” que la toca, “ignora que hay yanquis en el mapa”. El tambor – apareciendo nueve veces solo, y con punto de exclamación – marca la clave de un poema nocturno y estático – *Calor*³⁴ – donde “la noche cae tostada sobre el río”, y a partir de ahí, en la madrugada tropical, todo es fuego, incendio e insoportable calor: una situación que pudiera pasar por simple

³⁰ *Ibidem*, p. 176. Sobre la transformación del significado del *son* en la poesía de Guillén a partir de *West Indies Limited*, así se expresa Mirta Aguirre: “Nacido de la captura impresionista de la dolorosa existencia de una raza discriminada, sometida a todas las privaciones económicas y a todos los vejámenes sociales y, en consecuencia, moralmente maltrechada en algunos de sus sectores, el *son* pasa a ser denuncia de esa realidad, acusación a los responsables de que se produzca y profecía de lo que de ello puede derivarse. Para situar el hecho en dos ejemplos, pueden citarse los *sones* de la charanga de Juan el Barbero y los turísticos de José Ramón Cantaliso” (*ibidem*, p. 129).

³¹ *Guitarra*, en *ibidem*, p. 195.

³² Sobre el papel simbólico de la guitarra en la obra del poeta, véase E. AGÜERO, “La guitarra en la poesía de Guillén”, en *Revista de Literatura Cubana*, Año VIII, julio-diciembre de 1990 a enero-junio de 1991, Nos. 15-16, pp. 43-55.

³³ N. GUILLEN, *Obra poética*, cit., p. 130-131.

³⁴ *Ibidem*, pp. 134-135.

cuadro costumbrista tropical, si no fuera por la insistencia en las víctimas del calor, que no de casualidad son negros de “torsos fúlgidos” y “espinazos desnudos”. Un sufrimiento, además, que nos prepara para el poema siguiente, *Dos niños*, donde se introducen otras dos víctimas de la noche calurosa, “dos niños pordioseros llenos de pústulas”³⁵.

Es este el libro donde el *son* se transforma – definitiva y triunfalmente (véase *Son número 6*)³⁶ – en el canto colectivo de todos los negros de Cuba, no importa que sean yoruba, congo, mandinga o carabalí, y es, al mismo tiempo, la nana perfecta para cualquier niño del Caribe (*Un son para niños antillanos*)³⁷, en la que toma forma un sueño: la utopía de un barco de papel, libre, sin dueño, donde todos los pasajeros sean hermanos “... la negra negra/ junto junto al español”.

Sin embargo, la transformación del *son* no se limita a los temas, ya que, como señala Mirta Aguirre, en otros tres poemas de esta colección – *Mi patria es dulce por fuera*, *Palma sola* e *Iba yo por un camino* – Guillén logra sublimar la estructura del *son*, desnudarlo “hasta dejarlo en sus más escuetas líneas definidoras”³⁸. Y comparte la misma idea Cintio Vitier, cuando escribe:

Desde el primer libro de Guillén lo hemos visto cómo se va independizando, liberándose de su función de comentario jocoso y de su palpaciones ancestrales (...) para servir de instrumento dúctil y fino a la protesta social, para convertirse en arma natural de combate, graciosa e incisiva (...) Pero ese empleo ancilar no le bastaba. El *son* al cabo descubre su almendra pura, donde el ritmo ha perdido toda ya toda teluricidad, donde puede reposar entero el suave rayo de la luz del alma³⁹.

Después de este libro, desaparecen las alusiones explícitas al *son*, pero Guillén sigue escribiendo canciones y baladas, como *Canción de cuna para despertar a un negrito* y *Un son para*

³⁵ *Ibidem*, p. 135.

³⁶ *Ibidem*, pp. 201-203.

³⁷ *Ibidem*, p. 217-218.

³⁸ M. AGUIRRE, *op. cit.*, p. 133. Y a propósito de *Mi patria es dulce por fuera*, la estudiosa escribe: “Guillén revive en su poema recursos reiterativos propios de la vieja poesía tradicional hispánica y les infunde *tono* nacional. En el esquema estrófico, cada seis versos se repiten el primero y el tercero y, entre sí, el cuarto y el quinto. Iniciado así el poema, hay una intercalación de tres versos que abre senda al estribillo del *son*. Modificando después la distribución de la rima y de las reiteraciones versales, lo que culmina es, definitivamente, *son*.”

³⁹ C. VITIER, “Hallazgo del son”, en *Recopilación de textos*, cit., p. 151.

Portinari, que aparecen en *La paloma de vuelo popular*, colección de 1958.

También en *Tengo*, que salió en 1964 y que refleja el entusiasmo por el triunfo revolucionario, aparece un grupo de “Sonnes, sonetos, baladas y canciones” y cinco romance de tema político-revolucionario bajo el título de “romancero” (*Son más en una mazorca...; Tierra de azules montañas; Hacia la esclava Quisqueya; Abril sus flores abría; Está el bisonte imperial...*), más una *Balada* que empieza por el verso “Ay venga, paloma, venga”, musicada por Bola de Nieve.

Han sido propio los poemas de esta última producción a ser objeto de las realizaciones musicales más modernas, sea por trovadores populares como Pablo Milanés, sea por compositores cultos y experimentales como Juan Blanco, perteneciente a la vanguardia contemporánea y electrónica – que ha utilizado *Canto Negro, Caña y Calor* para un tríptico compuesto por solista, coro y conjunto rítmico – y Harold Gramatge, autor de una cantata para coro y orquesta sobre el texto de *Llegada*, pasando por soneros tradicionales, como José Sarría, director del Típico Oriental, grupo cercano a la sensibilidad musical de Compay Segundo, y músicos extranjeros de diferente estilo (Víctor Manuel, Sergio Aschero, Quilapayún)⁴⁰.

Es quizás exactamente en estos poemas “de urgencia”, escritos por un poeta comprometido en tareas oficiales, empeñado en la difícil aventura de escribir una poesía política que no deje de ser lírica y metafórica, donde mejor se ve reflejada la gran intuición del Guillén juvenil y orgullosamente mulato: la música no está fuera, sino dentro de nosotros, y el poeta se siente en condiciones de dirigir su propia orquesta, al ritmo de su corazón-bongó: un corazón que late marcando el paso de su presente cubano y criollo, y un bongó recordándole los supuestos apellidos de sus antepasados.

⁴⁰ Dos son los trabajos que recopilan y resumen las contribuciones musicales y los diferentes homenajes a la poesía de Guillén: R. GIRÓ, *Nicolas Guillén en la música cubana*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1992; N. RODRÍGUEZ, “Guillén va con la música”, en *Recopilación de textos*, cit., pp. 171-176. Además, en ocasión del primer centenario del nacimiento del poeta, celebrado en 2002, se ha publicado un *Homenaje a Guillén* (Madrid, APA, 2002), que incluye un CD de canciones de Pablo Milanés cantadas por él mismo y otro de piezas de diferentes autores populares (Víctor Manuel, Sergio Aschero, Quilapayún, entre otros), interpretadas por Ana Belén.

ABSTRACT

The article deals with the relationship between Nicolás Guillén's poetry and traditional music – starting with *Motivos de son* (a 1930 collection) until his poems from the 1960's published in *Tengo* – as well as the influence of his opus on musicians the world over. These subjects have been debated by Cuban critics before, but are new in Europe and Italy.

Guillén's poetry production is hereby revisited, with special attention to his use of diverse musical instruments and genres, no minor displays of the author's identity's major components – Creole and *mulatto*.

KEYWORDS

N. Guillén. Music. *Motivos de son*.

Stefano Ballarin

SUJETOS LÚDICOS: *JUEGOS DE LA EDAD TARDÍA*
DE LUIS LANDERO

1. La aparición, en 1989, de *Juegos de la edad tardía*¹, primera novela del hasta entonces desconocido Luis Landero, asombró al público y a la crítica, ganando la aprobación del primero y los premios de la segunda².

La novela lleva ya en el título su marca fundamental: el *juego*. El aspecto *lúdico* en el texto es esencial y contribuye a su semantización en al menos dos niveles:

1. macrotextual: a través de la reproducción de la *parodia*, como *juego* intertextual/interdiscursivo;
2. microtextual: a través de los tropos del cómico, como *juego* discursivo que privilegia especialmente la *ironía*³.

Este análisis enfoca algunas de las incontables ambigüedades que caracterizan la novela a través de la dinámica de la acción, puesto que el *juego* informa la conducta de todos los personajes y del protagonista en particular. Los mecanismos lúdicos más llamativos constituyen una variante de la radical deconstrucción y reconstrucción del sujeto postmoderno.

¹ LUIS LANDERO, *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets (Colección Andanzas), 1989. La edición por mí consultada es la de bolsillo, en la Colección Fábula, Barcelona, Tusquets, 1997.

² En efecto la novela ganó muy rápidamente el Premio Ícaro, el Premio Nacional de Literatura, el Premio de la Crítica, el Mediterráneo y el Grinzane Cavour en Italia.

³ La frecuencia abrumadora con la que se repiten palabras como juego, burla, farsa, ironía, parodia, cómico, grotesco y sus derivados, da enseguida la idea de lo que este conjunto de discursos (todos distintos, pero relacionados entre sí) influye en la semantización del texto.

2. Según Nortrop Frye existe un mito elemental, una narración matriz que él define como la pérdida y reconquista de la identidad del héroe⁴. En esta matriz cabe también *Juegos de la edad tardía*: la historia del protagonista, Gregorio Olías, que abarca un tiempo de casi cincuenta años, comprende su formación y sus sueños de adolescente, el letargo de la identidad que sigue las bodas con su novia Angelina, y el despertar de la misma, cuando ya es tarde, como juego y farsa.

El sueño momentáneo de la identidad del protagonista es consecuencia del olvido del pasado y del *afán* juvenil de omnipotencia, además de su ingreso en un doble espacio atemporal regido por la costumbre: la casa de Angelina (y de la madre de ella) y el lugar de trabajo.

Cuando en la oficina, después de nueve años de rutina, suena por primera vez el teléfono y al otro lado oye la voz de Gil Gil Gil, Gregorio encuentra a su doble, un hombre que, como él, ha roto con el pasado:

[Gil] Llevaba más de veinte años fuera de la ciudad, pero ese tiempo se había multiplicado por todos los recuerdos y sueños incumplidos de juventud, *de modo que habló del pasado como de un ser querido y muerto*. [p. 113]

La aparición de Gil provoca el despertar, primero tímidamente, luego con un empuje imposible de detener, del afán de Gregorio y de todos los sueños incumplidos de ambos personajes, que se irán encarnando en la figura de Faroni.

El texto es muy explícito: las conversaciones telefónicas entre Gregorio y Gil empiezan como rutina comercial, pero toman muy pronto el rumbo de un *juego* de preguntas y respuestas⁵. Ya en sus comienzos, Gregorio percibe el diálogo con Gil como “*un juego infantil* de preguntas tontas y respuestas desatinadas”

⁴ “The story of the loss and regaining of identity is, I think, the framework of all literature” (NORTROP FRYE, *The Educated Imagination*, apud CLAUDIO GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985, p. 302).

⁵ La frase “*juego* de preguntas y respuesta”, que pertenece al habla cotidiana, es en sí indicativa porque, según la teoría de los actos lingüísticos, en efecto, “cada enunciado debe ser considerado como una *jugada* en el ámbito de un juego” en el que “las reglas no contienen su legitimación, sino que son objeto de un contrato más o menos explícito entre los jugadores” (JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condizone postmoderna*, Milán, Feltrinelli, 1981, p. 23). [traducción mía].

(p. 118), frase que se repite, casi literalmente, cuando Gil indaga si Gregorio sabe idiomas y éste vuelve a sentir que “aquel era *un juego* de preguntas y respuestas tontas” (p. 126). Otra referencia explícita la encontramos cuando el narrador nos cuenta que Gregorio, esa famosa mañana del 4 de octubre, recordaría su progresiva metamorfosis “como *un juego* aparentemente arbitrario, donde gana el jugador que descubre antes las reglas” (p. 130).

El protagonista empieza progresivamente “a creer, a hacerse creer o a hacer creer a los demás que él es distinto de sí mismo”: es la particular forma de juego que Roger Caillos llama *mimicry*, en el que el jugador “olvida, disfraza, se despoja momentáneamente de su personalidad para fingir otra”⁶.

El juego es una actividad *libre, separada, incierta, improductiva, reglamentada y ficticia*⁷. Las dos últimas cualidades normalmente se excluyen recíprocamente y en la *mimicry* la instauración de una ficción acontece en detrimento de la presencia de reglas. La instancia narrativa nos cuenta, a principios de la farsa, que Gregorio “se limitaba entonces – por distracción y

⁶ “Il gioco può consistere non già nello sviluppare un’attività o subire un destino in un contesto immaginario, ma nel diventare noi stessi un personaggio illusorio e comportarci di conseguenza. Ci troviamo allora di fronte a tutta una serie di manifestazioni che hanno come caratteristica comune quella di basarsi sul fatto che il soggetto gioca a credere, a farsi credere o a far credere agli altri di essere un altro. Egli nega, altera, abbandona temporaneamente la propria personalità per fingenne un’altra. Ho scelto di designare queste manifestazioni con il termine di *mimicry*, parola inglese che indica il mimetismo, segnatamente degli insetti, per sottolineare la natura fondamentale ed elementare, quasi organica, dell’impulso che le suscita.” (ROGER CAILLOIS, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Milán, Bompiani, 1981, p. 36).

⁷ Cito la definición más extensamente: “il gioco [è] un’attività: 1. *libera*: a cui il giocatore non può essere obbligato senza che il gioco perda subito la sua natura di divertimento attraente e gioioso; 2. *separata*: circoscritta entro precisi limiti di tempo e di spazio fissati in anticipo; 3. *incerta*: il cui svolgimento non può essere determinato né il risultato acquisito preliminarmente, una certa libertà nella necessità d’inventare essendo obbligatoriamente lasciata all’iniziativa del giocatore; 4. *improduttiva*: che non crea, cioè, né beni, né ricchezza, né alcun altro elemento nuovo; e, salvo uno spostamento di proprietà all’interno della cerchia dei giocatori, tale da riportare a una situazione identica a quella dell’inizio della partita; 5. *regolata*: sottoposta a convenzioni che sospendono le leggi ordinarie e instaurano momentaneamente una legislazione nuova che è la sola a contare; 6. *fittizia*: accompagnata dalla consapevolezza specifica di una diversa realtà o di una totale irrealtà nei confronti della vita normale.” (*ibidem*, p. 26).

por curiosidad – a seguir un juego que, *como carecía de reglas*, tampoco contemplaba las trampas” (p. 130). Si queremos, la regla principal es sólo una: fascinar al espectador (oyente, en el caso de Gil) y hacer que éste no rechace la ilusión, es decir – como nos sugiere el mismo término, *in lusio* – la entrada en juego⁸.

Los jugadores necesitan convertir el espacio lúdico en una isla donde la realidad no debería entrar. En los comienzos de las conversaciones telefónicas, Gregorio se sirve de un mapa de la ciudad, que así modifica:

Amplió hasta donde pudo los límites de la ciudad, pintó los tranvías de rojo, alzó rascacielos, ideó túneles y puentes colgantes, erigió monumentos y fundó un museo al que llamó “Museo del Progreso y de las Nuevas Cosas”. [...] Donde una calle acababa, él la extendía hasta los límites del plano, o la desataba en vericuetos laberínticos, y donde había solares y claros él levantaba monumentos y torres, y en el terreno donde estuvo instalada la verbena, dos pirámides y un zigurat. Cambió los nombres de muchas calles, mudó las plazas de lugar, corrigió los parques y hasta desvió el curso del río y lo hizo discretamente navegable y lo llenó de balandros, lanchas veloces y barcos de carga que entontecían el aire con sus mugidos de alerta, guiado siempre por un sentimiento de caridad, pues se había persuadido de que poco costaba hacer feliz a Gil y confirmarlo, lunes y jueves, en su propia utopía. [p. 114]

Las llamadas de Gil los “lunes y jueves” son inicialmente el tiempo del juego, pero éste llega muy rápidamente a colonizar todos los aspectos de la vida de Gregorio, hasta la medida de las horas y de los días. Véase el ejemplo de cuando finge que Faroni está de viaje en América:

Al anochecer, Gregorio retrasaba seis horas el reloj, abría el atlas y viajaba por América del Norte ayudándose con un lápiz rojo y avanzando cada día distancias siempre verosímiles. [p. 242]

⁸ “A eccezione di una, la *mimicry* presenta tutte le caratteristiche del gioco: libertà, convenzione, sospensione del reale, spazio e tempo delimitati. Non vi si trova, tuttavia l’assoggettamento a regole imperative e precise: lo sostituiscono [...] la dissimulazione della realtà, la simulazione di un’altra realtà. La *mimicry* è invenzione continua. La regola del gioco è unica: consiste, per l’attore, nell’affascinare lo spettatore, evitando che un eventuale errore porti quest’ultimo a rifiutare l’illusione; e consiste, per lo spettatore, nel prestarsi all’illusione senza ricusare di primo acchito lo scenario, la maschera, l’artificio cui viene invitato a prestar fede, per un determinato periodo di tempo, come a un reale più reale del reale.” (*ibidem*, p. 40).

La preocupación de Gregorio por la *verosimilitud* de su ficción es la única regla del juego que hay que adoptar para que Gil no rechace la ilusión.

La identidad ficticia en que Gregorio llega a encarnarse es la de Augusto Faroni, un increíble *pastiche* de hombre romántico, seductor, artista, intelectual y, sobre todo, vencedor en todos los campos de la vida⁹. La construcción del personaje Faroni es gradual y necesita la participación de Gil como coautor. La relación entre Gregorio y Gil evoluciona a lo largo de la historia, llevando a un cambio de papel por parte de los dos jugadores. Cuando Gregorio padece su período de silencio (retomaré este argumento unas líneas más adelante), el narrador nos explica lo siguiente:

Se habían invertido los papeles y ahora era Gregorio el que hacía ruiditos misteriosos o soplabá por el auricular, y Gil quien preguntaba [...]: «¿Sigue usted ahí?, ¿sí?, ¿me escucha?» [p. 175]

Con su decisión de volver a la ciudad, Gil pierde su condición de compañero de juegos y se convierte en un antagonista. Gregorio emprende así un nuevo juego, cuyo objetivo es la vuelta de Gil a la provincia. Como al principio de las conversaciones con Gil, el juego se desarrolla primero esquemáticamente:

Pidió un café con bollo, abrió la libreta, encabezó con la fecha una página en blanco y escribió: *Guerras de la Patria*. Porque, desde ese amanecer, Gregorio llevaba toda la mañana pensando en moros y cristia-

⁹ Nadie mejor que el propio autor de la novela nos puede aclarar la génesis del personaje: “[Gregorio y Gil] lo crean sobre el modelo de sus antiguos sueños, de las ilusiones ya perdidas y hasta traicionadas: dos tipos romos, otoñales que primero inventan y luego usurpan la identidad del héroe que ellos, en la bullanga de la juventud, aspiraron a ser. De modo que el héroe es el espejo de todas sus quimeras incumplidas: un hombre construido con los materiales de derribo de casi dos siglos de romanticismo, un *collage* donde estarían los suspiros de Werther, la leyenda desafortunada de Lord Byron, la desesperación de Espronceda, las truculencias del folletín, los valsos, los dramones finiseculares, los héroes del cine negro americano, las radionovelas y telenovelas, los boleros, el espíritu del mayo francés y qué sé yo qué más: todo ese caudal vertiginoso que en su día maleducó sentimentalmente a Emma Bovary y que también en nuestros tiempos, cómo no, sigue causando estragos.” (Aa.Vv., *Quince líneas. Relatos hiperbreves*, (Edición de Círculo Cultural Faroni), Barcelona, Tusquets, 1996, p. 11).

nos. [...] aquél era el principio de una guerra cuyo objetivo final consistía en expulsar al invasor a sus tierras de origen. [...] Hizo cuatro columnas, a las que llamó *Dacio Gil*, *Gregorio Faroni*, *Café Hispano-Ensayista* y *Angelina del Mar*, y comenzó a escribir furiosamente y a relacionar las columnas con flechas, llaves, llamadas al margen y signos de su propia invención. A las nueve y veintidós, el proyecto era una inagotable y prometedora maraña de perspectivas y alusiones. [p. 270]

El término *mimicry*, según Caillois, se refiere particularmente al mimetismo de los insectos: éstos tienen un período de incubación larval, terminado el cual brota el insecto en su aspecto definitivo. La identidad de Faroni sufre una etapa parecida cuando Gregorio, después de un desolado balance de su existencia, hace “de por vida voto de silencio” (p. 172). Este silencio dura cuatro meses, hasta que él descubre en un escaparate un maniquí vestido exactamente como al Faroni que había pintado siempre en sus sueños:

Llevaba mocasines color canela, pantalones blancos, americana azul cruzada con botones de cobre, gabardina de espía alzada de solapas, camisa perla de hilo, pañuelo de seda batida apetalado al cuello, sombrero flexible de ala baja y gafas de sol con montura de oro. Entre el sombrero, las gafas, el pañuelo y las solapas, el modelo estaba como enmascarado, y tenía una edad imprecisa. Algo había en él, escondido en el fondo del escaparate con sombría y firme independencia, que provocaba miedo y fascinación. «¡Faroni!», susurró, pues aquel era Faroni, tal como Gregorio se lo había imaginado en sus ensueños nocturnos, tal como lo había descrito para Gil: el mismo aire misterioso e idéntico atavío¹⁰. [p. 176]

El carácter y el aspecto físico de Faroni ya se habían definido durante las conversaciones telefónicas: la adquisición del atuendo/máscara sella mágicamente la identidad ficticia¹¹ y

¹⁰ Una noche Gregorio había realmente soñado el atuendo, y en su sueño significativamente sólo no se podía distinguir el rostro: “Era joven y apuesto, aunque sin facciones fijas, pues el ala de un sombrero flexible le nublaba el rostro. Vestía de detective (mocasines color canela, pantalones blancos, americana azul, gabardina de espía, camisa color perla y pañuelo al cuello) [...]” (p. 134).

¹¹ Una de las prerrogativas del sistema de la moda es, en efecto, proporcionar identidades *prêt-à-porter* que sustituyen, de una manera casi mágica, el fatigoso proceso de construcción de las mismas. Dicho de otra forma, la moda “[...] risolve problemi di identità “se volete essere questo, vestitevi nel dato modo”, e così, senza la fatica dell’azione, compie il miracolo per cui non è più necessario agire, ma è sufficiente vestirsi per ostentare l’essere dell’azione senza assumerne la realtà. [...] la moda scherza col tema più

Gregorio puede considerar terminado el proceso de identificación con el héroe soñado.

El psicoanálisis define la *identificación* como “el proceso por el que un sujeto asimila uno o más de los rasgos de otro individuo modelándose sobre él”¹², y la psicología, asumiendo el término, habla de la identificación como de “una forma de aprendizaje a través de la experiencia de los demás, en oposición al aprendizaje por prueba y error”¹³. Así que el enmascaramiento final es, para Gregorio, sólo el desenlace natural de una práctica mimética desarrollada durante largos años de frecuentación de las películas de cine negro, o de las novelas policíacas, otra forma que podemos incluir en el aprendizaje de los demás. Muy temprano la otra manera de hacer experiencia, por prueba o error, se había revelado decepcionante: Gregorio había intentado varias veces, sin lograrlo, terminar sus estudios, y había visto su primer amor, Alicia, pasar en moto con su mejor amigo, Elicio.

El refugio en el juego se revela entonces una recuperación del mundo (y de la omnipotencia) infantil antecedente los engaños de la vida. Véase el comportamiento de Gregorio durante las sesiones de entrevistas nocturnas consigo mismo:

[...] anotó la respuesta, se santiguó y, *como inspirado por un súbito contento infantil*, se zambulló en las sábanas de un brinco. [p. 128]

Ya en la adolescencia el protagonista había empezado a cultivar el *modus operandi* que le acompañará durante toda su vida, la transfiguración de la realidad en juego:

grave della coscienza umana, il *tema dell'identità* incessantemente proposto dall'interrogativo: “chi sono?”. E' questa la domanda della Sfinge, la domanda dell'antica tragedia alla quale la moda risponde con la sua tastiera di segni fra cui una persona sceglie il divertimento di un giorno.” (UMBERTO GALIMBERTI, *Il corpo*, Milán, Feltrinelli, 1996, p. 109). En efecto, al ponerse por primera vez las prendas Gregorio exclama: “¡Ah, Faroni, Faroni, eres mágico!” (p. 179). Del mismo modo, cuando él abandona también el trabajo en la tienda de comestibles y se da cuenta de que ha dejado allí sus vestimentas, siente que “con ellos se despedía de una parte de su identidad” (p. 345).

¹² “Termine psicoanalitico che designa il processo con cui un soggetto assimila uno o più tratti di un altro individuo modellandosi su di esso.” (UMBERTO GALIMBERTI, *Dizionario di psicologia*, Turín, Utet, 1992, p. 458).

¹³ “L'identificazione è considerata dalla psicologia come una forma d'apprendimento attraverso l'esperienza altrui, contrapposta all'apprendimento per prova o errore.” (*ibidem*, p. 458).

Todos los días salía de casa subiéndose sus imaginarias solapas de espía, un cigarrillo colgado del labio y la mirada esquinada de astucia. Deteniéndose en los escaparates y simulando curiosidades imprevistas, angulando reojos, hurtando el perfil, burlando persecuciones y salvando emboscadas, vencía sin novedad la primera etapa del trayecto. A partir de allí, le esperaba otra suerte de peligros. Si aguardaba la luz verde para cruzar una calle y se ponía a su altura una mujer con alguna prenda negra, perdía una baza de semáforo. Si azul, ganaba el derecho a acelerar el paso durante un minuto. Si alcanzaba a un transeúnte ciego o cojo, no podía adelantarle mientras no lo liberase algún hombre con un peso a la espalda. Quedaba cautivo de una plaza si la estaban regando o había un niño con gorro, y no podía franquearla hasta que cruzase un perro o levantase el vuelo una paloma. Pero si el perro se paraba a hacer una necesidad, también él debía pararse y contener la respiración, pues en caso contrario las reglas del juego lo obligaban a retroceder hasta encontrar una monja o cualquier otra persona de uniforme. Por momentos, la vida le parecía apasionante. [p. 68]

3. El principio del juego se corrompe – nos sugiere Roger Caillois – únicamente por la contaminación con la realidad¹⁴. La corrupción de la *mimicry* sigue el mismo recorrido y acontece “cuando el que se ha enmascarado cree en la realidad del disfraz y de la máscara” y el sujeto se identifica “en otra personalidad, quimérica, entrometida, que reivindica unos derechos exorbitantes hacia una realidad necesariamente incompatible”¹⁵.

En nuestra obra juego y realidad se mezclan pronto hasta enmarañarse inextricablemente: ninguna versión de los acontecimientos es cierta. Véase por ejemplo una de las ocasiones en que Gregorio intenta explicarle a Angelina lo que está pasando:

¹⁴ ROGER CAILLOIS, *ob. cit.*, p. 62.

¹⁵ “La corruzione della *mimicry* [...] si manifesta quando l'imitazione, la simulazione, non è più presa per tale, quando colui che è mascherato crede alla realtà del travestimento e della maschera. Egli non fa più *la parte* del personaggio che rappresenta; convinto di *essere* quel personaggio, si comporta di conseguenza e dimentica il suo vero essere. [...] il gioco protegge dal pericolo. Il ruolo dell'attore è nettamente delimitato dalla superficie del palcoscenico e dalla durata dello spettacolo. [...] La precisione dei limiti impedisce l'alienazione. Questa [...] si verifica quando non c'è stata una netta distinzione fra l'incantesimo e la realtà, quando il soggetto, lentamente, ha potuto immedesimarsi, ai suoi stessi occhi, in un'altra personalità, chimerica, invadente, che rivendica dei diritti esorbitanti nei confronti di una realtà necessariamente con essa incompatibile.” (*ibidem*, p. 67).

- [A.] Pero entonces. ¿Faroni no eres tú?
- [G.] Sí y no. Vamos a ver. Mira, yo tengo el seudónimo de Faroni, que es un hombre real. Un gran artista, por cierto, un genio como hay pocos. Y mi nombre se lo dieron a Faroni de seudónimo. Nos trocamos los nombres para despistar a la policía. Y Marilín es la mujer de Faroni. Pero claro, Gil cree que es mi mujer porque cree que yo soy Faroni, y que tú eres la mujer de Faroni, a quien él confunde con Gregorio Olías. ¿Comprendes ahora? [p. 290]

Justamente Angelina contesta: “- Eso es un lío.” La novela explicita el relativismo postmoderno que ha deconstruido nuestra idea de referencia y ha rebajado la “verdad” a una sencilla construcción narrativa – o juego lingüístico – entre las muchas posibles y que por eso depende de las estrategias del enunciadador¹⁶. En *Juegos de la edad tardía* la pareja dialéctica verdad-mentira queda completamente cuestionada, sin que sea posible detectar los límites de una u otra.

De la misma forma quedan cuestionadas, como ya hemos podido vislumbrar, las demarcaciones entre juego y realidad. Condición esencial del juego es ser una dimensión paralela y no comunicante con la realidad, una isla de orden controlado, pero en la novela el umbral es constantemente atravesado. De hecho Gregorio se siente “confuso” y “vuelve a llenarse de escrúpulos” cuando Gil le envía un regalo (p. 145): él contempla estupefacto algo que no debería estar allí y que le ha llegado de una dimensión que suponía distinta y paralela a la realidad y, además, controlable.

El atravesamiento continuo del *umbral* se debe a la naturaleza misma del juego emprendido por Gregorio que no es sino *el juego de la ficción*. El lector, sumiéndose en la lectura de *Juegos de la edad tardía*, entra en una ficción donde un hombre va sumiéndose en otra ficción. Ese *umbral*, tan fácil de franquear y confundir, es el espacio mismo en el que la literatura,

¹⁶ Léanse, por ejemplo la versión “objetiva” de la agresión de Gregorio a Paquita como aparece en un periódico y como el protagonista la cuenta a don Isaías (págs. 387-389). Linda Hutcheon considera la “mentira” (o el cuestionamiento de la idea de “verdad”) uno de los temas fundamentales de la novela postmoderna: “Postmodernist fiction [...] complicates the issue of reference in two ways, then: in this ontological confusion (text or experience) and in its overdetermination of the entire notion of reference [...] It’s not accidental that one of the constant themes of historiographic metafiction is that of *lying* [...]” (LINDA HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism*, Nueva York y Londres, Routledge, 1988, p. 153).

como re-presentación, se ha movido siempre¹⁷. La novela, además, lleva inscrito en su acto de nacimiento – el *Quijote* – esa conmixión, y Landero lo sabe muy bien¹⁸. En una entrevista el autor lo deja bien claro:

Creo que las relaciones entre lo real y lo imaginario (o, si se quiere, la indagación de los límites de la realidad) es el tema central de la literatura y de la filosofía, y en él cabe casi todo lo demás¹⁹.

Es muy sencillo pasar el umbral entre estas dos dimensiones: basta un “como” o un “como si” para que “la ficción se deslice en la narración de lo sucedido y lo altere o falsee”²⁰ y ésa es justamente la cifra estilística de la novela de Landero y la regla del juego de Gregorio²¹.

El texto es a menudo transparente en proporcionar pasajes metanarrativos o metaliterarios e incluso ahora tenemos varias muestras del discurso que se está desarrollando. Es por ejemplo significativo el momento en que Gregorio retira de la imprenta su libro apócrifo²²:

¹⁷ “La rappresentazione occupa uno spazio intermedio tra la particolarità della percezione e l'universalità del concetto a cui si perviene per astrazione. [cursiva mía]” (UMBERTO GALIMERTI, *Dizionario di psicologia*, cit., p. 800).

¹⁸ “[...] don Quijote es el primero que oficialmente entra en el laberinto de papel y hace de él su casa, fundiendo la realidad imaginaria con la objetiva. [...] Con él, vida y literatura confunden sus fronteras para siempre [...] Y no es que don Quijote se limite sólo a confundir la literatura con la vida, sino que acierta a descubrir que ambas son caras de la misma moneda, del mismo modo que las palabras y las cosas forman también una unidad indisoluble”. (LUIS LANDERO, “El laberinto de papel”, en ALVARO RUIZ DE LA PEÑA (a cargo de), *Páginas de viva voz. Leer y escribir hoy*, Universidad de Oviedo, Dep. de filología española, 1995, págs. 46-48).

¹⁹ JAVIER GOÑI, “Luis Landero. Imparable como un alud”, en *El Urogallo*, n. 52-53, sep.-oct. 1990, p. 30.

²⁰ No he resistido a la tentación de citar a uno de mis autores favoritos: “Basta con que alguien introduzca un “como si” en su relato; aún más, basta con que haga un símil o una comparación o hable figuradamente [...] para que la ficción se deslice en la narración de lo sucedido y lo altere o falsee.” (JAVIER MARIAS, *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 10).

²¹ Roger Caillois escribe que en la *mimicry* “[...] la finzione, il sentimento del *come se* sostituisce la regola e assolve esattamente la stessa funzione. Con il suo stesso porsi, la regola crea una finzione.” (ROGER CAILLOIS, *ob. cit.*, p. 24). Que el ámbito del *como si* sea el de la *ficción* lo evidencia también Paul Ricoeur que lo define como el segundo estadio del círculo de la *mimesis*, es decir el momento de la *configuración* del tiempo de la narración a través del juego con los paradigmas ya recibidos. Véase PAUL RICOEUR, *Tempo e racconto*, vol. I, Milán, Jaca Book, 1986, págs. 108-139.

²² La escritura del libro de Augusto Faroni, *Versos completos de la vida*

Era como en los cuentos de niño, cuando el hada madrina convierte la calabaza y los ratones en coche de caballos, la casa del pescador en luciente palacio, el mísero pan en oro auténtico. Así era el mundo, *así de sutil la frontera que separaba la realidad de la ficción*: un gato y un hombre vestido de negro, un zapatito de cristal que sólo por una talla no te convierte en reina, una palabra que por una sílaba trabucada transforma en tumba la cueva vehemente de tesoros. [p. 233]

4. A lo largo de la narración se deshace también la concepción de la *identidad personal* considerada como una construcción “continua en el tiempo” y “distinta de las demás”²³.

Una de las marcas fundamentales de la identidad es el nombre de pila, algo que de-fine, de-signa y distingue a un sujeto con respecto a los demás, y que le pertenece incluso antes de su nacimiento. En *Juegos de la edad tardía* el primer golpe a una concepción unívoca de la identidad es la variabilidad a la que los nombres “propios”, designadores rígidos según Lyotard²⁴, están sometidos: no hay personaje, en efecto, que mantenga su nombre durante toda la obra²⁵.

artística, se configura como un claro ejemplo de reflexión metaliteraria de corte paródico cuya explicitación el lector la obtiene, además, de las palabras de lo que podría ser considerado un crítico, el maestro del Café, Santos Merlín. Gregorio, que había logrado entregar un ejemplar al maestro, un día se atreve a preguntar cómo le ha parecido. Aunque nos queda la impresión de que éste no lo haya leído o no entienda de qué habla Gregorio, sin embargo le contesta (p. 246):

– Una curiosa y sofisticada pieza artística de la *parodia popular*.

Gregorio lo miró atónito:

– ¿De verdad le gustó?

– Un libro notable. Extraño. *Lúdico*. Juvenil – y miró a los otros, iluminándolos con una sonrisa.

²³ “In psicologia, con questo termine si intende l’identità personale, ossia il senso del proprio essere *continuo* attraverso il tempo e *distinto*, come entità, da tutte le altre. [...] l’identità non è un dato, ma una costruzione della memoria. Questa riflessione filosofica è stata sostanzialmente accolta dalla psicologia, che parla di identità e di crisi di identità in ordine alla solidità o alla fragilità di questa costruzione.” (UMBERTO GALIMBERTI, *Dizionario di psicologia*, cit., p. 459).

²⁴ *Apud* LINDA HUTCHEON, *ob. cit.*, p. 152.

²⁵ Gregorio Ollas, el protagonista, se transforma en Augusto Faroni, Gregor Hollis, Alvar Osián, Lino Uruñuela, y en una miríada de identidades provisionales; Gil Gil Gil en Dacio Gil Monroy; Mark Sperman, “el gran biólogo neoyorkino” – uno de los personajes ficticios que acuden al Café de los Ensayistas – aparece tres veces en el texto y siempre con una grafía un poco diferente: Mark Sperman (p. 125), Mack Spermann (p. 284), Mark Spermann (p. 242), etc.

Resulta imposible entonces, para Gregorio, pensarse como *individuo*, término que procede del latín *in-dividuum*, es decir, *indivisible*²⁶. Lo podemos ver muy claramente en los ejemplos siguientes.

La novela comienza *in medias res* y poco antes de la huída de casa del protagonista. Gregorio echa una mirada retrospectiva para buscar las causas de la situación en la que se ve metido:

Entonces recordó con exactitud su vida, tal como la dejara la noche anterior, y aunque se remontó al pasado buscándole un sentido que lo redimiese del presente y lo justificase en aquella hora decisiva, muy pronto volvió a comprobar que *su existencia estaba hecha de fragmentos que no encajaban entre sí*, y todo cuanto fuese buscarle un orden equivaldría siempre a *un juego solitario del azar* [...]. [p. 16]

Otra tentativa de síntesis de su existencia se resuelve del mismo modo, ahora con un acento particular en la *discontinuidad*:

Aflojado contra la pilastra, de pronto tuvo una visión fugaz, intensa y completa de su vida, *no como una secuencia en el tiempo sino como una tira de viñetas cómicas* [...]. [p. 245]

En este pasaje, en cambio, prevalece un sentimiento de *multiplicidad*:

Durante un momento, por primera vez y sin ambigüedad, Gregorio tuvo una visión completa de su vida, y supo que *la farsa era la imagen justa y elocuente* de la desbandada que sigue a la derrota. Se vio a sí mismo, al adulto que ya era, como un intruso en la vida del adolescente que había sido [...]. Se tocó la cara, imaginó con asombro su fisonomía, notando en ella algo que le era profundamente ajeno, percibió la temperatura y el olor de la piel y el peso de su propio cuerpo y *tuvo una impresión de multitud, de que eran muchos los que estaban allí pensando y debatiendo la misma cosa*. [p. 166]

El personaje tiene también una cantidad indeterminada de apodos.

Y aquí Gregorio Olías se detuvo en la escalera el 4 de octubre y se volvió a lo alto *con una sonrisa apócrifa, pues eran muchos los sobrenombres que llevaba utilizados en su carrera de impostor*. [p. 40]

²⁶ Remo Ceserani, en su síntesis de la postmodernidad, nos ofrece una imagen del *individuo* que parece escrita para nuestra novela: "L'individuo, rappresentato e riprodotto dalla tecnologia delle immagini, si trasforma in icona e in simulacro di sé, diviene un personaggio fittizio, entra in un romanzo o in film, può da quel romanzo e quel film trasmigrare in altro romanzo o altro film o rientrare nella realtà vissuta." (REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Turín, Bollati Boringhieri, 1997, p. 142).

Los últimos fragmentos evidenciados son la aplicación artística de unas reflexiones teóricas del autor sobre el tema:

[...] el primer problema es que cada uno de nosotros somos muchos: yo soy el que soy, el que seré, el que fui, el que podría haber sido o llegar a ser. [...] *El verbo* es la imagen más elocuente del sueño central de nuestra vida: el tiempo, en cuyo laberinto andamos perdidos desde que nacemos. Y *el verbo refleja la controversia irreductible entre lo real, lo posible, lo imaginado y hasta lo inexistente, que también están ahí, gravitando sobre nuestras vidas*²⁷. [cursivas mías]

El *sujeto* como categoría, remitiendo por tanto a ese *verbo* “imagen del tiempo en cuyo laberinto andamos perdidos”, en *Juegos de la edad tardía* alude siempre a referentes inestables, a una serie de identidades provisionales, precarias y lúdicas. La novela participa de la representación contemporánea del *sujeto* como *producto del lenguaje*, que resulta de todas formas *débil, múltiple y fragmentado*²⁸.

A estos ingredientes Luis Landero les añade la peculiar componente lúdica y/o cómica. De hecho, podemos notar que las cuatro citas que he mencionado – que se refieren de alguna manera a identidad, individuo o sujeto –, llevan una huella de la isotopía que fluye, como un río subterráneo, bajo todo el discurso de la novela: “juego solitario del azar”, “una tira de viñetas cómicas”, “la farsa era la imagen justa y elocuente”, “una sonrisa apócrifa”. El sujeto en juego, entonces; o, mejor aún, el sujeto en un juego cómico²⁹ que contesta de raíz la lógica de la eficacia pragmática a la que el mundo está sometido.

²⁷ LUIS LANDERO, “El laberinto de papel”, en ÁLVARO RUIZ DE LA PEÑA (a cargo de), *Páginas de viva voz. Leer y escribir hoy*, Universidad de Oviedo. Dep. de filología española, 1995, p. 55.

²⁸ Véase REMO CESERANI, *ob. cit.*, p. 141.

²⁹ “Il comico può essere una attività antiistituzionale per il suo rapporto [...] col simulacro e con la maschera: la maschera rende infatti possibile *il gioco della parola dialogante*, uccidendo la sostanza assoluta e la presenza di sé, e insieme alludendo a qualcosa di altro, ad altri spazi e ad altre voci. In questo senso *il gioco comico* può apparire come un teatro del doppio, come una *scena ambivalente* in cui ogni oggetto e ogni valore può scoprire il proprio rovescio [...] e “insufficienza” e quindi uscire da sé, in un necessario confronto con altri oggetti e altri valori. [cursivas mías]” (GIULIO FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, págs. 193-194).

ABSTRACT

The article analyses Luis Landero's first novel, *Juegos de la edad tardía* and in particular the ethic part of its ludique aspects. Using the critical instruments of literary semiotics and philosophy, it tries to show examples of the deconstruction and reconstruction of the postmodern subject through the rules of game.

KEY WORDS

Landero, Luis. *Juegos de la edad tardía*. Theory of game.

Michela A. Calderaro

FORD MADOX FORD: A PROVENCE OF HIS OWN

When I get back to Provence the world will be astonishingly visible. I shall write little crisp sentences like silver fish jumping out of streams.¹

1. *The Arts and the Troubadours*

It is the *idea* of Provence, rather than the physical description of the region, that emerges from Ford's book *Provence*. And it is the *idea* of the Troubadours, rather than the real historical figures, that appealed to Ford. Indeed, these *ideas* struck his imagination with such intensity that he could hardly resist employing them in his writings. This would be in line with what he had done with so many characters – borrowing them from other writers' stories and ending up thinking they were some of his own acquaintances whom he "liked very much"². Ford would re-construct and re-arrange situations, characters and historical periods, using materials drawn from his own as well as other people's experience, and then dressing his stories in such a way that the full understanding of the 'affair' often escapes the reader.

In the eyes of Ford, Provence and the old feudalism constitute a rare political system in a golden historical period that is in stark opposition to contemporary systems³. Indeed, when

¹ FORD MADOX FORD, *Provence. From Minstrels to the Machine*, (Philadelphia and London: Lippincot 1935) 139. All subsequent references to this text will be made parenthetically.

² FORD MADOX FORD, *Henry James. A Critical Study* (1913) (New York: Octagon Books 1980) 91. "And so I considered myself perfectly justified in lifting his figure, with such adornments and changes as should suit my own purpose, into one of my own novels."

³ "[...] the old feudalism and the old union of Christendom beneath a spiritual headship may in the end be infinitely better than anything that was ever devised by the Mother of Parliaments in England, the Constituent

faced with the inhabitants of thirteenth-century Provence who embodied the ideal society developed by the Albigenses and the Troubadours, today's humanity stands "naked to the wind and blind to the sunlight"⁴.

Provence is not only a political heaven but the cradle of all refined arts as well: from the elegant architectural style⁵ to the poetry of the Troubadours, which "was, almost more than any other manifestation of the Arts, governed by a very definable technique" (*Provence* 171).

Arts were part of everyday life, both the feudal lord and the peasant were engaged in artistic occupations. The peasants would actually be inspired by the sight of their lords' poetical or pictorial production and would be seized by the same artistic passion so that in Provence "there arose and continued the tradition that occupation with one art or the other is a proper thing for sound men" (*Provence* 227-228).

In praising the life of old Provence Ford maintains that "to sit in companies out of doors and speculate aloud or think" is the condition "without which arts and civilisation are impossible" (*Provence* 227), and that the reason the churches in Provence are filled with "thousands of little votive paintings that have had so great an influence on the living art of today" (*Provence* 227) is that "almost all of life passes and has always passed in the *open air*" (*Provence* 227, italics mine). What Ford is actually doing is re-evaluating the past in terms of his own time, that is discussing Impressionism.

Ford's personal story is entangled with external history and he praises Provençal artists for what he thought was their similarity to himself. In his novels, in fact, he uses the impressionistic technique as a means to recreate a more personal and evocative reality; when praising Provençal artists for their being and working most of the time "in the open air", Ford praises

Assemblies in France, or all the Rules of the Constitution of the United States". *Henry James* 47.

⁴ *Henry James* 47.

⁵ "[...] in the cathedrals of Provence you will see almost no leering gargoyles and almost no vomiting peasants, copulating apes and be-pitch-forked fiends such as make horrible the misererestalls and architectural intimacies of the Northern Gothic fanes ... It is indeed one of the chief joys of that sweet land that the Gothic there has practically no existence. And the grotesque as a characteristic is as absent from the lives of the Provençaux as from their arts. They had instead traditions of beauty, discipline, frugality and artistic patience." *Provence* 170.

his own skills: As Thomas C. Moser points out, "Provence's visual art recalls Ford's own hallucinated imagination" ⁶.

However Ford's affinity to the Provençal artist is not limited to the Provençal painter. Ford's admiration for the poetry of the Troubadours draws him closer to the figure of the minstrel. The Troubadours, having virtually no readers, dedicated their poetry to "hearers" – who derived as much pleasure from "the skilful accomplishment or circumvention of a technical point of rhyme or metre, as they got from the actual content of the work to which they listened" (*Provence* 171). Ford's definition of the Troubadours' poetry as one "governed by a very definable technique" (*Provence* 171) comes close to describing Ford's own style, that very personal fusion of Form and Content so unique in all his novels.

Ford's knowledge of the Troubadours' art and language is not surprising if we consider his domestic environment. His father, Francis Hueffer, was a music critic and scholar of Medieval Provençal culture; his mother, Catherine Brown, was the daughter of the pre-Raphaelite painter Ford Madox Brown; one of his uncles was Dante Gabriel Rossetti; and William Morris was a family friend. Ford's pre-Raphaelite youth is portrayed in *Ancient Lights* (1911) and although, like most of Ford's memories, his childhood recollections must be read as 'impressions' rather than authentic, true-to-life reports, they give a faithful portrait of his time ⁷. The passion for Provence

⁶ THOMAS C. MOSER, *The Life in the Fiction of Ford Madox Ford*, (Princeton: Princeton UP 1980) 286.

⁷ "Just a word to make plain the actual nature of this book: it consists of impressions. When some parts of it appeared in serial form, a distinguished critic fell foul of one of stories I told. My impression was and remains that I heard Thomas Carlyle tell how at Weimar he borrowed an apron from a waiter and served tea to Goethe and Schiller, who were sitting in eighteenth-century court-dress beneath a tree. The distinguished critic of a distinguished paper commented upon this story, saying that Carlyle never was in Weimar, and that Schiller died when Carlyle was aged five. I did not write to this distinguished critic, because I do not like writing to the papers, but I did write to a third party. [...] In my letter to my critic's friend I said that [...] [the anecdote] was intended to show the state of mind of a child of seven brought into contact with a Victorian great figure. When I wrote the anecdote I was perfectly aware that Carlyle never was in Weimar while Schiller was alive, or that Schiller and Goethe would not be likely to drink tea, [...]. But as a boy I had that pretty and romantic impression, and so I presented it to the world — for what it was worth." "The Nature of the Beast" from *Ancient Lights* in *Your Mirror to My Times. The Selected*

was passed on to the young Fordie by his father, though Ford himself cannot say "how [his] father did it" (*Provence* 52). According to Ford's recollection his father was "the greatest authority upon the Troubadours and the Romance languages, and wrote original poems in modern Provençal"⁸.

Ford's vision of the Troubadours and the "Courts of Love" (*Provence* 138-162) derives directly from his father's book *The Troubadours*⁹, just as does his admiration for their language, which he learnt as a child and acquired such high level of proficiency that at age eleven he could translate one of Guillem de Cabestanh's poems. Francis Hueffer describes Provence as a sort of fairy land where "poetic feeling" was encouraged to grow:

The political autonomy of the south of France which secured it from the international and national troubles of its northern neighbour, greatly favoured peaceful progress and enjoyment of life. Moreover, the rich, bountiful soil, and the prosperity and natural gaiety of the inhabitants, were conducive to the early growth of poetic feeling; and it may be assumed that long before the time of the Troubadours, rustic lays, accompanied by the sound of the viola, used to enliven the harvest homes of Provençal villages¹⁰.

To find a suitable occupation for their knights between a meal and the "practises of Love" (*Provence* 185), the Provençal courts resorted to the "invention of the Troubadours" (*Provence* 185), whom Ford compares to Hollywood stars (though they, according to Ford, should not only be good performers but also "skilful authors and composers of their pieces"):

Autobiographies and Impressions of Ford Madox Ford. Michael Killigrew (ed.) (New York, Chicago, San Francisco: Holt, Rinehart and Winston 1971) 6.

⁸ "My father was a man of an encyclopedic knowledge and had a great respect for the attainments of the distinguished. [...] He had a memory that was positively extraordinary, and a gift of languages no less great." "My Father", from *Ancient Lights*, in *Your Mirror to My Times*. 35.

⁹ FRANCIS HUEFFER, *The Troubadours*, (New York: AMS Press 1977). [Reprint of the 1878 edn. published by Chatto & Windus, London].

¹⁰ *The Troubadours* 5-6 (italics mine).

What follows is Ford's own idea of the Troubadours:

"I imagined them shining in the sun before a castle keep." *Provence* 53

"And the whole social cosmogony was salutarily latitudinarian, the knights being without discipline, the rural thinkers without prejudices as without puritanism." *Provence* 125.

You should, in fact, regard the recitals or contests of the Troubadours as stage performances in which the aristocracy of literary skill took part [...]. (*Provence* 185)

To Ford, the greatest of all Troubadours is Peire Vidal, whom he discovered in his father's book. Francis Hueffer reports Vidal's life using an old biography, and describes him as "one of the most versatile and manysided amongst the troubadours"¹¹. Thus Peire Vidal becomes "*the* Troubadour" (*Provence* 138), an archetype of all Troubadours and an expatriate as well – like Henry James or even Ford himself.

Peire Vidal went abroad only once – to Palestine, on a Crusade – but the theme of the exile is recurrent in his verses. Following his 'impressionistic method,' Ford compares him to Henry James and Christina Rossetti, and makes the three of them share a longing for Provence – though he knew quite well that Christina had never been to Provence, and didn't know "what, exactly, [was Henry James's] connection with Provence." (*Provence* 142)¹².

The life of Peire Vidal, as reported by Francis Hueffer, is definitely more romanticized than in other reports of Troubadours' lives. In Hueffer's book Peire Vidal takes on the aspect of a romantic, tragic figure: the expatriate poet, the unfortunate lover and the great composer and singer. This report, with its emphasis on romance and sentiment, could not but stir Ford's imagination and compel him to use Peire Vidal's story in *The Good Soldier*.

2. Provence: *from History to Prophecy*

The two travel books, *Provence* (1935) and *The Great Trade Route* (1937), are Ford's testament; they are "free flowing, discursive combinations of memories, travel, history and social philosophy"¹³. *Provence* is a homage to a place Ford had

¹¹ *The Troubadours* 169.

¹² However, after discussing a poem by Christina Rossetti, Ford admits that maybe the tie between Christina and Peire Vidal is not so much the feeling of exile but rather that of "a blood descendant. For Christina is the hundred-times great, grandchild of Dante who was the son of all writers of Provence" *Provence* 141-142.

¹³ MICHAEL KILLIGREW, "Introduction", *Your Mirror to My Times*. xvii.

longed for all his life, a place he turned to in his last years, as if destined to end up there from the beginning: "And I am hardly exaggerating when I say that all my travelling has always been one long planning to return" (*Provence* 57).

In 1933 Ford had declared that he wanted the Novelist "to appear in his really proud position as historian of his own time"¹⁴. In 1935 the Novelist became a moralizer and a prophet:

This is to be a book of travel and moralizing – on the Great Trade Route which, thousands of years before our day, ran from Cathay to the Cassiterides. Along the Mediterranean shores it went and up through Provence. It bore civilization backwards and forwards along its tides ... And this may turn out to be in part a book of prophecies – (*Provence* 13)

Indeed, to talk about a place that was not "a country nor the home of a race, but a frame of mind" (*Provence* 64) he needed to combine his role of a historian with that of a prophet who would divine

what may and mayn't happen to us according as we re-adopt, or go even further from, the frame of mind that is Provence and the civilising influences that were carried backwards and forwards in those days. (*Provence* 13)

Page after page Ford sheds his historian's robes to fully accept those of the prophet who can envision what the world would become "if it does not take Provence of the XIII century for its model" (*Provence* 255). However, although rejecting – or pretending to reject – his role as a "proud historian of his own time" and assuming the one of a prophet of the new civilization and admirer of thirteenth-century Provençal life, Ford actually narrates the history of the contemporary age by means of comparison. Ford the moralizer and prophet is not so different from the author of *Return to Yesterday* or *It Was the Nightingale*, or even *Henry James*. In those books he vividly rendered impressions and reminiscences in a conversational style, distorting reality and setting events in wrong times and places in order to give us his version of "those queer effects of

¹⁴ FORD MADOX FORD, *It Was the Nightingale*, (New York: The Ecco Press 1980) 199.

real life that are like so many views seen through bright glass”¹⁵. *Provence*, too, is a book of impressions, of reminiscences, felt rather than lived: a flowing stream of associations:

In the middle of some reflections on the meeting, on East Forty-second Street, of the spheres of influences of Mrs Patrick Campbell [...] and Mrs Aimée Macpherson [...] I may introduce some directions as to the real, right and only best way to make bouillabaisse... That will be because I am capable of anything in the furtherance of a just cause and not because I suffer from a senile impotence to marshal my thoughts. (*Provence* 20)

It is of course Ford’s familiar style, the very same used in *The Good Soldier*, where Dowell talks about Peire Vidal, the valley that leads into Provence and the “immense mistral”:

And I shall go on talking, in a low voice while the sea sounds in the distance and overhead the great black flood of wind polishes the bright stars. From time to time we shall get up and go to the door and look out at the great moon and say: ‘Why, it is nearly as bright as in Provence!’¹⁶

Thus Provence has always been there, Ford’s own Provence, his dream, the place where he had “lived for nearly all [his] spiritual as for a great part of [his] physical life” (*Provence* 138).

In his novels Ford portrayed a devastating image of his own time, a time of timeworn codes and forgotten values, a time where faith, courage and religion had lost their earlier fundamental meaning. His way of conveying this sense of nothingness in a decaying world was – rather than expressing his judgment or opinion openly – mainly by employing a skilfull narrative technique. The moral dissolution and the tragedy of a whole class is then exposed without any suggestion how to repair the damage caused by the destructive drive of contemporary civilization. The only clear remedy, then, is Provence (*Provence* 255).

In his travel book Ford shows the way back in time and space to “the manner of the Great Trade Route with the sa-

¹⁵ FORD MADOX FORD (Hueffer), “On Impressionism”, *Poetry and Drama*, II (June-Dec. 1914): 174.

¹⁶ FORD MADOX FORD, *The Good Soldier* (1915), Penguin Books 1977, 19.

cred and honest merchants travelling with their wares from tabu ground to ground ... and civilisations flowing backwards and forwards from China to Peru..." (*Provence* 353). The Great Trade Route – the actual route merchants travelled along from China to South America through the Near East and Southern Europe – and of which Provence is the hub – becomes the route to Ford's own imaginative 'Land of Hope and Glory'. It is thus the "great population of highly civilised and reflective beings [who] evolved the civilisation and poetry of the Troubadours" (*Provence* 123) which will stand as an alternative to the mad world of today.

Ford's literary production can then be viewed as an enormous *corpus* made by questions and answers: the novels posing the problems, his travel books formulating the solution.

3. *The Novels: From Prophecy to History*

Ford's imagination paints everything it touches with new colours. Accordingly the Courts of Love's prime function becomes that of condemning ignoble husbands (*Provence* 53), and everything related to Provence is imbued with a romantic aura. However, there is a difference between the way he portrays Provence and the Troubadours in his books of reminiscences and the way he uses Provence and the Troubadours in his novels: the romantic atmosphere is tinged with dark shadows and distorted with a grotesque twist.

In his book-essay *England and the English* Ford developed a theory of four psychological ages and four dominant psychological types derived from "the Hegelian legacy itself"¹⁷. The first of these ages is the feudal period – the pre-Tudor age – from the end of the Anglo-Saxon period to the Battle of Bosworth in 1485. The second age, according to Ford, was the Tudor-Stuart age, which began following a period of chaotic adjustment in the 1530s and lasted until the Revolution of 1688 and the coronation of William of Orange. This period would evolve into the "modern" age, from the beginning of the eighteenth to the end of the nineteenth century. The fourth is the age of uncertainty and empty values, without any code of hon-

¹⁷ H. ROBERT HUNTLEY, *The Alien Protagonist of Ford Madox Ford*, (Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1970) 37.

our, but also full of new possibilities yet to be defined.

Following this division into psychological ages, Ford often places his heroes in periods of transition; and considering their inner makeup, tragedy is inevitable when they find themselves caught between a disintegrating world and a newly emerging society.

In *The Tudor Trilogy* (1909), for instance, the most marked difference is between the Catholic characters and the Tudor Machiavelian types. Katherine Howard is the pure medieval type, capable of violent actions while at the same time deeply devout and religious. The opposition between the two worlds is highlighted by Ford's impressionism. As in the later *Parade's End* (1924-1928)¹⁸, this opposition is demonstrated by associating light with Provence and the Middle Ages and darkness with the Tudors:

Images of light invariably symbolize the sunny fields of medievalism, now in threatened eclipse and unable to penetrate the darkened corridors and fog-shrouded alley-ways of a Tudor London¹⁹.

Katherine is a tragic figure, misplaced and unable to adapt to a new world and to accept the evolution from one system to another. In this she is very much like Edward Ashburnham. The difference is that Katherine's tragedy lies in her inability to adjust and in the inadequacy of the Tudor world to fulfil the needs of a medieval character, while the gap between Edward's feudalism and the modern age is widened by the greater dislocation in time which makes him not just a tragic figure but the very impersonation of Tragedy.

Francis Hueffer's book on the Troubadours had both inspired in young Fordie a love for Provence and for the figure of the medieval minstrel, and offered the more mature Ford much of the material used for the writing of *The Good Soldier*. Edward, a faithful follower of old chivalrous codes, is easily defined as "a feudal gentleman"²⁰, and the whole story of the "minuet" is reminiscent of the Provençal verse novel *Flamenca*,

¹⁸ MICHELA A. CALDERARO, *A Silent New World. Ford Madox's Ford Parade's End*, (Bologna: CLUEB 1993).

¹⁹ *The Alien Protagonist* 83.

²⁰ ELLIOT B. GOOSE Jr., "The Strange Irregular Rhythm: An Analysis of *The Good Soldier*", *PMLA*, LXXXII (1957): 497.

discussed by Francis Hueffer in the chapter devoted to "The Artistic Epic":

Flamenca [...] provided Ford with much of humor and intrigue of *The Good Soldier*. By holding up to the earlier story one can see the perversion of chivalric and courtly love codes in contemporary English society²¹.

The similarities between characters and situations are striking: Flamenca, like Florence, feigns illness; Flamenca's husband Archimbaut, in a scene that again reminds us of Dowell and Florence, "keeps watch before the door of the bath-room, with the key in his pocket"²² while behind the door, carefully bolted from inside, Flamenca enjoys her lover's embraces. However, while Florence well deserves the reader's contempt, Flamenca is a virtuous and lovely lady, wrongly kept prisoner in a tower, victim of Archimbaut's "monstrous vice"²³. In Hueffer's book the episode of the bath-room is reported in a manner that is far from being critical of Flamenca as the "just and inevitable punishment [...] according to the doctrine of the Troubadours"²⁴ for husbands' "jealous atrocities"²⁵.

In turning a virtuous character into a deceptive wife Ford does what he has always done and always declared he would do, that is lift characters and situations "with such adornments and changes as should suit"²⁶ his own purpose. The main difference between Flamenca and Florence lies in the distortions, the exaggerations with which Ford usually loads his models in order to transform them into his own creatures.

The seemingly obvious comparisons of Ashburnham to the medieval nobleman and of Dowell to Peire Vidal are to be viewed as further examples of Ford's twisting and distorting technique. The description of Edward's behaviour and character leads to the exposure of the vacuity of his vision of himself; and as for Dowell's description of himself as a troubadour, Francis Hueffer's report on Peire Vidal unveils another of Ford's tricks:

²¹ MARY COHEN, "The Good Soldier: Outworn Codes", *Studies in the Novel*, 5, 3 (1973): 285.

²² *The Troubadours* 24.

²³ *The Troubadours* 18.

²⁴ *The Troubadours* 24.

²⁵ *The Troubadours* 20.

²⁶ *Henry James* 91.

While he was yet the professed admirer of Azalais, the poet had admired more or less fervently several other ladies [...] Whilst he was engaged in these and other love affairs the poet was also married [...] ²⁷.

It offers a nice comment on Dowell's forced chastity during his marriage; in his profligacy Peire Vidal is closer to Edward than to Dowell.

But Peire Vidal is much more than a model for or a double of Dowell or Ashburham.

Francis Hueffer described Peire Vidal as "one of the most versatile and manysided" ²⁸ Troubadours, and Ford called him the greatest "writer and performer" (*Provence 187*). But Ford too was often described by his contemporaries as "a great performer and a magnificent storyteller" ²⁹. Peire Vidal – a historical figure reinterpreted – is another of Ford's tricks, his deceptive device for back-door re-entry into a text he boasted he would handle with impersonality; it is the means for the Author to be once again 'the God of creation'.

²⁷ *The Troubadours* 176-177.

²⁸ *The Troubadours* 169.

²⁹ From a personal conversation with the late Dr. Joseph Brewster, former director at Olivett College during Ford's permanence there.

ABSTRACT

The article illustrates the way Ford Madox Ford used material from his own life and experience in his fiction. The main focus is on the travel book *Provence*. Ford wrote two travel books, *Provence* (1935) and *The Great Trade Route* (1937), which can be read as his testament; they are “free flowing, discursive combinations of memories, travel, history and social philosophy”. *Provence* is a homage to a place Ford had longed for all his life, a place he turned to in his last years, as if destined to end up there from the beginning: “And I am hardly exaggerating when I say that all my travelling has always been one long planning to return”.

It is the *idea* of Provence, rather than the physical description of the region, that emerges from Ford's book *Provence*. And it is the *idea* of the Troubadours, rather than the real historical figures, that appealed to Ford. Indeed, these *ideas* struck his imagination with such intensity that he could hardly resist employing them in his writings. This would be in line with what he had done with so many characters – borrowing them from other writers' stories and ending up thinking they were some of his own acquaintances whom he “liked very much”. Ford would re-construct and rearrange situations, characters and historical periods, using materials drawn from his own as well as other people's experience, and then dressing his stories in such a way that the full understanding of the ‘affair’ often escapes the reader.

KEY WORDS

Ford, Ford Madox. *Provence*. Troubadours. *The Good Soldier*. Travel books.

Silvia Favaretto

GRITOS EN EL SILENCIO.
EL FENÓMENO DE LOS DESAPARECIDOS
EN LA MÚSICA ROCK ARGENTINA

Los estudiosos de los problemas conectados a la esfera de la comunicación, empezando por McLuhan¹, para llegar a Ong², pasando por Innis³ y Averlock⁴, han subrayado el hecho de que los medios de comunicación, y entre ellos la radio con su programación musical, influyen la forma de pensar y también las sociedades. Aun la escuela de Frankfurt se ha interesado en la comunicación de masas, en particular Theodor Adorno, Max Horkheimer y Walter Benjamin, el cual afirmó: “Los mensajes artísticos contribuyen o reaccionan a un flujo colectivo del imaginario”⁵. La música es entonces un proceso comunicativo formado por un destinatario del mensaje y un remitente: el artista escribe un texto en cuanto intérprete de un sentimiento común de la sociedad, a su vez el público aprecia las letras de una canción porque son la codificación de un pensamiento colectivo.

La música tiene seguramente su lugar privilegiado como instrumento comunicativo, y por eso se le pueden aplicar reglas y principios analizados, más que por estudiosos de comunicación, por semiólogos y sociólogos también. En efecto, como afirma Moretti⁶: “Los géneros de masas tienen la función so-

¹ M. McLuhan, *Understanding media*, McGraw-Hill, New York, 1964.

² W.J. ONG, *Interfaces of the word*, Cornell University Press, Ithaca, 1977.

³ H. INNIS, *Le tendenze della comunicazione*, SugarCo, Milano, 1976.

⁴ E.A. AVERLOCK, *Dike. La nascita della coscienza*, Laterza, Bari, 1981.

⁵ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, con una introducción de C. Cases, Einaudi, Torino, 1966 (la traducción de la cita es mía).

⁶ F. MORETTI, *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino, 1987, p. 441 (la traducción de la cita es mía).

cialmente útil de orientar y modelar la percepción y el comportamiento". A diferencia de la poesía o de las artes plásticas, instrumentos de comunicación más elitarios que llegan a estratos más restringidos de la sociedad, la música logra divulgar mensajes de una forma tal vez más democrática. La especificidad de las letras musicales como forma de comunicación directa y eficaz con el público es evidente en la producción musical del rock argentino de las últimas décadas.

Las consignas militantes y los refranes políticos han dejado, hoy en día, el papel de concientización social a los temas musicales producidos en la Argentina trastornada por la crisis económica del siglo XXI, por grupos de jóvenes que han abrazado la causa de los derechos humanos y la reivindicación de justicia y dignidad. La misma Hebe de Bonafini, presidenta de la asociación Madres de Plaza de Mayo, ha justificado la intervención de las Madres en los recitales como necesaria para sensibilizar a los más jóvenes: "porque a los pibes los representan las bandas de rock"⁷.

Las convocatorias de las Madres llegaron así a juntar a más de cien mil jóvenes apasionados de rock, pop, rap y metal, porque, como dicen, "las canciones son más poderosas que balas, porque cuando la música suena nadie siente dolor"⁸. Entre los conjuntos rock más famosos, invitados a tocar durante las celebraciones organizadas por las Madres o durante recitales de los distintos organismos de derechos humanos, encontramos bandas como "Los Fabulosos Cadillacs", "Los Caballeros de la quema", "Los Piojos", "La Renga", "Rata Blanca", "Malón", "Las Pelotas", "Animal", "Todos tus muertos", "Divididos", "Ataque 77", "Bersuit Vergarabat" y "Actitud María Marta". Este último grupo está integrado, por otra parte, por algunos hijos de desaparecidos. Entrevistada por una revista musical, Alicia Dal Monte, cantante de "Actitud María Marta", declaró: "Hoy, a los 21 años del golpe, los asesinos siguen en libertad y nadie los molesta, la policía asesina sigue suelta para reprimirnos y cagarnos a palos, hasta nosotros mismos tenemos actitudes policíacas y actitudes que nos metieron en la cabeza, como si nos hubieran encarnado un microchip, que nos hace vivir plácidamente"⁹.

⁷ H. DE BONAFINI, en *Clarín*, Buenos Aires, 15 de agosto 1997.

⁸ H. DE BONAFINI, en *Clarín*, Buenos Aires, 4 de abril de 1996.

⁹ A. DAL MONTE, entrevistada por Analía Maldonado en *Lee-chi*, Buenos Aires, noviembre 1997.

Una experiencia parecida a ésta la tuvo el cantante de “Todos Tus Muertos”, Fidel Ernesto Nadal, el cual, entrevistado sobre su experiencia personal, dijo: “Cuando yo tenía 8 años entraron a la casa donde vivíamos y se lo llevaron a mi viejo. Imaginate lo que significa eso para un niño, que te revisen la casa, ir a visitar a la cárcel durante 4 años a un padre torturado, que los compañeros de escuela te digan «¿Dónde está tu papá? Tu papá es malo»”¹⁰. Veremos más adelante otros casos de músicos comprometidos con este tema, pero ahora prestemos atención a algunos textos representativos de los distintos estilos de música.

“Actitud María Marta” es un conjunto de música rap rioplatense. Entre los textos analizados, éste asume la forma de expresión más brutal y directa en contra de los responsables de los asesinatos. Las letras, gritadas por Alicia Dal Monte y Malena D’Alessio, resultan interesantes como ejemplo de la bronca juvenil frente a la impunidad de los que han cometido atrocidades durante los años del golpe. La agresividad de la canción se explica, en primer lugar, por la experiencia devastadora de ser un hijo de desaparecidos en la Argentina de hoy y, en segundo lugar, por el carácter mismo de la música rap que se basa esencialmente en una actitud de denuncia, de desahogo y de acusación. Esto implica el uso de jerga juvenil y de expresiones fuertes como malas palabras y metáforas sexuales o escatológicas que en otra forma artística no hubieran sido aceptadas. La canción tuvo mucho éxito entre un cierto tipo de público y, aunque por otro ha sido muy criticada, fue uno de los primeros ejemplos que los entrevistados mencionaban como representativo. Esto significa que, después de todo, estas chicas iracundas han marcado el imaginario colectivo, por lo menos durante un tiempo y hacia un cierto *target*. Leamos entonces el texto de esta canción para luego analizarlo:

Hijo de desaparecido

Dientes apretados, cara contraída
 Vómito atrancado por la sangre endurecida
 Se oculta tras tu cara que parece apagada
 y la llama de tormento que se esparce como lava
 Su vida lleva un peso, el peso más pesado

¹⁰ F.E. NADAL, entrevistado por Pablo Scheingart, en *Clarín*, Buenos Aires, 4 de abril de 1996.

El sueño de la muerte y el silencio perpetuado
Su vida lleva un peso, el peso más horrible
El trauma de la muerte, el silencio que persigue

Y no es feliz aunque sonría
Porque no debe ni debería
Aceptar su circunstancia sin dejar de reaccionar
Por la nube cegadora que la mierda quiere instalar
Torturada en el silencio que no para de quemar
La conciencia perseguida aunque la quieras dominar
Está mi cuerpo aprisionado tanto odio ingerido
Y tus ojos agachados pretendiendo que no haya
Río de sangre río que quema
Las almas pidiendo reacción en tus venas
Enfermos los que no quieren ni mirar
Y la sangre no les hierve al ver la saliva en el
Muerto
Escupidos por cada uno que los nombra
Insultados como si fueran una sombra
Algo ilegal clandestino dudoso
Mejor es no meterse en terrenos arenosos
Di que no te quema el asesinato
Y que hubieras preferido mantenerte en un cuarto
Disfrutando de una cena la familia unida
Diarrea en tu plato la comida está servida
De 30000 son los ojos que no dejan de mirar
Al porcino revolcado escupiendo en el muerto

Estribillo:

Hijo de desaparecido
Sangre dura coagulada
Hijo de desaparecido
No le importan tus palabras

Y los idiotas que recién hoy se hacen los que ven la verdad
Con pretensiones de vendernos su maldita ingenuidad
Son los hijos de puta de siempre
Que cuando pudieron se quedaron callados
Moderados con los hombros encogidos y los nuevos resignados

Y yo los odio y los detesto
Y daría lo que sea por seguir sintiendo esto
Porque no quiero calmar lo que sale de mi piel
Porque no quiero calmar lo que pienso que está bien
El asco que me provocan me convierten en monotemática
Quiero reiterarlo con sucesiones matemáticas
La mierda entre nosotros la misma que ayer
Ahora disfrazada para no poderla reconocer
Orgullosa de este odio que pregonó

LOS DESAPARECIDOS EN LA MÚSICA ROCK ARGENTINA

Que me alivia del tormento te quita de tu trono
Mierda sigues aun en el altar
No quiero un consuelo quiero verte tropezar
Y tu sonrisa a mí no me causa gracia
Vivís enajenada y eso es una desgracia
Tantos años de observarte disfrutando
Mientras mi cabeza se estaba incinerando

(Estribillo)

Desde nacidos en la sangre sumergidos
La falta de sonido se convierte en un zumbido
Persiguiendo a la conciencia el instante de la muerte
Histérico sonido que se estampa en mi frente
Atropellada por la melancolía
Igual no dejo de odiarte porque yo sí tengo vida
Odio a los culpables a los indiferentes
A los equilibrados y su tibio decadente
Conformistas no quieren reaccionar
Enfrentándose a su pasado solamente en un diván
En mi garganta llevo esta espina
Si no escupo la amargura la amargura me asesina
Y tirado aplastado no te podés despegar
De la neblina depresiva que te quiere suicidar
La nostalgia no te puede hacer salir disparado
Sólo te hace deprimirte y quedar idiotizado
Esperando un alivio un consuelo un placer
Pero así la mente quema y no lo va a dejar de hacer
Opinaste una opinión muy larga
Pero las frases no moderan la asfixia en el alma
Sus lenguas opinando ¡Aaah!
Sus lenguas opinando ¡Aaah!
El zumbido en el cerebro y la tortura de esta carga
Sus lenguas opinando

(Estribillo)

Quizás no te interesa morir asesinado
No es parte de la naturaleza
Y me temo que tu vida lleva un pecado mortal
El silencio de sus bocas es un acto criminal
Desde niña observando la tibieza maricona
De la estúpida conciencia que nos quiso ignorar
Y no condenó como debe a toda la mugre asesina
Liberada a nuestro lado como un vómito campal
Y aunque me pudra en el tormento
Igual no dejo de odiarte porque odiarte es lo correcto
La sangre nunca muere aunque parezca apagada
Mi sangre se calienta cuando veo tu cara

Intelectuales de prestigio queriendo minimizar
Lo que comprime mi garganta y no la deja respirar
Viejas refinadas hablando de corrupción
Las mismas asquerosas pecadoras de omisión
No tienen vergüenza de ser una mierda
Dile a Cristo qué opina de tu denuncia ausente
Sacará su pito y se hará pis sobre tu frente
Mea mea mea culpa
Ahora arrepentido por la opinión pública
Dí que no te quema, dilo abiertamente
Quiero distinguirte cuando estés entre la gente
Dí que no te quema el asesinato
Y que hubieras preferido mantenerte en un cuarto
Disfrutando de una cena la familia unida
Diarrea en tu plato la comida está servida
De 30000 son los ojos que no dejan de mirar
Al porcino revolcado escupiendo en el muerto

(Estribillo)

Verdugo aunque estés suelto
En el último segundo vas a sentir el aliento
De la víctima gritando
Y su grito sin sonido te va a terminar quemando
La sangre correrá por tu cabeza deformada
Condenado de por vida a la conciencia incinerada
La sangre correrá por tu cabeza degenerada
Y el aullido enloquecido dolerá como picana.

El texto presenta un uso continuo de palabras como “vómito”, “muerte”, “sangre”, “diarrea”, “pis”, “venas”, “enfermos”, “saliva”, “escupiendo”, todos términos que se refieren al sufrimiento del cuerpo, un cuerpo contraído y devastado por la tortura y la violencia, un cuerpo enfermo que estorba, que segrega líquidos. “Actitud María Marta” quiere, de esta forma, provocar disgusto en su audiencia, impresionar para comunicar la violencia que la dictadura ha ejercido sobre sus padres y la violencia que la misma sociedad sigue ejercitando sobre ellos en su condición de hijos de torturados.

Se podría hablar de una transferencia de las penas sufridas por los padres en los síntomas de los mismos hijos, los cuales, quizás, catárticamente disfrutaban de una experiencia compartida con los progenitores que nunca conocieron. La canción comunica todo el tiempo una intolerancia dada por la imposibilidad de tragar, de aceptar: “odio ingerido”, “asfixia”, “lo que comprime mi garganta y no la deja respirar” o “en mi garganta

llevo esta espina, si no escupo la amargura, la amargura me asesina”, casi como si las chicas de “Actitud María Marta” quisieran justificar su agresividad, o la imposibilidad de olvidar (la conciencia que quema o que persigue).

El texto muestra referencias a algunos elementos que recurren en las representaciones de los desaparecidos, como el uso de las palabras “sombra” o “carga” y “picana”, referidas a los instrumentos de tortura, o la expresión “grito sin sonido” o “30.000 son los ojos que no dejan de mirar”, que se acerca a las imágenes constantes de ojos o bocas abiertas que no pueden externar su horror, o, una vez más, la presencia del agua: “Río de sangre, río que quema”.

Las insufribles humillaciones padecidas por los desaparecidos, y a veces calladas en otras manifestaciones artísticas, por el disgusto y el horror que provocan, son, en cambio, protagonistas de estas letras, donde aparecen nombrados muy seguido los términos “tormento”, “peso”, “trauma”, “tortura”. Queda clara también la toma de conciencia del estado de hijo de desaparecido: “no le importan tus palabras”, o “tantos años de observarte disfrutando, mientras mi cabeza se estaba incinerando”, o aún “desde nacidos, en la sangre sumergidos” o, en fin, “desde niña observando la tibieza mariconá”.

Las chicas de “Actitud María Marta” acusan muy directamente a la clase media implicada en los asesinatos y a los presuntos ingenuos que lamentan no haberse dado cuenta antes de lo que estaba ocurriendo; las palabras son muy duras: “y los idiotas que recién hoy se hacen los que ven la verdad con pretensiones de vendernos su maldita ingenuidad, son los hijos de puta de siempre, que cuando pudieron se quedaron callados”, o “Intelectuales de prestigio queriendo minimizar” o “viejas refinadas hablando de corrupción, las mismas asquerosas pecadoras de omisión, no tienen vergüenza”.

Interesante aparece, también, la acusación a la Iglesia (“mierda sigues aun en el altar, no quiero un consuelo quiero verte tropezar”), pero al mismo tiempo un lenguaje tomado en préstamo de la cristiandad, cuando acusan “y me temo que tu vida lleva un pecado mortal”, o, siempre refiriéndose a las señoras de clase burguesa que se desentendieron de lo que estaba ocurriendo en los años del régimen militar (1976-1983), “asquerosas pecadoras de omisión”, que confirma un vínculo estrecho con la religiosidad, avalado por la imagen de justicia divina cuando las chicas de “Actitud María Marta”, sarcásticamente,

invitan: "Dile a Cristo qué opina de tu denuncia ausente, sacará su pito y se hará pis sobre tu frente. Mea mea mea culpa". Parece que Cristo, una vez más, está en defensa de los oprimidos, y canta del lado del micrófono de Alicia y Malena. El sarcasmo también es un elemento presente en otras partes del texto, donde las chicas imitan la actitud de avestruz de la clase media durante el proceso: "Mejor es no meterse en terrenos arenosos". Esta lúcida ironía está, de todas formas, balanceada por un constante recuerdo de la tristeza que implica la condición de hijo de desaparecido: "atropellada por la melancolía", o los términos "nostalgia", "neblina depresiva", "te hace deprimirte" o "te quiere suicidar", "esperando un alivio, un consuelo, un placer". Pero el grupo "Actitud María Marta", que cuenta la desesperación de su estado, también la combate con la rabia de pelear contra la injusticia, y lo afirma, con fuerza: "Y yo los odio, y los detesto, y daría lo que sea para seguir sintiendo esto" y "orgullosa de este odio", "igual no dejo de odiarte porque yo sí tengo vida, odio a los culpables, a los indiferentes", e "igual no dejo de odiarte, porque odiarte es lo correcto".

En fin, el único consuelo que encuentran las chicas de "Actitud María Marta" es la amenaza de un justo castigo para los culpables, algo que todos los artistas que enfrentan el tema de los desaparecidos auspician, pero en este caso expresado con la garra y la determinación típica del medio musical que usaron: "Verdugo aunque estés suelto, en el último segundo vas a sentir el aliento, de la víctima gritando". La amenaza llena de esperanza que levanta "Actitud María Marta" es una promesa que sabe a venganza: "La sangre nunca muere aunque parezca apagada".

Otro caso significativo para analizar es el de un conjunto de hard rock salido directamente de los partidos de extrema izquierda que han sido de los más afectados por la persecución militar. El grupo "Detenido Desaparecido" lleva en su propio nombre el tema central de nuestro análisis. Transcribo un par de textos de su álbum sólo para dar una idea de cómo las consignas de la militancia se han transferido ahora al medio musical para sobrevivir.

Asesinos

Los padres lloraban, las fotos lo decían
 Le cortaron el tiempo, su hijo estaba muerto
 Tomaron el poder de decidir sobre su vida
 Y tres balas dijeron que ya no seguiría
 El descampado, las estrellas y un cuerpo
 Testigos mudos de otro crimen absurdo
 De noche todos los gatos son grises
 Y todos los policías asesinos posibles
 Nuestro miedo alimenta su prepotencia,
 guardián del poderoso, piojo del sistema
 Dando la vida por riquezas ajenas
 Cada crimen impune costará tu cabeza.

En este texto, como en los dos siguientes, son evidentes los compromisos del conjunto con el partido político que representan. Las tapas de los discos también incluyen imágenes y pinturas sobre represión policial y cautiverios. En este primer texto la canción llamada *Asesinos* empieza con una descripción del momento de desesperación entre los padres con hijos desaparecidos al descubrir cómo habían terminado. La referencia a la noche sugiere la hora del día más propicia para los secuestros y la frase “tomaron el poder de decidir sobre su vida” alude a una actitud típica comentada en los informes contruados sobre las bases de los testimonios: los militares empleados como torturadores terminaban creyéndose los dueños del destino de sus sometidos, ya que podían decidir de su vida como de su muerte. La identificación con Dios, hecha por parte de algunos verdugos, ha sido testimoniada, por ejemplo, por muchos detenidos del centro clandestino de detención “Garage Olimpo”, donde los militares mismos explicaban a los prisioneros que así se le llamaba al garaje porque allí estaban los dioses, encargados de decidir sobre su vida.

La acusación a los policías, que sigue siendo una actitud común cotejable en la mayoría de la población, según mi opinión, como consecuencia de la dictadura, aparece en las líneas: “todos los policías asesinos posibles” o “guardián del poderoso, piojo del sistema, dando la vida por riquezas ajenas”. Los chicos de “Detenido Desaparecido” se atreven, además, a una cuestionable amenaza: “cada crimen impune costará tu cabeza”. La rabia contenida en textos como éstos o el de “Actitud María Marta”, aunque no se comparta completamente, es un fenómeno que hay que despejar cuando se analizan temáticas que si-

guen siendo heridas abiertas. Habría que preguntarse a qué nivel estas pretensiones pueden considerarse legítimas y, hasta qué punto se las pueda considerar de algún valor artístico: yo decidí usarlas como testimonio de la reacción que produce el tema en las agrupaciones juveniles apasionadas de música, y, por supuesto, vinculadas a partidos políticos de izquierda.

Memoria

Este pueblo está perdiendo la memoria
Este pueblo está perdido sin memoria
Este pueblo está perdido, memoria!
Recuerden, despierten, actúen

Ésta es una historia para no perder la memoria
Recuerden despierten actúen

¡Agosti, Videla, Harguindeguy,
Galtieri, Viola, Lambruschini,
Cacciatore, Lami Dozo, Camps
Menéndez, Suárez Masón, Astiz,
Bussi!

El segundo tema citado es interesante por su función de toma de conciencia: "Este pueblo está perdiendo la memoria", afirma la banda "Detenido Desaparecido". Se dan cuenta que la Argentina contemporánea demuestra un deseo hacia el olvido que no puede ser permitido por los que han vivido en carne propia las atrocidades de la represión. Este mismo concepto ha sido recordado en varias ocasiones con la fórmula "De la amnistía a la amnesia" donde la patología del olvido es el paso siguiente al perdón de los culpables. El riesgo de esta actitud es denunciado en el verso siguiente: "Este pueblo está perdido sin memoria". La invitación a recuperar el recuerdo del pasado para que no hayan sido inútiles tantas muertes y la imperativa necesidad de reconocer a los culpables como tales se esclarece en la repetición obsesiva de los nombres de los responsables. Los militares son citados como un refrán macabro. La esperanza es que, como cualquier refrán, queden imprimidos en la memoria de los chicos que cantan, que escuchan la canción por la radio, que a veces aprenden más de una canción que de los libros. Se trata de la tentativa de grupos que terminan siendo difusores de unos ideales en los cuales creen, usando como medio de propaganda una canción, para

que el mensaje llegue de una forma que quizás no hubiera llegado por otro medio.

Mudos, sordos, ciegos

El miedo que hoy demuestran
Todos ustedes
Es lo que quedó del terrorismo
De Estado
Que no ves, que acaso no ves
Que están todos
Mudos, sordos y ciegos!
Políticos, civiles, somos manejados
Por el modelo autoritario represivo
del Proceso
Todo un gran modelo de civilización y subordinación
Marcado a fuego!
En todos los recuerdos
Treinta mil ejemplos son más que suficientes
Para que todos aprendan a ser
Mudos, sordos y ciegos!
Me obligaron a crecer imponiéndome mentiras
Con los ojos vendados escondiendo las muertes
Todos te pusieron el alambre de púas
Aún hoy en tu cerebro, imposible de arrancar!
Ey conformista! Estás acostumbrado
A sentir el miedo que te pasaron tus padres
Nada va a cambiar con gente como ustedes
Aplastados como cerdos por hipocresías y tradición. Conformistas!

Esta última canción se enfrenta a la temática que se repetirá también en las representaciones iconográficas sobre este tema: la de los monitos mudos sordos y ciegos. La canción empieza con una afirmación que puede ser, en parte, el resultado de un análisis parecido al que estoy intentando: "El miedo que hoy demuestran todos ustedes, es lo que quedó del terrorismo de Estado", y más aún, los chicos se atreven a afirmar con decisión que: "somos manejados por el modelo autoritario represivo del Proceso". Como elementos comunes del imaginario hay que subrayar, por ejemplo, la presencia constante de la cifra 30.000, número poderoso que se fija en las conciencias. La imagen del alambre de púa también es algo recurrente en las pinturas que se refieren a la represión, así como cualquier objeto contundente, hojas de cuchillos, clavos, uñas. En la última estrofa del tema, además, "Detenidos Desaparecidos" se dirigen directamente a la nueva generación temerosa: "Estás

acostumbrado a sentir el miedo que te pasaron tus padres, nada va a cambiar con gente como ustedes”.

La desconfianza hacia el futuro es casi total: no hay, en este texto, ninguna esperanza de mejorar la situación del país, ni de que los culpables sean juzgados por la justicia, terrenal o divina que sea. Pero no estamos frente a un texto con resignación: los jóvenes de estos grupos demuestran que la “rabia” guardada por mucho tiempo, que asfixia y quema las entrañas de “Actitud María Marta”, es la misma que provoca las amenazas e insultos de “Detenido Desaparecido”. La vía para salir de la desesperación es, hasta este punto, la agresividad.

Cambiando totalmente de estilo musical, enfocamos ahora la atención en un grupo musical con muchos años y discos producidos, así como recitales en apoyo a los organismos de derechos humanos y letras de compromiso, si no político por lo menos social. De este grupo destacaría tres temas, dos escritos por el cantante Flavio Cinciarulo, y otro cantado por la band pero originariamente escrito por Rubén Blades.

Matador

Me dicen el matador
 Nací en Barracas
 Si hablamos de matar
 Mis palabras matan.
 No hace mucho tiempo
 Que cayó el león Santillán
 Y ahora sé que en cualquier momento
 Me la van a dar.
 Me dicen el matador
 Me están buscando
 En una fría pensión
 Los estoy esperando
 Agazapado en lo más oscuro de mi habitación
 Fusil en mano, espero mi final.
 Matador, matador
 La cana te busca matador.
 Viento de libertad
 Sangre combativa,
 en los bolsillos del pueblo la vieja herida
 De pronto el día se me hace de noche,
 murmullos, corridas y el golpe en la puerta
 llegó la fuerza policial.
 ¿Qué suena? Son balas
 me alcanzan
 me atrapan

resiste
Víctor Jara
No calla.
Me dicen el matador de los cien barrios porteños
No tengo por qué tener miedo
Mis palabras son balas
Balas de paz, balas de justicia,
soy la voz de los que hicieron callar sin razón
por el solo hecho de pensar distinto, ay Dios.
Santa María de los Buenos Aires
Si todo estuviera mejor
Matador, matador
No te vayas matador
Matador, matador

Este tema presenta la poderosa figura del guerrillero en su emblema de portavoz de un pueblo: el matador del que se habla es una especie de mártir, un héroe, alguien que sí ha matado, pero por la paz y la justicia (“no tengo por qué tener miedo, mis palabras son balas, balas de paz, balas de justicia”). Su violencia, según parece, es sólo verbal: “si hablamos de matar, mis palabras matan”, y la velada alusión a los desaparecidos sigue con las letras: “Soy la voz de los que hicieron callar sin razón, por el solo hecho de pensar distinto”. El matador es el alma del pueblo y su arma y, como el pueblo, está impregnado de características típicas del imaginario popular, como la religiosidad (“ay Dios” y “Santa María de los Buenos Aires”) y la especificidad geográfica, a la que él mismo dice pertenecer: “Nací en Barracas”, “me dicen el matador de los cien barrios porteños”, que se nota en la misma invocación al antiguo nombre completo de la capital. El matador es el pueblo, porque el pueblo lo quiere y se lo dice muy claro: “No te vayas matador”, trata de ayudarlo: “La cana te busca matador”, y el propio deseo del matador es que las cosas sean por fin mejores para la gente.

El papel del malo lo interpreta, una vez más, la policía, que llega a poner fin a la vida osada del matador. Éste espera la muerte atrincherado en una habitación de hotel, armado, y muere así como se cuenta que murió Salvador Allende, con el fusil en mano, acosado por el enemigo, en su despacho. Otra evidente referencia a Chile es el nombre citado, Víctor Jara, cuando el coro de personas que quieren animar al matador en el momento cercano a la muerte le cantan: “Resiste, Víctor Jara no calla”. En las primeras líneas también hay una referencia al

nombrado “León Santillán”, enésimo personaje creado por Cinciarulo para otra canción de “Los Fabulosos Cadillacs”: se trata, en este caso también, de un vengador del pueblo, un luchador por la justicia, o sea, en pocas palabras, otro “matador”. Manuel Santillán, a punto de morir, dice palabras muy significativas en la canción: “Nunca se olviden que el llanto de la gente va hacia el mar. Van al mar, van al mar, llanto, dolor, sufrimiento, de un pueblo que se ahoga en el mar”. El eterno espectro del mar vuelve.

Se ha querido ver, en la figura de Santillán, la representación de personajes reales cuales Roberto Santucho (del ERP) o Ernesto Guevara pero, más allá de ser un individuo destacado, Manuel Santillán es el emblema del guerrillero mártir, expresión de un deseo del pueblo reprimido que necesita héroes. El “matador” y el “León Santillán” van más allá de una canción, son verdaderas figuras míticas. El éxito impresionante que tuvo esta canción, en Argentina así como en el exterior (el magnífico video del tema ha ganado premios internacionales en las categorías de música latina en los MTV Music Awards del 1994) demuestra cuánto la gente se ha identificado con lo que canta Cinciarulo. He comprobado personalmente la difusión enorme de esta canción entre un público de todas las generaciones, además de que, por la calidad misma del estilo de música, que la hace agradable para bailar y festejar, se ha convertido en un clásico durante las fiestas de cumpleaños de 15 y de bodas. Esta canción fue la que abrió el mercado comercial a “Los Fabulosos Cadillacs”, quienes, sin duda, siguieron con temas conectados a mi objeto de estudio aun en los álbumes siguientes. Otro ejemplo de esto es el tema *Mal Bicho*.

Mal bicho

Vos que andás diciendo
 Que hay mejores y peores
 Vos que andás diciendo
 Lo que se debe hacer
 Escuchá lo que te canto pero no confundir
 Es de paz lo que canto
 Que me habla de privilegios,
 de una raza soberana,
 superiores, inferiores, minga de poder
 ¿Cómo se te ocurre que algunos son elegidos y
 otros son para el descarte?
 Ambiciones de poder, es malo tu destino que
 Cambió tu camino, que marcó tu camino,

la canción que es valiente, es canción para siempre.
Como dijo mi abuela, aquel que no corre vuela,
en el planeta somos tantos, ay como pueden ser tantos,
en la escuela nos enseñan a memorizar fechas de batallas
pero que poco nos enseñan de amor.
Discriminar, eso no está nada bien,
ante los ojos de Dios, todos somos iguales.
Sos el que hace las guerras,
dicta falsas condenas,
el que ama la violencia,
que no tiene conciencia,
nunca piensa, nunca piensa,
no cuida ni su alma.
Mal bicho, todos te dicen que sos,
mal bicho, así es como te ves.
¿Por qué vas lastimando a quien se ve distinto,
imponiendo posturas siempre con mano dura?
Vos tenés para el abrigo,
otros mueren de frío,
sos el que anda matando,
el que va torturando.
Yo no voy, yo no voy, yo no voy
A la guerra, a la violencia,
a la injusticia, y a tu codicia,
¡Digo no! ¡Digo no! ¡Digo no, digo no, digo no!
Paz en el mundo.

En este tema, la referencia a los militares es mucho más velada y se entiende que estamos hablando de desaparecidos escuchando las frases: “Sos el que anda matando, el que va torturando”. Además, el video grabado para este tema muestra unas escenas que están inequívocamente vinculadas al imaginario sobre los desaparecidos: un personaje está atado a una silla, en una celda gris y la sangre está por todos lados, como si fuera torturado. La denuncia que inspira esta canción de Cinciarulo tiene otro tono con respecto a los textos examinados de “Actitud María Marta” y de “Detenido Desaparecido”: “Los Fabulosos Cadillacs” llaman a la serenidad, aunque no dejen de pedir justicia (“digo no a la injusticia, a tu codicia”, “Escuchá lo que te canto pero no confundir, es de paz lo que canto” y “paz en el mundo”). La canción encara el tema de la discriminación y de la educación argentina que no contempla temas de actualidad sino que da estériles nociones (“en la escuela nos enseñan a memorizar fechas de batallas pero que poco nos enseñan de amor”).

“Guerra”, “mano dura”, “conciencia” y “falsas condenas”

son otras palabras claves en las canciones sobre los desaparecidos. La canción, además, produce un efecto catártico, en la estrofa final, cuando, al ser cantada tanto en recitales organizados por organismos de derechos humanos como en otros, todo el público hace coro: “¡digo no, digo no, digo no, digo no, digo no, digo no a la injusticia!”.

Desapariciones

Que alguien me diga si ha visto a mi esposo
Preguntaba la doña
Se llama Ernesto y tiene cuarenta años
Trabaja de peón en un negocio de autos
Llevaba camisa oscura y pantalón claro
Salió de noche y no ha regresado
Y no sé ya qué pensar
Pues esto antes no me había pasado.
Llevo tres días buscando a mi hermana,
se llama Altagracia igual que la abuela,
salió del trabajo para la escuela,
tenía puestos unos jeans y una camisa blanca,
no ha sido el novio..
el tipo está en su casa
no saben de ella en la policía
ni en el hospital.
Que alguien me diga
Si ha visto a mi hijo
Es estudiante de medicina
Se llama Agustín y es un buen muchacho,
a veces es terco cuando opina,
lo han detenido, no sé qué fuerza
pantalón blanco camisa a rayas
pasó ante ayer.
Ooohhoho hohhooh
Anoche escuché varias explosiones
Tiros de escopeta y de revólver,
autos acelerados, frenos, gritos,
ecos de botas en la calle,
toque de puertas, quejas, por dioses, platos rotos,
estaban dando la telenovela
por eso nadie miró pa' fuera
¡Avestruz!

¿Adónde van los desaparecidos?
Busca en el agua y en los matorrales
¿Y por qué es que desaparecen?
Porque no todos somos iguales
¿Y cuándo vuelve el desaparecido?

Cada vez que lo trae el pensamiento
¿cómo se llama al desaparecido?
Con la emoción apretando por dentro.

Este tema, escrito por el cantor mexicano Rubén Blades, ha sido llevado al éxito mundial por el conjunto rock mexicano “Maná”, y la versión que hicieron “Los Fabulosos Cadillacs” es mucho más salsera. El texto aparece muy claramente como la afanosa búsqueda de familiares de secuestrados que describen a sus desaparecidos como si hubiera todavía una posibilidad de encontrarlos vivos en algún paradero. Esta posibilidad ha ido haciéndose mucho más débil con el pasar de los meses y de los años. La trágica tramitación de los familiares era la denuncia de la desaparición en las más cercanas comisarías (“no saben de ella en la policía ni en el hospital”). La canción cubre a varios casos de parentesco: un marido desaparecido, una hermana, un hijo, o una madre. En todos los casos las letras comunican el desconcierto al encontrarse frente a algo completamente nuevo, desconocido (“y ya no sé qué pensar, pues esto antes no me había pasado”). La estrofa final, en cambio, dibuja la típica escena de los rastreos policiales, cuando los vecinos escuchaban las claras señales de las patotas secuestrando pero intentaban no hacerle caso: esta actitud torpemente evasiva (“estaban dando la telenovela, por eso nadie miró pa’ fuera”) se sintetiza en la palabra “Avestruz”. En fin, las preguntas que aparecen en el estribillo podrían ser las que un niño les hace a los mayores. Las respuestas hacen referencia al siempre presente elemento del agua, al cual se refiere como único sitio (el Río de la Plata) donde pueden estar los cadáveres de los desaparecidos y se entrega al recuerdo como única forma de hacer sobrevivir al secuestrado. El amor y la memoria de sus amigos y parientes son lo único que lo puede salvar de una desaparición más cruel, y más definitiva: el olvido.

Ya hemos visto cómo algunas bandas de hoy han tratado el fenómeno de los desaparecidos en su producción artística, pero la mirada hacia los cuatro conjuntos mencionados sería parcial si no tomáramos en cuenta decenas de otros grupos y letras interesantes para analizar que, en este artículo, me limitaré a mencionar a grandes líneas.

Las Madres, por supuesto, han dado lugar a muchas canciones a ellas dedicadas y, para citar algún ejemplo, “Los Caballeros de la quema” les han dedicado *Madres* y “Los Calzones”, en su disco *Mugre* (2000), el tema *Noche de pañuelos blancos*

(2000): “Quiero imaginarte hoy blanca y serena, largas noches de agonía te hacen temblar”. Siempre en el mismo Lp, en la canción *Sangre en sus manos* (2000), “Los Calzones” hacen referencia a la imagen constante de los cadáveres en el agua, con la expresión “ríos de gente, sueños congelados”. Otro tema recurrente es la falsa ingenuidad de la clase media que pareció despertarse de un profundo sueño cuando todo el mundo se enteró de los crímenes que habían sucedido. A este propósito hay que citar un tema de “Los Twist”, *Pensé que se trataba de cieguitos* (1987), y otro de los “Ataque 77”, *Canción inútil* (2000) (entre las letras: «Van dos meses que no lo he vuelto a ver y esos hijos de puta dicen “Algo habrá hecho”. Aunque eras muy pequeño lo supiste igual, hijo y sangre de un desaparecido, en la calle pide a gritos juicio y castigo. Tinta roja y escrache en la pared»). La represión, además, ha sido encarada por otros cantantes, no sólo en sus letras, sino durante entrevistas también. “Los Violadores”, por ejemplo, acusan: “Represión a la vuelta de tu casa, represión en el kiosco de la esquina, represión en la panadería, represión 24 horas por día”¹¹.

El conjunto “Bersuit Vergarabat” es de los más comprometidos en la lucha de las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo. Muy a menudo ha tocado durante recitales en beneficio de estas organizaciones y ha producido, en particular, un par de temas muy estrechamente conectados con el asunto de los desaparecidos, además de haber hecho todo un álbum intitulado *Vuelos* (1996, Polygram) como el libro homónimo de Horacio Verbitsky¹² (desde las letras: “Ya mis ojos son barro en la inundación” y “Espuma de miedo, viejo apagón / Y la bruma rebota siempre hacia aquí”).

Otra band que enfrentó en una de sus canciones el tema particular de la amnistía fueron los “Kapanga”, conjunto porteño nacido en 1989, quienes así explicaron la necesidad de hacer salir en el mercado discográfico su tema *Los indultados*: “Quisimos que la gente sepa con nombre y apellido quienes fueron los culpables del genocidio de este país. Cuando hicimos el video, no lo pasaban, teníamos el tema hacía dos meses sonando en la «Rock and Pop» y no nos pasaban el video, nos decían que era muy fuerte... Muy fuerte no, pelotudo, es la

¹¹ *Volantes de las Madres*, Edición Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, abril 1997.

¹² H. VERBITSKY, *El vuelo*, Planeta, Buenos Aires, 1995.

verdad, decíamos nosotros. Son imágenes de archivo, de las que veíamos por la tele, de los milicos, de la represión. Lo fuerte es que haya pasado, no verlo por la tele. También logramos que a muchos pibes de entre 12 y 15 años que no les enseñan en la escuela qué fue la dictadura, le pregunten a los padres quién era Massera. En una nota por la tele vimos que un pibe de 15 años decía que Massera era una heladería... y te querés matar cuando escuchás eso”¹³.

Un caso distinto, pero que cabe mencionar, es el CD “Le chant du coq” (1985) del “Cuarteto Cedrón”, conjunto que toca tangos cantados e instrumentales, que, en este CD, ha musicado textos de Juan Gelman, noto poeta afectado directamente por la represión. La producción del disco es francesa y muchísimo valor tienen sus músicos entre los cuales encontramos a Juan Cedrón y Paco Ibáñez.

La importancia de esta experiencia, desarrollada en el exilio durante los primeros años de la democracia, está en el hecho de que el tema de los desaparecidos es de esta forma dirigido a un *target* de audiencia muy distinto de los examinados en precedencia: el tema de los desaparecidos entonces ha contaminado estilos musicales que normalmente se consideran muy lejanos de cualquier compromiso social. Analizaremos aquí las letras de cuatro canciones del CD mencionado: la primera, *Ruidos*, presenta referencias muy directas al momento del secuestro: “Esos pasos ¿lo buscan a él? / Ese coche ¿para en su puerta? / Esos hombres en la calle ¿acechan? / Ruidos diversos hay en la noche”. Las líneas reflejan el estado de terror producido entre los vecinos del barrio. También en el tema *Cambios* se presenta la historia de un prisionero injustamente encarcelado y se pregunta: “¿Por qué hay tantos hombres y tantas mujeres tristes en el país?”; la tristeza queda como marca común para todo el pueblo. Gelman escribe, acompañado por el bandoneón: “¿En furor va a dar la tristeza de los pobres del mundo?”, una pregunta que es una esperanza, un deseo. Y, en fin, una solemne declaración de voluntad de un pueblo herido: “Nosotros no solamente queremos la igualdad en la muerte / también queremos la igualdad en la vida / queremos la justicia en vida / aunque sea corta y larga la muerte”.

¹³ *Kapanga, el antihéroe nacional*, en la revista *H.I.J.O.S.*, Ediciones de los *H.I.J.O.S.*, Buenos Aires, septiembre 2000.

La referencia a una tragedia compartida con todo el país está también en el tema *Glorias*: “Son preguntas inútiles para este invierno / no se las puede echar al fuego para que ardan / no sirven para calentarse en el país / ni sirven para calentar el país helado de sangre”.

Elementos ya comunes al imaginario colectivo se conectan con vocablos como “sangre”, “sábanas” y el acontecimiento de Trelew a menudo mencionado: “¿Acaso no está corriendo la sangre de los 16 fusilados en Trelew? / Por las calles de Trelew y demás calles del país no está corriendo esa sangre? / ¿Hay algún sitio del país donde esa sangre no está corriendo ahora? / ¿No están las sábanas pegajosas de sangre amantes? [...] ¿No suelta acaso resplandores de ejército mudo bajo la noche del país? / Con sangre verdaderamente están regando el país ahora”¹⁴. La llamada “masacre de Trelew” ocurrió en 1972: 16 detenidos políticos fueron fusilados por los militares en esa ciudad argentina. Se trataba de unos guerrilleros que se habían escapado de la cárcel de Rawson, luego de matar a uno de los guardias. Los fugitivos llegaron al aeropuerto de Trelew y ahí se atrincheraron tomando como rehenes a los pasajeros en tránsito. Seis de los jefes guerrilleros lograron escaparse desviando un avión de línea hacia Chile, dejando al gobierno del general Lanusse en un estado de gran desconcierto. Los otros fugitivos terminaron rindiéndose a la policía que les disparó matándolos a todos.

El último tema que tomaremos en consideración, *Cartas*, cuenta la conmovedora historia de una parturienta: «una tela donde la camarada escribe “el día 20 de abril a las 20.05 nació / el chiquito que esperé cuidé defendí tanto tiempo contra” escribe / contra la oscuridad que está en algún lugar de las bestias contra / la oscura bestia la picana los golpes al vientre donde él / “que defendí tanto tiempo” escribe “con la colaboración de todas / ustedes mis compañeras y amigas” escribe y cuando el / día 24 (lunes) lo acostó por la noche y lo pasó a su cunita / “sus ojitos no se abrían ni lo harían jamás” escribe / actalectasia pulmonar hemorragias dijeron los médicos “los / golpes la picana la violación la cárcel de su madre” escribe / el niño “fue testigo y mártir de la causa y héroe” escribe». El texto menciona palabras directamente relacionadas con el cau-

¹⁴ Libreto del CD *Le chant du coq* (1985) del “Cuarteto Cedrón”.

tiverio en los centros clandestinos de detención: la madre del bebé ha sufrido torturas con picana que han causado una malformación al hijo quien muere a los pocos días de haber nacido. El drama de las detenidas embarazadas y de sus hijos encuentra lugar expresado en este particular estilo de música también.

La producción musical de los últimos 30 años se ha dedicado a la comprensión y al debate de los problemas sociales y políticos de Argentina de una forma constante y con obras muy bien logradas. En particular, después de los primeros secuestros y desapariciones tras el golpe de marzo de 1976, el mundo de la música también ha querido testimoniar la injusticia, y lo siguió haciendo hasta ahora, de una forma bastante variada, según los distintos géneros (rap, metal, salsa, pop, tango) que hemos tomado como ejemplo.

Desde la “nueva trova” de los años 60, pasando por los chilenos Violeta Parra y Víctor Jara, la nueva canción comprometida, acompañada por las consignas militantes, ha sido la banda sonora de tiempos de cambios, de rebelión contra la opresión del “onganiato”, o la masacre de Trelew. Los cantores de los años 70 y 80, como León Gieco y Mercedes Sosa, se comprometieron en la defensa de los derechos humanos y contra el indulto y sufrieron en carne propia la persecución. En los 80, con la democracia, empiezan a concretizarse en las letras algunos elementos fundamentales como la injerencia de Estados Unidos en los males de Argentina (por ejemplo, en algunos versos de Víctor Heredia: “Hay banderas que son símbolos de muerte / desplegadas contra un cielo de inocentes, / como águilas de pronto alzan su vuelo / sobre el tierno corazón de nuestras gentes”) o la “cristificación del desaparecido” (en muchas letras de Ignacio Copani como: “Pobre Jesús herido y encapuchado / Judas sabrá por qué desapareció / Pobre Jesús, la cruz no está en ningún lado / nadie la vio / María gira que gira buscándolo / y a Barraba el gobierno ya lo indultó”). Los años 90 acompañaron memoria con rabia en las letras de los grupos jóvenes y crearon personajes míticos de algunos guerrilleros (Los Fabulosos Cadillacs).

En los temas nacidos como respuesta inmediata a la represión, así como en los más recientes, los elementos que se repiten con frecuencia son los mismos que encontramos en las otras artes que se ocuparon del tema. En mi investigación sobre las artes plásticas, el teatro y el cine he detectado algunos elemen-

tos recurrentes como: ojos abiertos y bocas que gritan, cuerpos torcidos por el sufrimiento pero sin rostros, como títeres, las Madres y sus pañuelos o las detenidas embarazadas sufriendo torturas, juegos de palabras y símbolos de la patria manchados de infamia, militares culpables como los Estados Unidos o la Iglesia que a su vez maltratan hombres símbolos de la justicia como el "Che" o Cristo identificados con los desaparecidos. Escultores, pintores, fotógrafos, arquitectos, directores de cine y de teatro, así como la gente común en sus murales, expresan la necesidad de hablar del tema, de interiorizarlo, de compartirlo. La actitud común es la esperanza de todos estos artistas y la necesidad de derribar el muro de silencio levantado por los órganos gubernamentales, la lucha contra el olvido, vivido como una enfermedad que aqueja a toda la nación. Las temáticas, entonces, son las mismas, pero en el caso de la música, tal vez, estos temas son expresados con una brutalidad mayor, con la violencia estremecedora típica de la palabra, que va más allá del poder concientizador de las imágenes: puestas en escena, fotogramas y pinturas pueden concretizar una idea personal del artista y transmitirla al imaginario de la audiencia, pero lo que sale es siempre un producto concreto, limitado, ya "digerido" y controlado, mientras el poder de las letras musicales, así como el de la poesía, es su total apertura a la imaginación de cada uno; las palabras son chispas que encienden, en cada conciencia, imágenes personales que cada uno de nosotros considera las más importantes, las más dolientes.

Hay sin embargo que destacar también que el lenguaje usado por algunos grupos rock como "Actitud María Marta" o "Detenido Desaparecido" es grotesco, a veces hasta vulgar, y aparece muy lejano, por ejemplo, del usado en otra forma artística: la poesía. Es importante subrayar la diferencia que existe entre letras poéticas y letras de rock. Tomaremos como ejemplo los textos de dos reconocidos poetas argentinos para notar las diferencias en empleo de vocablos y actitudes. En su obra antológica *Interrupciones 1 y 2*, publicada en 1997 por la editorial Planeta de Buenos Aires, Juan Gelman metafórica la dramática situación argentina con una delicada y atractiva metáfora: "Estamos mirando la noche / hacia el lado por donde sale el sol" (Nota XIII). Estas líneas infundidas de esperanza son el logro artístico de un poeta cuya experiencia personal está muy estrechamente conectada a la represión de la dictadura: el hijo del poeta fue secuestrado y sigue siendo desaparecido al igual

que su esposa, quien estaba embarazada. El dolor de un padre, su frustración frente el secuestro del hijo, trasparece tiernamente en las líneas de la *Nota XIV*: “¿Estás vivo? / ¿Estás muerto? / ¿Hijo? / ¿Vivimorís otra vez / otro día / como moriviviste estos tres años en un campo de concentración? / ¿Qué hicieron de vos / hijo / dulce calor que alguna vez niñaba el mundo / padre de mi ternura / hijo que no acabó de vivir?”. Como se nota, el punto de vista, aunque sea interno al dolor como en el caso de “Actitud María Marta”, ya que en los dos casos se habla de experiencia directa del duelo de la desaparición, el sufrimiento se comunica con un registro distinto, que sin embargo no pierde fuerza, al contrario, toca directamente cuerdas íntimas, da pena y rabia al mismo tiempo: “Hijo que nadie hará otra vez / golpeo las puertas de la muerte para desalojarte de hechos que no te corresponden” (*Nota XX*). Dicho esto, hay que añadir sin embargo que muchos de los versos de Juan Gelman conservan, en un plano temático, ese compromiso militante y esa indignación combativa que se encuentra muy claramente en las canciones analizadas de “Actitud María Marta” o “Detenido Desaparecido”. Un ejemplo de esta actitud compartida lo encontramos en el poema *Nota XV*: “Empezamos temprano a criticar los e / horrores de la conducción nacional / el sectarismo / el triunfalismo / el militarismo fatal”, o en *Corriendo hacia la mar*: “La miseria / esa que me orinaba los rincones / la vencíamos observando al enemigo / reuniéndonos / discutiendo militarmente / ideológicamente / políticamente / sol mío / hijo”, y en *Solísimos*: “Agua como esperanza / donde morir es fácil / y empezó el misterio del mal olor / el mal olor subía de cenizas podridas, el mal olor cubrió a los compañeros como nube / al país”. Juan Gelman también entonces denuncia un país “torturado / callado” en tono altamente poético aunque a veces sin metáforas, concreto y al mismo tiempo evocador.

Al fenómeno de los desaparecidos se ha acercado también Jorge Boccanera, importante poeta comprometido argentino, quien enfrenta el tema en su antología *Marimba*, editada en 1986 por Editorial 21 en Buenos Aires, con un tono liviano y emotivamente impactante al mismo tiempo. Ejemplo de esta forma poética es su poema “Límites”: “Mi pueblo / limita al norte con bolivia y paraguay / al este con brasil el océano atlántico y uruguay / al oeste con chile / y luisa / se pudre en una celda de dos metros por uno”. La vastidad del territorio argen-

tino hace de espejo a los angostos límites de los cautivos, lo absurdo de las detenciones, el horror de la tortura que aparece hasta en poemas no directamente conectados al tema pero que tienen entre sus vocablos claras referencias a la dictadura como en *Contra el bufón del rey*, donde destacan palabras como “dientes apretados”, “trapo blanco”, “ahorcado”, “cuerpo” y “jaula”, que no son muy lejanos de los usados por “Actitud María Marta” o “Detenido Desaparecido”.

Por esta razón, podemos considerar “Actitud María Marta” o “Detenido Desaparecido” como un puño en el estómago para los escuchas, seguramente molesto y a veces rechazado por el público, pero que podemos ver también como acto extremo de las posibilidades del arte. Al mismo tiempo el temple muy diferente de las canciones de “Los Fabulosos Cadillacs” y otras bandas como los “Bersuit Vergarabat” demuestran cómo un tema tan devastador para la nación como el de los desaparecidos se ha insertado ya en la cultura local, creando figuras mitológicas o, por lo menos, fortaleciéndolas, haciendo entrar, de esta forma, el asunto de los desaparecidos en las fiestas callejeras, acompañadas, a veces, por las murgas. Esta forma de festejo popular es, en sí, muy significativa: una de las primeras medidas del gobierno militar fue suprimir el carnaval y cualquier forma de desahogo para el pueblo que no fuese el patriótico fútbol; la murga, entonces, asume el rol de denuncia, movilización y conciencia. Por esta razón las murgas de los distintos barrios de la capital porteña acompañan casi todos los festivales convocados por Madres y Abuelas, quienes se convencieron que la cultura rock es el camino perfecto para conectarse con la generación involucrada en la búsqueda de su identidad.

Estos festivales, a los cuales asistieron hasta 80.000 personas, se desarrollaron en su mayoría en la Plaza de Mayo, lugar que tiene una fuerte carga simbólica más allá de la presencia de las Madres, ya que ahí está todo el poder: el poder del gobierno en la Casa Rosada, el poder de la Iglesia en la Catedral Metropolitana, además del poder económico de los tantos bancos presentes.

Los cantantes de los 80, las bandas contemporáneas, los festivales y las murgas, testimonian la necesidad de una clarificación judicial que, en este caso, los mismos muchachos exigen: quizás la música sea el arte más difundido y apreciado entre los jóvenes y su aporte a la concientización es fundamen-

tal. También podríamos añadir que, durante los primeros años de democracia, a medida que los partidos políticos iban perdiendo representatividad entre los jóvenes y declinaba el auge de la militancia, la juventud argentina encontró un canal de identificación y de expresión en el rock en general y en algunos de los grupos que mencionamos, por su posición ante los medios y el sistema mercado-negocio. La transferencia de lo político a lo musical se ha debido entonces al carisma de los músicos, así como su coherencia en los discursos, en contraste con la dudosa honestidad de los políticos argentinos de los últimos 15 años. Y no se trata sólo de músicos con letras explícitamente comprometidas sino con una atmósfera más general aun en esas bandas, como por ejemplo los "Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota", que, en lugar de abordar un lenguaje panfletario y de "protesta" gratuita, prefieren describir algo en términos estéticos y usan en las letras un simbolismo con un concepto de fondo pero dejando lugar a las distintas interpretaciones que pueda tener el receptor. El conjunto rock "Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota" lleva un par de décadas haciendo un rock condimentado con metáforas sofisticadas mezcladas a lenguaje común: sus textos están entre los más interesantes. Vale la pena citar algunos ejemplos para entender cómo algunos músicos contemporáneos critican la sociedad argentina y están comprometidos con un cambio radical de la gestión del país, aun con canciones no tan directas. Del álbum *Lobo Suelto Cordero Atado* (Cielito Records, 1993) quisiera destacar algunas letras que pueden ser interpretadas como protesta contra la violencia, los encarcelamientos injustos, la represión policial: "No le robaba nunca a nadie / a nadie en especial / ganó un orzuelo de tercer ojo / y su nariz sangró / No hubo caricias para su celo moro / y ahora mira crecer las flores desde abajo". El protagonista de este texto, aunque inocente, viene golpeado y es enterrado sin piedad. Otro personaje, el "Botija Rapado" que da el título a la canción, se fuga de la cárcel como lograron hacer algunos sobrevivientes de centros clandestinos de detención: "Estuvo grabando paredes / un rato antes de fugar / del cepo a la bolsa de la vieja Colonia Berro / y tarareando su la-lan / quiso pilotar sus sueños / y pasó la raya". Pero el elemento más presente en los textos de los "Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota" es la recurrente violencia en una Buenos Aires despiadada y cruel: "El último show no murió casi nadie / se fue vacío el furgón de los fiam-

bres" dicen en "Lavi- Rap" o, aún: "Nuestro miedo helará este infierno, creo. / Sopla un viento frío en la ciudad" en "Perdiendo el tiempo". Quien habla en las canciones, lo hace siempre como un acosado, como quien huye para no ser secuestrado, o aplastado por la sociedad, por un enemigo invisible que se encarna en el Estado: "Me acaban el cerebro a mordiscos / bebiendo el jugo de mi corazón / y me cuentan cuentos al ir a dormir" dicen las letras de "Yo, caníbal" donde la acción de los medios de comunicación es la de anestesiar a los espectadores. Una referencia quizás más directa al fenómeno de los exiliados puede ser encontrada entre los renglones de "Buenas Noticias": "Llegan buenas nuevas de los escondidos / de los convalecientes para los sonados", pero hay que tomar estas interpretaciones con sumo cuidado, pues los textos de los "Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota" son simbólicos pero al mismo tiempo cerrados a cualquier fácil interpretación. Las palabras están reunidas con fingida casualidad y conceptos aparentemente muy lejanos pueden descubrirse aliados para transmitir una precisa sensación. De otro álbum, *Luzbelito* (Cielito Records, 1996), se podrían citar más ejemplos pero me limitaré a otros 2 temas. En "Me matan, Limón" se subraya el cansancio del pueblo argentino de soportar crueldades: "Nuestra gente, ¡no! / baila y canta, ¡mi Dios! / no quiere escuchar... / cumbias y merengues crueles otra vez..."; y, en fin, en "Rock yugular" se suman todas las temáticas principales de la música de los "Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota" en los versos: "Rara vez esta vida tiene sentido, amor / y así ves que hasta mi sombra brilla en esta ciudad / Caen, caen al fin, caen los disfraces / caen desnudándose / mientras unos fantasmas, fieles amigos / ríen de vos y se roban tu fe. / Vas copiando tu herida sobre un pañuelo rojo / y ya sabés que jugando al borrego te van a carnear". Una ciudad oscura se recorta detrás de la melancólica toma de conciencia de la inevitable injusticia; sin embargo, los fantasmas regresan y las máscaras que ocultan la verdad son destinadas a caer.

Otro rasgo que quisiera destacar, para finalizar estas reflexiones, es cómo, en la mayoría de los textos considerados, la actitud es de agresiva búsqueda de lo positivo, llegando, en algunos casos, casi a la amenaza, demostrando la convicción de estar en lo correcto y queriendo prometer un juicio, divino o terrenal que sea, a los culpables de tantos delitos. Esta certidumbre optimista me ha parecido mayor en este aspecto artís-

tico, comparada con los otros que he analizado previamente y la actitud de los músicos se podría sintetizar en la siguiente frase, pronunciada por el cantante de los "Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota": "Somos el miedo de los gobiernos que mienten en nombre de la verdad. El miedo del poder militar, económico y jurídico que impide la comunicación humana de pueblo a pueblo [...] Somos el miedo de quienes nos adiestran a ser corteses cuando alguna institución nos pisotea [...] Somos el viejísimo miedo agazapado en todos los rincones del imperio y estamos encantados. ¡Encantados!"¹⁵.

Discografía

- ACTITUD MARÍA MARTA, *Hijo de desaparecido*, Polygram, 1996.
CUARTETO CEDRÓN, *Le chant du coq*, Polygram, 1995.
DETENIDO DESAPARECIDO, *Hunden América en sangre nativa*, Juventud Perdida, 1999.
LOS FABULOSOS CADILLACS, *El león*, Polygram, 1995.
PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA, *Lobo Suelto Cordero Atado*, Cielito Records, 1993.
PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA, *Luzbelito*, Cielito Records, 1996.

Bibliografía

Libros y ensayos

- ANGUITA E. - CAPARRÓS M., *La voluntad*, Editorial Norma, Buenos Aires, 1998.
AVERLOCK E.A., *Dike. La nascita della coscienza*, Laterza, Bari, 1981.
BENJAMIN, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. de E. Filippini, con una introducción de C. Cases, Einaudi, Torino, 1966.

¹⁵ INDIO SOLARI, *¿Cuánto te pagan por izar la bandera?*, en la revista *Cerdos y Peces*, Buenos Aires, julio 1990.

- CARABALLO L., CHARLIER N., GARULLI L., *La dictadura. Testimonios y documentos*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.
INNIS H., *Le tendenze della comunicazione*, SugarCo, Milano, 1976.
MORETTI, F., *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino, 1987.
MCLUHAN, M., *Understanding media*, McGraw-Hill, New York, 1964.
ONG, W.J., *Interfaces of the word*, Cornell University Press, Itaca, 1977.

Artículos en revistas

- DAL MONTE, A., entrevista por A. Maldonado en *Lee-chi*, Buenos Aires, noviembre 1997.
DE BONAFINI H., en *Clarín*, Buenos Aires, 15 de agosto de 1997.
DE BONAFINI, H., en *Clarín*, Buenos Aires, 4 de abril de 1996.
KAPANGA, *El antibéroe nacional*, en la revista *H.i.j.o.s*, Ediciones de los H.i.j.o.s, Buenos Aires, septiembre 2000.
NADAL F.E., entrevista por P. Schteingart, en *Clarín*, Buenos Aires, 4 de abril 1996.
SOLARI I., *¿Cuánto te pagan por izar la bandera?*, en *Cerdos y Peces*, Buenos Aires, julio 1990.

ABSTRACT

Media such as television and radio have proved to be able to influence general opinion and collective unconscious and so did in Argentina, under the cruel military dictatorship, during the Seventies. Rock and popular music has strongly influenced public opinion since artists and singers became interpreters of the oppressed society, even after the end of dictatorship, until nowadays. Political slogans take the form of little poems or words for singing, commenting the struggle for justice and human rights. Associations such as Mothers of Plaza de Mayo have organised during the last 20 years many concerts where rock bands have performed to cry out their despise towards those who committed tortures and murders protected by special powers and official position. Many sons and daughters of disappeared people take part in different bands, like the efficacious *Actitud María Marta* with its aggressive rap. Other bands, like *Todos Tus Muertos* or *Los Fabulosos Cadillacs*, are specially engaged and dare use swear-words to criticise and accuse the governors for their crimes.

KEY WORDS

Argentina. Dictatorship. Rock Music.

Giuseppina Grespi

L'ESPRESSIONE SCRITTA IN SPAGNOLO (L2): DIFFICOLTÀ E PROPOSTE D'INTERVENTO

Il principale obiettivo dell'insegnamento dell'abilità di scrittura è quello di sviluppare e stimolare determinati meccanismi affinché l'alunno riesca ad esprimersi e a comunicare attraverso la scrittura qualora gli sia necessario.

Lo scrivere è, come il parlare, un'abilità "espressiva"; in un certo senso si assomigliano, poiché entrambe trasmettono significati, ma sono ben diverse sia per quanto riguarda il mezzo attraverso il quale si sviluppano sia rispetto al prodotto e al processo. Quando si parla, ad esempio, si condivide il contesto con il recettore, perciò non è necessario fornire tutte le informazioni e si chiariscono alcuni punti solo se il nostro interlocutore li richiede. Quando si scrive, invece, l'informazione che forniamo deve essere sempre chiara e non deve lasciare spazio a dubbi, infatti non essendo presente il recettore nel momento della scrittura, non possiamo sapere se il nostro messaggio è stato sufficientemente chiaro.

Una delle prime difficoltà per chi apprende a parlare in spagnolo è la pronuncia, mentre per chi inizia a scrivere in spagnolo è l'ortografia.

Nell'espressione orale non c'è molto tempo per pensare: bisogna scegliere con velocità le parole e le frasi che vogliamo dire, non è possibile fare troppe pause o correggersi in continuazione poiché potrebbe risultare pesante per l'interlocutore; l'interlocutore però, può aiutare se nota che chi parla è in difficoltà o si può ricorrere ad esempio ai gesti o indicare l'oggetto di cui non si conosce il nome. Nell'espressione scritta invece, si ha tutto il tempo per pensare. Ciò che scriviamo si può leggere e correggere finché si vuole e, anche se non c'è la possibilità di ricorrere all'aiuto di strategie, come per esempio ai gesti, c'è sempre la possibilità di ricorrere alla grammatica e al dizionario.

Quando si parla non è possibile organizzare tutto il discorso in anticipo mentre quando si scrive si organizza in anticipo ciò che si scriverà, decidendo l'introduzione, i vari paragrafi e la conclusione.

Nell'orale ciò che diremo dipende da ciò che dirà l'interlocutore, si ha un'interazione continua con l'interlocutore, mentre nell'espressione scritta non c'è un'interazione, per lo meno immediata, con il lettore.

Per motivare e stimolare i nostri alunni all'apprendimento dell'espressione scritta risulta fondamentale farli riflettere su quanto la scrittura sia presente nella vita quotidiana: una lettera ad un amico, la lista della spesa, una ricetta, scrivere un diario, un biglietto d'auguri, uno schema o un riassunto, etc.

Come per le altre abilità, per sviluppare l'espressione scritta è necessario un lavoro continuo: l'insegnante deve programmare le attività riservando vari momenti per poter lavorare all'espressione scritta in aula. Può anche essere utile organizzare delle attività di gruppo in quanto v'è un maggiore scambio di idee, vari punti di vista, che ogni alunno apporterà nei vari momenti del processo di scrittura.

È inoltre necessario destinare un tempo per la revisione e la correzione di ciò che hanno scritto.

Durante il lavoro in aula il professore osserva come lavorano gli alunni e, individuando le difficoltà ricorrenti nell'elaborazione scritta, e la frequenza degli errori linguistici, cercherà di pianificare azioni di rinforzo tese al miglioramento dell'abilità stessa.

Tra gli elementi della produzione scritta, distintivi di una maggiore o minore padronanza dell'abilità di scrittura nell'apprendimento della lingua spagnola, ritengo utile riflettere sulla possibile influenza della lingua madre, sui principali problemi dell'ortografia e sull'importanza della coerenza e coesione.

1. Influenza della lingua madre e morfo-sintassi

Se si escludono i casi di bilinguismo precoce, di norma, si apprende la Ls o la L2 quando la madrelingua è già insediata nel cervello e radicata nei comportamenti del soggetto.

Tuttavia, mentre la lingua madre consente di soddisfare i nostri bisogni vitali e cresce con noi, una lingua imparata in un secondo momento risulta di natura sostanzialmente con-

cettuale, in cui i processi controllati¹ hanno un ruolo preminente ed in cui il maggiore ostacolo all'apprendimento può essere costituito dalla madrelingua stessa. Secondo Fries e Lado, infatti, laddove le due lingue a contatto presentano dissimmetrie di strutturazione (fonologica, grammaticale, sintattica, lessicale, semantica) si avrà un *transfert* negativo dovuto alla pressione deformante della lingua neuropsichicamente più radicata; laddove, invece, ci sarà parallelismo di strutturazione, l'apprendimento risulterà facilitato (teoria dell'interferenza)².

Nonostante gli evidenti punti deboli presenti nella teoria dell'interferenza, soprattutto perché non tutti gli errori dell'apprendente sono imputabili a dissimmetrie esistenti tra le lingue che vengono a contatto o alla pressione deformante della madrelingua, in quanto a determinarli concorrono anche fatti di natura fisiologica o psicologico-affettiva, Fries e Lado hanno il merito di aver sottolineato come la madrelingua svolga un ruolo comunque significativo nell'apprendimento di una Ls o L2.

Se si pongono a confronto la lingua italiana e la lingua spagnola si notano molte meno dissimmetrie di quante si possano riscontrare, ad esempio, tra questa e la lingua inglese, non soltanto da un punto di vista fonologico, ma anche grammaticale e sintattico. Per questa ragione, spesso la presentazione di nuovi contenuti grammaticali e sintattici della lingua spagnola avviene attraverso il confronto con la lingua italiana, metodologia che tende a tranquillizzare il discente, che aumenta l'interesse e la motivazione allo studio, perché sente di possedere già conoscenze utili all'apprendimento.

Tuttavia, è proprio questo parallelismo linguistico che, paradossalmente e, specie nei livelli iniziali dell'apprendimento della lingua, funge da ostacolo al corretto apprendimento di Ls spagnola, influenzando negativamente tanto nella produzione orale che scritta, perché favorisce la sedimentazione di 'abitudini linguistiche' che riflettono l'uso italiano a scapito di quello spagnolo. Spesso, infatti, l'allievo è erroneamente convinto che, se parte dei contenuti morfo-sintattici da apprendere è assimilabile ai corrispondenti contenuti nella lingua italiana, anche in

¹ R. JOB, C. TONZAR, *Psicolinguistica e bilinguismo*, Liviana, Padova, 1993.

² G. FREDDI, *Glottodidattica, fondamenti, metodi e tecniche*, Utet Libreria, Torino, 1994.

molti altri casi sarà possibile avvalersi della medesima corrispondenza.

Esempi tipici dell'influenza deformante della madrelingua italiana nell'apprendimento dello spagnolo sono riscontrabili nella difficoltà da parte dei discenti anche di livello avanzato di:

- distinguere tra il *Pretérito Perfecto* ed il *Pretérito Indefinido*, perché, specie nel nord d'Italia, non vi è differenza d'uso tra *Passato Prossimo* e *Passato Remoto*, ed il primo viene utilizzato indistintamente per identificare sia azioni verificatesi in un tempo passato sia azioni che hanno una qualche relazione con il presente;
- distinguere il corretto uso del congiuntivo / indicativo, dove ad esempio c'è un uso contrastante con le regole dell'italiano (es.: verbi di opinione nelle frasi affermative).
- utilizzare la preposizione *a* per identificare il complemento diretto spagnolo, perché non vi è un uso corrispondente nella lingua italiana;
- utilizzare in modo corretto la preposizione (es.: *por/para*);
- ricordare parole tipicamente spagnole, per cui se ne creano di 'nuove' come 'compañio', per 'compañero', 'cartela' per 'cartera', 'bolsa de estudio' per 'beca', etc.

2. Ortografia ed accentazione di parole

Mentre l'influenza della lingua madre ed i parametri di coerenza e coesione, possono interessare tanto la comunicazione scritta che orale in Ls, gli elementi dell'ortografia e dell'accentazione di parole coinvolgono principalmente la produzione scritta, per quanto la corretta accentazione/fonetica si possa riflettere anche sulla produzione orale in Ls.

Tanto l'ortografia che l'accentazione di parole presentano, nella lingua spagnola, tratti caratteristici fortemente distintivi, il che fa presupporre, in virtù della nota teoria di Fries e Lado, un'influenza deformante della lingua italiana piuttosto accentuata³.

I risultati emersi da una mia osservazione e analisi degli elaborati somministrati a studenti della scuola superiore di vari livelli, confermano la forte presenza di:

³ G. FREDDI, *op. cit.*

- italianismi in allievi principianti al momento di distinguere i gruppi 'que', 'qui', 'gue' 'gui', per cui, ad esempio, 'queso' viene scritto 'cheso'; 'quiosco' viene scritto 'chiosco', 'guerra' diviene 'gherra', etc.;
- difficoltà di collocazione di 'c' o 'z' davanti alle vocali 'i' ed 'e', alla pronuncia del suono fricativo interdentale sordo /θ/ o di 'g' o 'j' davanti alle vocali 'i' ed 'e', alla pronuncia del suono fricativo velare sordo /x/.

Relativamente alle regole di accentazione, gli studenti trovano particolare difficoltà nell'individuare la posizione dell'accento tonico quando le parole vengono pronunciate.

3. Coerenza e coesione

Imparare una lingua non significa soltanto saper riconoscere e produrre una sequenza di suoni, decifrare e combinare morfemi all'interno della frase, riconoscere e combinare frasi in un periodo, ma saper fare tutte queste cose all'interno del testo, che è, poi, l'unità base della comunicazione⁴.

Il discente deve, perciò, arrivare a riconoscere e produrre, ai fini della comunicazione linguistica scritta e orale, delle macrounità che sono valutate in base ai parametri di funzione comunicativa, coerenza e coesione⁵. All'interno del testo, infatti, l'istanza di grammaticalità viene assicurata da appropriati collegamenti tra frasi e frasi, riprese di parole ed espressioni che determinano la compattezza del testo, la sua *coesione*. Anche la dimensione semantico-pragmatica si espande dalla parola e dalla frase, per abbracciare il testo in tutta la sua estensione, assicurandogli la necessaria coerenza, dove per coerenza si intende tanto l'organizzazione interna del testo quanto la sua capacità di raggiungere lo scopo all'interno del contesto comunicativo.

In uno studente di livello intermedio, i parametri di coerenza e coesione, il corretto uso di connettori e deittici, di tempi verbali e del lessico in Ls spagnola, risultano essere veri e propri indicatori ed elementi discriminanti ai fini della valutazione più o meno positiva degli elaborati scritti, giacché è quasi avvenuta completamente la sedimentazione dei contenuti mor-

⁴ G. FREDDI, *op. cit.*

⁵ R.A. DE BEAUGRANDE, W.U. DRESSLER, *Introduzione alla linguistica testuale*, Il Mulino, Bologna, 1984.

fo-sintattici ed ortografici. Per quanto riguarda gli alunni principianti, anche se non sono ancora in grado di produrre articolati testi scritti, ritengo comunque che non si debba aspettare per fornire loro gli elementi che gli saranno indispensabili per costruire frasi più complesse e quindi sarà utile fin dall'inizio proporre loro attività che li faccia esercitare sulla coerenza e coesione dei testi.

4. *Come insegnare a scrivere?*

Oltre a far esercitare gli alunni sugli elementi precedentemente descritti, è necessario fornire loro degli *input* ben precisi e delle regole da seguire nel momento in cui si troveranno a dover affrontare un'attività di scrittura. Uno degli errori più comuni è infatti lanciare gli alunni che si avvicinano all'espressione scritta, all'elaborazione di redazioni, senza andare per gradi, in maniera totalmente libera, senza alcun tipo di aiuto o guida. Il risultato in questo caso, non avendo uno schema o un modello da seguire, è la perdita della motivazione, la conseguente frustrazione per gli scarsi risultati ottenuti e dunque un atteggiamento negativo verso l'espressione scritta.

Quando proponiamo un compito per migliorare l'abilità di scrittura, bisogna dunque tener presente che per dire delle cose attraverso la scrittura è necessario possedere delle conoscenze sul tema che ci viene proposto; perciò è importante che noi professori ci chiediamo che cosa sappiano i nostri alunni su ciò che gli chiediamo di scrivere. Nel momento in cui proponiamo un'attività di scrittura non possiamo limitarci dunque a dare un tema; dobbiamo fornire ai nostri alunni tutti gli strumenti (linguistici o funzionali) di cui possono aver bisogno.

Come per tutte le altre attività, anche l'apprendimento dell'espressione scritta va graduato. All'inizio l'alunno ha bisogno di essere guidato nell'attività e dunque gli forniremo schemi, indicazioni, successivamente, quando avrà capito i meccanismi e il modo di procedere, ridurremo il nostro aiuto fino a che si sentiranno sicuri.

Ad esempio, se il nostro obiettivo è insegnare a scrivere una lettera, si potrebbero assegnare le seguenti attività:

1. Un esercizio di completamento all'interno di una lettera in cui mancano alcune parole.
2. Far riordinare i paragrafi di una lettera di cui abbiamo cambiato completamente l'ordine.

3. Far porre la punteggiatura in una lettera scritta senza segni d'interpunzione.
4. Far comparare due lettere scritte con registri differenti (formale/informale).
5. Presentare una lettera che ha solo il primo e l'ultimo paragrafo e far scrivere il corpo centrale.
6. Presentare una lettera iniziata e far scrivere la continuazione e la fine.

4.1. *Processi cognitivi e strategie*

I processi cognitivi in relazione al processo di scrittura sono: pianificazione, organizzazione, redazione, correzione. Dobbiamo far capire ai nostri studenti che per ogni fase del processo della scrittura esistono delle strategie, che aiutano a raggiungere gli obiettivi o il lavoro proposto.

Le fasi e le strategie da seguire sono le seguenti:

Fase 1: inventio o genesi delle idee. In questa fase l'alunno deve pensare a tutto ciò che sa e che vuole dire sul tema proposto; per questo sarà utile attivare la **strategia della memoria, la strategia di selezione e identificazione degli obiettivi.**

È innanzitutto importante cercare di attivare il vocabolario riguardante il tema proposto e quindi pensare a cosa si vuole dire.

Il professore può stimolare l'attivazione del vocabolario e delle idee dell'alunno attraverso varie tecniche, ad esempio con la cosiddetta 'lluvia de ideas', cioè scrivere alla lavagna tutte le parole che ci sembrano attinenti al tema, facendo partecipare gli alunni; vedere poi se le parole si possono raggruppare ad esempio per concetti; infine farsi le consuete domande chi, come, quando, perché, a chi, dove, etc., per comprendere quale sia l'obiettivo dell'attività proposta, chi sia il destinatario di ciò che si scriverà, che tipo di testo venga richiesto (descrizione, istruzioni, argomentazione, narrazione, etc.), e di conseguenza selezionare ciò che sarà utile.

Fase 2: organizzazione delle idee. In questa fase si decide cosa si dirà nell'introduzione, come si svilupperà il tema, con quale ordine si esporranno le idee e si collegheranno tra loro e in che modo si concluderà.

Per far comprendere all'alunno come funziona **la strategia dell'organizzazione** bisogna farlo riflettere che, per organizzare il discorso e creare una struttura, deve analizzare l'importanza

di ciascuno dei punti che vuole trattare. Può risultare molto utile abituare gli alunni ad organizzare le idee con schemi, scalette, mappe mentali, etc.

Fase 3: la scrittura. L'alunno sviluppa in una o più frasi le idee che ha precedentemente schematizzato. In questa fase, per mettere in relazione e collegare le frasi è indispensabile l'utilizzo dei connettori, e si ricorrerà agli elementi di coesione grammaticale e lessicale. Può essere utile la **strategia di compensazione** attraverso la quale si sviluppa la tecnica per trovare una parola o una perifrasi sostitutiva, nel caso in cui l'alunno non sappia o non si ricordi la parola di cui ha bisogno.

Fase 4: revisione e correzione. Si correggono tutti gli errori, seguendo dei criteri. Per sviluppare la **strategia di autocorrezione** il professore potrà dare uno schema a cui attenersi per verificare il proprio scritto, ad esempio agli alunni principianti può essere utile ricordare le cose principali da controllare, come ad esempio l'ortografia, l'uso delle maiuscole, la forma corretta dei verbi, etc.; mentre per gli alunni non più principianti potrebbe essere utile controllare la lunghezza e chiarezza delle frasi o dei paragrafi, la ripetizione di alcune parole, se ci sono incisi che possono oscurare il significato del testo, l'abuso di certe forme: la negazione, la passiva, etc.

5. La produzione scritta nella scuola superiore: proposta di un'unità didattica

L'esercizio dell'abilità di produzione scritta in Ls, nei livelli avanzati di studio della lingua, presuppone già l'assimilazione della maggior parte dei contenuti morfo-sintattici necessari alla corretta espressione in Ls. Tuttavia, come spesso accade, negli elaborati degli allievi, sono presenti frequenti errori d'ortografia, morfologia e sintassi, un limitato utilizzo del lessico e degli elementi di coerenza e coesione necessari per dare compattezza al testo e un'adeguata consequenzialità logica.

Per quanto lo studente delle ultime classi sia del tutto in grado di 'farsi capire' dai coetanei spagnoli, difetta, quindi, di quella accuratezza necessaria per rendere la sua preparazione linguistica un elemento distintivo del suo curriculum scolastico. È necessario, perciò, per quanto ho potuto constatare nella

scuola superiore, il continuo esercizio non solo delle abilità di scrittura e di espressione orale, ma anche degli elementi che ne permettono la concretizzazione.

Propongo di seguito un'unità di pratica e di rinforzo proprio di quei contenuti che lo studente dovrebbe già avere interiorizzato nel corso degli studi, tanto relativamente all'ortografia quanto agli elementi di coerenza e coesione, associandoli alla pratica della composizione scritta, del riassunto e della corrispondenza formale.

Premessa all'unità didattica

La motivazione all'apprendimento di Ls è strettamente legata alla possibilità immediata da parte degli allievi, particolarmente nei livelli avanzati, di poter utilizzare proficuamente ed in un contesto comunicativo quanto appreso dalle lezioni in classe.

A maggior ragione, secondo le statistiche scolastiche, gli studenti apprendono una seconda o terza lingua come lo spagnolo, principalmente per comunicare oralmente, fare amicizia e viaggiare. Per questo motivo, ho associato gli esercizi di revisione delle regole di ortografia e dell'accentazione e degli elementi di coerenza e coesione a molta pratica orale e discussione in classe, utilizzando testi di diversa natura ed argomento, così da promuovere, nel contempo, tanto la riflessione sulla produzione scritta che il dibattito in classe. Le lezioni prevedono l'alternanza di varie tipologie di attività, secondo l'impostazione 'estimuladora' che presuppone, l'utilizzo di Ls per tutta la durata della lezione, con l'esplicita richiesta agli studenti di fare lo stesso.

L'unità che ho preparato per gli allievi del quinto anno è strutturata in quattro ore di lezione e due ore di verifica. Ogni lezione è contraddistinta da un breve momento di revisione e prosegue con esercizi di pratica collettiva in gruppo o in coppia, dibattiti e conversazione in classe.

Ogni lezione è accompagnata dalla consegna di esercizi da svolgere a casa, per la cui correzione, vengono scelti degli elaborati a campione. Quanto alla correzione collettiva nel corso delle lezioni, ritengo che, almeno nei livelli avanzati di studio della lingua, la discussione degli errori in classe dovrebbe avvenire soltanto relativamente a difficoltà davvero ricorrenti o ad argomenti di particolare interesse poiché, in caso contrario, questa favorisce la demotivazione degli studenti.

<i>Classe:</i>	5° anno
<i>N° Studenti:</i>	15
<i>Livello:</i>	avanzato
<i>Istituto:</i>	liceo linguistico
<i>Data:</i>	inizio II quadrimestre
<i>Tempo:</i>	4 ore (50 minuti/ora) 2 ore verifica

Pre-requisiti: conoscenza dei contenuti grammaticali e morfosintattici fondamentali e delle principali particolarità della lingua spagnola. Gli allievi sanno, inoltre, fare riassunti e scrivere lettere formali ed informali.

Obiettivi: riflessione sulla costruzione di un testo di tipo argomentativo e di una lettera formale

GRAMMATICALI

- revisione delle regole di accentazione
- revisione delle differenze fonetiche e grafiche tra spagnolo e italiano e riflessione sulle caratteristiche specifiche dell'ortografia spagnola
- revisione dei principali tempi verbali
- coerenza e coesione nella produzione scritta

FORMATIVI

- riflessione sulla cultura indigena ed il passato storico dell'America Latina
- la tecnologia: il nostro presente ed il nostro futuro

Materiali: fotocopie, lavagna

Verifica: composizione

1. Motivazione e preparazione (1 ora)

Il professore annuncia agli studenti che leggeranno un testo su una minoranza indigena che vive in Argentina, che sta lottando per la sopravvivenza, e chiede agli studenti di elencare, usando la tecnica della 'Lluvia de ideas', tutto ciò che ritengono attinente al tema. Aggiunge inoltre che, attraverso questo testo, ci sarà anche la rapida revisione delle regole di ortografia e di accentazione, come pratica propedeutica per migliorare la produzione scritta.

Consegna agli studenti il testo in castigliano che si dovrà leggere a voce alta (il prof. sceglie alcuni studenti in sequenza).

La vida de muchos pueblos indígenas de Latinoamérica es una constante lucha por la supervivencia. Lee el siguiente texto:

Wichí: luchando por sobrevivir en Argentina

Durante 90 años, los Wichí han sufrido la invasión gradual de extranjeros en su territorio. Lo que fue una vez una tierra fértil, llena de árboles y arbustos, se ha convertido en un desierto seco. Junto con otra plantas, varios tipos de animales que los Wichí cazaban han desaparecido. Hoy en día, los Wichí no están en peligro de extinción, pero su forma de vivir tradicional está desapareciendo. Como respuesta los Wichí están organizándose y luchando desesperadamente por asegurar su territorio.

Desde el comienzo del siglo XX, los Wichí han sufrido malos ratos así como serios ataques violentos en que muchos indígenas murieron. Los colonizadores siempre armados, no sólo han introducido enfermedades, sino también ganado que perjudica la tierra frágil y árida de los Wichí.

Son todavía una población numerosa entre 20,000 a 50,000 personas que viven en el sureste de Bolivia y noreste de Argentina, en una región semiárida conocida como el Chaco. Las comunidades Wichí tienen su propio territorio, pero frecuentemente seis o siete comunidades comparten las regiones. En la sociedad Wichí cada comunidad incluye uno o más clanes, los hombres se van a vivir en la comunidad de su esposa cuando se casan.

Tienen una relación muy estrecha con sus alrededores. Sus casas pequeñas, hechas de lodo y ramas, se adaptan fácilmente a las altas temperaturas de 50 grados centígrados bajo sombra en el verano. Durante los meses del invierno seco, dependen del pescado. En los veranos húmedos, cultivan maíz, frijol y calabazas que crecen en sus jardines que están protegidos de las invasiones del ganado de los colonizadores con espinas.

Para los Wichí, la desertificación se traduce en hambre debido a que sus recursos tradicionales alimenticios están desapareciendo. Muchas veces los jardines protegidos con espinas son pisoteados por el ganado de los colonizadores.

Como resultado del deterioro del medio ambiente, los criollos están evitando que los indígenas tengan control sobre las pocas tierras productivas que quedan. Les prohíben cazar animales y, en algunos casos, les han negado el acceso a los pozos de agua que son básicos para sobrevivir.

Il professore, dopo la lettura, riprende il testo e spiega le parole che gli studenti non conoscono; coglie inoltre l'occasione per rivedere le principali differenze fonetiche e grafiche tra italiano e spagnolo e si sofferma sulle parole con l'accento.

Dopo un breve ripasso delle regole dell'accento assegna un esercizio per vedere se ci sono ancora dubbi.

1. Indica el tipo de palabra (aguda, llana...) y pon el acento si es necesario:

ej. azul	Aguda	No acento
pildora		
japoneses		
rapidez		
tuvo		
etc.		

Il professore somministra per casa altri esercizi per il ripasso delle regole sugli accenti. La correzione in classe sarà collettiva.

2. Riflessione (1 ora)

Il professore riprende il testo e cerca di far riflettere gli studenti sulla sua costruzione. Chiede di individuare l'introduzione, il corpo e la conclusione, di suddividerlo in paragrafi e di assegnare ad ogni paragrafo un titolo. Si sofferma infine su alcuni connettori che permettono la coerenza e la coesione del testo e chiede agli studenti di individuarne degli altri.

Il professore pone le seguenti domande di riflessione sul brano letto in classe:

1. *Cada año desaparece un pueblo indígena. ¿Crees que es importante preservar las culturas tradicionales de estos pueblos? ¿Por qué?*
2. *¿Hay minorías étnicas en nuestro país? ¿Cuáles son? ¿Dónde viven y cuáles son sus condiciones de vida? ¿Sufren problemas de discriminación y racismo?*

Segue una breve discussione orale collettiva in spagnolo. (TEMPO: 20 minuti)

Una volta raccolte le idee, il professore propone un'attività scritta da svolgere in coppia:

Escribe una carta al gobierno de Argentina/Bolivia (150 palabras) para protestar sobre la situación de los Wichí. Pide que se defiendan sus derechos. Utiliza la información del artículo para ayudarte. Empieza la carta así:

Señor Presidente: Le escribo para llamar la atención sobre...

Prima di procedere alla correzione il professore fa leggere alcune lettere, sempre di tipo formale (ad esempio le 'cartas al director' di un quotidiano) e fa riflettere gli studenti sul tono e sulla costruzione di questo tipo di testo.

Per casa gli studenti dovranno correggere la propria lettera sulla base delle riflessioni fatte in classe.

3. Riflessione ed esercizi (1 ora)

Il professore propone un esercizio utile a migliorare l'abilità di dare coerenza e coesione ai testi scritti in lingua spagnola, utile anche per ripassare i principali tempi verbali.

(TEMPO: 15 minuti)

En el texto que va a leer hemos suprimido algunos verbos y nexos. Completa el texto con la ayuda de la información de los recuadros (A = números, B = letras)

A

presentar	multiplicarse	oír	soler	reprochar	suponer
introducir	llegar	enterrar	ver	significar	atravesar
ser(4)	velar	dar	seguir	unificar	llevar

B

además	gracias a	tras	por último
pues	a veces	a partir de ahí	

CAMINO DE SANTIAGO

El peregrinaje medieval

Hay leyendas que acaban por perderse en el transcurso de los tiempos y otras que, más afortunadas, logran convertirse en las bases de auténticos fenómenos sociológicos. Una de estas fue la que creó y desarrolló el Camino de Santiago.

La leyenda comenzó durante los reinados de Carlomagno en Centroeuropa y Alfonso II en Asturias, a finales del s.VIII, al propagarse en todo el Occidente cristiano la noticia de que en el extremo más remoto de la Península Ibérica, en tierras de Galicia, estaba enterrado Santiago el Mayor, uno de los doce apóstolos.

El origen de la leyenda

La manera en que el cuerpo del Apóstol (1) _____ a Galicia y la certidumbre del lugar donde (2) _____ no tienen gran interés, (a) _____ lo que realmente cuenta son las consecuencias que la leyenda originó.

El primer paso lo (3) _____ el obispo Teodomiro que, dando por buenas las noticias que hablaban de que un monje había encontrado la tumba del apóstol, construyó un templo sobre el sepulcro. (b) _____, las noticias sobre prodigios, apariciones, y milagros se (4) _____, haciendo aumentar cada vez más la fama y el prestigio de Santiago de Compostela como centro de Peregrinación.

(c) _____ numerosos documentos, restos arqueológicos, iglesias, reliquias y sobre todo al Códice Calixtino actualmente podemos conocer lo que (5) _____ Santiago, los itinerarios que (6) _____ los peregrinos y anécdotas de muchos viajes.

El Camino

Los itinerarios que (7) _____ a Santiago eran muchos, pero el más conocido es el que aparece en el Códice. En él se habla de cuatro itinerarios por tierras francesas que (8) _____ los Pirineos por dos lugares, Somport y Roncesvalles. (d) _____ parar Pamplona, se (9) _____ en Puente de la Reina, desde allí, ya convertido en un solo camino, se dirigía por tierras de La Rioja, Burgos, Palencia y León, hasta Santiago de Compostela. La peregrinación (10) _____ una práctica arraigada en el mundo cristiano, especialmente a los Santos Lugares como Belén y Jerusalén. Los motivos que impulsaban a miles de peregrinos a aventurarse a lo largos, costosos, inseguros e incómodos viajes (11) _____ muy diversos. Los había a los que tan sólo les movía interés religioso; otros cumplían promesas hechas en momentos difíciles; (e) _____ el peregrinaje respondía a la imposición de una pena canónica. (f) _____, tampoco faltaban los auténticos aventureros en busca de nuevas experiencias.

Durante el camino, los peregrinos (12) _____ utilizar las hospederías públicas y las posadas, donde descansaban. El abuso de los precios (13) _____ una práctica normal. A los posaderos se les (14) _____ servir vino malo, y dar mal de comer. Los robos (15) _____ bastante comunes.

La llegada

La llegada a Santiago (16) _____ un motivo de júbilo extraordinario. Desde el monte de Gozo, el peregrino (17) _____ las altas torres de la catedral después de días y a veces de meses de penoso camino. Una vez en la ciudad, (18) _____ en la catedral durante toda la noche y, a la mañana siguiente, (19) _____ las ofrendas al apóstol y (20) _____ la santa misa. La recompensa era la absolución de sus pecados, bien en parte o en su totalidad.

El Camino tuvo repercusiones importantes en los reinos de Navarra, Castilla y León. (g) _____ de traer prosperidad, el Camino de Santiago (21) _____ en la Península Ibérica la cultura y el arte románico.

CHIAVE: 1. llegó; 2. fue enterrado; a. pues; 3. dió; b. a partir de ahí; 4. multiplicaron; c. gracias a; 5. significó; 6. siguieron/seguían; 7. llevaban; 8. atravesaban; d. tras; 9. unificaban; 10. eran; e. a veces; f. por último; 12. solían; 13. era; 14. reprochaba; 15. eran; 16. suponía; 17. veía; 18. velaban; 19. presentaban; 20. oían; g. además; 21. introdujo.

La correzione è collettiva.

(TEMPO: 5 minuti)

Il professore ritorna al testo, spiega le parole che gli allievi non conoscono e rivede alcune parole utili a dare coesione ai testi in Ls (es. *además, al contrario, por consiguiente, este...*).

(TEMPO: 10 minuti)

Il professore, quindi, invita gli studenti a lavorare singolarmente e a riassumere il brano (max. 150 parole) dell'esercizio precedente come di seguito indicato:

El peregrinaje: 1 frase
El origen: 1 frase
El camino: 2 frasi
La llegada: 1 frase

(TEMPO: 20 minuti)

Per casa consegna un testo i cui paragrafi sono stati mischiati. Gli studenti devono riordinare i paragrafi in modo tale da ridare coerenza al testo.

Latinoamérica conserva un rico pasado histórico de sus antiguas culturas. Lee este texto cuyos párrafos han sido mezclados e indica el orden correcto.

Machu Picchu: la ciudad escondida

- A. Hiram Bingham, investigador, la descubrió el 24 de julio de 1911 durante una expedición organizada por la Universidad de Yale para buscar la ciudad de los descendientes de los soberanos incas.
- B. A pesar de que hay varias versiones sobre su enigma, no hay duda, por su forma de construcción, los objetos de metalurgia, que las ruinas datan el período de apogeo de la cultura inca (1438-1532).
- C. Esta ciudad perdida de los incas, situada a 2.400 metros sobre el nivel del mar (en el sur del Perú, a 112 kilómetros de Cusco), fue pensada para encajar armónicamente en un paisaje montañoso y de difícil acceso.
- D. Erigido piedra sobre piedra, Machu Picchu es el monumento arquitectónico más importante del Perú y unos de los más extraordinarios de la humanidad.
- E. Cuando llegó a la valle del Urubamba, la desolada localidad de Mandorbamba, el campesino Melchor Arteaga le contó que en lo más alto del cerro Machu Picchu se encontraban unas ruinas y el investigador insistió ser conducido a las mismas.
- F. La ciudad, centro de culto y ceremonias, está compuesta por dos zonas bien distintas: el sector agrario y el sector urbano: su estratégica ubicación hace suponer que habría sido un puesto de avanzada en los esfuerzos de hegemonía inca por dominar la región del Amazonas, que se inicia en Cusco.

Chiave: 1. D; 2. C; 3. A; 4. E; 5. B; 6. F.

4. Produzione scritta (1 ora)

Il professore propone un altro esercizio per migliorare l'abilità di dare coerenza e coesione ai testi scritti. Gli allievi, in questa fase lavorano in coppia.

(TEMPO: 10 minuti)

Lee el texto y completa con las palabras que faltan.

y	pero	es cierto que	por el momento	pero
porque	además	este	pero	aparte de

Un océano baña la puerta de todas nuestras casas. Contiene peces grandes y pequeños, algas y también tesoros. (1) _____, es un océano mágico; todos sus habitantes están a la misma distancia: al alcance de la mano. (2) _____ otra maravilla más: nadie puede agotar sus recursos.

(3) _____ océano es la Internet. ¿(4) _____ qué contiene la Internet? Imaginemos un tablón de anuncios gigantesco y abierto a todos. Las instituciones oficiales lo utilizan para difundir sus puntos de vista; las empresas, para darse a conocer; las universidades, para proyectar su enseñanza; los jóvenes, para ponerse en contacto; los ociosos, para divertirse; los trabajadores, para trabajar; los consumidores, para comprar; los ladrones, para robar a unos y a otros. Como en la vida misma. (5) _____ una de las características de este universo electrónico es que está lleno de conversaciones y contactos. (6) _____ el correo electrónico, hay programas de charlas, grupos de noticias para gente que comparte una afición, foros y debates.

¿Cuál es el futuro de este mundo sorprendente? (7) _____, la Internet ha aumentado la comunicación entre los habitantes del planeta, (8) _____ también el ruido; ha aumentado el conocimiento, (9) _____ también los peligros: (10) _____ este mundo abierto, ilimitado es el mundo del futuro.

Chiave: 1. además; 2. y; 3. este; 4. pero; 5. es cierto que; 6. aparte de; 7. por el momento; 8. pero; 9. pero; 10. porque.

La correzione è collettiva. Il professore spiega i termini che gli allievi non conoscono.

(TEMPO: 5 minuti)

Il professore invita, dunque, gli studenti a riflettere personalmente sul brano appena visto e a rispondere, per iscritto (150 parole) alla seguente domanda:

El tener acceso a cantidades increíbles de informaciones, ¿cómo está cambiando nuestra vida, nuestra forma de aprender y trabajar?

(TEMPO: 20 minuti)

Il professore legge un elaborato in classe e commenta il testo, cogliendo l'occasione per proporre nuovo lessico e/o alternative possibili. (TEMPO: 15 minuti)

Per casa gli allievi riassumono in 100 parole il testo visto in classe.

5. Controllo (2 ore)

1. Lee estas diferentes opiniones de personas que han discutido sobre el tema: *Internet, ¿un bien o una maldición?* Promovido por *El País digital*. ¿Con quién estás de acuerdo? Explica tus ideas en 200 palabras.

'Internet es un consuelo para los solitarios, un juguete para los tecnológicos, un instrumento de formidable utilidad para los escritores, los artistas y los niños.'

(Vicente Verdú, escritor y periodista español)

'Encontrar exactamente la información que nos interesa es a veces bastante difícil por la cantidad de datos inútiles que hay.'

(Fernando Celorio, Valladolid-España)

'Internet contribuye a acrecentar las diferencias y desigualdades entre ciudadanos de un mismo país y habitantes de un mismo planeta. Entre inferricos e infopobres.'

(Ignacio Ramonet, Profesor de teoría de la Comunicación. Universidad de Paris VII)

Nella produzione scritta si terrà in considerazione:

1. *Coerenza/coesione*
2. *Ortografia*
3. *Lessico appropriato*
4. *Contenuti grammaticali*

Tavola valutazione produzione scritta⁶

Coerenza/coesione:	0	3	6	9
Ortografia	0	3	6	9
Lessico	0	3	6	
Grammatica	0	3	6	
Totale: 30/30				

⁶ A seconda delle necessità, se la verifica risulta negativa, si possono consegnare agli studenti esercizi di rinforzo e recupero: altri testi i cui

0 corrisponde a:

coerenza/coesione: confusione nello sviluppo delle idee
ortografia: moltissimi errori
lessico: insufficiente
grammatica: moltissimi errori

3 corrisponde a:

coerenza/coesione: una certa confusione nello sviluppo delle idee
ortografia: errori molto frequenti
lessico: sufficiente ma ripetitivo
grammatica: errori frequenti

6 corrisponde a:

coerenza/coesione: buono sviluppo delle idee
ortografia: pochi errori
lessico: appropriato e vario
grammatica: pochi errori

9 corrisponde a:

coerenza/coesione: rari errori
ortografia: rari errori

ABSTRACT

The article treats of some important points in the learning of the writing expression in Spanish (L2) such as the influence of the mother tongue and the morpho-syntax, the orthography and the accents, the coherence and cohesion. With the individuation of some of the most common difficulties for an Italian student there are some suggestions and a proposal for a Didactic unit.

KEY WORDS

Writing expression. Orthography. Cohesion.

paragrafi devono essere riordinati, esercizi di ortografia e di produzione scritta (riassunti, composizioni, etc.).

Luigi Magarotto

IL GALOPPO DI MERANI

Il 2 maggio 1842, Nik'oloz Baratašvili (1817-1845) comunicava con una missiva allo zio materno Grigol Orbeliani (1804-1883), celebre poeta, oltre che ufficiale dell'esercito imperiale russo, che il fratello minore dello stesso Grigol, Ilia (1818-1853), anche lui, quindi, zio materno e pure lui giovane ufficiale dell'esercito russo, nonché caro amico ed ex compagno di scuola di Baratašvili, era stato trattenuto prigioniero dall'imam Šamil' (o Šamwīl), presso cui si era recato, tra le montagne del Daghestan, quale latore di un messaggio del suo comandante. Egli raccontava anche del coraggio dimostrato da Ilia Orbeliani, che, di fronte alla crudeltà di Šamil', il quale aveva fatto mozzare il capo a venti àvari che l'avevano scortato nella missione presso l'imam, l'aveva apostrofato: «Šamil', una tale crudeltà non è degna della tua gloria! Se, con quest'atto, hai intenzione di spaventare qualcuno, chi pensi mai di impaurire? Noi tutti sappiamo di essere già stati condannati a morte, anzi, a dire il vero, io ora preferirei morire, piuttosto che essere tuo prigioniero». ¹ Nella lettera Baratašvili continuava lodando ancora il valore dell'amico Ilia e dopo un'omissione di alcune righe, dovuta a motivi di censura, ² inopinatamente scriveva:

Ecco che cosa pensa il poeta [ossia lo stesso Baratašvili] del caro Ilia:

Corre Merani, alato mio destriero,
e gracchiando m'insegue un corvo tristo.

¹ N. BARATAŠVILI, *Grigol Orbelianisadmi*. 2. V. 1842, in ID., *Txulebani*, Tbilisi 1968, p. 176.

² La lettera di Baratašvili è stata pubblicata per la prima volta nel 1873, con alcune righe, appunto, censurate. Successivamente non si è più potuto ristabilire il testo perché il manoscritto originale è scomparso.

Vola, non ha confini il galoppo tuo
e al vento affida i cupi miei pensieri!

Fendi i venti, supera scogli e pendii,
galoppa e abbrevia i giorni del mio viaggio.
Sfida, Merani, l'afa e le tormento
e non dolerti della mia fiacchezza.

E patria e amici voglio abbandonare,
mai più udrò dell'amata il dolce eloquio,
nuova dimora mi offrirà la notte
e il mio segreto svelerò alle stelle.

Fiderò al mare i gemiti del cuore
e all'entusiasmo del tuo folle slancio.
Vola, non ha confini il galoppo tuo
e al vento affida i cupi miei pensieri!

Non avrò tomba nella terra natia,
per me non pianga cuore innamorato,
mi scaverà la fossa il corvo nero,
e di polvere mi coprirà il vento.

La rugiada sarà lacrima mia
e a me conforto lo stridio dei nibbi.
Vola, portami al di là del destino,
suo schiavo, lo prometto, non sarò mai.

Mi sconfigga la sorte e io muoia solo,
non perciò mancherò l'impari lotta.
Vola, non ha confini il galoppo tuo
e al vento affida i cupi miei pensieri!

Non sarà la mia morte cosa vana,
come il cammino che tu hai intrapreso:
più agevole sarà resa la prova
al compagno che viene a sfida nuova.

Corre Merani, alato mio destriero,
e gracchiando m'insegue un corvo tristo.
Vola, non ha confini il galoppo tuo
e al vento affida i cupi miei pensieri!

Non so se a te piaceranno i miei versi, comunque leggendo questa poesia qui sono state versate molte lacrime, sia sincere sia ipocrite, soprattutto per il fatto che le parole del testo sono proferite da Ilia in cattività e non certo da me. A dirti la verità, la notizia della sua cattura mi ha molto rattristato e ho trascorso tre giorni in uno stato di completo stordimento a causa di un'infinità di strani pensieri e desideri, ma se qual-

cuno mi avesse chiesto che cosa auspicassi, io stesso non avrei saputo cosa rispondere. Finalmente al terzo giorno, ho scritto questa poesia che mi ha fatto provare un certo sollievo. Ora sonderò ogni possibilità per farla arrivare in qualche modo a Ilia. Sono certo che in cuor suo se la riderà, comunque so anche che gli darà un qualche conforto [...]. Mio caro Grigol, tutto ciò che accade in questo mondo è volontà di Dio, ma con la nostra tristezza, lo sai bene, noi non possiamo aiutare Ilia. Il nostro compito è ora quello di riuscire a liberarlo [...].³

Dal testo della lettera sembra, dunque, che la poesia, alla quale Baratašvili non ha dato titolo, ma che è da sempre nota col termine che designa l'intrepido corsiero: *Merani*, sia stata scritta dal poeta sull'onda dell'emozione provocata dall'infausta notizia della cattura dello zio materno Ilia Orbeliani da parte di Šamil', ma questa è un'affermazione che suscita qualche perplessità, in particolare per due ordini di motivi. In primo luogo Baratašvili ha dato al suo componimento una struttura piuttosto complessa per essere stata approntata di getto, senza la necessaria meditazione e revisione. La poesia, infatti, è composta di nove quartine, di cui la I, la IV, la VII e la IX sono formate da versi di 14 sillabe, mentre tutte le altre da versi di 20 sillabe. Il verso di 14 sillabe è il cosiddetto "besikiano breve", per la predilezione dimostrata dal grande poeta Besik'i, pseudonimo di Besarion Gabašvili (1750-1791), nei confronti di questo verso, e si attiene al seguente schema metrico-accentuativo: 5 + 4 + 5. Il verso di 20 sillabe, invece, è il noto verso "šavteliano", usato da Ioane Šavteli (XII-XIII sec.) tra l'altro in *Abdulmesia* ('Abd al-Messia), la sua opera di gran lunga più celebre, e presenta una netta cesura dopo la decima sillaba, dando così vita a due decasillabi (10 + 10), i quali, a loro volta, si spezzano in due quinari. Sia il verso di 14 sillabe sia quello di 20, sono, dunque, frammentati in versi molto brevi, i quali riescono ad imprimere alla poesia un ritmo frenetico che rende magnificamente il galoppo inarrestabile di Merani, l'alato corsiero. Alla accelerazione di questa cadenza particolare e alla straordinaria musicalità della poesia contribuiscono non poco la rima, che è baciata, aabb, le frequenti allitterazioni che s'incontrano, le rime interne, l'iterazione di affissi (il preverbo *ga-*, per esempio), ecc. Nel corso del componimento, il tono diventa, in certe strofe, dichiarativo e programmatico, per cui tende a incidere negativamente sull'effervescenza del ritmo, ma

³ N. BARATAŠVILI, *Grigol Orbelianisadmi*, cit., pp. 177-178.

in questi casi il poeta ricorre a un evidente artificio, ossia ripetendo in maniera sempre più ravvicinata (strofa IV, VII e IX) e quindi ossessiva, il secondo e il terzo verso della prima strofa (*Vola, non ha confini il galoppo tuo / e al vento affida i cupi miei pensieri!*), egli intende con evidenza spezzare la quiete che si stava instaurando e imprimere nuovo vigore al testo. Detto altrimenti questi due versi svolgono la funzione di *refrain* con il fine di mantenere intenso il dinamismo del testo, il quale deve continuamente far percepire al lettore il galoppo forsennato, anzi il volo travolgente del destriero alato con in groppa il suo cavaliere.

Passando, in secondo luogo, al contenuto, ci pare si tratti solo parzialmente di un testo dettato dal subitaneo turbamento, causato dalla prigionia dello zio Ilia Orbeliani, perché se in effetti è riscontrabile nel componimento il motivo patriottico del sacrificio, dell'atto eroico in nome della libertà della propria terra, esso è tuttavia rinvigorito da quella nostalgia d'impossibile o meglio da quel desiderio d'infinito, il quale può essere appagato soltanto infrangendo i limiti fissati ad ogni individuo dal proprio destino, che, partendo almeno dal *Faust* goethiano, segnerà poi la filosofia del romanticismo. Ilia C'avč'avadze ha avvicinato, appunto, il tentativo del cavaliere, di cui ci narra la poesia, il quale, in groppa al suo alato destriero, intende forzare la realtà limitata che lo circonda per esprimere le eccezionali energie che sente fremere in petto, allo sforzo titanico faustiano,⁴ anche se, a differenza di Faust – aggiungiamo noi – egli non si compromette con forze oscure, anzi si immola nel tentativo di sconfiggerle, ma, ripetiamo, di questa volontà di trascendere le leggi umane, naturali e divine, sarà caratterizzato il comportamento di tutti gli eroi romantici, a cominciare da quelli byroniani.

Il primo verso della prima strofa introduce subito l'alato destriero che, lanciato in un irresistibile galoppo, intende condurre il proprio cavaliere a raggiungere la meta che si è prefissato, ossia a forzare i confini impostigli dal destino per soddisfare il suo desiderio d'infinito e nello stesso tempo per manifestare il suo amore nei confronti dell'altro. Tuttavia, mentre il cavallo irrompe con la sua corsa prepotentemente nel testo, il cavaliere, che pure nella lirica svolge la funzione di

⁴ Cit. in A. GAC'ERELIA, *Nik'oloz Baratašvili*, in Id., *Rčeuli nac'erebi*, II, Tbilisi 1978, pp. 159-160.

protagonista-narratore, ha, nella prima strofa, un ruolo di basso profilo, la sua presenza, infatti, è rivelata dalla semplice marca pronominale *m-* (nella traduzione dal pronome personale *mi*), perché l'autore è occupato a dare spazio e rilievo alla presentazione della figura antinomica dell'alato corsiero, ossia il corvo che insidia la corsa del destriero e quindi il conseguimento del fine da parte del suo cavaliere, tentando di riportarlo nei limiti del quotidiano e dell'abitudinario. Fin dai primi versi risulta, dunque, con evidenza che la poesia non è costruita su tre personaggi: cavallo, cavaliere e corvo, ma, al contrario di quanto sostenuto da qualche critico, poggia su una precisa opposizione binaria: da un lato l'alato corsiero con in groppa il suo cavaliere e dall'altro il nero corvo, uccello del malaugurio, espressione e simbolo del destino col quale si scontrerà il cavaliere. La contrapposizione è resa possibile dal fatto che il cavaliere non deve essere visto a sé stante, distinto dal cavallo, ma al contrario, esattamente come accade nella tradizione folclorica, funzionalmente l'eroe e il suo aiutante, in questo caso il cavallo, sono una sola persona, ossia ci troviamo di fronte alla combinazione eroe + animale.⁵

L'ultimo autore a sellare Merani nella letteratura georgiana era stato Rustaveli, che nel suo poema lo menziona due volte (95, 3; 201, 2). La ripresa dell'alato corsiero da parte di Baratašvili e la sua simbiosi col cavaliere è un'ulteriore testimonianza della vicinanza rituale all'uomo che quest'animale ha avuto nei secoli.⁶ Merani, la cui radice, almeno come ipotesi di lavoro, potrebbe essere fatta risalire al mongolo *morin*, cavallo, o comunque alla radice **mor-* per designare il cavallo nelle lingue mongolo-tunguse, da cui si ha il derivato russo *merin*, stallone, che però appare soltanto alla fine del medioevo, verso il 1500, per cui verrebbe a mancare l'anello di congiunzione, ovvero la strada che avrebbe seguito questa radice per approdare nella lingua georgiana (si può congetturare che abbia percorso una qualche via della seta?), è il destriero che si è ammantato dell'immagine dell'uccello, assumendo, oltre agli attributi dell'uccello, come le ali, anche le sue funzioni, nonché qualche sua caratteristica. In particolare Merani può sfidare i

⁵ Cfr. V.JA. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino 1972, p. 267.

⁶ Cfr. T.V. GAMKRELIDZE, VJAČ. VS. IVANOV, *Indoeuropejskij jazyk i indoeuropejcy*, II, Tbilisi 1984, pp. 544-561.

venti, infrangere le acque, sfrecciare sopra scogli e pendii: il suo galoppo non conosce ostacoli, né confini. Questo connotato accosta Merani ai cavalli alati della tradizione folclorica e mitologica, la cui azione non può essere limitata da impedimenti terreni, ma insieme accentua, come si diceva, la sua simbiosi col cavaliere, il quale, pur accusando una certa stanchezza di fronte alle difficoltà del cammino, promette di mantenere il suo spirito indomito e dichiara di essere pronto a immolarsi in nome del bene altrui. Risulta a questo punto evidente che la tradizionale interdipendenza folclorico-mitologica di cavallo e cavaliere viene collocata dal poeta entro la filosofia del romanticismo, animata da un profondo afflato prometeico e contrassegnata da un inesauribile spirito di ribellione e autosacrificio.

L'assenza di un limite, di un confine alla corsa sfrenata di cavallo e cavaliere è condizionata dal desiderio d'infinito, ovvero dalla liberazione di una forza immaginativa, popolata di impegni pubblici e obblighi sociali che il cavaliere viene ad assumere. Qui non ci troviamo di fronte al leopardiano piacere dell'immaginazione che le illusioni ci possono rappresentare, ma a una forma peculiare di virtù che incita il cavaliere a infrangere ogni barriera, spingendolo all'azione, a operare, non più in nome di un risultato individuale, ma per il raggiungimento del bene comune. All'assenza di un limite nell'azione corrisponde anche una illimitatezza di spazio: il cavaliere intende abbandonare la propria terra e avviarsi alla ricerca di altri territori, nonché di tempo: l'azione promessa, lo scontro con il destino sono situati in un imprecisato futuro, al di fuori di delimitazioni temporali. Sia chiaro, però, che questa dilatazione spaziale e temporale non intende differire il momento dell'azione, giacché il cavaliere palesa una sicura forma di agonismo, una disposizione peculiare al sacrificio, il quale si compirà nella brevità del *proprio* tempo, in opposizione all'illimitatezza del tempo in sé che è la dimensione entro cui si troverà ad agire il compagno che verrà per continuare la sua lotta (*più agevole sarà resa la prova/ al compagno che viene a sfida nuova*).

Per conseguire la meta che si è proposto, il cavaliere è disposto a qualsiasi sacrificio, *in primis* a sopportare la severità dell'esilio. Questo motivo è inevitabilmente accompagnato da quello della solitudine che conduce il cavaliere a calcare territori disabitati, affidando le sue speranze alle stelle e i simulacri della vita che ha abbandonato, quali l'amore, al mare. In questa situazione è il cavallo che funge da intermediario tra il

cielo e la terra da una parte e il cavaliere dall'altra. Ritornando ancora una volta alla tradizione folclorica e mitologica vediamo, infatti, che il cavallo può essere dotato degli attributi del cielo e nello stesso tempo essere connesso con l'acqua, come capita con l'Agni vedico e col Pegaso greco.⁷ Il cavallo svolge, dunque, nel corso del componimento non solo un ruolo di aiutante, ma, come si diceva, esso opera in simbiosi col suo cavaliere, il quale, forte della coscienza pienamente romantica dell'ineluttabilità dello scontro, si prepara a morire nella certezza che il corsiero porterà il compagno che proseguirà la sua lotta a misurarsi col nero destino, fino al raggiungimento della meta finale.

Il cavaliere nutre una forza morale titanica, che poggia in Baratašvili su solide basi religiose, e, animato da tale forza morale, egli mira a travalicare le leggi umane e naturali in nome, l'abbiamo già detto, del bene comune. In sintonia con il suo cavaliere, anche il poeta sentiva di possedere una forte carica interiore, in aperto contrasto con la mediocre condizione di vita che era costretto a condurre, come si evince da queste righe indirizzate allo zio Grigol Orbeliani: «Io dico che una voce interiore mi chiama a una sorte migliore; il cuore mi dice che io non sono nato per la condizione di vita in cui attualmente mi trovo. "Non dormire!" – esso mi ripete». ⁸ Egli agognava grandi gesta, dopo le quali, secondo quanto afferma in una lettera allo zio Zakaria Orbeliani, avrebbe meritato la pace nel seno della famiglia: «L'animo umano, raggiunto il suo pieno sviluppo e dopo aver compiuto le imprese dall'alto determinate, si arrende esausto alla pace della tranquilla vita familiare». ⁹ Il comportamento del cavaliere è un atto di rivolta tipicamente romantico e insieme una manifestazione d'amore nei confronti dell'altro che lo condurrà, egli lo sa bene, ad opporsi al destino e di conseguenza a una inevitabile, tragica fine. È molto probabile che la necessità dell'azione sia stata additata a Baratašvili dalla condizione di assoggettamento in cui versava la sua Georgia, sul cui tema, tra l'altro, egli aveva meditato a lungo, in particolare nel poemetto *Bedi Kartlisa* (Il destino della Georgia) del 1839 e nella poesia *Saplavi mepis Irak'lisha* (La

⁷ Cfr. V.JA. PROPP, *op. cit.*, pp. 286-288.

⁸ N. BARATAŠVILI, *Grigol Orbelianisadmi*. 21.VIII.1843, in *op. cit.*, p. 182.

⁹ N. BARATAŠVILI, *Zakaria Orbelianisadmi*. 15.IV.1844, in *op. cit.*, p. 185.

tomba di re Erekle), che avrebbe scritto nello stesso anno di *Merani*. Non solo, ma egli aveva con evidenza recepito, seppur giovanissimo, l'insegnamento di quei patrioti che nel 1832 organizzarono una rivolta, proprio per modificare la sorte 'predestinata' del loro paese contro il potere imperiale russo, ma, subito scoperti, furono arrestati e condannati a lunghe pene detentive. Forse, per ritornare alle motivazioni addotte dal poeta nella lettera summenzionata allo zio Grigol Orbeliani sull'accadimento che l'aveva spinto a comporre *Merani*, si potrebbe congetturare che il sacrificio di questi coraggiosi sia stato in qualche modo accostato da Baratašvili al destino dello zio Ilia Orbeliani, detenuto in cattività, e che quindi la poesia volesse essere un inno a tutti coloro che hanno dedicato la vita alla libertà del proprio paese. Si potrebbe, però, obiettare che gli ideali per cui combatteva Ilia Orbeliani, il quale, comunque, dopo otto mesi di prigionia (dal 20 marzo al 28 novembre 1842) sarebbe stato liberato, non erano proprio patriottici, dal momento che egli era al servizio dell'esercito imperiale russo, tuttavia anche Baratašvili riteneva, così come tutta l'*intelligencija* del suo paese, che per un popolo cristiano come erano i georgiani, pugnare contro i musulmani, in questa circostanza le truppe di Šamil', fosse un dovere etico e morale, quantunque sotto le bandiere di un esercito correligionario.

Il cavaliere è mosso da un profondo agonismo che non è altro che una drammatica tensione, una passione iperbolica, la predisposizione all'autosacrificio per il conseguimento del fine che si è proposto o quanto meno per indicare la via da percorrere al compagno che continuerà la sua impresa. Il sacrificio agonico che, attraverso la mediazione dei poeti maledetti (Rimbaud asserisce: «Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innomables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé») ¹⁰ sarà fatto proprio da tutti i movimenti d'avanguardia del Novecento, ha origine proprio in questo inesorabile senso di autoimmolazione che contraddistingue il comportamento dell'eroe romantico. La tensione all'autosacrificio è per il cavaliere che cavalca Merani l'inevitabile risultato del desiderio d'impossibile, d'infinito, di cui è pervaso, e, nello stesso tempo, come s'è detto, un atto d'amore verso l'altro, che lo con-

¹⁰ A. RIMBAUD, *Lettre du voyant*, in ID., *Opere*, Milano 1969, p. 142.

ducono a misurarsi con quella forza superiore, responsabile della cattività individuale, nazionale, sociale e metafisica, in cui egli è costretto a vivere, ossia il destino in quanto manifestazione dell'idea stessa di determinazione intesa come non libertà. Seguendo la tradizione, il destino è descritto nel testo originale cromaticamente *šavi*, nero, cosicché non solo dobbiamo vederlo legato all'oscurità, ma è esso stesso oscurità, tanto che si è indotti a pensare che lo spirito del poeta intendesse contrapporgli l'illuminazione, la forza della luce. Per un cristiano l'ottenimento della libertà è condizionato dall'appropriazione della verità, secondo le parole di Giovanni: «Così conoscerete la verità e la verità vi farà liberi» (8, 32). Baratašvili era uno spirito profondamente religioso, di cui abbiamo chiara testimonianza in poesie molto note, quali *Pikrni Mt'k'vris p'irzed* (Riflessioni sulla riva del Mt'k'vari) del 1837, *Čemi locva* (La mia preghiera) scritta nel 1840, *Ep'ove t'adzari* (Un tempio ho trovato) del 1841 e altre ancora, però possiamo asserire che in questo componimento l'afflato religioso è assente ed è sostituito invece da una concezione piuttosto pragmatica, la quale non rinvia a una meta trascendente, ma mira piuttosto a un risultato concreto, terreno, seppur collocato, come pretendeva la temperie romantica, in una dimensione tragica. Nell'eroismo del cavaliere si deve, dunque, vedere un impegno morale, una scelta etica per la conquista di quel valore prezioso che è la libertà, ma questo concetto non è legato soltanto alla società, ma, investendo la sfera personale di ogni individuo, può essere recepito come una metafora variamente interpretabile, in particolare in quello scontro tra oscurità e luce si potrebbe vedere una forma di impegno contro l'ignoranza e l'oscurantismo in nome della vittoria della conoscenza che è la sola verità possibile e, se così fosse, questo sarebbe il più universale e il più nobile degli eroismi.

Nella sua valenza onomatopeica indoeuropea, *qorani*, il corvo, che è marcato dello stesso colore nero del destino, è nel componimento espressione e simbolo dello stesso destino (potremmo dire il suo aiutante, come lo è il corsiero per il cavaliere, se volessimo personificare il destino). Anche se in molte culture indoeuropee il corvo veniva spesso avvicinato all'aquila per il suo significato culturale, col tempo esso è diventato soprattutto un uccello di cattivo presagio, accompagnato da una sinistra fama, come ben rileva Edgar Poe, che nel suo noto poemetto *The Raven*, pubblicato tre anni dopo *Merani*, lo de-

finisce: «Thing of evil!»,¹¹ certezza ulteriormente ribadita e illustrata nel suo articolo scritto per precisare la filosofia che era sottesa alla composizione del suo poemetto.¹² Il corvo che gracchiando insegue il cavaliere in groppa a Merani, lanciato nella sua folle corsa verso una meta altra, si rivela essere l'immagine del custode più solerte e più sicuro di quell'ambito limitato e definito entro cui il potere immanente del destino costringe ad agire ciascuno di noi.

L'idea di destino e quindi di libertà ha subito nel corso dei secoli una continua metamorfosi e, nella prima metà dell'Ottocento, quando vive e opera Baratašvili, essa è fortemente connessa alla questione dell'identità e dell'indipendenza nazionale. La drammatica notizia della cattura e della prigionia di Ilia Orbeliani si inseriva, dunque, in una tematica, quella appunto della libertà del proprio paese e del dovere che aveva ogni cittadino di lottare per il suo raggiungimento, che era assai diffusa negli ambienti dell'*intelligencija* georgiana e molto sentita dallo stesso Baratašvili. Questo amor di patria, questo spirito nazionale è l'elemento che ha spinto il poeta da una posizione di indifferenza e di apatia verso gli accadimenti mondani fino a condividere e sostenere una forma di eroismo individuale. Nei versi della già citata poesia *Pikrni Mt'k'vris p'irzed* del 1837, infatti, l'azione era intesa come ineluttabile dovere di ogni essere umano, un caso coscienziale al quale purtroppo l'individuo non si poteva sottrarre, mentre in *Merani* l'iniziativa, l'impresa, il gesto eroico sono profondamente sentiti e costantemente perseguiti perché sono diventati lo scopo ultimo della nostra esistenza. Si può allora anche supporre che egli sia stato sollecitato dalla disavventura dello zio per portare a termine un componimento su cui stava meditando e lavorando da tempo. Oltre alle supposizioni noi non possiamo andare perché, com'è noto, l'archivio e gran parte dell'opera del poeta sono andati distrutti. Si sono salvati diciassette lettere, un poemetto e trentasette poesie, tra cui *Merani*, che parleranno nei secoli della sua grandezza.

¹¹ Cfr. E.A. POE, *The Raven*, in ID., *Opere scelte*, Milano 1971, p. 1222.

¹² E.A. POE, *Filosofia della composizione*, in ID., *op. cit.*, p. 1314.

ABSTRACT

The author translates Baratashvili's very famous poem *Merani* into Italian and analyses it. After examining its metrical structure and the etymon of the word "Merani", he considers each stanza in depth and shows that the knight is ready to sacrifice himself in order to quench his thirst for infinity.

KEY WORDS

Baratashvili. Merani. Georgia.

Alessia Martignon

LES MOTS CROISÉS DE GEORGES PEREC

L'idée de consacrer une étude au jeu des mots croisés pourrait sembler incongrue, les mots croisés ayant été considérés rarement comme un phénomène linguistique digne d'attention. Pourtant ce jeu offre des possibilités d'analyse très vastes puisqu'il représente une manière d'exploiter le langage qui dépasse les règles de la communication ordinaire.

Les problèmes de mots croisés se fondent, pour ce qui concerne la tradition française, principalement sur l'exploitation de certaines particularités typiques de cette langue: l'orthographe non phonétique et conséquemment les cas fréquents d'homophonie et d'homographie. En outre les problèmes de mots croisés permettent d'étudier le travail de la définition, tant et si bien que parmi les différents exercices pour l'étude de la langue, Jacqueline Pinoche suggère notamment: «étudiez les définitions des mots croisés»¹.

Les exemples que je vais analyser au cours de cet article essaieront de prouver, justement, les astuces, les détours subtils, les manœuvres ludiques et stylistiques que mettent en œuvre les définitions pour arriver à leur but.

Le choix de mon corpus est tombé sur *Les mots croisés* de Georges Perec. Les définitions des mots croisés de cet écrivain me semblent en effet représenter non seulement une synthèse de ses recherches littéraires, mais surtout une illustration de son intérêt pour les potentialités ludiques de la parole. Le rapprochement de Perec à l'OuLiPo, sa volonté de créer des illusions verbales à travers des manipulations du langage, de

¹ J. PINOCHÉ, *Précis de lexicologie française*, Paris, Nathan, 1977, p. 176.

même que la pratique du palindrome, du lipogramme et l'exploitation de certaines théories mathématiques dans son écriture, témoignent de la recherche constante de cet auteur pour engendrer des liens nouveaux et inexploités entre les mots et les idées.

Comment se détermine l'exploitation intentionnelle des déficits ou des potentialités du langage dans la création d'une définition? On pourrait affirmer, synthétiquement, que les définitions de mots croisés se servent de la langue en deux directions: elles en exploitent les potentialités cachées de nature orthographique et phonétique, lorsque l'homonymie est approximative, mais aussi les potentialités de nature syntaxique, lorsque les liens grammaticaux sont altérés, et, pour finir, les potentialités sémantiques, dans la mesure où la signification débouche sur des images absurdes ou incohérentes.

La virtuosité dans les définitions des mots croisés et leur fonction de cryptage se fondent donc principalement sur l'étude des relations subtiles existant entre les conditions impératives de la communication et l'objet du message. Les définitions de mots croisés nous obligent à reconnaître que le langage, qui est fait pour communiquer la pensée, peut, dans certaines circonstances, être amené à la dissimuler. Définir la définition devient alors une prémisse indispensable pour pouvoir parvenir au cœur d'un sujet si complexe.

En gros, on peut affirmer que si verbicruciste accomplit le même travail que le lexicographe en cherchant une définition et en donnant le contenu d'un mot sous forme d'une expansion, l'opération définitionnelle dans les mots croisés a un caractère tout à fait exceptionnel. L'auteur de mots croisés ne cherche pas une vraie définition spécifique et essentielle, qui soit un synonyme de la dénomination et qu'on puisse, par conséquent, substituer dans un grand nombre de contextes; les "bonnes" définitions de mots croisés doivent conduire à une reconnaissance, tout en constituant, par convention, une révélation ambiguë, ouverte à plusieurs interprétations, étant formulée de façon à engager le joueur sur une fausse piste interprétative. En effet, dans les définitions de mots croisés, la relation entre le mot à trouver et sa description est altérée, ce qui nous permet d'affirmer que «les Dn [dénominations, ou mots à trouver] sont, en principe, indéterminées quant à leur signification, qu'elles ne signifient qu'en fonction des Df [définitions des mots à trouver], que du fait des relations qu'elles

entretiennent avec les Df correspondantes»².

Pour mieux comprendre la nature de la relation qui lie la définition à la dénomination correspondante il faut tout d'abord s'arrêter sur ce que Greimas appelle la «distance»³. Cette notion s'exprime notamment par le fait qu'il y a, entre la définition et sa dénomination, une équivalence (généralement limitée) permettant au lecteur de retrouver la dénomination volontairement voilée par l'auteur pour compliquer le jeu. Le verbicruciste, surtout à travers des manipulations syntaxiques et sémantiques de la structure de l'énoncé définitionnel, cache ou met en doute l'équivalence entre la définition et ce qu'elle désigne. L'établissement d'une équivalence n'est donc possible que par la suppression de la distance. Cette distance peut se manifester au niveau de la syntaxe, dans la mesure où le joueur ne peut pas prévoir la classe grammaticale du mot à retrouver (*Mis en valeur. ORNAI*); au niveau stylistique, lorsqu'il se produit, entre la définition et sa dénomination, un jeu avec différents registres de langue (*La multiplication des pains. ÉCHAUFFOURÉE*); au niveau sémantique, enfin, si cette distance est causée par la manipulation du contenu ou de la forme de la définition. Dans la plupart des définitions cependant plusieurs formes de distance sont mises en œuvre simultanément et elles illustrent, de ce fait, toute la gamme des possibilités de structurer un message équivoque à travers des manipulations linguistiques.

L'évaluation des différents types de définition est compliquée, les critères étant nombreux et ayant été appliqués de façons différentes. Cependant, étant donné que l'ambiguïté de la définition produit la distance qui cache l'équivalence entre la définition et sa dénomination par des moyens principalement syntaxiques, sémantiques et stylistiques, je prendrai soin d'analyser un certain type de définition dont le message est obscurci par une équivoque ultérieure, à savoir les définitions métalinguistiques. Dans ce genre d'énoncés, le langage devient l'objet même du problème et le passage du monde des choses à celui du langage exige parfois un saut logique et linguistique remarquable, non seulement de la part du joueur mais aussi de la part de l'auteur.

² A.J. GREIMAS, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, p. 305.

³ *Ivi*, p. 288.

Or, pour mieux expliquer le statut spécial des définitions métalinguistiques, je retiens la distinction de Greimas entre définitions métalinguistiques explicites (lorsque le lecteur, ne connaissant pas le défini, peut en percevoir le statut métalinguistique) et définitions métalinguistiques implicites (lorsque aucun indice ne montre au lecteur qu'il s'agit d'une définition de telle nature)⁴.

Le cas des définitions métalinguistiques explicites ne me semble pas mériter une étude approfondie, la catégorie grammaticale du défini y étant toujours exhibée. Il s'agit du seul type de définition qui donne des informations claires et précises sur la classe grammaticale du mot défini en la nommant explicitement, comme nous le montrent les exemples suivants:

Prénom. LEA
Indéfini. UN
Possessif inversé. AM⁵

En revanche le caractère métalinguistique des définitions métalinguistiques implicites n'est pas perceptible au joueur tant que ce dernier ne connaît pas le mot recherché. Cela augmente considérablement l'opacité de l'équivalence entre la définition et la dénomination et, par conséquent, comporte un degré de distance beaucoup plus marqué, comme le montrent, d'ailleurs, les définitions suivantes:

Finissent en prison. RISON⁶
Au bout du couloir à gauche. CO⁷
Se fume devant la gare. CI⁸

Le cas des définitions métalinguistiques implicites me semble donc digne d'une analyse plus détaillée car celles-ci ne se contentent pas d'exploiter la distance sémantique, syntaxique ou stylistique: elles établissent une distance réelle entre le lan-

⁴ *Ivi*, p. 294.

⁵ M. LEUTGEB, *La définition dans le dictionnaire et dans les mots croisés*, Innsbruck, Auslieferung durch das Institut für Romanistik der Universität Innsbruck, 1982, p. 53.

⁶ G. PEREC, *Les mots croisés*, Paris, P.O.L. et Mazarine, 1986, problème n. 88.

⁷ *Ibidem*.

⁸ S. SIEUR et R. LA FERTÉ, *Les mots croisés*, Paris, Hâtier, 1984, p. 19.

gage et ce qu'il désigne habituellement, c'est à dire entre «usage et mention»⁹.

Dans la préface de son recueil de mots croisés, Georges Perec affirme notamment que «c'est surtout pour les petits mots et les chevilles que le cruciverbiste doit faire preuve d'ingéniosité: un certain nombre de mots existe qui, en fin de compte, n'ont d'existence que dans les mots croisés»¹⁰. Donc, si on fait abstraction des définitions métalinguistiques explicites, qui n'offrent qu'une simple et stérile équivalence avec le mot défini, les définitions métalinguistiques implicites me semblent intéressantes surtout pour le fait qu'elles permettent de justifier l'existence de certains groupes de lettres sans valeur sémantique. À travers ce genre de définitions le verbicruciste peut en effet "liquider les restes" et donner libre essor à son imagination dans des textes susceptibles, à la fois, de cacher la nature abstraite de leur référent et de légitimer la présence de ce dernier dans un problème de mots croisés.

Voilà donc l'intérêt principal de mon analyse concernant les définitions d'ordre métalinguistique ou qui contiennent une indication métalinguistique déguisée dans le recueil *Les mots croisés* de Georges Perec. En analysant les grilles de ce grand écrivain et joueur du verbe, j'ai pu en effet y discerner plusieurs astuces visant à déguiser la nature du rapport entre définition et dénomination. Ces astuces constituant, somme toute, un système, j'ai pu classer ces définitions: mon classement prévoit une distinction entre les définitions métalinguistiques partiellement implicites, les définitions concernant des segments de mot et les définitions se référant à une séquence de lettres suffisamment significative pour reconstituer un mot entier.

Dans les grilles de Perec un grand nombre de définitions implique une lecture allant au-delà du texte, dans le sens qu'un mot doit être interprété à partir de son signifiant et non pas

⁹ «L'opposition usage-mention correspond à la différence entre l'utilisation linguistique d'un signe, dans un énoncé destiné à fournir des informations sur les choses (exemple: la pomme est un fruit comestible) et son utilisation métalinguistique, dans un énoncé destiné à fournir des informations sur la langue (exemple: pomme s'écrit avec deux m)». Voir L. HESBOIS, *Les jeux de langage*, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1986, p. 294.

¹⁰ G. PEREC, *op. cit.*, p. 20. Dorénavant j'indiquerai dans le texte le numéro du problème ou les pages du livre de Perec.

seulement selon la signification habituelle du mot lui-même. Or, ces définitions contiennent parfois une indication de cet état de choses. Par exemple, dans les définitions:

Fait aller ailleurs. GO (problème n. 50)
Vieux dégoût. TAEDIUM (problème n. 264)

les mots «ailleurs» et «vieux» fournissent un indice de l'opération exigée pour la solution problème, c'est-à-dire l'interprétation au pied de la lettre de ces termes (dans l'ordre: à l'étranger, dans un autre lieu, pour «ailleurs», et dans une autre époque et, conséquemment, dans une autre langue, pour «vieux»).

Mais il arrive aussi que ce soit le défini qui est chargé d'une valeur métalinguistique, valeur parfois explicitée par la définition, comme dans l'exemple:

Fait les choses à moitié. DEMI (problème n. 48)

Parfois encore la définition renvoie tout simplement à une expression figée qu'il s'agit de reconnaître et de compléter, comme dans l'exemple:

On n'aime guère être fait comme ça. RAT (problème n. 11)

qui demande de reconstituer l'expression «être fait comme un rat».

Or, dans tous ces exemples, la nature métalinguistique du problème, et la distance qui en dérive, sont assez facilement perceptibles, ce qui explicite la désignation «partiellement implicites». En effet le texte de la définition offre une explication de la fonction du mot-cible ou bien l'énumération de certaines de ses particularités utiles pour trouver la bonne solution; grâce à ces informations, la définition est censée expliciter la signification du défini ou son usage, donc sa valeur. D'ailleurs, dans la plupart de ces problèmes, il s'agit de justifier des définis tels que des conjonctions, des pronoms, des préfixes ou des suffixes, mais souvent aussi des mots étrangers ou appartenant à un autre registre de langue, ce qui nous permet d'affirmer qu'il s'agit toujours de définitions se référant à de vrais mots. Une fois qu'il a saisi la valeur métalinguistique du message qu'on lui adresse, le joueur est donc en mesure de retrouver la bonne solution.

Il y a pourtant toute une série de définitions où l'acheminement au passage du monde des choses à celui du langage se fait sur une indication absolument sibylline. Les définitions de ce type, proprement implicites, se fondent sur des astuces et sur des manœuvres linguistiques visant tantôt à intégrer des bribes de mots dans un vocable complet et à justifier sa mutilation par une expression appartenant au même champ sémantique que celui-ci, et tantôt à légitimer des séquences de lettres disposées de façon hasardeuse, mais suffisamment significatives pour reconstituer un mot entier, au moyen d'une anagramme qui en justifie la disposition dans la grille.

La nature différente des deux types de défini auxquels la définition se réfère entraîne alors la possibilité de différencier les définitions métalinguistiques implicites de Perec en deux catégories principales: les définitions qui indiquent des parties de mots et les définitions qui indiquent des groupes de lettres dont les possibilités combinatoires permettent de reconstituer un terme complet.

Dans son recueil de mots croisés, Perec affirme que «la seule manière de se faire pardonner la présence dans une grille de groupes scandaleusement privés de sens, voire même strictement imprononçables, est de leur trouver des définitions plaisantes»¹¹. Mais le verbicruciste précise aussi, se référant à son classement des définitions par rapport à leur degré d'ambiguïté, que «les 2^e, 3^e, 4^e et énièmes degrés s'appliquent évidemment aux chevilles»¹². D'ailleurs Perec semble apprécier tout spécialement ce genre de définitions, qui lui ont permis de déchaîner son imagination dans la création de nombreuses astuces captivantes.

Dans son œuvre j'ai pu discerner trois types principaux de définitions métalinguistiques implicites se référant à des segments de mots dénués de sens. Cependant il faut examiner les formes par lesquelles le statut métalinguistique de ces définitions est à la fois caché et révélé, chacune des catégories recensées présentant des traits spéciaux qui déterminent une ambiguïté et une difficulté de solution plus ou moins marquée. La forme volontairement concentrée de ces formules entraîne, en effet, la suppression de toute marque distinctive du caractère

¹¹ *Ivi*, p. 18-19.

¹² *Ivi*, p. 19.

métalinguistique d'un mot dans l'énoncé définitionnel. Ainsi, à côté de la suppression d'indications sur le caractère métalinguistique de la définition, la polysémie et des formulations habilement calculées offrent, dans certaines de ces définitions, des voies ultérieures pour atteindre ce but.

Une première source d'égarement et, par conséquent, de distance, dérive du fait que la dénomination consiste presque toujours en un groupement de lettres sans signification autonome, ce qui accentue la distance entre la définition et la dénomination, cette dernière n'étant pas un mot qui existe dans la langue.

Un premier type de définitions métalinguistiques implicites définissant ces bribes de mots est représenté par les énoncés qui fournissent une information sur la partie du mot présent dans la définition elle-même qu'il faut sélectionner pour la bonne solution du problème. Or, ces définitions désignent assez clairement (du moins avec la clarté permise aux mots croisés) deux ou trois lettres du mot en question, ce qui limite énormément leur degré d'ambiguïté. Voilà pourquoi dans ce genre de définition toute information sur la position des lettres à retrouver devient un expédient fructueux pour créer des doubles sens, fondés, justement, sur les nombreuses isotopies que peut entraîner l'emploi de certains adverbess, verbes et substantifs lorsque ceux-ci sont associés à certains mots dans le texte.

En analysant les définitions de Perec on peut justement remarquer que l'auteur utilise principalement des adverbess qui précisent la position des lettres à repérer dans le mot-cible et qui indiquent si ces lettres se trouvent au début, au milieu ou bien à la fin du mot lui-même. Mais ces adverbess sont souvent associés à des termes avec lesquels ils créent un contexte qui peut prêter à une double interprétation. Par exemple, dans la définition:

Montre le bout de l'oreille. EILLE (problème n. 71)

le mot «bout» fait penser à une partition physique et réelle de ce que le mot conducteur de la définition indique.

Et encore, dans la définition:

Ferment les sacs. CS (problème n. 45)

le verbe «fermer» est censé créer une double isotopie fondée sur la superposition d'une lecture métalinguistique et d'une lecture linéaire du texte, qui privilégie, dans ce cas spécifique, une correspondance entre ce verbe et le mot («sacs») auquel il se réfère.

Tantôt certaines définitions de Perec activent un parcours de sens temporel afin de camoufler la valeur métalinguistique du message offert au joueur, comme dans l'exemple:

Aux tout débuts de la photographie. PHO (problème n. 72)

Mais tantôt l'auteur profite aussi de certaines expressions qui rendent possible une lecture musicale de la définition, comme dans l'exemple suivant:

Ouverture de Haendel. HAE (problème n. 33)

Dans toutes ces définitions le lecteur se trouve donc égaré grâce à la cohérence lexicale qui lie les termes de la définition elle-même. Cela est clair dans les exemples suivants, où l'indication de la place occupée par les lettres dans le mot-clef est parfaitement justifié par sa pertinence dans l'énoncé:

Les premières pierres d'un édifice. ED (problème n. 5)

Au fond du puits. ITS (problème n. 45)

Au centre de la scène. CEN (problème n. 24)

Au cœur de l'Islam. SLA (problème n. 69)

Parfois Perec, pour indiquer tout simplement l'emplacement des lettres choisies pour la dénomination, se sert de certains verbes censés indiquer le commencement ou la fin d'une action ou d'une situation, comme dans les exemples suivants:

Finissent en prison. RISON (problème n. 82)

Finit mal. AL (problème n. 2)

Dans son recueil il existe aussi toute une série de définitions où certains substantifs qui indiquent la position, tels que «tête», «queue» et «chef», sont utilisés de façon métonymique, comme dans l'exemple

Tête de liste. LIST (problème n. 23)

où le mot «tête» indique, par analogie avec la tête humaine, la position supérieure, antérieure dans la lecture.

Par contre dans la définition

A une tête d'érudit. ERU (problème n. 12)

le rapport métonymique effectif entre le mot «tête» et la partie extrême du mot défini est dissimulé par une utilisation plus courante de ce mot, qui désigne, physiquement et réellement, la tête ou l'aspect de quelqu'un.

Il en va de même pour ce qui concerne le mot «queue», quoique ce mot présente des caractéristiques d'utilisation assez spéciales. En voilà quelques exemples:

Queue de morues. UES (problème n. 6)

La queue du shah. AH (problème n. 4)

Dans les grilles de Perec, le mot «queue» est souvent rapproché à de noms communs d'animaux; donc le caractère métalinguistique de la définition est caché, en ce cas, par l'usage du terme «queue», utilisé apparemment à propos pour désigner la particularité physique propre d'un animal plutôt que la fin d'un mot. D'ailleurs, dans le dernier exemple cité, on peut saisir un calembour qui profite de l'homophonie entre le mot «shah» et le mot «chat», ce qui rend la lecture du texte assez courante pour ce qui concerne le rapprochement entre le nom commun d'un animal (le chat) et une caractéristique physique de cet animal.

Dans d'autres cas le mot «tête» et le mot «queue» se réunissent dans l'expression figée «ni queue ni tête» pour indiquer un état de désordre qui n'est pas métaphorique, comme dans l'expression figée, mais réel, puisque le défini est privé de son début, donc de sa «tête», et de sa fin, donc de sa «queue»:

Du be-bop sans queue ni tête. EBO (problème n. 343)

Pour finir, le mot «chef» semble offrir lui aussi les mêmes possibilités de fourvoyer le lecteur que les mots «tête» et «queue», mais il est beaucoup moins fréquent que les autres substantifs examinés dans les problèmes de mots croisés de Perec. Cependant il me semble intéressant d'en fournir un exemple:

Chef de rayon. RA (problème n. 143)

Un autre moyen de désigner certaines lettres d'un mot de façon relativement équivoque est celui de souligner leur appartenance à plusieurs segments de mots différents, comme dans les définitions:

Commun aux indics et aux flics. ICS (problème n. 343)

En dehors, et même à la sortie. ORS (problème n. 190)

Ne prend jamais la tête en semaine. DĪ (problème n. 2)

Or, si le premier exemple comporte une lecture et une compréhension assez immédiates de la nature du problème et de sa solution, grâce à la présence du signal «communs», la transparence relative du message est aussi due au fait que le groupe de lettres à localiser se trouve, dans les deux termes, dans la même position finale. En revanche, le deuxième exemple active une complication majeure qui émane d'une proximité sémantique entre les termes en question («dehors» et «sortie»): cela occulte le fait qu'il s'agit de mots à considérer sous leur aspect graphique, et non du point de vue du sens. De plus, le groupe de lettres à repérer se trouve en deux positions différentes dans les deux termes. C'est pourtant le troisième exemple qui met en place la distance majeure, le message étant compliqué par le fait que l'appartenance du même groupe de lettres à plusieurs mots est seulement évoqué, ce qui exige, de la part du joueur, plusieurs démarches logiques intermédiaires. En effet celui-ci est censé comprendre que le segment «di» se trouve au début du mot «dimanche» uniquement, tandis que pendant la semaine il est placé à la fin du nom de chaque jour.

Ainsi, dans tous les exemples analysés jusqu'ici, l'ambiguïté de l'énoncé dépend principalement de la nature des mots choisis, mots qui se révèlent être susceptibles d'une double interprétation tout à fait cohérente à chaque fois. Les définitions de ce type, en effet, finissent par détourner l'attention du joueur, qui hésite entre une interprétation métalinguistique du mot conducteur et l'interprétation sémantique du contexte qui l'enveloppe.

Un deuxième type de définitions consacrées à des bribes de mots est représenté par les énoncés se référant de façon imprécise (c'est à dire sans aucune indication quant à la partie du

mot à sélectionner) à des morceaux de mot. Ce genre de définitions est celui qui détermine la distance métalinguistique majeure. En effet, dans cette catégorie, l'utilisation de mots polysémiques ou tout simplement fourvoyants rend la solution presque impossible à repérer. Le fait d'indiquer des lettres d'un mot de façon imprécise rend d'ailleurs ces définitions absolument arbitraires en ce qui concerne la spécificité de leur solution.

Dans le corpus examiné, le cas le plus fréquent semble être représenté par les définitions qui utilisent la préposition «en» comme un faux renvoi à une situation, un lieu, une forme verbale ou une expression figée:

En fuite. UI (problème n. 2)
En pleine méditation. ITA (problème n. 14)
En tout cas. CS (problème n. 51)
En banlieue. ANL (problème n. 22)

Parfois les définitions de ce type profitent de certains verbes dont la polysémie est très accentuée, comme le verbe «mettre», «être» ou «prendre», associés à la préposition «en» dans des locutions figées qui, à la rigueur, peuvent comporter un degré d'ambiguïté encore plus élevé. En effet, si les énoncés définitionnels introduits par la préposition «en» sont nombreux et assez facilement identifiables, la présence d'un verbe implique une variation de la forme de la définition. Ce phénomène casse, en quelque sorte, l'automatisme dans la reconnaissance du caractère métalinguistique du problème, d'autant plus que, lorsque la définition est une phrase figée, le lecteur ne lui attribue pas tout de suite le sens que cette phrase aurait si elle était prise au pied de la lettre. C'est le cas de:

Se met en quatre. TR (problème n. 39)
Pris en compte. PT (problème n. 26)
Est en ordre. DRE (problème n. 61)

où les verbes «mettre», «prendre» et «être» ont le sens fort de «être placé», «se trouver» ou «être situé dans», et non pas le sens faible qu'ils assument dans la locution figée.

Ce qui me semble constituer la donnée constante permettant de rassembler toutes ces définitions n'est donc pas l'articulation commune caractérisant leur texte, mais plutôt le fait que la pluralité de fausses isotopies établies par cette formulation

spéciale et l'association de la préposition «en» à des mots capables de créer un sens illusoire, correspondent, de fait, à une seule signification du mot «en», celle que voudrait son étymologie, c'est à dire «à l'intérieur de». D'ailleurs, toutes les définitions qui profitent de la préposition «dans» et qui se réfèrent apparemment à un lieu ou à une circonstance temporelle présentent les mêmes caractéristiques formelles et sémantiques que les définitions qui se basent sur une expression figée se servant du mot «en»:

Dans les nuages. UA (problème n. 6)

Dans le néolithique. NLT (problème n. 8)

Vous le trouverez dans un instant! ST (problème n. 88)

Mais tous les stratagèmes censés indiquer, de façon générale, quelques lettres d'un terme à travers des mots tels que «bout», «morceau», «tranche», etc., retracent pareillement la possibilité de créer une double lecture de l'énoncé (grâce à l'établissement d'une isotopie le plus souvent alimentaire) et se placent donc sous le signe de la distance métalinguistique qui caractérise toutes les autres définitions appartenant à ce groupe, comme par exemple dans:

Bout de morceau. MO (problème n. 16)

Bout de pain. IN (problème n. 28)

Un morceau de comté. OMT (problème n. 28)

Tranche d'ananas. ANAS (problème n. 21)

Également tous les énoncés qui se servent de l'expression «un peu», utilisée en tant qu'indication d'une partition au niveau du mot, accordent la possibilité d'établir des doubles sens dépendant, justement, du choix du mot conducteur à l'intérieur de l'énoncé définitionnel, ce qui permet des renvois aux domaines les plus hétérogènes:

Un peu de camembert ou deux bouts de brie. BE (problème n. 55)

Nous fait un peu hésiter. ESI (problème n. 37)

Un peu de parti pris. RT (problème n. 42)

Il en va de même pour presque tous les mots censés établir une restriction, une limite. D'ailleurs les définitions qui s'en servent me semblent mériter une brève estimation, vu que Percec, dans ses grilles, accorde à l'adverbe «presque» un emploi privilégié. Dans les cas de ce type la donnée métalinguis-

tique me semble être habilement cachée par des textes apparemment normaux du point de vue sémantique, comme dans les exemples:

Nous ferait presque rire. RIR (problème n. 2)

Presque trop mais pas assez. TRO (problème n. 3)

On peut y lire presque tout Dumas. DUMA (problème n. 54)

Les définitions qui renvoient apparemment à un calcul mathématique rentrent, elles aussi, dans une des catégories les plus troublantes parmi les définitions métalinguistiques implicites, témoignant de l'énorme réservoir d'imagination que caractérise l'esprit de Perec. En effet, au moment de la lecture de définitions telles que:

Les trois quarts de la moitié. MOIT (problème n. 81)

Les trois cinquièmes d'un tiers. ERS (problème n. 59)

le joueur est aiguillé vers la solution d'un problème de chiffres plutôt que de lettres et la distance qui entre en jeu est déterminée, justement, par la coprésence de deux codes (le code linguistique et le code arithmétique), ce qui rend l'équilibre du texte sémantiquement instable.

Il existe, finalement, de nombreuses définitions qui, pour obtenir le terme recherché, se bornent à acheminer le lecteur vers des lettres à rajouter au début ou à la fin d'un mot qui n'est pas présent en entier dans l'énoncé de la définition elle-même. Ce genre de définitions consiste donc à créer le mot entier à travers l'adjonction des lettres du mot défini à une partie de mot fourni par la définition elle-même, partie qui peut être dénuée de sens ou pourvue d'un sens autonome. Il s'agit d'un type de définition très spécial: lorsque la partie de mot offerte par la définition n'a aucun sens autonome, le caractère métalinguistique du problème est clairement percevable; lorsque la définition fournit un vrai mot, en revanche, celui-ci, grâce à l'adjonction des lettres définies, change tout simplement de signification.

Or, si le mot présent dans la définition est un mot complet, cela entraîne des possibilités très vastes d'ambigüiser le message, puisque le texte de la définition récupère la signification sémantique ordinaire de ce mot. En ce sens il résulte difficile d'arriver à isoler ce mot dans le texte et de le considérer selon

sa valeur graphique. L'ambiguïté de la définition dépend alors d'un court circuit logique qui déplace l'attention du joueur vers une interprétation linéaire du message, dont le défini, une fois trouvé, devient partie intégrante. Le repérage de la bonne solution semble donc dépendre du sens du mot-cible, comme le montrent les définitions suivantes:

Large quand elle est nue. AVE (avenue; problème n. 46)
Il a un ami dans la marine. RAL (amiral; problème n. 30)
Font de la publicité avec des lames. REC (réclames; problème n. 20)
Un dieu avec un anus et un pape s'il prend un bain. UR (Uranus ou Urbain; problème n. 9)

Il faut donc mettre en évidence que, quoique dans les mots croisés de Perec la définition exploite en même temps plusieurs phénomènes et potentialités linguistiques, dans toutes les définitions se référant à des bribes de mots, le problème est toujours axé sur la graphie, vu que la définition trouve manière d'indiquer, sous une forme plus ou moins dissimulée, les mots dans lesquels on peut trouver les groupes de lettres définis.

Le deuxième type de définitions métalinguistiques implicites prévu par mon classement est représenté par les définitions qui reposent sur une anagramme. Il faut pourtant préciser que la mise en évidence d'une anagramme éventuelle peut être exploitée uniquement lorsque la définition se réfère à un groupe de lettres suffisamment significatif pour reconstituer un mot entier. Il y a en effet un certain type de définitions où il ne s'agit plus de justifier la mutilation d'un mot ou sa transformation au moyen de l'adjonction de certaines lettres mais où il est plutôt affaire de donner un sens à une dislocation de lettres pouvant former un vrai mot lorsqu'elles sont alignées selon un ordre déterminé.

Les différentes formes par lesquelles l'énoncé définitionnel propose une justification à une séquence de lettres m'ont permis, d'ailleurs, d'établir une typologie assez détaillée des définitions qui se basent sur l'explication d'une dislocation.

En gros on peut remarquer que les définitions de ce genre se basent tantôt sur de vraies anagrammes (lorsque les lettres définies constituent un vrai mot pourvu d'une signification auquel correspond une anagramme dans la définition), et tantôt sur des anagrammes que j'appellerai impropres (lorsque les lettres ne constituent un vrai mot que dans un certain ordre et

ne représentent, dans leur disposition dans la grille, qu'une séquence dépourvue de sens).

Les définitions qui se fondent sur une anagramme impropre, c'est-à-dire celles qui se basent sur la justification d'une séquence de lettres pourvues de sens uniquement lorsqu'on les range dans un certain ordre, se réfèrent généralement à des lettres dont l'association est absolument casuelle, ce qui entraîne une distance et une difficulté de solution tout d'abord d'ordre linguistique. En effet, lorsqu'il comprend la nature du problème qu'il est appelé à résoudre, le joueur est désorienté par le fait que l'ordre des lettres dans la grille peut varier énormément et qu'il est donc obligé de résoudre le problème uniquement après avoir défini les mots perpendiculaires pour découvrir la bonne séquence des lettres en question.

Or, ce qui est intéressant dans les définitions que Perec donne à ces groupes spéciaux de lettres, c'est qu'il arrive magistralement à en cacher le caractère métalinguistique, sans toutefois rendre la définition moins juste et pertinente. À partir des définitions qui retracent la justification d'une dislocation de lettres pouvant former un mot uniquement dans un certain ordre, on peut en effet discerner dans l'œuvre de Perec plusieurs particularités saillantes du caractère implicites que de tels messages comportent.

Les cas suivants mettent en relief les traits distinctifs d'un premier type de définitions de ce genre: il s'agit de définitions qui me semblent indiquer assez clairement le statut métalinguistique du problème posé, vu que leur texte porte sur des problèmes attachés au signifiant et parfois même au seul graphisme, comme nous le montrent les exemples suivants:

De quoi écrire «Nana». NNAA (problème n. 28)

Donne tous les signes de la bêtise. TEBESI (problème n. 50)

Il existe cependant de nombreux types de définition qui se situent à un niveau plus complexe: ils se réfèrent en effet, eux aussi, à la séquence désordonnée des lettres, mais de façon totalement implicite.

Il y a par exemple, dans les grilles de Perec, plusieurs définitions qui se servent de l'adverbe «mal», censé indiquer le statut métalinguistique de l'énoncé. Pourtant la combinaison des mots dans le texte de ces définitions fait plutôt penser à une expression complète en mesure de souder les termes pour aboutir à un seul sens. Ainsi dans les exemples:

Mal traité. ETTRAI (problème n. 6)
Pris très mal. RISP (problème n. 47)

le mot censé fonctionner comme embrayeur de la correspondance entre un terme de la définition et les lettres dans la grille s'entrelace aux autres éléments de la phrase produisant, de ce fait, un double sens, et donc la distance nécessaire à faire hésiter le joueur sur le choix de la bonne réponse.

Or, si dans les définitions mentionnées le signal métalinguistique et le mot conducteur se lient au texte qui les contient grâce à l'agencement dans une expression tout à fait habituelle, il y a aussi, dans le recueil de Perec, toute une série de définitions où l'indication de la dislocation à opérer est confiée directement à un mot appartenant au même champ sémantique que le mot à décomposer. En effet, dans les définitions de ce type, le signal métalinguistique de la dislocation à opérer lors de la résolution du problème est représenté par un mot pourvu d'une signification proche de celle du mot conducteur, ce qui semble justifier leur utilisation complémentaire dans la phrase. En d'autres termes ces définitions se distinguent de celles qu'on vient d'analyser par l'association de mots dont l'usage et le sens sont habituellement libres et non pas figés. Par exemple:

Un bras en charpie. ASBR (problème n. 1)
Une mer agitée. ERM (problème n. 2)
Du gin dans un shaker. GNI (problème n. 92)
Des poètes plutôt hermétiques. ETSPOE (problème n. 54)

Dans le corpus examiné j'ai pu remarquer aussi l'existence de définitions se référant à des anagrammes impropres qui se basent sur une indication de désordre, indication qui est généralement confiée à des expressions récurrentes comme «en vrac», «en désordre», «sans ordre», etc. mais parfois aussi à des adjectifs tels que «désordonné», «confus», etc. Or, ces définitions offrent, par leur forme répétitive, une information assez transparente de la nature métalinguistique du message. Pourtant, dans certains cas, cette indication pose des problèmes, et cela dans la mesure où certains textes se basent sur une opposition sémantique entre le mot conducteur et l'indication de désordre caractérisant la dislocation. Par exemple:

Uni mais désordonné. NIU (problème n. 59)
Il est entier mais il est en morceaux. ITENER (problème n. 59)

Dans ces définitions, en effet, la figure de l'antithèse est habilement employée dans le double dessein d'établir, en même temps, une opposition sémantique, mais aussi, de ce fait, un lien entre les mots révélateurs du texte, à savoir que la mise en évidence d'une opposition comporte une lecture focalisée sur la valeur sémantique des deux termes en question, tandis que l'un d'eux devrait être considéré uniquement selon sa valeur graphique.

Mais, à l'intérieur des figures de rhétorique on peut saisir aussi, dans certaines définitions de ce type, un emploi assez fréquent de la répétition. Les définitions qui en profitent mettent en relation le mot conducteur et l'indice de sa nature spéciale par le même mécanisme qui régit les définitions basées sur une antithèse. En effet, dans ces définitions, le mot conducteur appartient distinctement au même champ sémantique que le signal de désordre qui l'accompagne, ce qui soude les deux termes rendant difficile la reconnaissance de leur différence, comme dans les définitions:

Mal, mais mal. ALM (problème n. 56)

C'est déranger et c'est dérangé. RENEG (problème n. 269)

où le même mot est employé deux fois de suite mais avec deux valeurs différentes.

Outre les indications de désordre ou de morcellement utilisées dans les définitions dont on vient de parler, un signal ultérieur est souvent employé pour indiquer une dislocation de lettres. Ce signal est fourni par l'usage de termes tels que «droit» et «place», censés fonctionner comme renvoi, sémantique et métalinguistique, à l'ordre des lettres du mot en question et, notamment, à leur disposition spéciale, comme, par exemple, dans les deux cas qui suivent:

Ce n'est pas vraiment un droit de cité. TECI (problème n. 25)

Reste, mais pas en place. RESET (problème n. 44)

Perec structure aussi de nombreuses définitions sur l'emploi de l'expression «de quoi» qui indique, au niveau métalinguistique, l'existence de moyens nécessaires et suffisants à résoudre le problème, comme dans les exemples suivants:

De quoi faire des beaux rêves. EREVS (problème n. 40)

De quoi être tout ouïe. UIOE (problème n. 17)

Dans ces textes la présence d'une expression liée aux formes habituelles de la communication rend assez énigmatique le repérage d'une donnée métalinguistique. Pourtant, la fixité de ces formules rend ces définitions aisément compréhensibles.

En revanche, les définitions qui communiquent l'information relative au manque d'ordre dans la disposition des lettres définies à travers l'indication de l'obscurité du mot conducteur déterminent un problème majeur, les termes censés représenter un signal étant assez variés. Cela accorde d'ailleurs une certaine liberté en ce qui concerne le choix d'un lexique susceptible de créer une double lecture de l'énoncé, comme l'illustrent les exemples suivants:

Il est doué mais il le cache bien. UDOE (problème n. 38)

Un moi bien contrefait. IMO (problème n. 43)

Un drôle de numéro. UMROEN (problème n. 45)

Une île tout à fait mystérieuse. IEL (problème n. 143)

Obscure clarté... TLRCEA (problème n. 74)

Le texte du dernier exemple se fonde d'ailleurs sur un oxymore célèbre permettant de tisser une opposition sémantique entre les deux termes de la définition, ce qui augmente la distance, ce qui rend difficile la reconnaissance de la différence entre les valeurs de ces termes.

Si dans tous les exemples analysés jusqu'à présent le mot à reconstruire est toujours présent d'une manière ou d'une autre dans le texte de la définition, dans de nombreux cas le problème s'articule sur des énoncés où le mot en question est uniquement évoqué. Cela entraîne une distance supplémentaire, le joueur étant appelé non seulement à abolir la distance métalinguistique que la définition comporte mais aussi à découvrir un mot caché à partir des rapports plus ou moins stricts qu'il entretient avec sa définition. Ainsi, dans les exemples

De quoi construire un palais à Florence. ITITP (problème n. 46)

Ont été fabriqués par un faux monnayeur japonais. YNE (problème n. 35)

la recherche d'un mot sous-entendu exige une démarche supplémentaire de la part du joueur: celui-ci est censé d'abord comprendre quel est le mot indiqué par la définition et, ensuite, isoler le vrai sens du message.

Un autre genre intéressant de définitions métalinguistiques

implicites de ce type me paraît être celui des définitions homosyntaxiques¹³. En effet, dans les définitions de groupes de lettres pouvant reconduire à un mot entier, Perec exploite souvent les cas où le sujet de la définition et du défini appartient au même champs sémantique: celui d'une déformation et, éventuellement, de sa correction. Par exemple:

C'est vraiment un tort. ROTT (problème n. 59)
Ridée dans tous les sens. IEDER (problème n. 82)
A effectivement besoin d'être révisé! IVERES (problème n. 24)

On a pu donc observer jusque là que les définitions métalinguistiques implicites par lesquelles Perec justifie des groupes de lettres suffisamment significatifs pour reconstituer un mot entier se basent sur la recherche d'une ambiguïté principalement sémantique. Cependant, dans de nombreuses définitions du même type, l'indication et le déguisement du caractère métalinguistique du problème me semblent plutôt dépendre de certains mécanismes morphosyntaxiques. Il y a en effet des définitions où le temps verbal utilisé pour décrire la situation du mot conducteur dans la grille représente l'élément révélateur du texte, comme le montrent les exemples suivants:

Pourrait être mieux régi. GIER (problème n. 11)
Devrait être niée. ENIE (problème n. 12)

En effet, dans ces énoncés, le choix lexical est beaucoup moins important que dans toutes les définitions analysées jusqu'à présent et l'attention du joueur se focalise sur la forme conditionnelle du verbe qui régit la proposition. L'emploi de ce temps me semble, de fait, donner à la fois le signal métalinguistique et la dissimulation de ce signal, dans la mesure où le conditionnel laisse comprendre que le défini n'a pas une certaine qualité mais pourrait ou devrait l'avoir. D'autre part l'absence de sujet du verbe permet une attribution arbitraire de cet élément, mais la distance qui en dérive est déterminée par la forme même de la définition. En effet, selon l'étude de Greimas qui nous a servi de point de départ pour cette analy-

¹³ Perec appelle «définitions homosyntaxiques» les problèmes dans lesquels la définition se rattache à un élément même du mot défini. (G. PEREC, *op. cit.*, p. 19).

se, l'on peut considérer les énoncés de ce type comme des exemples de définitions subphrastiques hétéromorphes (dans le sens que la définition et le défini composent, par leur nature grammaticale différente et complémentaire, une phrase complète). Dans ces définitions la difficulté dépend donc de la bonne compréhension du référent du verbe, vu que ces énoncés peuvent renvoyer à des mots de toutes les classes grammaticales et, à plus forte raison, à des données métalinguistiques.

Il en va de même pour ce qui concerne d'autres types de définitions qui exhibent celles que Greimas considère les marques formelles de la fonction du défini. Par exemple, la présence de l'anaphore «y» dans la définition explicite, non seulement la présence du défini dans l'énoncé, mais aussi le statut métalinguistique qui caractérise ce dernier, l'anaphore indiquant, justement, la proximité de l'élément à repérer, comme nous le montre l'exemple suivant:

A vous d'y chercher des reines. SEINRE (problème n. 32)

Pour finir, il y a, dans le recueil de Perec, une série de formules qui, tout en se référant, comme les précédentes, à un problème métalinguistique, n'appartiennent à aucune des catégories recensées dans cette étude. Le caractère commun de tous ces énoncés réside dans leur appartenance à un style de langue tout à fait éloigné de celui qui est habituellement utilisé dans les définitions de mots croisés. Face à des cas de ce type, il me paraît absolument nécessaire de faire abstraction de toute donnée strictement sémantique ou syntaxique car la source du problème dépend plutôt d'une distance d'ordre stylistique. Le charme de ces formules demeure, en effet, dans l'habileté intellectuelle et linguistique de leur auteur, et c'est justement cela qui resurgit lors de la lecture des définitions suivantes:

Difficile d'être à la page comme ça. GPEA (problème n. 16)

Peste soit de celle-là! ETSPE (problème n. 44)

Si Dieu est partout, il est aussi ici... DUIE (problème n. 82)

Il me semble utile, pour finir, de donner une brève esquisse des nombreuses définitions doubles d'anagrammes impropres. Perec, en effet, a su souvent reconnaître à certaines associations de lettres la possibilité de reconstituer plusieurs mots différents. Pourtant, loin d'en insérer un seul dans la définition en essayant de lui donner un contexte fourvoyant, Perec a

inséré dans de nombreuses définitions les deux anagrammes possibles. Tout d'abord la virtuosité langagière de ce verbicruciste exceptionnel lui a permis parfois d'établir des rapprochements syntaxiques entre les deux anagrammes de ses définitions doubles grâce à leur appartenance au même statut grammatical, comme le montrent les exemples suivants:

De quoi fêter Noël ou Léon. LENO (noms propres; problème n. 21)
De quoi signer mais aussi de quoi singer. ISNGER (verbes; problème n. 26)
De quoi faire un débit ou un bidet. EDTIB (substantifs; problème n. 38)

Parfois le mécanisme de ses définitions se fonde, en revanche, sur un rapprochement sémantique entre les deux anagrammes, comme dans le cas suivant:

Un écrit bien confus pour un récit bien embrouillé. ERICT (problème n. 69)

Enfin Perec est arrivé parfois à reconduire l'une des deux anagrammes au même champ sémantique que la dislocation des lettres de l'autre, comme dans l'exemple

Ils sont non seulement muets mais mutés. TSEUM (problème n. 123)

où le mot «mutés» est en même temps l'anagramme du mot «muets» et, du point de vue sémantique, le signal de la dislocation.

Dans les exemples analysés on peut donc percevoir clairement la volonté de Perec non seulement d'exploiter toutes les combinatoires du graphisme des lettres définies, combinatoires qui entraînent, par leur nature, des liaisons phoniques entre les mots formés, mais aussi la volonté de souder, au niveau sémantique et syntaxique, toutes les possibilités graphiques repérées.

Jusqu'à présent j'ai examiné les formes grâce auxquelles la définition met en relation des groupes de lettres disposées de façon complètement hasardeuse; je vais analyser maintenant les nombreux cas où il suffit de lire en sens inverse la séquence de lettres permettant d'entrevoir l'existence cachée d'un vrai mot. Or, la caractéristique essentielle des définitions de ce type demeure dans le fait qu'il n'y a aucune dislocation de lettres à justifier: le problème posé par le texte consiste, en effet, dans

l'occultement de l'indication de la lecture spéciale que la séquence définie comporte, censée notamment avoir comme résultat un mot. Les définitions de ce genre demandent le plus souvent le repérage d'un synonyme du terme présenté ou bien évoqué par la définition, évidemment écrit à l'envers. Dans le texte de ces problèmes, en effet, il ne s'agit plus de reconnaître un mot formé par les mêmes lettres que le défini, mais plutôt de trouver de toutes pièces un mot dont la solution du problème ne demande que l'écriture inversée. C'est pour cela que de tels énoncés proposent une indication métalinguistique déguisée qui renvoie toujours au champ sémantique d'un mouvement à rebours, d'un bouleversement dont la direction est explicitée. Par exemple:

Se range en marche arrière. ERAG (gare; problème n. 3)
Se fleurs se lisent à l'envers. LAM (mal; problème n. 6)
Exercera une traction de bas en haut. ARETIT (tirera; problème n. 46)

Les définitions où l'indication «sens» en tant que synonyme de «direction» est exploité en sa caractéristique de mot pluri-valent, censé donc être aussi synonyme de «signification», me semblent représenter un cas intéressant. C'est justement cette deuxième acception que Perec fait émerger pour ambiguïser des textes comme les suivants:

Mentionna en faisant un contresens. ATIC (cita; problème n. 51)
Ce serait stupide de le prendre dans ce sens. IRAP (pari; problème n. 25)

Parfois certaines définitions qui proposent des variations lexicales dans le choix du signal métalinguistique, selon le sujet qu'elles traitent se substituent à ces formules assez répétitives, comme dans les cas suivants:

Sa lecture exige un important flash-back. NAMOR (roman; problème n. 202)
Son mal peut nous le faire voir comme ça. REM (mer; problème n. 237)
C'est certainement un cultivateur qui l'a retournée. ERRET (terre; problème n. 59)

Parfois encore le signal de la direction dans laquelle il faut lire la séquence des lettres définies est fourni par une formulation très spéciale de la définition, où certains mots sont censés, par leur forme graphique, suggérer la bonne démarche, comme le montrent les énoncés suivants:

Fut jadis lio ou co... IUO (oc ou oïl: oui; problème n. 1)
Neves en Angleterre. TPES (seven: sept; problème n. 44)

Dans ces deux exemples les mots conducteurs de la définition sont écrits en sens inverse, ce qui permet, une fois qu'on les a lus dans le bon sens, de repérer le mot défini et d'accomplir sur celui-ci la même opération d'inversion. Dans la lecture de ces définitions, qui comporte notamment pour le joueur un mouvement en arrière, non seulement métalinguistique mais concret et réel, la difficulté majeure me semble être, par contre, celle de la relecture.

Parfois les possibilités combinatoires de certains groupes de lettres permettent, dans la définition, la correspondance entre un mot de la grille et sa vraie anagramme; il peut en effet arriver que la définition et le défini contiennent deux vrais mots dont l'un est l'anagramme de l'autre. Dans un tel cadre on peut distinguer deux typologies principales de définitions qui dépendent, toutes les deux, du statut linguistique du mot défini auquel elles se réfèrent.

Il existe tout d'abord des séquences de lettres pourvues d'une signification dans un sens de lecture et aussi dans le sens inverse. Cela entraîne de fait la possibilité de construire des définitions doubles, mais la particularité de ces textes demeure dans le fait que, même si ces définitions se basent sur des vraies anagrammes, ces anagrammes ne comportent aucune dislocation de lettres, mais uniquement une lecture de la séquence de lettres en deux directions opposées comme dans le palindrome. Le texte de ces définitions contient d'ailleurs toujours le mot «sens» qui indique, notamment, un problème de direction de lecture, comme dans les exemples:

Servi dans un sens et même un peu trop servis dans l'autre. IVRES (servi et ivres; problème n. 36)

Pape dans un sens, papa dans l'autre. LEON (Léon ou Noël; problème n. 316)

Cependant il y a de nombreux exemples où la relation entre la définition et la dénomination correspondante, quoique fondée sur une anagramme, exige une dislocation de lettres. Dans les cas de ce type, la tâche de signaler la nature métalinguistique du problème est confiée à des expressions variées et plus ou moins ambiguës.

Tout d'abord il y a des définitions où l'indication de la disloca-

tion des lettres dépend d'un signal de confusion semblable à ceux qu'on a vu être typiques dans la justification de séquences hasardeuses de lettres. Ainsi, dans l'exemple

Un mari troublé ou une fille douce. IRMA (Mari ou Irma; problème n. 284)

le signal de la dislocation des lettres du mot «mari» est déterminé par l'insertion de l'adjectif «troublé».

Mais dans des cas particuliers Perec est arrivé à tresser des liens encore plus profonds entre les deux anagrammes, créant des définitions homosyntaxiques où l'indication métalinguistique de la dislocation et de la relation anagrammatique entre les deux mots s'entremêle à la signification dont ils sont porteurs. Par exemple:

Si elle l'était effectivement complètement, ça pourrait faire douter! TOR-DUE (douter et tordue; problème n. 314)

En effet, dans cette définition, le mot «douter», écrit de façon effectivement «tordue», donne vraiment le mot «tordue», tandis que le mot «tordue» peut «faire» à son tour le mot «douter».

Il me paraît enfin pertinent d'introduire dans une telle typologie de définitions celles qui se basent sur des mots palindromiques. Ces définitions me semblent non seulement exploiter mais aussi célébrer, en quelque sorte, cette singulière propriété du langage; elles témoignent, en outre, de l'intérêt de Perec pour cette forme d'écriture. Par exemple:

Va effectivement dans n'importe quel sens. ERRE (problème n. 80)
Dans tous les sens, c'est souvent insensé. REVER (problème n. 127)
De quelque côté qu'on le prenne, c'est toujours un appel pressant. SOS (problème n. 13)

D'autre part Perec nous fournit lui-même la description de ce type de définitions et la clé pour en comprendre le mécanisme. En effet il résume, dans la définition suivante, tout le problème qu'un palindrome est censé entraîner:

S'impose pour un palindrome. ERUTCELER (problème n. 172)

Il s'agit, comme je l'ai dit, d'un problème de relecture.

L'aspect particulier de toutes les définitions métalinguistiques implicites réside dans le fait que le mot conducteur est indiqué de façon ambiguë, sa nature de référent abstrait étant cachée, et cela implique, une fois de plus, une certaine distance linguistique, voire un problème de référence et d'attribution de sens. En effet dans ces textes l'ambiguïté résulte dépendre principalement de la nature des mots choisis, mots qui sont susceptibles d'une double interprétation. La coprésence d'une donnée dont la pertinence ne concerne que la graphie et d'un indice dont la pertinence est, en revanche, sémantique, rend ces définitions déconcertantes quant à leur cohérence, et comporte une lecture focalisée sur la valeur sémantique des deux termes en question, tandis que l'un d'eux devrait être considéré uniquement en son rôle de signifiant: leur forme expressément ambiguë comporte toujours un problème de compréhension.

La difficulté majeure de ce genre de problèmes demeure donc dans la nécessité d'arriver à isoler le bon terme et de savoir le considérer en sa valeur graphique, ce qui produit une distance réelle entre le langage et son référent. De tels énoncés provoquent, en effet, une déviation de l'attention du joueur qui bascule entre l'interprétation métalinguistique du mot conducteur et l'interprétation sémantique du contexte qui l'enveloppe. Ils causent, de fait, un court-circuit logique: la distance qui entre en jeu est déterminée justement par la coprésence de deux codes bien séparés: le code du sens et celui du signe, ce qui rend l'équilibre du texte instable du point de vue sémantique.

En effet, les définitions métalinguistiques implicites permettent, d'un côté, de justifier la mutilation d'un mot ou bien sa transformation au moyen de l'adjonction de certaines lettres, de l'autre de donner à ce mot un sens par une dislocation de lettres; l'écart qui existe entre la donnée métalinguistique et sa présentation particulière dans le texte témoigne alors de la grande liberté dont le langage bénéficie lorsqu'il est poussé au-delà de ses contraintes sémantiques et syntaxiques habituelles. En ce sens les définitions de ce type me semblent fournir un exemple fascinant de déstructuration du langage et de déviation de son usage ordinaire.

Dans tous les exemples analysés, les liens sémantiques, syntaxiques et lexicaux sont altérés au profit d'un usage de la langue qui devient presque inexplicable de façon rationnelle,

mais qui réveille, chez le joueur, une prise de conscience de la logique, parfois obscure, du langage.

Les définitions métalinguistiques implicites sont donc en mesure d'opérer un bouleversement radical dans les structures conventionnelles du discours, elles remettent en question les lois du sens en dissociant le signifiant du signifié et en reconnaissant à chacun une existence tout à fait autonome et un mode de fonctionnement spécifique.

La définition dans les mots croisés postule une déviation ludique de l'activité linguistique normale: le discours cesse de signifier et viole les règles élémentaires de la langue, la communication même étant remise en cause. En ce sens on peut considérer le jeu de mots croisés comme une dysfonction du langage. L'usage ordinaire du langage subit en effet une déviation et le message est rendu obscur par l'entremise de toutes les ruses et de tous les détours que la langue peut inspirer à ses manipulateurs. Ces artifices augmentent la dimension autonome et plastique du langage, qui devient un système animé par sa propre logique interne: le joueur est obligé de remettre en discussion la fonction des mots et de s'en méfier.

La langue n'est donc plus un instrument de communication idéal. En revanche, elle représente la base parfaite pour les définitions de mots croisés qui la détournent de ses fonctions, fonctions, d'ailleurs, auxquelles les définitions restent étroitement associées par leurs formes.

Il faut alors se rendre compte que, en perturbant la relation entre les signes et les objets qu'ils désignent, les mots croisés remettent en question la nature même du langage. Cela permet à Georges Perec d'écrire:

Ce qui entre en jeu, dans les mots croisés comme en psychanalyse, c'est cette espèce de tremblement du sens, cette «inquiétante étrangeté» à travers laquelle s'infiltré et se révèle l'inconscient du langage.¹⁴

Description magistrale d'un jeu dont le fonctionnement se révèle être contraire aux lois de la langue ainsi qu'à celles de la logique, et qui permet une circulation incessante et imprévisible du sens.

¹⁴ *Ivi*, p. 18.

ABSTRACT

This study means to define the crossword puzzles field in order to emphasise some of its most important details. These details are supposed to open a reflection about the strong connection existing between the functioning of the crossword puzzles and the language. The corpus I have chosen is the crossword puzzles of a great "word player", Georges Perec, or, to be more precise, his implicit metalinguistic clues. In fact, my analysis allows to go into the study of "distance" (which is very active in this kind of riddles) in depth and to observe that in crossword puzzles language is pushed beyond its usual communication constraints.

KEY WORDS

Crossword puzzles. Ambiguous clues. Georges Perec.

Isabella Molinaro

“DETECTION” E ABDUZIONI
NELL’ISOLA MISTERIOSA DI JULES VERNE

L’isola misteriosa di Jules Verne è uno straordinario romanzo d’avventure che narra le strabilianti e spesso sconcertanti vicende di un gruppo di nordisti che, durante la guerra di secessione, fuggono da un campo di prigionia a bordo di un pallone aerostatico, il quale, in balia della tempesta, viene gettato su un’isola a dir poco misteriosa...

“Robinsonnade” con alcune varianti, il romanzo di Verne racconta, nella lettura proposta da Cacciavillani nel suo saggio *Jules Verne. L’isola misteriosa*, l’epopea dell’uomo tecnologico e il suo irrefrenabile desiderio di dominio della natura. Ma controllare la realtà significa anche interpretare e comprendere correttamente le motivazioni e le ragioni alle quali soggiacciono le azioni umane e gli eventi più o meno sorprendenti. Per spiegare tali logiche l’autore del succitato saggio utilizza sapientemente le tecniche e gli strumenti interpretativi della semiologia, nonché della psicoanalisi, facendo così emergere la complessità e l’originalità di un romanziere e di un romanzo che “ci obbliga a rinunciare per sempre all’idea che Verne scrivesse soltanto libri per ragazzi!”¹.

Qualsiasi evento inspiegabile o misterioso, come qualsiasi crimine particolarmente complicato, necessita, per essere interpretato con esattezza, dell’arte della *detection*² e delle tecniche

¹ G. CACCIAVILLANI, *Jules Verne. L’isola misteriosa*, Torino, Lindau, 1991. Tale affermazione appare in quarta di copertina, a conclusione di un’interessante presentazione del saggio.

² Il termine inglese *detection* corrisponde alla parola italiana “investigazione”. Quando parlo di “arte della *detection*” alludo alla capacità di indagare e sondare la realtà circostante con grande arguzia, ovvero con vivacità d’ingegno e con spirito sottile e garbato, seppure, quando necessario, piacevolmente mordace.

e logiche più stringenti che la semiologia e la filosofia possono offrire. Ne *L'isola misteriosa* di Verne i misteri e i fatti sorprendenti si susseguono in maniera incalzante, costringendo i cinque protagonisti ad improvvisarsi ora detective, ora decifratore di segni. Sin dall'inizio, dal loro arrivo sull'isola, alcuni accadimenti straordinari ed incomprensibili rivelano la potente struttura a *suspence* del racconto, voluta e meditata dall'autore che si preoccupa soprattutto del crescendo "matematico", cioè calcolato, d'attesa e di sorpresa, necessario dall'inizio alla fine del racconto, come in ogni rispettabile *detective story*!

Comincia subito, quindi, il dispiegamento delle logiche a disposizione, quelle inferenziali³, affinché possa svolgersi il processo di conoscenza: abduzione, deduzione e induzione. Massimo Bonfantini, nel libro *La semiosi e l'abduzione*, illustra il carattere proprio delle tre inferenze logiche che intervengono nel processo della conoscenza, ognuna con una funzione specifica: l'abduzione, che consiste nell'avanzare un'ipotesi più o meno azzardata per spiegare un certo evento; la deduzione, ovvero il momento in cui vengono tratte le necessarie e probabili conseguenze relative all'ipotesi adottata; l'induzione, che costituisce la prova sperimentale indispensabile per verificare la validità dell'ipotesi avanzata.

L'abduzione rappresenta un processo in cui l'individuo si confronta con un fatto osservato che deve essere "spiegato" data la sua rilevanza all'interno di un certo contesto: come una malattia deve essere sconfitta risalendo a ciò che l'ha causata, così un crimine deve trovare soluzione risalendo al colpevole. Si procede quindi dal risultato finale alla causa che lo ha prodotto operando "all'indietro", ma anche "in avanti", in quanto, dopo aver notato il fatto sorprendente si cerca una regola – già esistente o del tutto nuova e concepita in quel momento – per illuminarne l'origine e spiegarlo, quindi, "retroattivamente". L'abduzione è perciò il passo tra un fenomeno e la sua causa, un salto istintivo e percettivo che permette all'individuo di "indovinare" un'origine che potrà poi essere sottoposta ad espe-

³ L'inferenza costituisce un processo logico per il quale data una o più premesse è possibile trarre una conclusione.

Essa può essere:

- "immediata", se la conclusione è tratta da una sola premessa;
- "mediata", qualora la conclusione venga tratta dalla prima premessa attraverso la mediazione della seconda.

rimento per verificare o smentire l'ipotesi avanzata. Tale logica inferenziale, altrimenti detta ipotesi, retroduzione, pressunzione e argomento originario è stata "primamente tematizzata" dal semiologo e logico americano Charles Sanders Peirce⁴ e, alla fine degli anni Settanta, presa in considerazione da studiosi di discipline diverse che hanno rilevato numerose affinità fra la logica abduttiva e il metodo investigativo dei celeberrimi detectives Holmes di Conan Doyle e Dupin di Edgar Allan Poe. Il libro *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, a cura di Umberto Eco e Thomas Sebeok e contenete saggi di numerosi altri studiosi, propone infatti una rivisitazione del mito del detective (e relativi metodi d'indagine), in stretto rapporto con i problemi della conoscenza congetturale o ipotetica, felicemente defi-

⁴ Nei *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, voll. I-VI, a cura di C. Hartshorne e P. Weiss, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1931-35, nonché in altri manoscritti, C.S. Peirce utilizza questi termini come sinonimi di abduzione. L'espressione "primamente tematizzata", proposta nella presentazione in quarta di copertina del saggio di M.A. Bonfantini e riferita all'inferenza abduttiva, ricorda ai lettori che Peirce, per primo, ha cominciato a parlare di abduzioni alla fine dell'Ottocento. Nel cap. II di tale saggio - intitolato *L'Abduzione* - l'autore spiega che gli elementi che fanno parte di un qualsiasi processo inferenziale sono le tre preposizioni del sillogismo, ovvero, nella terminologia adottata da Peirce, Caso / Risultato / Regola oppure Antecedente / Conseguente / Implicazione. Questi tre elementi possono essere combinati in sei diversi modi che presentano a due a due lo stesso termine finale. È proprio tale elemento che determina il tipo di processo inferenziale, cioè che stabilisce se si tratta di un'abduzione, di una deduzione o di un'induzione.

La struttura delle tre inferenze è la seguente:

Secondo la terminologia di Peirce.

Abduzione: Risultato / Regola / Caso

Deduzione: Regola / Caso / Risultato

Induzione: Caso / Risultato / Regola

Secondo l'asse logico-formale.

Abduzione: Conseguente / Implicazione / Antecedente

Deduzione: Implicazione / Antecedente / Conseguente

Induzione: Antecedente / Conseguente / Implicazione

Secondo l'asse epistemologico.

Abduzione: Fatto sorprendente / Connessione implicativa / Legge esplicativa

Deduzione: Legge esplicativa / Fatto compiuto / Fatto previsto

Induzione: Previsione del fatto / Costatazione del fatto / Connessione confermativa

Secondo l'asse modale.

Abduzione: Esistenza / Possibilità / Necessità

Deduzione: Necessità / Esistenza / Possibilità

Induzione: Possibilità / Necessità / Esistenza

nita da Carlo Ginzburg “paradigma indiziario”⁵: una volta ancora, dunque, l’abduzione è considerata l’arma intellettuale del detective! È ormai a tutti ben noto che il titolo del libro summenzionato – *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce* – ricalca quello di un lungo racconto di Doyle – *The Sign of the Four* pubblicato sul *Lippincott's magazine* nel 1819 – e potrebbe essere ripreso tale e quale se accanto ai nomi di Holmes, Dupin e Peirce aggiungessimo, con tutta la prudenza e la cautela necessarie, il nome di Verne o del suo erudito Smith. Si consideri, a tal proposito, quanto Cacciavillani osserva circa il romanzo *L'isola misteriosa*:

L’articolazione della *suspence*, che è la struttura portante del racconto, procede secondo la logica inferenziale, più precisamente *abduittiva*, dal Conseguente all’Antecedente: appare evidente come la scelta stessa di questa logica privilegi la “quête” dell’Originario⁶.

Nel romanzo di Verne si risale alla misteriosa istanza simbolica paterna e materna (l’origine) attraverso una lunga e spesso estenuante serie di tentativi, più o meno riusciti, di relazioni inferenziali: quasi allo stesso modo di Holmes, Dupin e Peirce, i naufraghi della misteriosa isola producono catene di ipotesi, deduzioni e induzioni, più o meno azzardate, per scoprire le cause che hanno prodotto determinati eventi.

La situazione alquanto incresciosa, o meglio disperata, nella quale si trovano i cinque protagonisti de *L'isola misteriosa*, privati oltretutto, sin dall’inizio, del loro capo e guida – l’ingegno e la mente enciclopedica del gruppo – rende necessario provvedere immediatamente ad una serie di bisogni “materiali”, nonché “psicologici”: oltre al cibo e ad un riparo, si deve as-

⁵ L’arte investigativa fa parte di quelle discipline indiziarie che, secondo Ginzburg, persistono a tutt’oggi nella cultura occidentale, sebbene siano collocate tra i saperi meno prestigiosi. Si tratta di un vero e proprio paradigma (o modello) indiziario che verso la fine dell’Ottocento comincia ad affermarsi nelle scienze umane – in particolar modo nella semeiotica –, le cui origini remote sono legate alla pratica della caccia e della divinazione. Il metodo indiziario valorizza infatti i dati più dimessi e meno appariscenti – indizi minimi, particolari apparentemente trascurabili o tracce e impronte impercettibili –, ovvero inezie che permettono di cogliere una realtà più complessa, altrimenti inattingibile. Per approfondire tale argomento, cfr. C. GINZBURG, “Spie. Radici di un paradigma indiziario”, in *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, a cura di U. Eco e Th.A. Sebeok, Milano, Bompiani, 1987, p. 94.

⁶ G. CACCIAVILLANI, *op. cit.*, p. 16.

solitamente ritrovare il "Padre". Quale?... Cyrus Smith, avvolto e inghiottito misteriosamente dal nulla, poco prima dell'approdo sull'isola, oppure Nemo, misteriosa "presenza-assenza" subliminale, *deus ex machina* i cui interventi provvidenziali suscitano forti perplessità e angosce tra i naufraghi che non sono in grado di fornire spiegazioni convincenti per giustificarli.

Il travestimento da piccoli Holmes sembra indispensabile fin dall'inizio del racconto: si parte quindi alla ricerca di un qualunque indizio che possa aiutare i detectives improvvisati a risalire alle cause del fatto oscuro e sorprendente (la scomparsa di Smith), dispiegando ed intrecciando tra loro abduzioni, ovvero ipotesi, deduzioni ed induzioni, fintantoché ciò sarà possibile. È quanto accade nel romanzo, ogniqualvolta gli sventurati naufraghi, poi, abitanti dell'isola, si ritrovano sconcertati dinanzi ad un evento inspiegabile – e ce ne saranno molti – del quale dovranno ipotizzare e immaginare la causa, ovvero un altro fatto, questa volta sconosciuto, che ne è stato l'origine.

L'ingegnere Smith, il giornalista Spilett, il marinaio Pencroff, il giovane "botanico" Harbert, Nab il nero e, perché no, Top il cane dotato di un'infallibile fiuto ed istinto, in qualità di investigatori osservano i fatti inesplicabili, avanzano ipotesi da cui traggono le dovute catene di deduzioni, dopodiché, cercano di verificare sperimentalmente la loro ipotesi.

Purtroppo, quasi puntualmente, ciò non accade! Smith, strappato dall'aerostato dalla forza del mare, affonda nell'abisso marino, nonostante il fido Top, precipitatosi al suo soccorso, cerchi di tenerlo a galla. Smith è scomparso assieme al suo cane! Cominciano subito le ricerche: i compagni di sventura necessitano di una minima traccia, di un qualsiasi indizio che permetta loro di ritrovare il capo. Gridano a voce alta il suo nome: nessuno risponde! Il silenzio di Smith non prova nulla. Secondo il reporter, l'ingegnere potrebbe essere morto o vivo, e, se vivo, ferito, svenuto o semplicemente impossibilitato a rispondere. È Top a condurre poco dopo i naufraghi alla caverna in cui si trovano Nab (scomparso durante le ricerche) e Smith. Dopo un'attenta ispezione del corpo dell'ingegnere e la stupefacente constatazione circa l'assenza di ferite ed escoriazioni che il violento impatto contro gli scogli avrebbe dovuto causare, nonché circa la difficoltà di percorrere mezzo miglio in pessime condizioni fisiche – fatti incredibili ed impossibili più che inspiegabili –, i naufraghi ipotizzano che un individuo debba aver portato il corpo esanime di Smith fino a quella

caverna. Da ciò si deduce la presenza di tracce e, più precisamente, di impronte, le impronte delle scarpe di uno sconosciuto che non dovrebbero corrispondere a quelle di Smith. È il momento della verifica empirica delle congetture: l'ingegnere chiede al marinaio Pencroff di confrontare le sue calzature con le impronte che la pioggia non ha ancora cancellato e, costatando che tali impronte appartengono a Smith, l'ipotesi avanzata viene smentita. Segue un istante di grande sconcerto... Per il momento conviene lasciar stare: è il suggerimento di Smith, la cui razionalità e abilità inferenziali sembrano non riuscire nell'impresa di interpretare e spiegare la realtà. Di fatti inspiegabili dalle logiche inferenziali ne seguono molti altri e ancor più sorprendenti, basti pensare al pallino di piombo trovato nella carne di maialino o alla cassa arenata sulla spiaggia e contenente esattamente tutto ciò di cui necessitano gli abitanti dell'isola: attrezzi, utensili, abiti e libri. Nel saggio di Cacciavillani si legge:

L'ispezione della cassa, condotta secondo l'inferenza abduttiva, permette di stabilire tre ordini di dati: la cassa proviene da un paese europeo; è giunta lì di recente; una nave in pericolo l'ha buttata a mare prevedendo un naufragio... Segue uno splendido schema di discorso grupale inferenziale: Harbert propone un'ipotesi (introdotta da: "Mi pare evidente che"); Pencroff ribatte con una controipotesi (che inizia con: "A meno che") e rilancia una nuova ipotesi (dicendo: "È più probabile che")⁷.

Purtroppo le leggi dell'ipotesi sono ora troppo deboli e vaghe, è d'obbligo quindi cambiare registro e procedere, più empiricamente, secondo il "paradigma indiziario" fondato su tracce, impronte, indizi e sintomi, da tradurre in segni più comprensibili. A seguito del ritrovamento della grande cassa arenata sulla spiaggia e della probabile presenza di qualche naufrago nascosto o ferito, a cui tale cassa apparterebbe, Smith e i suoi compagni, ormai proprietari legittimi dell'isola, decidono di perlustrare una vasta porzione del territorio – la foresta del Far West fino allora rimasta quasi completamente inesplorata – al fine di rilevare un qualsiasi dato significativo. Nel romanzo si legge: "Les explorateurs ne purent trouver une trace suspecte...."⁸. A volte, anche l'evidenza negativa o l'assenza

⁷ *Ivi*, pp. 45-46.

⁸ J. VERNE, *L'île mystérieuse*, Paris, J'Ai Lu, 1995, p. 231.

di determinati elementi che potrebbero o dovrebbero essere presenti, secondo la logica comune e il buon senso, è da considerarsi altamente significativa. Nel racconto di Doyle intitolato *La valle della paura* l'ispettore MacDonald chiede ad Holmes se ha trovato nulla di compromettente frugando tra le carte del professor Moriarty. Holmes risponde esattamente con le seguenti parole: "Assolutamente nulla. Questo è ciò che mi stupisce"⁹. Ancora una lancia spezzata a favore della tesi secondo la quale l'assenza di qualcosa o di qualcuno (del presunto naufrago o nemico) è pur sempre presenza di qualcos'altro o di qualcun'altro (del misterioso ed enigmatico benefattore). È Smith che poco dopo dirà: "Je n'ai rien trouvé, et pourtant il y a quelque chose!"¹⁰ Poe fa sapere che l'investigatore Dupin è convinto che per scoprire un indizio importante è necessario sapere già cosa si stia cercando o quale verità si stia perseguendo: solo in tal modo è possibile rilevare indizi pertinenti e funzionali al successo dell'indagine¹¹.

Purtroppo, l'esplorazione della foresta del Far West, peraltro infruttuosa, ha estenuato i cinque pionieri il cui unico desiderio è ora di rientrare al più presto alla loro dimora, Granite House. "Fortunatamente", subentra un altro evento enigmatico mentre i coloni stanno cercando di abbattere alcuni alberi per creare un ponte provvisorio e, quindi, ottenere una scorciatoia: la piroga di cui hanno bisogno per attraversare il fiume, liberata inspiegabilmente dagli ormeggi, muove verso di loro al momento opportuno. Per l'ingegnere e il giornalista si tratta di una circostanza piuttosto insolita, al limite del possibile. La giornata si concluderà, tra l'altro, per mantenere elevato il livello di stupore e di sbigottimento, con un vero e proprio *coup de théâtre*: la scala a pioli del palazzo di granito è scomparsa. Scatta l'ipotesi: qualcuno si è impossessato della casa dei coloni. Forse è lo stesso individuo dal cui fucile è partito il pallino di piombo trovato nella carne di maialino, nonché proprietario del prezioso forziere abbandonato sulla sabbia. Si tratta, ci dice Verne, dell'incidente più grave occorso ai coloni durante la loro permanenza sull'isola, incidente che

⁹ Citazione proposta da M. TRUZZI, "Sherlock Holmes: psicologo sociale applicato", in *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, cit., p. 79.

¹⁰ J. VERNE, *op. cit.*, p. 318.

¹¹ N. HARROWITZ, "Il modello del detective: Charles S. Peirce e Edgar A. Poe", in *Il segno dei tre...*, cit., p. 225.

avrebbe sconvolto anche gli uomini più distaccati e freddi del mondo. La *suspence* continua fino all'anticlimax potentissimo che spiega l'accaduto: delle scimmie si sono impossessate della casa dei coloni. Altro colpo di scena: le scimmie prese da un terrore improvviso, la cui causa è per l'ennesima volta inspiegabile, fuggono dal palazzo di granito lanciandosi dalle finestre; altre sono invece uccise dai coloni. Poi, all'improvviso, la scala a pioli riappare: c'è stranamente una scimmia superstite...

Questo tentativo, peraltro fallito, di invasione del territorio e della dimora degli abitanti dell'isola suscita in loro una profonda angoscia, associata al timore di un ulteriore attacco da parte di un aggressore ancora più potente. All'urgente bisogno di proteggersi e di difendersi dalle minacce provenienti da un probabile nemico – onde la costruzione di un fossato riempito d'acqua che circonda completamente l'altipiano di Garde-vue dove si trova il palazzo di granito divenuto ora "isola nell'isola" –, s'aggiunge l'impellente necessità di controllare e dominare il mondo esterno attraverso l'ossessiva perlustrazione dell'isola misteriosa (battezzata dai coloni "Lincoln"), nonché di una nuova isola di cui i coloni scoprono l'esistenza tramite una bottiglia ripescata dal mare e contenente un messaggio: "Naufragé... Ile Tabor: 153° O. Long. – 37° 11' Lat. S." ¹².

Tre dei coloni partono e sbarcano sull'isola Tabor dove osservano e raccolgono tutto ciò che può essere utile al fine di spiegare e interpretare il significato di quello strano messaggio: indizi, tracce e sintomi. Per prima cosa rilevano la presenza di animali e piante d'origine europea, sentieri tracciati, tronchi d'alberi tagliati con l'ascia e ormai in putrefazione, terreni incolti abbandonati e ceduti alle erbacce, poi scoprono, nascosta dalle fronde degli alberi, una vecchia abitazione al cui interno vengono trovati oggetti di vario genere e d'uso comune: utensili, pentole e bollitori arrugginiti, coperte e abiti ammuffiti, barili di polvere da sparo, scatolette contenenti esche e, su un tavolo, una Bibbia consunta dall'umidità. Il tutto, si legge nel romanzo, coperto da uno spesso strato di polvere. Una consistente serie di abduzioni viene prodotta generosamente dagli attenti investigatori che, non ancora soddisfatti dei reperti rinvenuti, conducono un'accurata ispezione dei materiali con cui è stata costruita la capanna.

¹² J. VERNE, *op. cit.*, p. 330.

In una delle tavole di legno, provenienti non tanto dallo scafo o dal ponte di una nave, quanto dal pavese, il marinaio Pencroff scorge alcune lettere ormai cancellate, dalle quali risale al nome britannico o americano dell'imbarcazione. Segue una nuova sequenza di ipotesi più o meno probabili avanzate dal marinaio e dai suoi compagni circa l'identità della nave e dei suoi passeggeri, proprietari della misera capanna e ormai presumibilmente morti. Prima della partenza dall'isola Tabor, decisa per il giorno seguente, dato il vento favorevole, il reporter suggerisce di raccogliere attrezzi, utensili, capi di bestiame da riproduzione e esemplari rari di vegetazione da coltivare nella loro amata isola, procedendo ad una selezione dei materiali reperiti nella capanna e nel territorio esplorato.

L'episodio relativo all'isola Tabor – in cui i coloni diventano investigatori e decifраторi di una realtà non semplice da interpretare – illustra sufficientemente il problema relativo alla definizione e classificazione di quei segni che troppo facilmente e confusamente vengono compresi all'interno di categorie semiologiche errate, ignorando la possibilità di utilizzare delle definizioni operative corrette per poterli distinguere. Nel saggio scritto da Umberto Eco – il cui titolo è *Corna, Zoccoli, Scarpe. Alcune ipotesi su tre tipi di abduzione* – oltre a discutere sull'esistenza di diversi tipi di abduzione, l'autore esaurisce magistralmente l'argomento relativo alla produzione segnica¹³, ovvero ai concetti di "indizio", "impronta", "sintomo" e "segno", abduzioni del primo tipo che Eco definisce "ipercodificate" a differenza di Thagard¹⁴ che preferisce distinguerle dalle altre abduzioni, sicuramente più interessanti ed innovatrici, chiamandole semplicemente "ipotesi".

Nel caso dunque delle ipotesi o abduzioni ipercodificate, la legge che serve a spiegare un fatto particolare e sorprendente, risalendo ad un altro fatto particolare che lo ha causato, è disponibile immediatamente, "in maniera automatica o semi-automatica"¹⁵: è noto a chiunque, infatti, che certe impronte, sintomi e indizi si riferiscono a determinate classi di cause.

Le *impronte* rappresentano il caso più elementare di produ-

¹³ U. Eco, "Corna, Zoccoli, Scarpe. Alcune ipotesi su tre tipi di abduzione", in *Il segno dei tre...*, cit., p. 250.

¹⁴ *Ivi*, p. 241.

¹⁵ *Ivi*, p. 244.

zione segnica, poiché è relativamente facile risalire alla causa che le ha prodotte: la forma di un'impronta è infatti una proiezione dei tratti pertinenti, tipici del possibile produttore di essa e "interpretare un'impronta significa correlarla appunto a una possibile causa fisica"¹⁶. A riprova di quanto detto, si pensi all'episodio sorprendente relativo alle impronte misteriose ritrovate nei pressi della caverna dove trova riparo Smith e facilmente riconosciute come appartenenti all'ingegnere stesso.

Possono essere considerati come *sintomi*, invece, tutti quei fenomeni che sono stati prodotti da una forza esterna che ha agito su una materia resistente. Sono diversi dalle impronte in quanto la causa che li ha prodotti non è correlata ad essi a livello di "forma", bensì di "contenuto". L'abbruttimento e la disperazione del naufrago dell'isola Tabor – che i coloni incontrano durante l'ennesimo giro di ricerche, scambiandolo a prima vista per un'enorme scimmia dalla quale il giovane Harbert viene aggredito violentemente – si riflettono direttamente sul suo aspetto selvaggio e sul suo sguardo, inizialmente spento e inconsapevole, caratteristico di un individuo caduto in un profondo avvillimento. I suoi modi selvaggi, brutali ed aggressivi, "sintomatici" per l'appunto, confermano tale degradazione morale. In seguito però, un bagliore di luce, o meglio, un'espressione insolita, che Smith sorprende negli occhi del naufrago – brillanti e tremolanti dinanzi alla vista del mare – rivelano la profonda tristezza e la nostalgia della vita marinara di un tempo.

Alla categoria degli *indizi* sono riconducibili invece i tronchi d'alberi abbattuti, i sentieri tracciati, la spianata realizzata per la costruzione della capanna ed altri elementi osservati dagli esploratori sull'isola Tabor, nonché all'interno dell'abitazione dello sconosciuto: i fucili e le scatolette contenenti esche per la pesca, testimonianza dell'attività a cui era dedito l'abitante dell'isola; la presenza di una Bibbia oramai ammuffita, indice di sensibilità o religiosità; le coperte e gli abiti ingialliti, implicanti la lunga assenza del proprietario della capanna... Gli indizi sono infatti gli oggetti lasciati da un agente esterno in un determinato luogo e in qualche modo considerati come correlati "fisicamente" ad esso, cosicché dalla loro presenza effettiva o possibile si può ricavare la presenza passata, effettiva o possibile, dell'agente stesso.

¹⁶ *Ivi*, p. 249.

Eco spiega nel suo saggio che la differenza tra sintomi e indizi sta nel fatto che nel caso dei sintomi esiste una contiguità, presente o passata, “necessaria”¹⁷ tra effetto e causa e la presenza dell’effetto implica la necessaria presenza della causa, mentre per quanto concerne gli indizi, vi è una contiguità esclusivamente passata e “possibile”¹⁸ tra il possessore e il posseduto e la presenza del posseduto rimanda alla possibile presenza del possessore. Vi è comunque un’importante precisazione da fare a proposito della natura degli indizi che Eco definisce come “sintomi complessi”, poiché bisogna innanzitutto rilevare la presenza necessaria di un agente “causante” indeterminato, poi trattare il sintomo come indizio che rinvia ad un agente possibilmente “più determinato”, riconosciuto convenzionalmente come il più probabile possessore dell’oggetto rinvenuto in un dato luogo. Ora cito testualmente Eco: “È questo il motivo per cui un racconto poliziesco è solitamente più complicato e perciò più avvincente della diagnosi di una polmonite”¹⁹.

Alla luce di quanto detto, dal tipo di taglio effettuato sui tronchi degli alberi è possibile risalire all’azione umana, cioè alla causa fisica che ha prodotto il fatto osservato: l’accetta o l’ascia utilizzata dal presunto abitante dell’isola. *In primis*, si rileva la presenza necessaria di qualcosa o di qualcuno – una causa ancora indeterminata – che ha spezzato o spaccato il tronco dell’albero, quindi, si riconosce nel tronco spezzato un indizio, poiché si immagina dal tipo di taglio sul legno che un individuo munito di un’accetta abbia abbattuto l’albero.

Tali esemplificazioni sono servite a chiarire il concetto di abduzioni ipercodificate, nelle quali si utilizzano regole note per spiegare dati osservati. Le spiegazioni che si ricavano tramite queste leggi generali – grazie alle quali i sintomi o le impronte sono trasformati in segni – costituiscono tuttavia una serie di fatti ancora sorprendenti e sconnessi tra di loro. Sarà necessario in seguito organizzare tali dati all’interno di una struttura di relazioni coerenti, producendo un racconto o una storia sensata.

Alla produzione segnica considerata finora, potrebbe aggiungersi un’ulteriore categoria di elementi sintomatici detti *simulazioni*. Nel saggio di Gian Paolo Caprettini, intitolato *Le orme*

¹⁷ *Ivi*, p. 250.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

del pensiero, le simulazioni sono definite come produzione volontaria di sintomi, messi in atto intenzionalmente e in malafede allo scopo di depistare un'indagine o rendere particolarmente ostica la soluzione di un enigma. Caprettini spiega che spetta all'investigatore decidere se considerare un sintomo prodotto intenzionalmente come indizio (elemento che rimanda ad un'altra realtà) o come segno (elemento che rimanda semplicemente a se stesso), in base all'ipotesi interpretativa adottata: sono perciò le ipotesi che determinano lo statuto semiologico dei dati o fatti osservati. Riporto ora fedelmente quanto dice l'autore del saggio: "il valore sintomatico, il valore di *rinvio* di un certo elemento della realtà deriva dalla decisione, in forma di congettura, di ritenerlo pertinente"²⁰. Esempi di simulazione, ovvero di creazione di una realtà surrettizia, e comunque mai infondata – in quanto prodotta all'interno della coerenza e verosimiglianza del racconto o del quadro indiziario – sono assai rari ne *L'isola misteriosa*, data la sua natura di romanzo d'avventure e non prettamente di detective story. Forse, i soli frangenti in cui è possibile parlare di simulazione – intesa qui come manovra "parzialmente" surrettizia, ovvero come stragemma realizzato con l'intenzione di nascondere qualcosa a qualcuno – riguardano esclusivamente quegli interventi provvidenziali del misterioso benefattore che riducono alla disperazione gli abitanti dell'isola, la cui intelligenza e razionalità vengono puntualmente frustrate da una serie di dati incomprensibili che li spingono a congetturare la presenza di una potenza sovranaturale sovrastante la loro isola e il loro intelletto. Il misterioso genio dell'isola, come lo chiamano i coloni, è il Capitano Nemo che vive sotto i mari nel suo lussuoso sommergibile Nautilus. È lui che osserva gli abitanti dell'isola Lincoln e che li soccorre nei momenti di maggior difficoltà, sempre senza mostrarsi, celando rigorosamente la sua esistenza. Nel romanzo, infatti, si legge: "Le capitaine Nemo resta donc, puis, il observa ces hommes jetés sans ressources sur une île déserte, mais il ne voulut point être vu"²¹. E, più avanti: "Ainsi s'expliquaient tant d'incidents qui devaient paraître surnaturels et qui attestaient la générosité et la puissance du capitaine"²².

²⁰ G.P. CAPRETTINI, "Le orme del pensiero", in *Il segno dei tre...*, cit., p. 165. Cfr. A.G. GARGANI, *Lo stupore e il caso*, Bari, Laterza, 1992, p. 12.

²¹ J. VERNE, *op. cit.*, p. 558.

²² *Ivi*, p. 559.

Lo stupore rappresenta lo scarto e la differenza tra due diversi livelli di conoscenza o, come preferisce Caprettini, il "rapporto gerarchico"²³ tra colui che è detentore di conoscenza e colui che ne è privo. Nel romanzo di Verne si utilizza spesso il termine *stupéfais* per descrivere lo stato d'animo dei coloni dinanzi agli eventi misteriosi che accadono con una certa frequenza e che collocano gli sventurati al rango inferiore del suddetto rapporto, proprio di colui che l'ignoranza e la mancanza di informazione rende inerte e sottomesso a chi detiene il potere derivato dalla sapienza, cioè al capitano Nemo. Una simile gerarchia si instaura tra Cyrus Smith e i suoi compagni ogni volta in cui l'edotto ingegnere decide di tenere per sé alcune sue perplessità e incertezze, almeno fino al momento della risoluzione dell'enigma. Ne *L'isola misteriosa* si legge infatti: "Voilà ce que Cyrus Smith voulait savoir, et, d'abord, être seul à savoir"²⁴. Si rilevano in altri punti del romanzo ulteriori testimonianze della superiorità intellettuale di Smith rispetto ai suoi compagni, nonché del rapporto privilegiato con il reporter Spilett, che in alcune circostanze è reso partecipe di informazioni segrete: "En tout cas, l'ingénieur ne communiqua ses impressions qu'à Gédéon Spilett, trouvant inutile d'initier ses compagnons aux réflexions involontaires que faisait naître en lui ce qui n'était peut-être qu'une lubie de Top"²⁵. E, ancora: "Observons donc, mais n'insistons pas devant nos compagnons sur ces singuliers incidents. Gardons nos remarques pour nous et continuons notre besogne"²⁶. Infine, come ulteriore testimonianza dello stupore provato da chi "non sa": "Etendu sur un riche divan, ils virent un homme qui ne sembla pas s'apercevoir de leur présence. Alors, Cyrus Smith éleva la voix, et, à l'extrême surprise de ses compagnons il prononça ces paroles"²⁷.

Il rapporto gerarchico tra il detentore di conoscenze ed informazioni e colui che ne è privo, o tra l'enigma da risolvere

²³ G.P. CAPRETTINI, *op. cit.*, p. 165. Cfr. A.G. GARGANI, *op. cit.*, p. 12. Oltre al concetto di stupore, l'autore illustra il termine e la funzione del caso (altrimenti detto imprevisto o accidente), considerandolo un'occasione preziosa per accedere ad una dimensione simbolica più autentica e significativa rispetto alla realtà quotidiana.

²⁴ J. VERNE, *op. cit.*, p. 316.

²⁵ *Ivi*, p. 203.

²⁶ *Ivi*, p. 150.

²⁷ *Ivi*, p. 551.

e l'investigatore, spesso implica anche la capacità, da parte di chi è alla ricerca della verità, di opporsi alla tendenza del colpevole o di chiunque altro a "dissimulare"²⁸, cioè a nascondere dati importanti per la soluzione del mistero, riconoscendoli nell'uniformità di uno sfondo, confusi tra elementi non pertinenti: si pensi a Smith che indaga in assenza degli altri coloni nei pozzi sottostanti la casa di granito, per cercare qualcosa o qualcuno della cui presenza è certo, ma che non riesce a scorgere. Oltre a contrastare ogni tentativo di dissimulazione, colui che possiede la maggior quantità o la miglior qualità delle informazioni deve essere anche dotato di una certa abilità nel "simulare"²⁹ risposte che ignorano e declinano alcune domande scomode e compromettenti il buon esito della ricerca: "Cyrus Smith avait donné cette explication, qui était admissible sans doute. Mais était-il bien convaincu de la justesse de cette explication? On n'oserait l'affirmer"³⁰. È esattamente lo scarto tra la conoscenza e l'intuizione di un abile investigatore come Smith e quella dei suoi compagni, nonché collaboratori, che conferisce al romanzo *L'isola misteriosa* quel tratto tipico del giallo alla Conan Doyle, in cui "la narrazione è costruita su una differenza di sguardi"³¹. Come già osservato, l'incontro degli abitanti dell'isola Lincoln con il loro benefattore è preceduto ed introdotto dalla domanda posta con estrema naturalezza da Smith e sottolineata da un indicibile sbigottimento generale: "Capitaine Nemo, vous nous avez demandé? Nous voici"³². Smith, all'interno di una simile articolazione del sapere, sovrasta frequentemente il resto del gruppo, nonché il lettore, sebbene il punto di vista di quest'ultimo non sempre coincide con quello degli abitanti dell'isola. Quando i coloni giungono nel vasto salone in cui si trova il Capitano Nemo, il lettore viene informato tramite ciò che racconta il narratore del fatto che Smith, non appena vede e riconosce il misterioso benefattore, mormora all'orecchio di Spilett il nome di quell'uomo – ancora sconosciuto al resto del gruppo ma non più ai lettori – la cui storia è tra l'altro nota pure al reporter. Simili scarti di percezione e di conoscenza della realtà descrivono perfettamen-

²⁸ G.P. CAPRETTINI, *op. cit.*, p. 164.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ J. VERNE, *op. cit.*, p. 216.

³¹ G.P. CAPRETTINI, *op. cit.*, p. 162.

³² J. VERNE, *op. cit.*, p. 551.

te il rapporto esistente tra l'investigatore Holmes e il suo collaboratore Watson. Si tratta comunque di rapporti in cui i due poli opposti, di solito subordinati l'uno all'altro, svolgono a volte funzioni complementari. Il *topos* servo/padrone³³ prevede: un certo sadismo nel caso in cui Holmes o Smith decidono di tacere certe verità o conoscenze, lasciando il collaboratore Watson o il resto dei compagni nella più cieca ignoranza (quando non ingannati o depistati tramite simulazioni ed altri espedienti); una buona dose di generosità e di fratellanza, ogniqualvolta l'ingegnere o l'investigatore rivelano le loro osservazioni e le catene dei loro ragionamenti in modo da rendere edotti i loro collaboratori sul reale svolgimento dei fatti – Holmes ricorre anche all'arte della maieutica socratica per aiutare l'allievo, tramite il dialogo, ad acquisire consapevolezza delle conoscenze che si formano nella sua mente, laddove Smith discute appassionatamente con il giovane Harbert, aspirante scienziato, di problemi scientifici piuttosto complessi; aiuto reciproco, invece, qualora gli errori o gli abbagli del dottor Watson o di qualche membro del gruppo capeggiato da Smith permettano la verifica di alcune ipotesi e, quindi, l'accelerazione delle indagini. In ogni caso, il rapporto gerarchico tra i personaggi, all'interno del *topos* servo/padrone, non permette alcun ribaltamento dei rapporti di forza, essendo questi saldamente fondati su un'effettiva superiorità culturale e intellettuale dei "padroni", le cui menti sono definibili, a dir poco, "enciclopediche": "L'ingénieur était pour eux un microcosme, un composé de toute science et de toute l'intelligence humaine!"³⁴ (è ciò che pensano i naufraghi del loro capo Smith, ne *L'isola misteriosa*); "La mia mente è simile a un solaio ingombro di ogni sorta di oggetti ammucchiati alla rinfusa [...] e questi oggetti sono tanti che spesso ho soltanto una vaga percezione di quel che possiedo"³⁵ (è quanto afferma Sherlock Holmes, nel racconto intitolato *La criniera del leone*, per definire la vastità e disparità delle cognizioni che riempiono la sua mente). Allo stesso modo dello scienziato Smith e dell'investigatore Holmes, anche il detective Dupin sembra equipaggiato di un tipo particolare di mente o di un particolare abito mentale, che Poe, il suo cre-

³³ G.P. CAPRETTINI, *op. cit.*, p. 178.

³⁴ J. VERNE, *op. cit.*, p.72.

³⁵ G.P. CAPRETTINI, *op. cit.*, p. 174.

atore, definisce “anima bi-partita”³⁶. Si tratta precisamente di quella disposizione psichica della quale partecipano sovente i detectives quando, spassionatamente, vagano con l’immaginazione attorno ad un caso irrisolto. In tale circostanza, l’investigatore Dupin, assorto in profonde meditazioni, si isola dal resto del mondo e sprofonda letteralmente in una “rêverie” creativa, ovvero in una sorta di pensiero preconsciouso, in cui la soluzione dell’enigma e la verità vengono attinte tramite uno slancio intuitivo che supera qualsiasi premessa logica e razionale, in funzione complementare con essa e mai oppositiva. Un simile accadimento interiore ha la sua controparte, visibile e tangibile, nell’aspetto esteriore dell’individuo. Il linguaggio del corpo – fatto anche di movimenti più o meno involontari, come pure di espressioni e di sguardi mutevoli – sottolinea regolarmente i pensieri intimi e le parole taciute. Ecco come viene descritto Dupin nell’atto di rimuginare un caso:

In quei momenti diventava freddo e astratto, i suoi occhi perdevano ogni espressione e la sua voce, solitamente piena e tenorile, raggiungeva il registro di soprano, il che sarebbe suonato petulante, se non fosse stato per l’incisività e la perfetta chiarezza della sua pronuncia³⁷.

Holmes sembra trasformarsi invece in un cane da caccia, privo oramai di capacità verbale e costretto ad esprimersi tramite versi. È il dottor Watson a raccontare che:

Chi avesse conosciuto il tranquillo pensatore o logico di Baker Street avrebbe fatto fatica a riconoscerlo. Il suo viso arrossiva e si adombrava. Le sue sopracciglia diventavano due dure linee nere mentre gli occhi scintillavano sotto di esse con un bagliore metallico. Le narici sembravano dilatarsi in una animalesca brama di caccia e la sua mente era così assolutamente concentrata su ciò che aveva di fronte che una domanda o un’osservazione suonavano inaudibili al suo orecchio o, al massimo, provocavano in risposta un ringhio improvviso e nervoso³⁸.

³⁶ N. HARROWITZ, *op. cit.*, p. 231. L’autrice spiega che l’espressione “anima bi-partita” o anima del “poeta-matematico” si riferisce ad un tipo di mente “raziocinativo / abduittivo” nella quale la razionalità e la “rêverie” convivono armoniosamente.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Th.A. SEBEOK e J. UMIKER-SEBEOK, “Voi conoscete il mio metodo: un confronto tra Charles S. Peirce e Sherlock Holmes”, in *Il segno dei tre...*, cit., p. 38.

Anche l'ingegnere Cyrus Smith – campione dell'ideologia positivista nonostante il suo sospettare l'esistenza di un essere misterioso e sovrannaturale – sembra lasciarsi trasportare da momenti di rêverie, soprattutto se assorto e meditabondo o, peggio, in stato di apprensione: “Cependant, l'ingénieur, immobile, l'oreille attentive, le regard plongé dans le gouffre, ne prononçait pas une seule parole [...] – Que voulez-vous, mon ami? répondit l'ingénieur comme s'il fût revenu du pays des rêves”³⁹. Nel romanzo di Verne viene utilizzato il termine “rêves” per indicare la totale estraniamento di Smith dalla realtà circostante e il conseguente isolamento nel suo mondo interiore.

Anche il metodo investigativo di Holmes non esclude una certa componente intuitiva o irrazionale, “determinante” per Dupin nel processo conoscitivo e “sintomatica” in Smith che si abbandona ad essa quando, sconfitta la sua logica scientifica, ipotizza l'esistenza di strane influenze enigmatiche. Thomas e Jean Sebeok, nel saggio *Voi conoscete il mio metodo: un confronto tra Charles S. Peirce e Sherlock Holmes*, confrontando il metodo investigativo di Holmes e il metodo scientifico di Peirce, rilevano infatti che Holmes oscilla tra l'unidirezionalità mentale e quasi frenetica del cane da caccia sulle orme della preda e una sorta di “rêverie”: si tratta cioè di una combinazione di istinto ed intuito che deriva, secondo l'opinione dei Sebeok, dall'idea del “poeta-matematico” illustrata da Poe⁴⁰. Nel racconto *Il mastino dei Baskerville* Holmes non nega che a volte sia necessario essere disposti ad immaginare ciò che è accaduto e in *Silver Blaze* aggiunge che: “Noi abbiamo immaginato quello che poteva essere accaduto, abbiamo agito di conseguenza, e ora vediamo che le nostre ipotesi erano esatte”⁴¹. Il dottor Watson, nel racconto *La lega dei capelli rossi*, informa il lettore del ruolo determinante che l'immaginazione svolge nel metodo d'indagine di Holmes:

Era in quei momenti che la brama della caccia improvvisamente si impadroniva di lui, e che le sue brillanti capacità di ragionamento si innalzavano al livello dell'*intuizione*, a tal punto che coloro che non erano a conoscenza dei suoi metodi lo guardavano con sospetto, come ad un uomo la cui conoscenza oltrepassa quella degli altri mortali⁴².

³⁹ J. VERNE, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁰ N. HARROWITZ, *op. cit.*, p. 231. Cfr. nota 36.

⁴¹ G.P. CAPRETTINI, *op. cit.*, p. 168.

⁴² Th.A. SEBEOK e J. UKER-SEBEOK, *op. cit.*, p. 46.

Momenti di irrazionalità e di estraniamento dalla realtà circostante – con le sue noiose occupazioni quotidiane – s’alternano e subentrano – occasionalmente e allo stesso modo in cui accade a Dupin – alle inferenze logiche di Holmes, conducendolo in una sorta di spensierata estasi e di “giocosa” felicità, rivelando un tratto del suo carattere – che Watson osa definire “poetico e contemplativo” – del tutto dissonante con il suo atteggiamento di austero pensatore e logico di Baker Street e, ancor più, con la sua natura di istintivo e ringhioso cane da caccia.

La singolare disposizione d’animo a cui Holmes s’abbandona – l’anima bi-partita di Poe – che è definita da Peirce con il termine “Play of Musement”⁴³ (cioè “puro gioco” o “gradevole occupazione mentale”) consiste essenzialmente in un vivace esercizio dei propri poteri oltre ogni regola, se non quella della libertà più assoluta, e nasce inizialmente da una semplice impressione che, ben presto, si tramuta in attenta osservazione, per elevarsi poi in contemplazione, fino ad una vera comunione dell’io con l’io⁴⁴. Procedendo oltre, esplorando le connessioni esistenti tra la realtà materiale, la mente umana e le interpretazioni che essa può fornire, si giunge fino allo studio scientifico. La definizione di “Play of Musement” non è in realtà così ovvia e semplice. Forse potrebbe essere utile avvalersi del concetto di “stato di flusso”, proposto da Daniel Goleman nel suo libro *Intelligenza Emotiva*⁴⁵, per comprendere l’esperienza descritta dal logico americano quando suggerisce di entrare nella navicella del “Musement” e di spingerla nel largo del pensiero, lasciando che la brezza del cielo gonfi le sue vele. Sognare, quindi, ad occhi aperti, ma sempre attenti a quanto accade attorno e soprattutto in spensierata conversazione con se stessi. Lo stato di flusso, che ricorda infatti quel vagare con la fantasia tipico di quando si è assorti nei propri pensieri e apparentemente indifferenti nei confronti della realtà circostante, consiste in una sorta di sequestro emozionale durante il quale la calma e la concentrazione più totale permettono di conseguire, senza grosse difficoltà, la migliore performance fisica e soprattutto mentale: è forse il momento eccezionale dell’intuizione di una nuova legge scientifica o della risoluzione di un

⁴³ N. HARROWITZ, *op. cit.*, p. 232.

⁴⁴ Th.A. SEBEOK e J. UMIKER-SEBEOK, *op. cit.*, pp. 45-46.

⁴⁵ D. GOLEMAN, *L’intelligenza emotiva*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 89.

enigma particolarmente ostico, dato che anche nel crimine l'applicazione del "Musement" è molto utile!

Ancora una volta Peirce afferma che – riprendendo le osservazioni di Dupin in *Il delitto della Rue Morgue* – il carattere *outré* (cioè esagerato, eccezionale) di un mistero o di un enigma è da considerarsi, attraverso un'adeguata analisi, la chiave che più dolcemente può risolvere l'enigma stesso⁴⁶. Paradossale forse, ma tale affermazione, condivisa da un logico e da un investigatore, ha tutta l'aria di una sfida e di un gioco arrischiato nel quale intuizione, gioco e azzardo sono componenti essenziali del loro abito mentale. Che dire ora a proposito degli eroi di Verne? Quando, durante le loro vicissitudini o le loro riflessioni, emerge un qualche istante di "rapimento" emotivo o psichico? Forse l'unica circostanza in cui le emozioni predominano completamente sulle facoltà razionali riguarda il momento in cui il misterioso benefattore decide di "rivelarsi". L'ingegnere Smith e i suoi compagni, ormai non più padroni di se stessi e magnetizzati da una presenza enigmatica, seguono un percorso accidentato e tortuoso senza provare alcuna fatica o paura, in preda ad un' incontenibile emozione e confusi a tal punto "... qu'ils durent se croire féeriquement transportés dans le monde des rêves"⁴⁷.

Alla luce di quanto detto, sembrerebbe che non di rado episodi di irrazionalità, momenti di estatica contemplazione della realtà, con o senza slanci intuitivi o affioramento di pensieri preconsoci, possano rientrare nelle dinamiche psicologiche e, perché no, nelle strategie proprie del detective. Sebbene Sherlock Holmes affermi di "non tirare mai ad indovinare"⁴⁸, in quanto trattasi, dal suo punto di vista, di un'abitudine scandalosa e distruttiva per le facoltà logiche, in realtà sembra ricorre spesso al suo intuito, riuscendo sempre egregiamente nelle sue vaticinazioni, per quanto le ipotesi che avanza non contengano un grado notevole di originalità. Anche il famoso e singolare aneddoto raccontato da Peirce, relativo al furto del prezioso orologio regalatogli dal governo americano, dimostra il ruolo vitale che l'intuito svolge nella soluzione di un mistero⁴⁹.

⁴⁶ Th.A. SEBEOK e J. UMIKER-SEBEOK, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁷ J. VERNE, *op. cit.*, p. 551.

⁴⁸ Th.A. SEBEOK e J. UMIKER-SEBEOK, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁹ Cfr. il paragrafo 9, intitolato *Charles Sanders Peirce, detective*, del cap. II del libro di M.A. BONFANTINI, *op. cit.*, p. 54.

Peirce, senza alcuna prova certa, semplicemente osservando alcuni individui a bordo del battello in cui era avvenuto il furto, scommette, contro il parere del capo dell'agenzia investigativa che si occupa del caso, che uno dei camerieri – di cui fornisce il nome e le mosse successive – è il responsabile del furto. Sicuramente, Holmes e Smith, rappresentanti di una forma mentis positivista, non oserebbero tanto: se per Peirce la produzione di un'ipotesi non è che un atto di *insight*, “un lampo di luce”⁵⁰, come accade nell'episodio appena descritto, Holmes sostiene che l'errore peggiore in cui un investigatore può incappare è teorizzare in assenza di dati sufficienti e, condividendo una mentalità simile, Smith e i suoi compagni esplorano e perlustrano la loro isola alla frenetica ricerca di indizi.

Ma se per gli eroi di Verne l'impossibilità di spiegare gli inquietanti eventi che mortificano la ragione scientifica implica la necessità di ammettere l'esistenza di una realtà soprannaturale – inizialmente Smith afferma di non credere ai misteri in quanto per ogni fatto apparentemente inspiegabile esiste sempre una causa – l'investigatore di Doyle, la cui mente è intrisa di scetticismo scientifico, è fermamente convinto che non ci sia bisogno di ricorrere ad alcun fantasma o forza al di fuori delle ordinarie leggi di natura. Bonfantini sottolinea che Peirce nel suo tirare ad indovinare crede fermamente di non essersi condotto irrazionalmente, in quanto non ricorre ad una magica intuizione, ma fa riferimento ad un ragionamento che definisce “ipotetico, nascosto e preconsciouso o semiconsco”⁵¹. L'atto di individuare all'improvviso e con determinazione il colpevole è reso possibile da uno “stato passivo e recettivo”⁵² – simile ai momenti di *rêverie* in cui sprofondano Dupin, Holmes e, a volte, Smith – a cui Peirce si abbandona e durante il quale la sua mente assorbe inconsapevolmente dei messaggi subliminali che gli permettono in seguito di produrre ipotesi solo apparentemente infondate. Il ladro deve aver lasciato trasparire qualche indizio involontario che il logico, ora investigatore, coglie e utilizza nel momento più opportuno, vincendo la sua scommessa! La ragione per la quale risulta spesso facile indovinare viene spiegata da Peirce adducendo il concetto di lume naturale – in virtù del parallelismo tra *res cogitans* e *res extensa* esi-

⁵⁰ Th.A. SEBEOK e J. UMIKER-SEBEOK, *op. cit.*, p. 36.

⁵¹ M.A. BONFANTINI, *op. cit.*, p. 56.

⁵² *Ibidem*.

stono forti affinità tra la mente e il mondo esterno – e di lume culturale, ovvero concezioni filosofiche e abiti mentali sedimentati nel corso dei secoli che guidano gli individui in ogni tipo di esperienza.

Bonfantini e Proni nel loro saggio *To guess or not to guess?* spiegano che sia per Peirce, che per Holmes l'escogitazione dell'ipotesi sulle cause ignote di un determinato fatto costituisce il momento decisivo della ricerca⁵³. Che lo scienziato e il detective siano quindi concordi che l'ipotesi, ovvero l'abduzione, rappresenti il modello conoscitivo scientifico per eccellenza non crea alcun dubbio. Forse alcune divergenze potrebbero riguardare il modo di intendere la funzione delle abduzioni e il diverso grado di creatività e originalità che possono contenere. È interessante quindi cercare di distinguere i diversi tipi di abduzioni e classificarli all'interno di quelle utili categorie proposte da Eco nel suo precitato saggio. Di abduzioni abbondano sia il romanzo d'avventure di Verne, sia le detective story di Poe e di Doyle, sia gli scritti e gli aneddoti raccontati da Peirce.

Partendo da Verne, ne *L'isola misteriosa* sono state rilevate in maniera massiccia abduzioni *ipercodificate*, relative cioè all'interpretazione di quella ricca produzione segnica – impronte, tracce e sintomi – analizzata precedentemente e che non è difficile da reperire in un romanzo d'avventure ambientato su un'isola misteriosa, in cui accadono eventi sorprendenti.

Anche nei racconti di Poe e di Doyle abduzioni di questo genere sono presenti in abbondanza, accanto a quelle *ipocodificate* che occupano un gradino superiore nella classificazione di Eco e che consistono essenzialmente nel tentativo di ordinare e collegare, in maniera sensata e coerente, quella serie sconnessa di fatti sorprendenti – costituiti dalle abduzioni del precedente tipo – al fine di creare una sequenza di eventi significativa e, dunque, un racconto plausibile. La norma da seguire per selezionare una storia tra le numerose e diverse possibili e costruibili, a partire da una certa quantità di elementi slegati, impone ragioni di economia, quindi di risparmio di energie e di dati, oltre a criteri di verosimiglianza.

La ricostruzione testuale o immagine finale sensata in cui sono inseriti coerentemente i fatti osservati e decodificati do-

⁵³ M.A. BONFANTINI e G. PRONI, "To guess or not to guess?", in *Il segno dei tre...*, cit., p. 146.

vrebbe essere dunque la più “verosimile”, senza ricorso a faticosi e dispendiosi sforzi abduttivi. Ancora una volta, l'ingegnere Smith e l'investigatore Holmes sono campioni di trame retroduttive ragionevoli, non troppo arrischiate, che seguono quel principio del semplice buon senso e del giudizio comune, tanto auspicato da entrambi: “Ainsi que dans tant d'autres conjonctures, les colons avaient fait appel à cette *logique du simple bon sens* qui les avait tant de fois servis, et encore une fois, grâce à leurs connaissances générales, ils avaient réussis!”⁵⁴. Holmes è perfettamente consapevole della semplicità e linearità dei suoi ragionamenti che, una volta svelata la loro concatenazione, risultano quasi elementari, perdendo quell'aurea magica che fa apparire l'investigatore, agli occhi increduli di Watson, una sorta di stregone o indovino: “elementare Watson!”

A volte le circostanze necessitano per essere spiegate adeguatamente di un tipo particolare di ragionamento abduttivo, forse più arrischiato e simile a quello illustrato tramite l'aneddoto raccontato da Peirce. Accade stranamente che i criteri implicati dalle inferenze abduttive ipocodificate, cioè ragioni di economia e di verosimiglianza, non bastino più e siano d'intralcio alla soluzione del mistero. È il momento di azzardare una soluzione che, utilizzando un'espressione proposta da Eco, appare “curiosamente allucinatoria”⁵⁵ e per la quale è necessario scommettere contro tutti i pronostici, inventando ipotesi nuove, cioè abduzioni *creative* che sono soluzioni inventate per amore dell'eleganza e dell'estetica⁵⁶ e che diventano vere e proprie *meta-abduzioni* quando si è disposti a “scommettere sul risultato finale senza attendere le verifiche intermedie”⁵⁷. Se gli eroi de *L'isola misteriosa* non possono certamente dirsi campioni di abduzioni creative, né di meta-abduzioni, i detectives Holmes e Dupin non esitano di tanto in tanto a “meta-scommettere” che il mondo creato dalle loro ipotesi sia lo stesso del mondo reale. Nel racconto *L'avventura della scatola di cartone*, Holmes scopre l'intero “stream of consciousness” di Watson – immerso appunto in fantasticherie – e lo ricostruisce passo per passo. Stessa circostanza in *Il delitto della Rue Morgue* di Poe, in cui è offerto un altro esempio di “stream of consciousness” –

⁵⁴ J. VERNE, *op. cit.*, p. 482.

⁵⁵ U. ECO, *op. cit.*, p. 258.

⁵⁶ *Ivi*, p. 256.

⁵⁷ *Ivi*, p. 261.

questa volta appartenente al narratore – alla fine del quale Dupin interviene esprimendo un parere concorde con quello taciuto del narratore. Alla sorpresa di quest'ultimo segue, con il suo solito tono disinvolto, la spiegazione di Dupin. Infine, l'aneddoto summenzionato, relativo all'orologio rubato, dà prova che anche Peirce, nei panni di un detective, è in grado di produrre ardite abduzioni creative che utilizza senza ulteriori verifiche, meta-scomettendo audacemente e indovinando.

Come è stato dimostrato finora, con diversi esempi concreti, l'abduzione teorizzata da Peirce e resa nota dalla narrativa poliziesca risulta essere l'inferenza logica più creativa e innovatrice e rappresenta un buon argomento per discutere la relazione esistente tra intuizione e ragione, tra istinto e razionalità. Harrowitz sostiene che nelle questioni che Poe e Peirce discutono – la definizione di ragione, il ruolo dell'istinto e dell'intuito nella conoscenza scientifica, il funzionamento della mente e molte altre ancora – c'è un movimento diretto verso una dimensione *mistica*⁵⁸. Cacciavillani costata nel suo saggio dedicato al romanzo d'avventure e, perché no, di *detection*, di Jules Verne: "Il tessuto fine de *L'isola misteriosa* sarà sostanzialmente dall'abduzione, fin dove questa "forma di vita" (*Lebensform*) porterà alle soglie del mistero; poi dovrà essere abbandonata"⁵⁹. Più avanti, le parole conclusive del saggio precisano che: "La logica abduttiva, come Mosè, mostra ma non entra nella terra promessa: sarà la *bi-logica* di Aronne (il fratello!) a risolvere il catastrofico enigma"⁶⁰.

⁵⁸ N. HARROWITZ, *op. cit.*, p. 234.

⁵⁹ G. CACCIAVILLANI, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁰ *Ivi*, p. 101. Cfr. quanto Cacciavillani afferma a proposito delle due logiche – abduttiva e simbolica – che convivono nel romanzo di Verne. Cito testualmente da pagina 100: "In altri termini, Verne elabora due modi di conoscenza del mondo nel letterario: uno simbolico (bivalente, metaforico, fantasmatico) e uno abduttivo (dal Conseguente all'Antecedente, attraverso la connessione implicativa)". E, ancora: "In questo incontro delle due logiche consiste la grandezza certa de *L'isola misteriosa*".

ABSTRACT

The article deals mainly with two topics:

- The art of *detection*
- The logical inference called *abduction* (or hypothesis) theorized, for the first time, at the end of the Nineteenth Century by the American logician Charles Sanders Peirce and consisting in going back to the origin or Cause of an extraordinary fact which is the Result we can observe.

Detection and abductions in relation to the heroes of Verne's novel and to the famous detectives Holmes and Dupin.

KEY WORDS

Detection. Abduction. C.S. Peirce.

Dorota Pawlak

LE FUNZIONI GRAMMATICALI DEL COSTRUTTO *MIEĆ* CON L'INFINITO NELLA LINGUA POLACCA

0. Premesso che nel sistema verbale polacco esistono due tipi di costrutti con le forme del verbo *mieć*:

I) qualsiasi forma (tranne l'infinito) del verbo *mieć* + infinito; ad esempio:

- 0.1. *Mieliśmy napisać list.* (Avevamo da scrivere una lettera)
0.2. *Mam ci oddać pieniądze.* (Ho da renderti i soldi)

II) qualsiasi forma del verbo *mieć* + participio passato passivo, ad esempio:

- 0.3. *Mam napisane wypracowanie.* (Ho la composizione scritta)
0.4. *Miał nagrany kasetę.* (Aveva una cassetta registrata)

in questo articolo vorrei analizzare principalmente il primo costrutto e precisare la funzione grammaticale del verbo *mieć*.

1: Le espressioni del tipo:

- (0.1) *Mieliśmy napisać list.* (Avevamo da scrivere una lettera)
(0.2) *Mam ci oddać pieniądze.* (Ho da renderti soldi)

hanno un valore modale. Esprimono dunque un'azione non reale, però intenzionale oppure raccomandata senza informazione per quanto riguarda la sua realizzazione. Inoltre manca anche l'informazione se il parlante comunica la propria posizione o riferisce quella di qualcun altro. Sul fatto se abbiamo a che fare con un'azione intenzionale o raccomandata decide l'intonazione e/oppure il contesto.

La frase

1.1. *Mają przyjść do nas wieczorem.* (Hanno da venire da noi la sera)

può essere interpretata in due modi:

- a. qualcuno che può (ma non deve) essere identico alla persona che parla, sa che c'è il progetto che vengano stasera oppure:
- b. qualcuno raccomanda che vengano stasera.

Nel secondo caso il costrutto *mają* + infinito svolge la funzione dell'imperativo indiretto. Sul fatto come questa via indiretta si realizza decide tra l'altro il significato lessicale del verbo all'infinito.

Cfr. ad esempio

- 1.2. *Mają przyjść wieczorem.* – raccomandazione indirizzata agli agenti dell'azione della richiesta tramite il destinatario dell'enunciato;
- 1.3. *Mają dostać pełne porcje* – raccomandazione riguardante gli agenti dell'azione della richiesta indirizzata ai terzi e/oppure al destinatario dell'enunciato.

Queste due caratteristiche semantiche: espressione dell'azione intenzionale (I) o raccomandata (II) e mancanza dell'informazione se il contenuto dell'enunciato viene trasmesso direttamente o dai terzi, accompagnano costantemente il costrutto *mieć* + infinito.

In questo contesto il costrutto *mieć* + infinito può essere sostituito con *musieć* (dovere) + infinito, cioè con un costrutto modale che esprime la cosiddetta «necessità esterna» oppure con *powinienem* (dovere) + infinito che esprime la «necessità interna». La frase seguente esprime queste differenze semantiche:

- 1.4. *Mam to zrobić na jutro, ale muszę jeszcze zatatwić kilka spraw dla uniwersytetu i powinnam pójść na pocztę, więc chyba nie zdążę.*
(Ho da fare questo per domani, ma devo ancora sbrigare qualche faccenda per l'università e dovrei andare alla posta e allora forse non farò in tempo)

Nella lingua parlata osserviamo la presenza di una terza variante semantica di questo costrutto che esprime l'azione modale con il significato avverbiale del tipo: *podobno* (probabilmente), *jakoby* (a quanto pare), *rzekomo* (per quanto si dice).

Qui il parlante premette che riporta l'informazione non verificata, per lui stesso incerta; cfr. ad esempio:

- 1.5. *Miał przyjść, ale ja go nie widziałam.* = *Podobno przyszedł, ale...*
(Aveva da venire, però io non l'ho visto) (Probabilmente è venuto, però...)

1.1. *mieć* + infinito, che esprime un'azione intenzionale o raccomandata non ha un concreto tempo presente. Dispone di due paradigmi temporali di cui il primo *miałam* + infinito esprime un'azione intenzionale o raccomandata prima dell'enunciazione e fino a quel momento non compiuta; mentre il secondo: *mam* + infinito indica un'azione di cui la realizzazione intenzionale o raccomandata deve compiersi dopo il momento dell'enunciazione.

In secondo luogo sia il primo paradigma temporale che il secondo possono esprimere un'azione contemporanea al momento dell'enunciato. Cfr. ad esempio:

- 1.1.1. *Miałam ci przypomnieć, że ...* (Avevo da ricordarti che ...)

e

- 1.1.2. *Mam ci przypomnieć, że ...* (Ho da ricordarti che ...);

entrambi nel significato di: «conformemente alla promessa; ti ricordo che...».

1.2. Fino qui ho trattato le varianti del costrutto *mieć* + infinito basate sulle forme del modo indicativo del verbo *mieć*. Diventa problematica la questione se, e con quale effetto, possono essere sostituite dalle forme di altri modi.

L'introduzione del condizionale rende una locuzione esprimere un'azione voluta come una condizione oppure come una conseguenza di un'altra azione; cfr. ad esempio:

- 1.2.1. *Miałoby tam pójść wieczorem i wtedy okazałoby się ...*
(Avrebbe da andare là la sera e allora risulterebbe che ...)

oppure:

- 1.2.2. *Gdyby zdał, to miałby podziękować wprost rodzicom.*
(Se l'avesse superato, allora avrebbe da ringraziare direttamente i genitori)

Il condizionale viene usato di rado per indicare un'azione trapassata voluta o raccomandata e spesso è inteso come modo arcaico formato tramite il passato del verbo «essere»:

1.2.3. *Miatabym była pójść.* (Avrei avuto da andare)

Esiste una specie di «ottativo» che deriva regolarmente dal condizionale tramite aggiunta della particella *niech* (che):

1.2.4. *Niech bym miata napisac.*
(Che avrei da scrivere.)

1.3. La negazione dell'infinito reca il cambiamento dell'aspetto perfettivo in quello imperfettivo:

1.3.1. *Mieli mi kupic ksiazkę*
(Avevano da comprarmi un libro.)

1.3.2. *Mieli mi nie kupowac ksiazki.*
(Non avevano da comprarmi un libro.)

Le cause semantiche di questo fenomeno sono identiche anche nel caso della negazione dell'imperativo, ad esempio *kup!* (compra!) – *nie kupuj!* (non comprare!)

L'enunciato positivo si riferisce ad un'azione concreta, di una sola volta, conclusa in un tempo determinato, mentre la frase negativa non ha limiti temporali definiti, annulla qualsiasi possibilità di compiere l'azione sia una sola volta che più volte. Il costrutto con l'infinito negato informa sulla volontà di trattenerne e non sul compiersi dell'azione.

1.4. Nella combinazione con la particella *el* oppure con l'intonazione interrogativa il costrutto *miec* + infinito serve a chiedere l'opinione del destinatario dell'enunciato se l'azione intenzionale o raccomandata a qualcuno deve essere eseguita.

1.4.1. *Czy maja przyjsc?* (Hanno da venire?)

con il significato di: qualcuno ritiene (si augura, raccomanda) che loro vengano, dove «qualcuno» può, ma non deve essere identico al destinatario della domanda.

Quando il costrutto interrogativo è alla seconda persona questa alternativa si risolve a favore della persona (persone) che sono al di là del dialogo:

1.4.2. *Czy masz zmienić tryb życia?* (Hai da cambiare il modo di vita?)

con il significato di: qualcuno ritiene (raccomanda) che devi cambiare la vita. Però qui «qualcuno» non può essere identico all'interrogato.

2. Le espressioni *Mam sprzątnięte mieszkanie* (Ho l'appartamento pulito) e *Ma rozwiązany problem* (Ha il problema risolto) hanno, dal punto di vista strutturale, duplice possibilità di sviluppo semantico, la quale è collegata con il participio.

La locuzione del tipo: *Mam sprzątnięte mieszkanie* a seconda del punto di vista si presta a duplice interpretazione:

- 1) ho un appartamento che è pulito;
- 2) qualcuno (posso essere io) ha pulito il mio appartamento.

Qui il participio passato passivo (*sprzątnięte*, pulito) insieme con una forma del verbo *mieć* forma un costrutto risultativo che dal punto di vista semantico è sinonimico al «perfectum» delle altre lingue indoeuropee.

3. Qui vorrei proporre *mieć* + infinito con valore di futuro. Le combinazioni di tipo *mam (na)pisac'* (ho da scrivere), *mam zrobic'* (ho da fare), non vengono incluse nel sistema temporale della lingua polacca, sebbene generalmente esse siano usate per esprimere il futuro.

Bisogna però notare che, pur essendo immediatamente chiaro per tutti i parlanti che queste combinazioni hanno valore di futuro nel senso che si riferiscono a eventi successivi al momento illocutivo, esse non contengono dal punto di vista grammaticale tale significato temporale. Spesso, infatti, se interrogato direttamente, un parlante polacco non qualificherà come «futuro» queste costruzioni, in quanto non esplicitamente classificate come costrutti con valore temporale.

Di questo argomento si è occupata Świdarska-Koneczna già nel 1930. In una lingua, se non sono sufficienti le forme proprie dei modi esistenti (condizionale, imperativo) per esprimere vari atteggiamenti del parlante verso un'azione o uno stato indicato dal verbo, allora si formano delle costruzioni descrittive supplementari che vanno ad arricchire le risorse semantiche. Alcune di queste espressioni descrittive vengono generaliz-

zate ed in qualche maniera fissate, così che le singole parole che le formano, che prima avevano un significato indipendente, passano al ruolo di ausiliari acquistando funzioni differenti. Un ruolo simile svolgono in tedesco i cosiddetti *Hilfswörter des Modus* (*mogen, sollen, wollen, können, müssen, dürfen*); in polacco invece, per scopi analoghi viene usato il verbo *mieć* + infinito.

Penso che il significato di futuro, che per tanti è proprio dei costrutti *mam (na)писаć* (ho da scrivere), nasca sia a causa di un ragionamento puramente logico, sia per l'accento posto sul verbo complementare, cioè sull'infinito.

Se qualcuno *ma coś napisac* (ha da scrivere qualcosa), questo significa che nel momento in cui parla non scrive ancora e da questo punto di vista l'azione della quale parla il verbo all'infinito si riferisce al futuro: *mam napisac* = *będe pisac, napisze* (ho da scrivere = scriverò).

L'uso del verbo *mieć* come ausiliare per esprimere l'azione o stati probabili non è un fenomeno che si trova unicamente in polacco. Ad esempio questa costruzione veniva usata nel tardo latino: si tratta della combinazione dell'infinito + *habeo*, dalla quale ebbe origine il tempo futuro nelle lingue romanze: *finir* + *ai*.

Anche nello slavo-ecclesiastico essa veniva usata per formare il futuro dei verbi imperfettivi. Di solito però questo tipo di combinazioni, oltre al significato temporale, aveva un valore modale, esprimeva cioè i concetti di intenzione, costrizione, necessità. Questo testimonia ancora una volta che la costruzione del tipo *mam czytac* (ho da leggere) non costituiva un'unità semantica e temporale, ma piuttosto un'unione di due parole, nella quale ognuna conservava un significato individuale. Il senso modale di questa combinazione sorgeva dalla intuizione, che aveva avuto luogo un'elissi e che *mam czytac* era un'abbreviazione di *mam (zamiar, obowiazek) czytac* (ho | intenzione | dovere | di leggere).

Il significato di futuro, invece, si collegava con il fatto che questa costruzione, parlando dell'intenzione o del dovere riguardanti un'azione, spostava la sua realizzazione nel futuro.

In varie lingue, l'ausiliare «avere» è usato per formare il futuro: non deve quindi stupire che *mieć* abbia in polacco il medesimo ruolo. Nelle frasi *mieć* (in «praesens» + infinito), benché al presente, si riferisce in realtà al futuro.

4. L'analisi del costrutto *mieć* + infinito da me presentata in questo articolo, mi ha permesso di constatare i seguenti fatti:

- 1) I costrutti *mieć* + infinito, oltre alle funzioni modali di esprimere l'azione intenzionale/raccomandata e impercettiva, svolgono anche la funzione puramente temporale di futuro;
- 2) Nel caso di *mieć* + infinito in funzione di esprimere l'azione intenzionale/raccomandata abbiamo a che fare con duplice temporalizzazione:
 - a) espressa da mezzi grammaticali, la quale si riferisce allo stato «intenzione/dovere»;
 - b) espressa da mezzi lessicali oppure dal contesto, che si riferisce alla potenziale realizzazione dell'azione intenzionale/raccomandata (successiva di fronte all'intenzione).

Possiamo collocare gli stati temporalizzati in questo modo sulla linea alternativa degli stati irreali. Questi stati precedono l'enunciazione, sono contemporanei ad essa o successivi.

Bibliografia

- R. GRZEGORCZYKOWA, *Czasowniki modalne jako wykładniki różnych postaw nadawcy*, Otázky Slovanske Syntaxe III, Brno 1973.
- H. OLSZEWSKA-MICHALCZYK, *Konstrukcje z czasownikiem «mieć» wobec tzw. funkcji modalnej*, in *Współczesna polszczyzna i jej odmiany*, Katowice 1980.
- H. ŚWIDERSKA-KONECZNA, *Użycie czasownika «mieć» jako posilkowego w języku polskim*, PF, XV, t. I, 1930.
- M. SZYMAŃSKI, *Z problematyki modalno-temporalnej konstrukcji «mieć + infinitivus»*, in *Studia z filologii polskiej i stowiańskiej*, Warszawa 27, 1991.
- Z. TOPOLIŃSKA, *Miejsce konstrukcji z czasownikiem «mieć» w polskim systemie werbalnym*, *Slavia Orientalis* 1968, R. XVII, nr. 3.

ABSTRACT

The article deals with the linguistic interpretation of the construction with the verb *mieć* + infinitive, where they are considered to be performing the following functions:

1. beyond modal functions which express an intention or an order of an action and impercettivity, they have purely temporal function of the future tense;
2. in case of *mieć* + infinitive in function to express an order or an intention of the action, we deal with a double temporalisation:
 - a. expressed by the grammatical means referred to the intention or duty;
 - b. expressed by lexical means or by the context which are referred to the potential realisation of the intentional or recommended action following in consequence of the intention.

The states thus temporalized are put on the alternative line of the unreal states. These states precede the utterance or are contemporaneous to it or follow it.

KEY WORDS

Language. Polish. *Mieć* + infinitive tense.

Ivana Pezzeri

KANT, VERRI, NIETZSCHE
E LA QUESTIONE DEL PIACERE E DEL DOLORE

1. Scorrendo i frammenti postumi di Friedrich Nietzsche risalenti, secondo l'edizione critica Colli-Montinari¹, alla primavera-estate del 1883, l'anno che segna la nascita dello *Zarathustra* a Genova, si legge una citazione così riportata:

Kant dice: queste frasi del conte Verri (*1781 sull'indole del piacere e del dolore) io le sottoscrivo con piena convinzione
* il solo principio motore dell'uomo è il dolore. Il dolore precede ogni piacere
* il piacere non è un essere positivo. (FP 1883, 7 [233])

Un attento riscontro dell'opera kantiana conferma la correttezza del passo. Esso è riportato nella *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*² comparsa per la prima volta a Königsberg nel 1798, quando Kant ultrasettantenne aveva interrotto da ormai

¹ *Opere Complete di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1964 sgg. Le singole opere vengono citate con le seguenti abbreviazioni: FP (=Frammenti Postumi, seguito dall'anno e dal numero del frammento), NT (= Nascita della tragedia), IN (= Considerazioni inattuali), Za (= Zarathustra), GS (= Gaia scienza), A (= Aurora); per le lettere si veda F. Nietzsche, *Briefwechsel*, Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, De Gruyter, Berlin - New York 1981, vol. III, 1 (= BW).

* In italiano nel testo originale.

² I. KANT, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in *Kants Gesammelte Schriften*, a cura della Königlich Preussische (poi Deutsche) Akademie der Wissenschaften zu Berlin (poi Göttingen), Berlin 1901 sgg., vol. VII, pp. 231-32. Di seguito citata come Akademie-Ausgabe = A.A. seguita dal numero del volume (trad. it. *Antropologia pragmatica*, a cura di G. Vidari, riv. da A. Guerra, Laterza, Roma - Bari 1985). L'opera conobbe una seconda edizione nel 1800 e altre due rispettivamente nel 1820 e nel 1833.

due anni le lezioni universitarie. Ultima in ordine di tempo, essa non appartiene al gruppo delle grandi opere del filosofo, ma vanta una genesi di lunghi anni, da quando cioè, nel semestre invernale 1772-73, Kant tenne la prima lezione di antropologia, materia da lui stesso inserita nel curriculum degli studi come disciplina accademica ordinaria.

Le lezioni di antropologia tenute dai primi anni Settanta fino al 1796, trascritte allora dagli studenti e ora edite nel volume XXV dell'Accademia tedesca delle scienze³, preludono alla pubblicazione del '98 curata personalmente dall'autore: con esse Kant intende sia emancipare l'antropologia dalle scienze affini rendendola una disciplina filosofica autonoma, sia perseguire "la conoscenza naturale dell'uomo", vale a dire la conoscenza di ciò che l'uomo è per natura, ma anche di ciò che l'uomo, come essere libero, fa, oppure può e deve fare di sé; è in rapporto a quest'ultimo punto che l'antropologia viene ad assumere la caratteristica di "pragmatica", una teoria della *Klugheit* intesa come unione di intelligenza e di prudenza. Orientare l'uomo nelle sue azioni pratiche, nella sua "umanità" etica e sociale, nel suo essere "cittadino del mondo", educarlo alla conoscenza del mondo e ad "avere l'uso del mondo": questa è la finalità fondamentale pedagogica di Kant nel momento in cui, spostando l'attenzione dall'ambito speculativo a quello pratico, vuole costruire la sua filosofia come *Weltweisheit*, come saggezza mondana nella sua apertura all'esperienza del mondo; essa è *Welt- e Menschenkenntnis*, conoscenza empirica del genere umano, dei rapporti e delle volizioni che gli uomini esercitano tra di loro, tesa a dare una risposta a quella domanda che assomma tutte le altre: "*Was ist der Mensch?*"⁴.

³ *Kants Vorlesungen über Anthropologie* (1997), a cura di R. Brandt e W. Stark, in: A.A. XXV. Precede i testi delle lezioni un'ampia e dettagliata introduzione dei due curatori, pp. VII-CLII.

⁴ Questa è in ordine l'ultima delle quattro domande che riassumono il programma di indagine filosofica kantiana: "Cosa posso sapere, Cosa devo fare, Cosa mi è dato sperare" chiudono la *Kritik der reinen Vernunft* (1781); "Che cos'è l'uomo" compare nell'introduzione alla *Logik* (1800), dove si legge: "Ma in fondo, tutta questa materia potrebbe essere ascritta all'antropologia, perché i primi tre problemi si riferiscono al quarto [...]", in: A.A. IX, p. 25. Cfr. anche la lettera a Stäudlin del 4 maggio 1793, in: A.A. XI, p. 429. R. Brandt sostiene che né le *Lezioni* né l'*Antropologia pragmatica* rispondono alla domanda. Cfr. R. BRANDT, *Kritischer Kommentar zu Kants „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“*, Meiner, Hamburg 1999, p. 27. (Apparso come vol. X delle *Kant-Forschungen*)

Delineando un percorso che inizia con una trattazione dell'io seguita da un esame delle tre facoltà umane per eccellenza, ossia la facoltà conoscitiva (*Erkenntnisvermögen*), il sentimento di piacere e dispiacere (*Gefühl der Lust und Unlust*) e la facoltà di desiderare o volontà (*Begehrungsvermögen*) e che si conclude con la definizione del genere umano, della persona, dei popoli e delle razze, l'autore conferisce alla sua opera unità e sistematicità, sebbene essa non abbia la pretesa di far parte del complesso sistema filosofico critico o trascendentale. Il suo ambito di legittimità poggia sulla *Beobachtung* del mondo umano e sulla *Erfahrenheit*, la pratica dell'esperienza quotidiana: Kant si rivela uno dei grandi osservatori nel secolo dello *Spectator* coadiuvato, nella ricerca della caratteristica psicologica e antropologica dell'uomo, oltre che dalla forza della riflessione, da quegli "strumenti" che gli sembrano nascere dallo stesso intento, vale a dire il romanzo, il teatro, la storia, la biografia⁵.

Nella prima parte dell'*Antropologia pragmatica*, quella che va sotto il nome di "Didattica" e che contiene l'esame delle tre facoltà nominate sopra, Kant inserisce la trattazione del piacere e del dolore⁶ dove si possono leggere le parole di apprezza-

⁵ Nella prefazione alla *Anthropologie*, A.A. VII, p.121, vengono citati come rappresentanti fra gli autori di teatro e di romanzi Molière e l'inglese S. Richardson. Nella prima *Lezione* del 1772 trascritta da Philippi, si legge: "Ma perché non si è fatta una scienza coerente dell'uomo a partire dalla grande provvista di osservazioni degli scrittori inglesi?"; fra gli inglesi che Kant cita nelle *Lezioni* dimostrando di conoscere, oltre a Richardson, vi sono: S. Butler, H. Fielding, J. Milton, A. Pope, L. Sterne, J. Swift; a questi si aggiungono i pensatori scozzesi H. Home, D. Hume, F. Hutcheson e A. Smith. Cfr. H.M. HOHENEGGER, *L'antropologia di Kant. Presentazione a I. KANT, Lezioni sulla conoscenza naturale dell'uomo*, in "Micromega", 1997, 4, pp. 237-270, qui p. 247. In relazione alle fonti o "sussidi" (*Hilfsmittel*), R. Brandt caratterizza l'*Antropologia* come "letteraria" (*Kritischer Kommentar*, p. 61). Come si sarà potuto notare, nessun tedesco viene annoverato accanto ai numerosi inglesi. Kant era a conoscenza dell'*Anthropologie für Ärzte und Weltweise* (1772) di Ernst Platner da cui tuttavia dichiara di volersi distanziare. Cfr. la lettera a Marcus Herz [verso la fine] del 1773, A.A. X, pp. 143-146 (tr. it. in *Epistolario filosofico 1761-1800*, a cura di O. Meo, Il Melangolo, Genova 1990). La fonte più preziosa su suolo tedesco resta in ogni caso la "Psychologia empirica" trattata da A.G. BAUMGARTEN nella *Metaphysica* (1757) da cui Kant vuole affrancare l'antropologia rendendola scienza autonoma.

⁶ Cfr. A.A. VII, pp. 230-239. Qui si fa riferimento al libro secondo della "Anthropologische Didaktik" che porta il titolo "Das Gefühl der Lust und Unlust". È bene ricordare che la partizione delle facoltà dell'animo da due

mento nei confronti dell'illuminista milanese Pietro Verri, l'autore del *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* del 1781. Qui, come si può vedere anche dal frammento di Nietzsche riportato sopra, il filosofo di Königsberg si limita all'analisi di alcune proposizioni di Verri: non vi sono dubbi, afferma, sul fatto che il dolore rappresenti la condizione in seguito alla quale soltanto si può provare piacere e sia quindi l'unico elemento positivo; è senz'altro vero, prosegue, che nessun piacere può seguire immediatamente a un altro, ma fra i due deve necessariamente inserirsi un dolore; infine, non si può non negare che dolori che passano lentamente non abbiano per effetto un godimento vivo e quindi che il piacere sia solo la rapida cessazione di un dolore.

Una vera e propria elaborazione delle teorie del Verri da parte di Kant si ha tuttavia a partire dalla seconda metà degli anni Settanta: la prima notizia si trova in una *Riflessione*⁷ che risale al periodo 1776-1778 e che si presenta come una serie di considerazioni riprese dal Verri, senza commento o presa di posizione rispettando l'ordine originale dello scritto verriano. Un secondo momento della lettura kantiana è costituito dalle *Lezioni di antropologia* a partire dal semestre invernale 1777-78 fino agli anni Ottanta, nelle quali, oltre a esporre il pensiero filosofico di Verri, Kant lo inserisce nella propria riflessione e nel proprio orizzonte di pensiero.

Sono queste due tappe importantissime per la ricezione kantiana dell'illuminista milanese: in seguito alla lettura di Verri, Kant modifica nettamente la teoria antropologica del piacere e del dolore, se si considera che attorno al 1760⁸ egli esprime ancora la convinzione che il piacere [*Lust*] sia una realtà positiva e che, nel bilancio generale della felicità nella vita umana, esso si riveli l'elemento preponderante; per questo motivo non può condividere la conclusione cui giunge Maupertuis nel *Sag-*

in tre è dovuta proprio a Kant, che alla *facultas cognitiva* e alla *facultas appetitiva* di Wolff e Baumgarten, aggiunse quel "sentimento di piacere e dispiacere" che avrà tanta parte sia nell'*Anthropologie* che nella *Kritik der Urteilskraft*.

⁷ I. KANT, *Reflexion* 1487, in: A.A. XV, pp. 717-722.

⁸ Cfr. I. KANT, *Versuch den Begriff der negativen Grössen in die Weltweisheit einzuführen* (1763), A.A. II, pp. 165-204, in part. pp. 180-182 (it. *Tentativo di introdurre nella filosofia lo studio delle grandezze negative*, in *Scritti precritici*, trad. di P. Carabellese, nuova ed ampliata da A. Pupi con una introd. di R. Assunto, Laterza, Roma - Bari 1980).

gio di filosofia morale (1749) che vede la prevalenza del dolore sul piacere: “I suoi calcoli portano quell’uomo dotto ad un risultato negativo, in cui tuttavia io non posso convenire”⁹. Contemporaneamente Kant sostiene che anche il dispiacere [*Unlust*] è un dato positivo dotato di una sua realtà empirica e non solo l’opposto (logico) del piacere¹⁰.

Ma quale fu la teoria di Pietro Verri e come giunse fino a Kant?

Nel 1773 Pietro Verri (1728-1797), esponente di spicco dell’illuminismo lombardo, fondatore dell’“Accademia dei Pugnì” attorno alla quale nacque il periodico “Il Caffè”, pubblicava a Livorno uno scritto anonimo dal titolo *Idee sull’indole del piacere e del dolore*. Tale scritto venne recensito nel 1776 nelle “Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen” da Christoph Meiners, figura rappresentativa della *Popularphilosophie*; l’anno dopo il saggio venne tradotto sempre da Meiners in lingua tedesca con il titolo *Gedanken über die Natur des Vergnügens*, che ne diede la notizia sempre nelle “Göttingische Anzeigen” del 1777. La pubblicazione non sfuggì a Kant che ne fermò i punti principali nella *Riflessione* 1478, pur non conoscendo ancora il nome dell’autore¹¹.

Otto anni dopo, nel 1781, Verri pubblicava a Milano, questa volta non più anonimi, i *Discorsi del conte Pietro Verri dell’Istituto delle Scienze di Bologna. Sull’indole del piacere e del dolore, sulla felicità, e sulla economia politica. Riveduti ed accresciuti dall’autore*. Rispetto all’edizione del ’73, il *Discorso sull’indole del piacere e del dolore* presenta delle aggiunte non indifferenti per la ricezione kantiana: una prefazione e un paragrafo sul dolore come principio motore dell’uomo.

Per conoscere il mondo interiore, afferma Verri nelle prime

⁹ A.A. II, p. 181.

¹⁰ “Ne risulta che il dispiacere non è mera assenza di piacere, bensì una causa positiva che annulla in tutto o in parte il piacere che deriva da un’altra causa, e perciò lo chiamo *piacere negativo*” (*ibidem*).

¹¹ Vi si legge ad esempio: “[...] Il piacere non può essere l’elemento originario. (Sete prima di bere). [...] (Non il cielo è il movente, ma l’inferno) [...] Dolori innominati (senza nome) (Non una salute completa): dei quali non si sente né la causa né la localizzazione (inquietudine, dispiacere) [...] La somma del piacere non può superare quella dolore. Essa è molto più piccola, perché molti dolori scompaiono lentamente [...]”, A.A. XV, p. 720 e p. 722 (tr. it. in: P. Giordanetti (a cura di), *Sul piacere e sul dolore. Immanuel Kant discute Pietro Verri*, Unicopli, Milano 1998 (= *Kant-Verri*)).

pagine del saggio¹², è necessario “scomporre gli elementi che formano le nostre sensazioni e rintracciare qual sia la proprietà comune a tante e sì svariate sensazioni” (27). Il primo passo della sua indagine empirica, tesa a penetrare nei labirinti della sensibilità, “la parte più preziosa dell’uomo che si cela all’uomo medesimo”, è dare una corretta definizione del piacere e del dolore che, come ognuno “conosce e sente”, hanno un ruolo fondamentale nel determinare le azioni umane. Sebbene già altri filosofi si fossero distinti prima di lui in questo campo, Verri non si dimostra soddisfatto dei loro risultati. Né Descartes, che vede nel piacere la “coscienza di qualche nostra perfezione”, né Wolff, che vi coglie il “sentimento della perfezione”, né Sulzer, che lo interpreta come “l’avidità dell’anima per la produzione delle sue idee”, avrebbero infatti colto nel segno. Quanto a Maupertuis, secondo il quale “il piacere è una sensazione che l’uomo vuol piuttosto avere che non avere”, la sua definizione sarebbe evidente quanto superflua (25-27).

Il Verri, come prima cosa, suddivide piacere e dolore al loro interno in “fisici” e “moralì” e specifica che, mentre i piaceri e i dolori fisici sono causati da un’azione esercitata da oggetti esterni sugli organi di senso, morali sono quei piaceri e quei dolori la cui origine non è dovuta a questa azione immediata. Se piaceri e dolori fisici presuppongono nient’altro che la sensibilità e riguardano pertanto ogni uomo, anche rozzo e selvaggio, quelli morali, invece, sono strettamente connessi all’educazione: quanto più l’uomo è da essa affinato e incivilito, inserito nella società a contatto con gli altri uomini, tanto maggiore sarà il numero dei bisogni e delle relazioni e tanto maggiori saranno i piaceri e i dolori morali. Inoltre, mentre i primi possono essere provati, nella loro immediatezza fisica, unicamente nel presente, i secondi riguardano per lo più il passato e il futuro e subentrano quando l’animo attinge alla memoria o al contrario si slancia verso l’avvenire, a prescindere dal presente. Speranza e timore presiedono quindi ai piaceri e ai dolori morali, l’azione immediata sugli organi è all’origine dei piaceri e dolori fisici (37). Si pensi, spiega Verri, al dolore causato da una lacerazione, un taglio o una percossa sul nostro corpo, al piacere che porta l’annuncio dell’ottenimento di una futura

¹² Le citazioni dal *Discorso* fanno riferimento all’edizione delle *Opere filosofiche di Pietro Verri*, tomo I, Londra 1801, pp. 3-182. Fra parentesi nel testo si riporta il numero della pagina.

carica onorifica, al piacere morale del matematico che ha risolto un arduo problema, o al dolore di un uomo probo e retto che, accecato da una violenta passione, ha mancato di gratitudine verso un benefattore e ora diffida di se stesso e teme il disprezzo altrui.

Se dunque il piacere morale nasce dalla speranza (come ogni dolore morale è timore), e questa, in quanto tale, presuppone l'assenza di un bene, sentita come una mancanza che genera una sensazione spiacevole e dolorosa, non è difficile intuire che non si dà alcun piacere morale che non sia preceduto da un dolore morale del quale rappresenta la cessazione. Questo non basta ancora a definire la natura del piacere. Non è la semplice cessazione del dolore a dar luogo al piacere; affinché esso venga percepito, è necessario che il dolore cessi, e che ciò avvenga in modo rapido. Come spiegare altrimenti quello che accade, quando a un uomo venga data la notizia della malattia della propria sposa: egli cadrà dapprima in uno stato di disperazione, proverà un cupo dolore da cui non sorgerà alcun sentimento di piacere, se il dolore verrà alleviato solo lentamente in seguito a una graduale guarigione. Ma se all' uomo fosse giunta una falsa notizia della perdita della sua sposa, e questi nel momento della maggior disperazione la vedesse apparire sana e raggianti, il sentimento del piacere sarebbe così forte da travolgerlo (57-60).

Come si è visto, il piacere morale, secondo Verri, altro non è che una rapida cessazione del dolore. Sarebbe tuttavia errato affermare l'opposto: che ogni dolore morale sia la rapida cessazione di un piacere. A conferma di ciò, l'illuminista lombardo concentra la sua indagine sulle origini dell'essere umano: non è possibile che la prima sensazione avuta dall'uomo dopo la nascita sia quella di un piacere morale, poiché quest'ultimo non è che la rapida cessazione di un dolore e, se si ammettesse che il dolore non è che la rapida cessazione di un piacere, il dolore stesso non sarebbe più l'elemento iniziale, né potrebbe precedere il piacere. È il dolore dunque ad avere la preminenza e, se la definizione del piacere come rapida eliminazione del dolore è corretta, necessariamente la somma dei dolori sarà maggiore di quella dei piaceri¹³ e l'uomo necessariamente do-

¹³ Verri si appella qui nuovamente a Maupertuis e al suo *Essai de philosophie morale*, Cap. II: "Que dans la vie ordinaire la somme des maux

vrà più soffrire che godere. Non basta: un piacere non può susseguirsi a un altro, non si danno due piaceri morali contigui, al contrario, sono possibili molti dolori morali, e la felicità non può costituire uno stato durevole per l'uomo. "È una verità malinconica", conclude Verri, "ma egualmente costante, che l'uomo può essere occupato da un seguito non interrotto di dolori, e discendere per lungo tratto di tempo verso la infelicità senz'altro limite che la stupidità, o la morte" (89-90).

Passando all'esame dei piaceri fisici, Verri ne constata l'analogia con i piaceri morali: anch'essi consistono nella rapida cessazione del dolore. Talvolta è l'uomo stesso a far sorgere un piccolo dolore per poi farlo rapidamente cessare: è il caso del fumo e dell'uso del tabacco, dapprima causa di una sensazione sgradevole, poi "compagnia" che suscita nuove sensazioni e pensieri. Spesso è assai difficile per l'uomo risalire alla sorgente del dolore e al luogo in cui esso agisce. Le sensazioni piacevoli presuppongono sempre una serie di dolori "non forti", "non decisi" (102), che sono all'origine del nostro malessere: tedio, noia, inquietudine, malinconia altro non sono se non un modo di esistere doloroso di cui noi non sempre riusciamo a cogliere la ragione. Si tratta dei "dolori innominati", quelli che John Locke nel *Saggio sull'intelletto umano* (1690) aveva chiamato *uneasiness*¹⁴ e che possono essere sia fisici che morali. Essi acquistano particolare importanza se applicati all'ambito delle arti: come spiegare infatti quel piacere che viene suscitato nello spettatore delle belle arti, quali la musica, la pittura, la poesia? Le arti presuppongono quei dolori innominati che tormentano l'esistenza umana e sono proprio un mezzo attraverso cui l'uomo attenua e lenisce i mali; un uomo perfettamente sano e felice non sarebbe in grado di provare piacere di fronte a un'opera d'arte, ma rimarrebbe insensibile; un uomo vigoroso che ha la contentezza nel cuore mancherebbe altrettanto di sensibilità, la quale cresce col sentimento della nostra debolezza, dei nostri bisogni, dei nostri timori (104).

surpasse celle des biens", in *Œuvres de Maupertius*, Nouvelle Edition corrigée et argumentée, Lyon 1768, tome I^{er}, pp. 201-205.

¹⁴ È la *uneasiness*, secondo Locke, che induce l'uomo ad agire per superare lo stato presente e raggiungere lo stato desiderato. Cfr. BRANDT, *Kritischer Kommentar*, p. 257-258. Il nome di Locke compare solo nel *Discorso* del 1781, ma non nella precedente edizione del '73. Cfr. anche *Kant-Verri*, pp. 20-22 e note.

La grandezza di un artista, scrive Verri, consiste nel sapere con tanta destrezza distribuire allo spettatore delle piccole sensazioni dolorose, nel fargliele rapidamente cessare, nel tenerlo sempre animato con una speranza di gradevoli sensazioni, in modo tale che egli sia sempre occupato dagli oggetti proposti. Così lo scrittore interporrà nel racconto momenti di riflessione che costringono il lettore alla fatica del pensiero, il pittore distribuirà sul suo quadro ombre spiacevoli alla vista, il musicista collocherà nel suo brano dissonanze, causa per l'ascoltatore di un dolore momentaneo e premessa indispensabile del sentimento del piacere¹⁵.

In sintesi, se l'uomo non soffrisse il pungolo del dolore, le belle arti non sarebbero mai nate, poiché non vi sarebbe ragione di superare l'inerzia e uscire dallo stato di soddisfazione in cui si trova. Ecco perché è il dolore ad essere una quantità positiva che induce all'azione, mentre il piacere, al contrario, è essere negativo, "non essere", caratteristico di uno stato passivo. Il tempo, come successione di sensazioni, risulta breve quando ci si trova nella condizione del piacere; diviene invece lunghissimo quando l'uomo è sottoposto al dolore.

Il dolore dunque è il principio motore dell'uomo, che all'uomo dà "vita, anima e azione", che lo spinge alla fatica del lavoro, che lo induce a pensare, a immaginare le arti e a creare le scienze e senza il quale l'uomo sarebbe "animale inerte e stupido" (148). La sensazione di dolore è la prima a manifestarsi nel vagito del bambino appena nato e fin da quel momento la prevalenza del dolore sul piacere caratterizza la vita umana. "Tal'è la condizione dell'uomo", conclude Verri e invoca "la seducente e consolatrice speranza" che ci sta sempre al fianco sino all'ultimo respiro, sparge di rose la scoscesa e laboriosissima via [...] ci fa ridenti attraversare fralle difficoltà più scabrose, e placidi soffrire anche i dolori più forti" (180).

Ci è parso importante seguire e riportare, per quanto possibile nel dettaglio, la teoria di Pietro Verri, le cui proposizioni Kant nel 1798 dichiarava di "sottoscrivere con piena convinzione" e che Nietzsche cent'anni dopo annotò nei suoi quaderni.

¹⁵ Sull'importanza che la teoria di Verri costituisce per la concezione kantiana della musica, si veda la dettagliata analisi di P. GIORDANETTI, *Kant e la musica*, Cuem, Milano 2001, in part. cap. I, 5, pp. 36-38 e cap. II, 5.5, pp. 111-116.

Verri – e dopo di lui neppure Kant – non si proclamò certo inventore di una nuova e originale teoria; fu, anzi, ben consapevole di riprendere un'idea, le cui origini risalgono sino alla filosofia antica. Nella "Prefazione" all'edizione del *Discorso* del 1781, egli riconosce il proprio debito nei confronti di Platone, nel quale si troverebbero già "i semi" dell'idea¹⁶, di Cardano e del suo *De vita propria*, di Locke, Montaigne, e Lorenzo Magalotti, i quali prima di lui avrebbero individuato la natura negativa del piacere.

Quanto a Kant, si è già osservato come la lettura del Verri abbia modificato i concetti del dolore e del piacere; in completa adesione alla teoria della sua fonte, Kant abbandona l'idea del piacere come sentimento autonomo e scorge nel dolore il sentimento originario e fondante¹⁷ per cui la vita umana gli appare malinconica e senza alcun valore in sé. La suddivisione di piaceri e dolori in "fisici" e "moralì" viene ripresa interamente, ad eccezione dell'aggettivo "moralì" che viene sostituito da Kant con "ideali"; per entrambi la speranza non sarebbe tale se non presupponesse l'assenza di un bene, e sarebbe strettamente connessa con una mancanza di felicità, la quale non può che generare una sensazione spiacevole; i due filosofi concordano inoltre sul fatto che la felicità non può essere perma-

¹⁶ Scrive Verri: "Il discorso sull'indole del piacere e del dolore sviluppa un sistema di cui se ne trovano i semi in Platone. Quest'autore ci ha tramandato il ragionamento che tenne Socrate poich'ebbe inghiottita la Cicuta. Vennero tolti i ceppi a Socrate, e quel filosofo strofinando la gamba al luogo al quale i ceppi avevano compresso, e trovandone voluttà, riflettè sul piacere cagionato dalla cessazione del dolore. Eccone le parole: *Socrates autem sedens in Lectica contraxit ad se crus, manumque perfricuit, atque interfricandum sic inquit: Quam mira videtur, o viri, haec res esse quam nominant homines voluptatem, quamque miro naturaliter se habet modo ad dolorem ipsum, qui ejus contrarius esse videtur, quippe cum simul homini adesse nolint, attamen si quis prosequitur capitque alterum, sempre ferme alterum quoque accipere cogitur, quasi ex eodem vertice sint ambo connexa. Arbitror quidem Aesopum si haec animadvertisset fabulam fuisse facturum: videlicet Deum ipsum cum ipsa inter se pugnancia vellet conciliare, neque id facere posset, in unum saltem eorum apices conjunxisse, proptereaque cuiumque adest alterum, eidem mox alterum quoque adesse: quod quidem mihi accidit in praesentia. Siquidem modo crus propter vincula afficiebatur dolore, sed huic succedere voluptas jam videtur.* Così Marsilio Figino ci ha tradotto quel passo di Platone nel *Phaedo vel de anima*, "Prefazione" al *Discorso*, pp. 3-4. Di seguito Verri si sofferma su Cardano, Locke, Montaigne e Magalotti, ("Prefazione", pp. 5-15).

¹⁷ Cfr. A.A. XXV (Lezione del semestre invernale 1781-82), pp. 1068-1082 (tr. it. di alcune parti significative in: *Kant-Verri*, pp. 79-98).

nente, dal momento che nessun piacere è duraturo, ma deve mescolarsi con il dolore e solo più dolori possono susseguirsi ininterrottamente. Anche per Kant, nel determinare il movente dell'agire umano, l'idea della felicità cede il posto a quella del dolore che, in quanto pungolo dell'attività [*Stachel zur Tätigkeit*], rientra nell'ordine della creazione divina e si afferma come principio motore della storia. Tuttavia, se Kant su tutti questi punti esprime il suo consenso a Verri, è anche vero che egli non limita la sua indagine all'ambito empirico o psicologico, al sentimento soggettivo del piacere e del dolore, ma "mira a dare dei sentimenti una definizione trascendentale", come spiega Giordanetti: "[...] non è possibile identificare completamente la teoria kantiana del piacere [*Lust*] con la dottrina dell'illuminista milanese; quest'ultima rimane valida per il filosofo di Königsberg solo finché ci si mantenga all'interno di una prospettiva per la quale si esamini la vita animale dell'uomo [*thierisches Leben*] e l'accento cada sul piacere e sul dolore [*Vergnügen e Schmerz*]"¹⁸. Nel momento in cui Kant muove dall'antropologia verso l'etica e la morale della seconda *Critica* (1788), verso i concetti estetici del bello, del gusto e delle belle arti della terza *Critica* (1790), o verso la questione morale del male nel saggio *Sull'insuccesso di ogni tentativo filosofico in teodicea* (1791), dove egli giunge, rispettivamente, all'autodeterminazione della legge morale, all'apriorità del piacere per il bello e del gusto, a una spiegazione di carattere morale della teodicea, emerge la distanza che lo separa da Verri; punto di comune accordo fra i due filosofi rimane il dolore come condizione essenziale della vita umana, posto nell'uomo come pungolo dell'attività, a cui egli non può sottrarsi e che lo spinge a progredire sempre verso il meglio.

2. La tematica del piacere e del dolore percorre l'opera di Nietzsche dalla *Nascita della tragedia* fino allo *Zarathustra*. Non sfugge al lettore attento la strategia del filosofo di procedere per opposti, siano essi la malattia e la salute, la decadenza e la volontà di potenza, il romantico e il classico, la verità e la menzogna, l'apollineo e il dionisiaco. Analogamente, nella ca-

¹⁸ *Kant-Verri*, p. 29 sgg. Cfr. anche P. GIORDANETTI, *Kant, Verri e le arti belle. Sulla fortuna di Verri in Germania*, in *Pietro Verri e il suo tempo*, a cura di Carlo Capra, Cisalpino, Bologna 1999, tomo I, pp. 429-446.

ratterizzazione della condizione umana e nella spiegazione della struttura dell'agire umano, piacere e dolore si presentano sì come "opposti", ma anche "congiuranti", tendono cioè allo stesso fine.

Sebbene il frammento preso in esame risalga alla primavera-estate 1883, quando Nietzsche lascia temporaneamente l'Italia alla volta di Sils-Maria, il luogo "assai più al di sopra di tutte le cose umane" che, due anni prima, aveva dato origine all'idea dell'"eterno ritorno dell'identico" e che aveva visto nascere nella mente del filosofo la figura di Zarathustra¹⁹, il motivo del piacere e del dolore, niente affatto secondario, compare già nella *Nascita della tragedia* (1872).

Composta durante il periodo nel quale l'Europa era travagliata dalla guerra, l'opera porta in sé l'ardore, il coraggio, la malinconia dello *Sturm und Drang* giovanile (NT, Tentativo di autocritica 2, 5) che, contro ogni ostilità o inibizione, si proclama a favore della vita, proprio come l'uomo greco aveva saputo accogliere e dire di sì ad essa nella sua tragica interezza. Contro il culto neo-ellenistico che proponeva la civiltà greca come esempio di bellezza e armonia, quiete e serenità, cogliendone così solo la fase "decadente", in cui la sua forza creativa era già esaurita, Nietzsche offre un nuovo sguardo sulla grecità, prendendo in esame l'originario spirito greco, che aveva saputo porsi di fronte al tragico, con esso convivere e di qui distinguersi come "epoca forte". "Una questione fondamentale" – si legge nel "Tentativo di autocritica" che introduce la nuova edizione dell'86 della *Nascita della tragedia* – "è il rapporto del Greco col dolore [*Schmerz*], il suo grado di sensibilità, [...] la questione se in realtà il suo *desiderio sempre più forte di bellezza*, di feste, di divertimenti, di culti nuovi non si sia sviluppato dalla mancanza, dalla privazione, dalla melanconia e dal dolore" (NT, Tentativo di autocritica, 4, 7); l'origine della tragedia presso i Greci, aggiunge Nietzsche, "è una questione psicologica così difficile" che richiede prudenza (*ibidem*). L'uomo greco era venuto presto a conoscenza della tragicità della sua sorte, la assurda e atroce verità dell'esistenza svelatagli dall'"incatenato dio silvano", secondo cui la cosa migliore è

¹⁹ Cfr. i versi di "Sils-Maria" in *Lieder des Prinzen Vogelfrei* (*Canti del principe Ucceldibosco*) in appendice a GS, p. 649. Cfr. anche C. POZZOLI (a cura di), *Nietzsche nei ricordi e nelle testimonianze dei contemporanei*, Bur, Milano 1990, pp. 92-96.

non esistere, e la migliore dopo di questa è morire presto (NT 3, 31-32); la sentenza di Sileno rappresenta così un limite oltre il quale l'esistenza non è possibile se non come dolore e non-senso: giunto alle estreme radici del dolore, l'uomo greco, unico nella sua sensibilità e nel suo talento per la sofferenza, aveva saputo superarle, creando il mondo armonico e gioioso dell'Olimpo che domina il terrore delle forze titaniche della natura, la bella forma dell'arte che vela il caos originario, la gioiosa illusione della rappresentazione che libera dalla sofferenza e dalla contraddizione dell'essere. Il simbolismo artistico di Raffaello aveva colto l'intima e profonda essenza della natura nell'ultimo dei suoi dipinti dal suggestivo titolo, *Trasfigurazione*²⁰: qui l'unità spezzata, il contrasto di luci e ombre, la raffigurazione di due piani, uno inferiore a carattere drammatico e uno superiore, luminoso e sereno, rispecchiano "l'eterno dolore originario [*Urschmerz*], l'unico fondamento del mondo" (NT 4, 36), la lacerante verità dionisiaca, sul cui sfondo nasce la "visione" liberatrice e rassicurante della bellezza apollinea. Il mondo dell'affanno [*Qual*] spinge l'individuo alla creazione di forme e rappresentazioni con cui poter vivere e continuare a vivere, perché "non ci può essere un'armonia senza un'intima necessità, un terribile fondo" (FP 1870-71, 7 [90]), o ancora "una bella superficie senza una terribile profondità" (*ibidem*, 7 [91]). Apollo non può vivere senza Dioniso (NT, 4, 38) e la loro dualità raggiunge la perfetta sintesi nella forma della tragedia attica, dove, nell'esaltazione che pervade il coro tragico, l'uomo, ridivenuto essere di natura getta uno sguardo nel mistero dell'Uno originario e reagisce all'orrore e all'estasi attraverso la libera creatività artistica, la produzione di immagini.

Il dolore caratterizza l'umana condizione, sentita come contraddizione e follia, gioco della cieca e irrazionale volontà dionisiaca, riflesso dell'*Urschmerz*; mentre il piacere, la gioia scaturiscono dal mondo dell'immagine e della rappresentazione

²⁰ Si tratta dell'ultimo grande dipinto di Raffaello Sanzio (1483-1520) che Nietzsche cita come esemplificazione della duplice realtà di apollinea e dionisiaca come forze della natura, nonché come esempio di Raffaello artista "ingenuo". Portato a termine forse da uno dei suoi allievi, il dipinto si distingue per la sovrapposizione di due distinti episodi, la *Guarigione dell'Osse* in basso e la *Trasfigurazione di Cristo* in alto. I due piani, oltre che dalla disposizione alto-basso, sono evidenziati da un forte contrasto cromatico.

tese a trasfigurare il dolore e seguono pertanto la sensazione dolorosa.

[...] La volontà è la forma più generale: vale a dire l'alternanza di dolore [*Schmerz*] e piacere [*Lust*]: condizione per il mondo come cura continua del dolore mediante il piacere della pura immagine. [...] Il dolore [*Leid*], l'anelito [*Sehnsucht*], la mancanza come origine delle cose. [...] Il dolore, la contraddizione è il vero essere. Il piacere, l'armonia è l'apparenza. (FP 1870-71, 7[165])

Rispetto alla natura del piacere che appartiene solo alla rappresentazione, la realtà del dolore viene ripetuta e ribadita nei quaderni di appunti del 1869-71 che preparano e accompagnano la *Nascita della tragedia*:

[...] 1. Tutto è attraverso il piacere [*Lust*]; il suo mezzo è l'illusione. L'apparenza rende possibile l'esistenza empirica. L'apparenza è la madre dell'essere empirico: che non è il vero essere.

2. Vero è solo il dolore e la contraddizione.

3. Il nostro dolore e la nostra contraddizione sono il dolore e la contraddizione originari [*Urschmerz und Urwiderspruch*], spezzati dalla rappresentazione (la quale produce piacere [*Lust*]) [...] (FP 1870-71, 7[169])²¹.

Nietzsche, tuttavia, non si ferma alla condizione di dolore e alla rassegnazione ad esso: se anche la contraddizione è parte dell'Uno originario, allora "questo può essere massimo dolore [*Schmerz*] e massimo piacere [*Lust*] contemporaneamente", allora "in ogni momento la volontà è massima estasi e massimo dolore" (FP 1870-71, 7[157]); questa dissonanza nel cuore del mondo, in quanto tensione di opposti, è sentita come scuotimento o brivido dall'uomo, l'artista, che penetra in essa, ne scorge l'essenza primigenia e, in totale abbandono di sé, diviene "una cosa sola con l'Uno originario" (NT 5, 41), ossia percepisce che la vita, a dispetto di ogni mutare delle apparenze, è nel suo fondo gioiosa e potente (NT 7, 54). "Per brevi attimi siamo veramente l'essere primigenio stesso e ne sentiamo l'indomabile brama di esistere e il piacere di esistere [*Daseinsgier und Daseinslust*]; la lotta, il tormento, l'annientamento delle apparenze ci sembrano ora necessari [...]; noi veniamo trapasati dal furioso pungolo [*Stachel*] di questi tormenti [*Qualen*]

²¹ Cfr. anche FP 1870-71, 7 [171], 7[174].

nello stesso attimo in cui siamo per così dire divenuti una cosa sola con l'incommensurabile gioia originaria dell'esistenza [*Urlust am Dasein*] [...] siamo quell'*unico* vivente, con la cui gioia generativa [*Zeugungslust*] siamo fusi" (NT 17, 111). La *Urlust* risulta quindi essere il fenomeno originario che riscatta il dolore e con cui si coglie l'essenza estetica del mondo e dell'esistenza in sé che in questo modo, solo in questo modo, vengono giustificati; solamente nell'arte, in quell'unità-opposizione di apollineo e dionisiaco, è possibile accedere al cuore delle cose e percepirne la natura, solamente nell'esperienza estetica si manifesta la gioia dell'essere, l'efflusso della gioia primordiale dionisiaca, potenza artistica eterna, che si afferma nel libero gioco di creazione di innumerevoli forme come in un inno alla vita (NT 24, 160)²².

Già un appunto degli anni 1867-69 del Nietzsche poco più che ventenne, dice:

È una buona capacità saper contemplare la propria situazione con occhio artistico, e anche nei dolori e nelle sofferenze che ci capitano, [...] avere lo sguardo della Gorgone che pietrifica tutto in opera d'arte: lo sguardo che viene dal regno in cui non vi è dolore. (Appunti filosofici 1867-69, 178)

La dinamica del piacere e del dolore della *Nascita della tragedia*, nel suo assentire senza riserva anche al dolore e a tutto ciò che vi è di problematico nell'esistenza, si rivolge contro il pessimismo e la rassegnazione di Schopenhauer, secondo cui "il mondo, la vita non possono dare alcuna vera soddisfazione" e pertanto non meritano il nostro attaccamento (NT, "Tentativo di autocritica", 12). Se per Nietzsche è "l'intreccio [*Ineinander*] di dolore [*Leid*] e piacere [*Lust*]" l'essenza del mondo in cui noi viviamo come "gusci intorno a quel nocciolo eterno" (FP 1870-71, 7 [196]), per Schopenhauer è la volontà, l'impeto cieco e oscuro, che "designa l'essenza in sé di ogni cosa nel mondo e la sostanza unica di tutti i fenomeni"²³. Ogni indivi-

²² Nel § 7 della *Nascita della tragedia* Nietzsche celebra l'uomo greco, "che ha contemplato con sguardo tagliente il terribile processo di distruzione della cosiddetta storia universale, come pure la crudeltà della natura, e corre il pericolo di anelare a una buddistica negazione della volontà". Ma "lo salva l'arte, e mediante l'arte lo salva a sé la vita" (*ibid.*, pp. 54-55).

²³ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Sämtliche Werke* [= SW], Bd. I-V, dritte Auflage, Cotta - Insel, Stuttgart / Frankfurt-

duo, in quanto essere dotato non solo di intelletto, ma anche di un corpo, avverte in sé la presenza della volontà come impulso del desiderio, tensione infinita che oscilla dal desiderio all'appagamento e dall'appagamento al nuovo desiderio senza mai tregua. Ogni esistenza appare per essenza destinata al dolore: se il volere (ogni volere) si fonda su di un bisogno, su di una mancanza (non ha infatti alcun senso desiderare ciò che si ha già), allora tra il volere e il dolore (provocato appunto dalla mancanza) vi è un nesso inscindibile; se anche il volere potesse essere soddisfatto alleviando così il dolore, la volontà cadrebbe preda della noia, "la sua esistenza, la sua essenza, le diventerebbero un peso insopportabile"²⁴. Di qui deriva la ben nota concezione della vita come inesauribile oscillazione tra il dolore e la noia²⁵. L'unico modo di sottrarsi al gioco doloroso della volontà – ed è questo un ulteriore punto di divergenza

am-Main 1987, Bd. I, p. 181 (trad. it. *Il mondo come volontà e rappresentazione* [= *Il Mondo*], a cura di N. Palanga, G. Riconda, A. Vigliani, Mondadori, Milano 1989).

²⁴ *Ibidem*, SW, I, p. 428.

²⁵ Il pensiero di Schopenhauer si avvicina alla concezione leopardiana del dolore e della noia come elementi costitutivi dell'esistenza. G. BRIANESE in "Introduzione" a A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione. Antologia sistematica*, La Nuova Italia, Firenze 1998, pp. XI-LXI, esclude un'influenza diretta dei due pensatori. Schopenhauer al momento della stesura del *Mondo*, per ovvi motivi cronologici non poteva conoscere il pensiero leopardiano, consegnato soprattutto alle *Operette morali* uscite in prima edizione nel 1827 e in secondo luogo allo *Zibaldone di pensieri*, che è opera postuma; Leopardi, a quanto è dato sapere, non conosceva l'opera di Schopenhauer. Una possibile mediazione potrebbe essere costituita dal *Discorso* di Pietro Verri, molto probabilmente noto a Leopardi e non è inverosimile che ne avesse avuto notizia anche Schopenhauer nel corso dei suoi viaggi in Italia, o grazie al fatto che lo scritto era stato tradotto in lingua tedesca da Meiners ed elogiato poi da Kant (pp. XL-XLII). Sulla tematica del dolore si vedano A. SCHOPENHAUER, *Ergänzungen*, in SW, II, pp. 733-754 (tr. it. *Supplementi a Il Mondo*, cit.); inoltre A. SCHOPENHAUER, *Parerga und Paralipomena*, in SW, IV, pp. 343-360 (it. *Parerga e Paralipomena. Scritti filosofici minori*, trad. di M. Montinari e E. Kuhn, Adelphi, Milano 1983). Come si evince da alcuni passi dell'opera, Leopardi era ben noto a Nietzsche, che ne aveva letto le poesie nella traduzione di R. Hamerling (Hilburghausen 1866). Si veda ad es. IN II, § 1, ispirato probabilmente dalla lettura del *Canto di un pastore errante dell'Asia*; la lettera a E. Rohde del 15.07.1882, BW III, 1, p. 226 (tr. it. F. NIETZSCHE, *Lettere a Erwin Rohde*, a cura di M. Montinari, Boringhieri, Milano 1959); FP 1881-82, 18 [4], dove si legge: "Mi viene da ridere, quando ascolto gli elenchi di sofferenze e di miserie, con cui il pessimismo cerca di dimostrare la sua legittimità – Amleto e Schopenhauer e Voltaire e Leopardi e Byron"; GS af. 92. Per un'analisi ulteriore si veda F. NIETZSCHE, *Intorno a Leopardi*, a cura di

fra Nietzsche e Schopenhauer²⁶ – è l'esperienza dell'autentica contemplazione estetica, nella quale l'oggetto e il soggetto si confondono per un istante nella medesima realtà, si fondono "in una sola cosa, in una coscienza totalmente piena e compresa di un'immagine intuitiva unica"²⁷. La liberazione attraverso il piacere estetico, tuttavia, rappresenta soltanto una consolazione provvisoria: in un mondo segnato dalla negatività, solo una volontaria rinuncia, solo l'ascesi di una vita vissuta nella rassegnazione, nella totale mortificazione del corpo e dello spirito (castità e povertà), fino ad affidarsi al nulla privo di speranza e di attesa²⁸, possono liberare l'uomo dalla volontà di vivere.

"Gli mancò ogni speranza, ma volle la verità" (NT 20, 136), afferma Nietzsche riferendosi al filosofo del *Mondo* che porta i tratti dell'imperturbato, duro e solitario cavaliere düreriano, il maestro e l'educatore, con cui tuttavia non poteva spartire la "pessimistica" concezione di vita e arte. La lezione eroica dell'uomo greco, l'artista della vita, l'uomo dionisiaco che afferma la sua volontà di vita pur sapendo dell'assurdità dell'esistenza, è per Nietzsche fondamentale. Attenendosi alla sua "luminosa guida" (NT 23, 153), Nietzsche crede e spera nella rinascita del genere tragico che stimoli e purifichi – non certo nel senso morale aristotelico (cfr. NT 21, 138 e NT 24, 159) – le salutari forze profilattiche attraverso "la sovrabbondanza di vita, di dolore e di piacere" (NT 20, 136) espressi nella danza e nella musica della coralità tragica. Solo grazie alla forza, al piacere, alla salute straripante si può spiegare la volontà di pessimismo, il desiderio del brutto e del terribile presenti nell'uomo greco antico.

L'affermazione della vita, la sua apologia espressa dalla volontà dionisiaca e dall'esuberante forza vitale, la "grande salute" di chi coraggiosamente e pericolosamente vive la vita come gioco di creazione e trasformazione teso al continuo superamento di sé stesso, evocano la figura di Zarathustra, il profeta

C. Galimberti, *Il Melangolo*, Genova 1989. Con un saggio di W.F. Otto, pp. 153-178, postfazione di G. Scalia, pp. 183-198.

²⁶ "[...] Lo scandaloso malinteso di Schopenhauer, che scambia l'arte per un ponte verso la negazione della vita [...]". FP 1888, 14 [119].

²⁷ "Colui che è rapito in tale contemplazione, non è più individuo [...], ma assurge a soggetto conoscente puro, a soggetto che è di là del dolore, di là dalla volontà, di là dal tempo" (*Die Welt*, SW, I, p. 257).

²⁸ *Die Welt*, SW, I, p. 516 sgg.

del “sì” a tutte le cose, cui la vita è una sorgente di piacere²⁹. Durante la stesura di *Così parlò Zarathustra* che lo impegnerà dall’81 all’85, Nietzsche dà spesso notizia del suo lavoro nelle lettere: “Di tutte le buone cose da me scoperte, meno che mai vorrei gettare o dare per persa [...] la “gaiezza della conoscenza”. Ora però insieme a mio figlio Zarathustra, debbo *innalzarmi* a una gaiezza *molto più elevata* di quanto finora potessi esprimere a parole”³⁰. Il 25 gennaio 1884 Nietzsche annuncia: “*Così parlò Zarathustra* è definitivamente terminato [...] le ultime due settimane sono state le più felici della mia vita: MAI ho corso con simili vele un simile mare; e l’enorme audacia di quest’intera navigazione, che dura fin [...] dal 1870, ha toccato il suo culmine”³¹.

Zarathustra viene definito un veggente, una volontà, un creatore, un avvenire nonché un ponte verso l’avvenire (Za II, 179); nella sua fedeltà all’uomo e alla vita, egli insegna i nuovi valori: contro chi vede nell’uomo un fine annuncia che questo è solo un passaggio e un trapasso verso l’“oltreuomo”; contro i disprezzatori del corpo sostiene la “grande ragione” del corpo, unica voce “pura e onesta che parla del senso della terra” (Za I, 38-41)³²; contro l’immutabile e l’imperituro afferma il libero creare³³ e il piacere per ciò che viene; contro i predicatori di morte che vedono nella vita nient’altro che dolore predica l’energia, la lotta, l’incremento vitale, la volontà di potenza liberatrice e apportatrice di gioia che fa di ogni “così fu” un “così io volli” (Za II, 179). Infine, nella figura del convalescente, Zarathustra si fa annunciatore dell’eterno ritorno: “Ri-

²⁹ “Quasi con troppa forza tu sgorgi in me, sorgente di piacere! Tu spesso torni a svuotare la coppa volendola riempire!” (Za II, 126).

³⁰ Nietzsche a Franz Overbeck, 6.12.1883, BW III, 1, pp. 460-61 (tr. it. *Triangolo di lettere. Carteggio di Friedrich Nietzsche Lou von Salomé Paul Rée*, a cura di M. Carpitella, Adelphi, Milano 1999. Tutte le lettere di seguito citate sono contenute in questa edizione).

³¹ Nietzsche a Franz Overbeck, 25.01.1884, BW III, 1, pp. 466-67. Terminata la terza parte, Nietzsche considera conclusa la sua opera. Ma ad essa doveva aggiungersi una quarta parte, data alle stampe nel 1885. Sempre all’amico Overbeck, egli scrive: “Del resto *tutto lo Zarathustra* è un’esplosione di forze che si sono andate accumulando per decenni [...]”, 06.02.1884, BW III, 1, pp. 474-75.

³² Sul “fraintendimento” del corpo vedi A af. 39 e GS, Prefazione, 2.

³³ “Creare – questa è la grande liberazione dal dolore [...] ma perché il creatore sia, anche per questo sono necessarie sofferenze e molte trasformazioni” (Za II, 110). Cfr. anche FP 1872-73, 19 [25]: “Non nel conoscere, nel creare sta la nostra salvezza!”.

tornerò eternamente di nuovo per vivere questa stessa e identica vita, nelle cose più grandi come nelle più piccole, per insegnare di nuovo l'eterno ritorno di tutte le cose" (Za III, 276). Il pensiero grave e vittorioso pronto a volere di nuovo "ogni dolore e ogni piacere" (GS af. 341) può essere sopportato solo da chi si è liberato da ogni morale accogliendo la trasvalutazione di tutti i valori: non più il gusto della sicurezza ma quello dell'incerto, non più "causa ed effetto" ma la creazione continua, non conservazione ma volontà di potenza; è necessario trovare inoltre nuovi rimedi contro la realtà del dolore, "(concepire il dolore come uno strumento, come il padre del piacere; non c'è una coscienza che tiri le somme dei dispiaceri); godere di ogni sorta di incertezza [...]" (FP 1884-85, 26 [283]). Il "Canto del nottambulo", nella quarta e ultima parte dello *Zarathustra*, ritorna esplicitamente sulla tematica di piacere e dolore. Già il "Canto di danza alla vita" della terza parte, anticipa:

Il mondo è profondo, [...] "Profondo è il suo dolore...
 Il piacere [*Lust*] – più profondo ancora del dolore [*Weh*]:
 Il dolore dice: passa!
 Ma ogni piacere vuole eternità... Vuole profonda, profonda eternità!
 (Za III, 285-6)

Se il dolore vuole cessare, essere superato, il piacere vuole ripetersi in eterno, esso accompagna l'idea dell'eterno ritorno. Così si legge nel "Canto del nottambulo":

Il piacere [*Lust*] non vuole eredi, non vuole figli, il piacere vuole se stesso, vuole l'eternità, il ritorno, vuole il tutto-eternamente-uguale-a-sé [*Alles-sich-ewig-gleich*]. (Za IV, 402)

Il primato del piacere sul dolore, la sua maggiore profondità, il suo volere eternità sta nel suo valore affermativo, eternizzante ed ebbro di vita in un "mondo divenuto or ora perfetto" (*ibidem*). Nel paragrafo successivo si legge:

il dolore [*Schmerz*] è anche un piacere [*Lust*], la maledizione è anche benedizione, la notte è anche un sole – [...]

Avete mai detto Sì a un piacere [*Lust*]? Allora, amici miei, avete detto Sì anche a tutto il dolore [*Wehe*]. Tutte le cose sono concatenate, intrecciate, innamorate, [...] oh, allora avete amato il mondo, – voi eterni, amatelo in eterno e in ogni tempo: e anche al dolore [*Weh*] dite: passa, ma ritorna! Giacché ogni piacere [*Lust*] vuole eternità!

(Za IV, 402)

Il contrasto di piacere e dolore si risolve nell'entusiasmo di un'eternità "splendente", senza confini, in cui tutto diviene senza che ci sia un senso, un ordine, una direzione, un significato. La levità espressa anche dal canto prevale sulla pesantezza e la gravità slanciandosi infine nella gioia della danza³⁴. La "saggezza" del divenire parla così:

Vedi, non c'è un sopra né un sotto! Slanciati intorno, in avanti, all'indietro, tu che sei leggero! Canta! Non parlare più! (Za III, 291)

Un frammento dell'ultimo periodo dello *Zarathustra* riconferma che: "Piacere [*Lust*] e dolore [*Schmerz*] non sono in contrasto", e aggiunge: "La sensazione di potenza". (FP 1885-87, 2 [26])

Un migliore aiuto alla comprensione di tale sentenza è offerto da un gruppo di frammenti postumi degli anni 1887-88 confluiti poi nella *Volontà di potenza* (1906), opera mai pubblicata da Nietzsche, tuttavia annunciata nell'estate del 1886 quando egli diede alle stampe *Al di là del bene e del male*³⁵. Queste annotazioni rivelano un'immersione nelle trame sottili che legano corporeità, dolore, piacere, istinti e coscienza, uno scavo dentro l'essere umano che vuole dare espressione all'oscuro fondamento dell'esistenza compiuto da un Nietzsche psicologo e filosofo totalmente libero dal *pathos* dello *Zarathustra*. L'indagine intorno al piacere e al dolore si volge contro la "menzogna" psicologica che indebolisce e inibisce anziché rafforzare.

³⁴ Cfr. il "Proemio" allo *Zarathustra*, dove il profeta "incede a passo di danza", p. 12. Inoltre Za IV, 365: "Scansate tutti questi assolutisti (*Unbedingten*)! Essi hanno piedi pesanti e cuori afosi. Non sanno danzare. Come potrebbe essere lieve la terra per costoro?".

³⁵ Sulla quarta di copertina di *Al di là del bene e del male* (1886) si notifica l'intenzione di pubblicare un'opera in quattro libri intitolata: *La volontà di potenza. Trasvalutazione di tutti i valori*. Un appunto dell'agosto-settembre 1885, (39 [1]) riporta un titolo diverso, ma assai significativo: "*La volontà di potenza / Tentativo / di una nuova interpretazione / di ogni accadere / di / Friedrich Nietzsche*". Per maggiori dettagli si veda M. FERRARIS, *Storia della volontà di potenza*, in: F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza. Frammenti postumi ordinati da Peter Gast e Elisabeth Förster-Nietzsche*. Nuova edizione italiana a cura di M. Ferraris e Pietro Kobau, Bompiani, Milano 2001, pp. 563-688. I frammenti citati d'ora in poi riporteranno anche la numerazione corrispondente alla *Volontà di potenza* (VP seguito dal numero del frammento). Essi sono contenuti soprattutto nel Libro terzo dell'opera, intitolato "Principio di una nuova posizione di valori", pp. 263-430.

“I sentimenti che secondo la comune concezione sono opposti risultano piuttosto come un solo sentire” (FP autunno 1887, 10 [129]; VP 388), annota Nietzsche. Questa erronea concezione è dovuta al fatto che tutto ciò che avviene nel mondo interiore e di cui noi diveniamo consapevoli, viene ordinato, semplificato, schematizzato e interpretato intellettualmente e quando “ha trovato una lingua che sia compresa dall’individuo” (FP 1888, 15 [90]; VP 479), l’esperienza interiore accede alla nostra coscienza. Il nostro è un procedere secondo la logica di causa-effetto, ma nel “fenomenismo” del mondo interiore noi capovolgiamo la sequenza, cosicché la causa viene immaginata dopo che l’effetto ha avuto luogo; la causa “immaginata” non è assolutamente adeguata alla causa vera: essa viene determinata per analogia sulla base delle precedenti esperienze “interne” conservate dalla memoria. In realtà il processo “reale” della percezione interiore, il nesso causale, ci è assolutamente sconosciuto, i movimenti sono troppo rapidi, perciò non li riconosciamo e tutto ciò di cui diventiamo consapevoli è un fenomeno finale, una conclusione.

Su questa base la concezione del piacere e del dolore come causa di reazioni è errata:

Per millenni il piacere [*Lust*] e il desiderio di evitare il dispiacere [*Unlust*] furono postulati come motivi di ogni azione. Riflettendo un po’, potremmo ammettere che tutto continuerebbe a svolgersi secondo il medesimo concatenamento di cause ed effetti anche se mancassero gli stati di “piacere [*Lust*] e dolore [*Schmerz*]”: ci si inganna semplicemente, se si sostiene che piacere e dolore siano causa di qualcosa – sono *fenomeni collaterali* la cui finalità è affatto diversa da quella di provocare reazioni; sono già gli effetti, entro un processo di reazione già avviato... (FP 1888, 14 [152]; VP 478)

Nietzsche sostiene che piacere e dispiacere non sono fatti originari, ma solo e sempre fenomeni derivati, “conclusivi”; le sensazioni di piacere e dispiacere non sono che reazioni della volontà, di quella forma primitiva dell’affetto da cui discendono tutti gli altri affetti come sue trasformazioni (FP 1888, 14 [121]; VP 688). Perciò “il dispiacere e il piacere sono i più stupidi mezzi che si possano pensare per esprimere giudizi [...] la soppressione di ogni fondamento e logicità [...] la loro origine sta nella sfera centrale dell’intelletto [...]” (FP 1887-88, 11 [71]; VP 669).

Tutti i processi vitali hanno la loro forza motrice nella vo-

lontà di potenza: essa costituisce la natura intima dell'essere dove tutto è teso a un accrescimento di forza e potenza che sempre cercano ostacoli e resistenze per affermarsi, perché è soltanto di fronte a una resistenza che una forza può dispiegarsi; in ogni azione è necessario perciò come ingrediente un dispiacere che agisca come stimolo alla vita e rafforzi la volontà di potenza (cfr. FP 1887-88, 11 [77]; VP 694):

[...] il dispiacere [*Unlust*] agisce come ingrediente del piacere [*Lust*]. Sembra che ci sia un piccolo ostacolo, che viene superato e immediatamente seguito da un altro piccolo ostacolo, che a sua volta viene superato – questo gioco di resistenze e di vittorie eccita quella sensazione globale di una potenza superflua ed eccessiva nel modo più forte, sensazione che costituisce l'essenza del piacere. L'opposto, cioè un aumento della sensazione di dolore mediante l'introduzione di piccoli stimoli di piacere, non si dà: piacere [*Lust*] e dolore [*Schmerz*] non sono cose opposte. (FP 1888 14 [173]; VP 699)

Sul dolore Nietzsche si esprime così:

Il dolore [*Schmerz*] è un processo intellettuale [...] In sé non esiste dolore. *Non* è la ferita che fa male: è l'esperienza [...] che parla in forma di agitazione profonda che si chiama dispiacere [...] Dunque non si reagisce al dolore. Il dolore viene proiettato in seguito nella parte ferita [...] *Non* si reagisce, diciamo ancora una volta, al dolore [*Schmerz*]: il dispiacere [*Unlust*] non è "causa" di azioni. Il dolore stesso è una reazione [...] (*ibidem*)

La posizione è chiara. Nietzsche non assente alle conclusioni illusorie e ai "pregiudizi dei filosofi" che hanno costituito il "sapere" fino ad ora. La sua lotta va contro il pessimismo stanco e l'impoverimento della vita. È assurdo misurare il valore dell'esistenza sulle sensazioni di piacere o dispiacere, concludere che "la somma dei dispiaceri supera la somma dei piaceri" e dunque che "la non esistenza del mondo sarebbe da preferirsi alla sua esistenza" (FP 1887-88, 11 [61]; VP 701); è altrettanto assurdo sostenere che "l'uomo tende alla felicità" (FP 1887-88, 11 [111]; VP 704), che cerchi il piacere e eviti il dispiacere, poiché

[...] ciò che l'uomo vuole, ciò che vuole ogni minima parte di un organismo vivente, è un aumento di potenza. Nel tendere a questo seguono tanto il piacere [*Lust*] quanto il dispiacere [*Unlust*]; l'uomo, per quella volontà, cerca una resistenza, ha bisogno di qualcosa che gli si

opponga... Il dispiacere, come inibizione della sua volontà di potenza, è dunque un fatto normale, un ingrediente normale di ogni evento organico; l'uomo non lo evita, anzi ne ha continuamente bisogno; ogni vittoria, ogni sensazione di piacere, ogni evento presuppone una resistenza superata. (FP 1888, 14 [174]; VP 702)

In ulteriore opposizione alla menzogna della psicologia, Nietzsche precisa infine che non va confuso il dispiacere come mezzo per eccitare il rafforzamento della potenza con il dispiacere che consegue all'incapacità di opporre resistenza, causa di uno sperpero di potenza. Quest'ultimo è lo stato dell'esaurimento e della fiacchezza, il primo al contrario rappresenta la sfida di ciò che resiste, supera e vuole la vittoria (FP 1888, 14 [174]; VP 703)³⁶.

Queste parole si chiariscono maggiormente attraverso alcune righe contenute in una lettera di Nietzsche indirizzata alla sorella:

Quello che di quest'epoca mi ripugna è la sua indicibile fiacchezza, effeminatezza, scarsa personalità, bonarietà, insomma la debolezza dell'"ego"-ismo che vorrebbe addirittura travestirsi da "virtù". Ciò che finora mi ha fatto piacere, è stata la visione di uomini dalla *lunga volontà* [...] che sono tanto onesti da credere soltanto al proprio *io* e al proprio volere, e da *imprimerli* sull'umanità per tutto il tempo a venire³⁷.

³⁶ "Gli esauriti vogliono riposo, stirarsi le membra, pace, silenzio – è questa la *felicità* delle religioni e delle filosofie nichiliste; chi è ricco e vivo vuole la vittoria, superare avversari, uno straripare della sensazione di potenza sopra territori più estesi di quelli finora occupati. Tutte le funzioni sane dell'organismo hanno questo bisogno – e l'intero organismo è un complesso di sistemi che lotta per aumentare le sensazioni di potenza" (*ibidem*).

³⁷ Nietzsche a Elisabeth Nietzsche, [primi di novembre] 1883, BW III, 1, pp. 450-52.

ABSTRACT

In 1773 Pietro Verri published the *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* which appeared again eight years later, in a second edition in 1781. The German translations of both editions were read with great care by Immanuel Kant, who praised the Milanese Enlightenment thinker first in his *Vorlesungen ueber Anthropologie* of the Seventies and later also in his last work of 1798, the *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. But not only this. Kant borrowed from Verri the negative conception of pleasure and agreed with him that pain was a positive entity, which always precedes pleasure and is the only reason for human action. Therefore pleasure is not an enduring state, it must rather alternate with pain and in human life the amount of pain is bigger than the amount of pleasure.

One hundred years later, in 1883, Nietzsche quoted in one of his fragments the most important sentences of Verri's theory mentioned by Kant in his *Anthropology*. However, Nietzsche's opinion about pain and pleasure is very different from that of his forerunners: pain and pleasure are not primary causes, but only final phenomena, merely a reaction to the only initial power which makes up the essence of any organism and which is called the will to power. Nietzsche's original path followed here starts with *Die Geburt der Tragödie* in 1872 carries on with *Zarathustra* (1881-85) and ends with the fragments of *Der Wille zur Macht* which appeared posthumously.

KEY WORDS

I. Kant. Pain. Pleasure. P. Verri. Will to power. F. Nietzsche.

Alessandro Rocco

CINEMA E TRAGEDIA: L'EDIPO RE IN DUE
SCENEGGIATURE DI GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Con il categorico consiglio di leggere i classici greci (“nunca llegarás a nada mientras no leas a los clásicos griegos”) Gustavo Ibarra Merlano, amico colombiano di García Márquez, segnò il destino letterario dello scrittore. Così racconta lo stesso García Márquez nelle pagine di *La bendita manía de contar*¹, pubblicazione nella quale si riportano le conversazioni dei laboratori di sceneggiatura della scuola di Cinema e Televisione di San Antonio de los Baños, a Cuba.

Me fui a mi cuarto, me acosté, empecé a leer el libro por la primera página – era *Edipo Rey*, precisamente – y no lo podía creer. Leía, y leía, y leía – empecé a las dos de la madrugada y ya estaba amaneciendo –, y cuanto más leía, más quería leer. Yo creo que desde entonces no he dejado de leer esa bendita obra. Me la sé de memoria².

Il racconto si riferisce al periodo in cui il giovane García Márquez lavorava come giornalista a Cartagena, ed aveva pubblicato appena pochi racconti. Dunque, si tratta di un incontro, quello con Sofocle, avvenuto agli esordi della sua carriera.

Più avanti, nel seminario in cui si parla della sceneggiatura di *Edipo Alcalde*, García Márquez svela qual è, secondo lui, la chiave della tragedia sofoclea (“per non dire di tutta la letteratura”, aggiunge): è il *fatum*. I personaggi sono come sono perché “sono condannati ad esserlo. La predestinazione fa parte delle loro vite”. Ecco come riassume Gabo la storia di *Edipo re*:

En Tebas se ha desatado la peste. Edipo, rey de Tebas, va a consultar el oráculo para que le diga cómo conjurarla. El oráculo dice: “la

¹ GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *La bendita manía de contar*, Ollero & Ramos, Madrid, 1998, p. 102.

² *Idem*.

peste se acabará el día que se descubra quién mató al rey Layo". Pues bien, fue Edipo quien lo mató, ¿no es así? Ése es el *fatum* en acción. Y Edipo, sin saberlo, se acuesta con su madre y tiene hijos con ella. Pero en la pieza de Sófocles ya todo eso sucedió, y lo que Edipo descubre es que el asesino fue él y que eso ya no tiene remedio. [...] si uno decide trabajar sobre esa historia tiene que aceptarla como es, y en ese caso, lo mejor es no tratar de meterle mucha lógica ni buscarle muchas explicaciones. Lo que hay detrás de ella es el *fatum*, una fuerza muy superior a la del naturalismo y la lógica aristotélica³.

Dunque, il nocciolo, per García Márquez è il *fatum*, la forza che sta al di sopra degli eventi, che li guida e che fa che accadano come era previsto e scritto che accadessero.

Per García Márquez, questa forza sembra funzionare ovunque. Talvolta, è la stessa predizione di un evento a fare sì che esso si compia, spingendo i personaggi ad azioni e scelte che, allo scopo di evitarlo, finiscono proprio per favorirlo e renderlo possibile. Su questo concetto si basa l'intera sceneggiatura di *Presagio*⁴; in *Me alquilo para soñar*⁵ il personaggio interpretato da Hanna Schygulla (Alma) riesce a controllare tutti i membri di una ricca famiglia proprio attraverso predizioni e interpretazioni di sogni, svelando alla fine di disporre di un potere che si avvicina proprio a quello del destino. In *Cien años de soledad* tutta la vicenda è chiusa tra una predizione e il suo compimento (la nascita del bambino con coda di porco a causa dell'endogamia), e inoltre è tutta *già scritta* nei manoscritti di Melquiades. Nella sua analisi su quest'opera fondamentale della narrativa di García Márquez, Cesare Segre⁶ individua la corrispondenza che si stabilisce tra il mago-veggente Melquiades e lo stesso autore García Márquez. Il manoscritto del primo è

³ *Ibidem*, p. 109.

⁴ Film girato dal regista messicano-spagnolo Luis Alcoriza nel 1974, su sceneggiatura di García Márquez e dello stesso Alcoriza.

⁵ Sceneggiato in sei puntate per la televisione spagnola, girato dal regista brasiliano (ma nato nel Mozambico) Ruy Guerra nel 1992, su argomento originale di García Márquez (sceneggiatura finale firmata da Ruy Guerra e Claudio McDowell). Il racconto omonimo da cui è stato tratto il soggetto dello sceneggiato è stato pubblicato nella raccolta *Doce cuentos peregrinos*, Plaza & Janés, Barcelona, 1992. È stato pubblicato anche *Me alquilo para soñar*, Ollero & Ramos, Madrid, 1995, testo in cui si riportano le discussioni del seminario di elaborazione dello sceneggiato televisivo nella scuola di San Antonio a Cuba.

⁶ CESARE SEGRE, "Il tempo curvo di García Márquez", in *I segni e la critica*, Einaudi, Torino, 1969, pp. 251-295.

esattamente uguale al libro del secondo, le storie coincidono, e lo scrittore stesso finisce così per essere colui che regola il destino dei suoi personaggi, il detentore del *fatum*. Il fascino della predestinazione sta proprio nella possibilità che offre allo scrittore di costruire un universo in cui tutto converge verso un fine determinato, annunciato, temuto, inevitabile.

Ma non si tratta solo di questo. Riportiamo ancora le parole di García Márquez al seminario sulla sceneggiatura di *Edipo Alcalde*:

Lo que más me conmovió de Edipo Rey en 1949 fue su enorme parecido con la situación de Colombia⁷. [...] Esa situación, entonces, no era igual a la de hoy – por supuesto – pero se parecía bastante; y si arañamos un poco la superficie no tardaremos en descubrir que se parece también a la de ayer, y a la de antier, y a la de siempre... Voy a decirles algo que jamás repetiré en público: creo que la situación colombiana *siempre* será ésa. ¿Acaso no estamos hablando del *fatum*? Pues ahí lo tienen. Me fascina ese misterio⁸.

Quello che emerge da queste parole è che il destino non è solo quello personale di Edipo, ma anche quello politico e sociale dell'intera città di Tebe, e dunque la tragedia rappresenta anche il carattere *fatale* delle situazioni di crisi, interpretate da García Márquez come *destino* sociale. Si tratta di una realtà, quella latinoamericana in particolare, che sembra condannata ad essere com'è, forse per *sempre*.

Analizziamo di seguito il modo in cui questa concezione del *fatum* si iscrive in due produzioni, *Tiempo de morir* ed *Edipo Alcalde*, che idealmente coprono l'intera attività di sceneggiatore di García Márquez, collocandosi agli esordi della sua carriera la prima, e alla fine, quasi a suggello, la seconda.

*Tiempo de morir*⁹

Sceneggiatura originale per la regia dell'esordiente (e appena ventenne) Arturo Ripstein, scritta nel 1965, *Tiempo de morir* è

⁷ *La bendita manía...*, cit., p. 104.

⁸ *Ibidem*, p. 111.

⁹ *Tiempo de morir* è stata pubblicata per la prima volta in *Revista de Bellas Artes*, n. 9, México, mayo-junio 1966, pp. 21-59. Non mi risultano altre pubblicazioni, né traduzioni all'italiano. In seguito, quando il testo compare in italiano, la traduzione è sempre mia.

intimamente legata alla produzione letteraria di García Márquez almeno su tre fronti. Per il personaggio del vecchio Juan Sáyago, che come il colonnello di *El coronel no tiene quien le escriba*, con paziente dignità aspetta che la vita gli restituisca quello che gli ha tolto. Per il tema dell'amore sempre ostacolato e rimandato, eppure indistruttibile, che spera almeno di coronarsi in vecchiaia, tema ripreso successivamente in *Amor en los tiempos del cólera*. Infine, per la presenza di un destino di morte ineluttabile, che si compie nonostante gli sforzi di un intero paese per impedirlo, su cui si costruisce anche la narrazione di *Crónica de una muerte anunciada*. È proprio per la presenza di quest'elemento strutturale che *Tiempo de morir* può essere considerato un passaggio piuttosto importante nell'assimilazione della tragedia sofoclea all'universo creativo di García Márquez¹⁰. Ed il fatto che tale passaggio si sia dato attraverso una sceneggiatura dimostra come la scrittura per il cinema non sia un momento secondario dell'attività creativa dell'autore, ma intimamente connessa alla sua produzione letteraria.

Tiempo de morir è una sorta di western¹¹ tragico, che narra la storia di un doppio duello, quello tra il protagonista Juan Sáyago con Raúl Trueba prima, e con il figlio Julián Trueba poi, a distanza di diciotto anni. Tralasciando altri aspetti della vicenda, ci soffermeremo qui sull'analisi di questa opposizione, considerandola non solo come il momento conflittuale necessario alla logica drammatica, ma anche come espressione di una contraddizione, dagli esiti tragici, che riguarda oltre che i personaggi, la struttura stessa della società latinoamericana nella rappresentazione che ne fa García Márquez.

¹⁰ L'ipotesi è corroborata anche dalla peculiare persistenza dell'idea del destino nella produzione di García Márquez. Oltre a quanto già detto si ricordi il remake dello stesso *Tiempo de morir* in una versione colombiana nel 1985, per la regia di Jorge Alf Triana, che successivamente cura anche una versione teatrale di *Crónica de una muerte anunciada* ed infine gira *Edipo Alcalde*, adattamento esplicito di *Edipo Re*. Per le regie teatrali di Alf Triana vedi il sito internet www.repertorio.org.

¹¹ La concezione originaria degli autori non prevedeva l'appartenenza al genere, ma i calcoli della casa produttrice Alameda films imposero che si desse al film una veste esteriore di western allo scopo di poter venderlo meglio. Vedi il racconto che fa di questa vicenda Arturo Ripstein in EMILIO GARCÍA RIBERA, "Cowboys en Pátzcuaro: Tiempo de morir", in *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1988, pp. 27-51.

Quando Juan Sáyago giunge al paese natale, dopo diciotto anni di reclusione per l'assassinio di Raúl Trueba, scopre che i figli del suo antico rivale hanno ancora intenzione di vendicare la morte. Juan ritiene di avere già pagato per quel delitto con la reclusione, ma i Trueba considerano che l'assassinio del padre "bisogna pagarlo due volte".

Ecco i primi elementi dell'opposizione. Per Juan, il suo debito con la società è saldato dal lungo periodo trascorso in carcere. Per i figli di Raúl Trueba, l'unica giustizia può essere la vendetta diretta, da uomo a uomo, il duello. Juan si appella ad una concezione sociale della giustizia e alla giurisprudenza che la regola. Per i Trueba si tratta di un esercizio personale e familiare del potere e del diritto. Queste opposte concezioni rappresentano evidentemente un conflitto di carattere generale.

In diciotto anni di carcere, Juan ha maturato la dolorosa cognizione del tempo che passa e della vita che sfugge. Ha compreso l'errore commesso, che ha impedito lo sviluppo di tutti i suoi progetti vitali. La sua intenzione al ritorno è *recuperare il tempo perduto*: ricostruire la casa, ritrovare la donna e il lavoro.

Anche per Julián, il figlio maggiore del defunto Raúl, la morte del padre ha rappresentato una frattura che ha in un certo senso bloccato il corso del tempo¹². Per il bambino che ha perso il padre si è trattato, ovviamente, di un orrendo delitto, la cui immagine non ha potuto più staccarsi dalla sua mente. La sua crescita successiva è avvenuta sotto il segno di una duplice missione: vendicare il padre, ed in tal modo prenderne (meritarne) il posto: "Tutta la vita non ho fatto altro che prepararmi per questo giorno...", "per questo non ho donna né figli, né mi sono fatto legare a niente. Niente potrà impedire che mi prenda la mia soddisfazione", spiega Julián al fratello¹³. Inoltre, Julián ha operato un processo di identificazione con il padre che ha le caratteristiche della mitizzazione: "Poche ore più tardi andai con la mamma a raccogliere il cadavere. Era così grande che non entrava nella cassa"¹⁴. In effetti, dal momento della morte di Raúl Trueba, Julián ha rinunciato alla vita, rifugiandosi nella memoria del padre.

¹² Sulla costanza di questo "fermarsi del tempo" per molti personaggi di *Cien años de soledad*, vedi il saggio di CESARE SEGRE, *op. cit.*

¹³ *Tiempo de morir*, cit., p. 31.

¹⁴ *Ibidem*, p. 32.

Se la logica di Juan è il recupero del tempo e della propria vita in ogni sua sfera (sociale, familiare, economica), quella di Julián si potrebbe semplicemente riconoscere come *logica dell'onore*. La pena scontata da Juan non gli ha restituito l'onore, senza il quale gli è vietato l'accesso alla piena dimensione di uomo. Solo un nuovo duello potrà farlo.

Seguendo alcune considerazioni sulla specificità del genere tragico desunte da Hegel, possiamo mettere a fuoco la manifestazione di un conflitto tra principi opposti e inconciliabili, ognuno dei quali contenga una propria giustificazione e legittimazione, come essenza della contraddizione tragica, la cui impossibile risoluzione produce l'esito *fatale*¹⁵. A tale riguardo, sarà importante considerare la legittimazione degli opposti principi in conflitto, non solo secondo l'ottica hegeliana dell'eticità, ma in base alla vigenza e riconoscibilità sociale di ognuno di essi, ossia non in quanto posizioni individuali dei singoli personaggi, bensì appartenenti a discorsi socialmente condivisi.

In questo senso, risulta evidente che l'opzione rappresentata da Juan contiene in sé un contenuto etico per noi facilmente

¹⁵ Ci rifacciamo qui all'opera di VITTORIO HÖSLE, *Il compimento della tragedia nell'opera tarda di Sofocle*, Bibliopolis, Napoli, 1986. Nel capitolo III di questo testo ("La teoria del tragico di Hegel"), l'autore riporta le considerazioni di Hegel sul genere tragico, in primo luogo il suo carattere sostanziale, che significa che, nella tragedia, "gli scopi che muovono l'eroe tragico sono oggettivi, eticamente legittimati". "Il divino quale compare nel mondo, nell'agire individuale" afferma Hegel, nella citazione di Hösle. Nella tragedia, ancora, "la sostanza spirituale del volere e del realizzare è l'etico" (p. 25) (XV, p. 522). L'autore si domanda come può scaturire il conflitto dall'eticità. La risposta data da Hegel ricorre al concetto di dialettica, proponendo un'idea concreta dell'eticità e della divinità come idea dialettica, ossia unione di momenti diversi. Nella storicità, nella realtà esterna, l'idea viene portata a scomporsi nei suoi momenti e a contrapporre gli uni agli altri ostilmente, "in quanto l'eroe tragico assolutizza il principio dal quale è mosso e non è in grado di riconoscerlo come *momento*" (p. 26). Decisivo è il fatto che entrambi i principi che entrano in collisione siano legittimi, ossia che abbiano una ragione. Cita Hegel: "Il tragico originario consiste nel fatto che entro tale collisione entrambi i lati dell'opposizione, presi di per sé, hanno una loro *legittimità*, mentre d'altra parte sono in grado di condurre a compimento il vero contenuto positivo del loro fine e del loro carattere solo come negazione e *violazione* dell'altra potenza ugualmente legittima, cadendo quindi essi in *colpa* proprio nella loro eticità e tramite essa" (XV, p. 523) (cit. da HÖSLE, p. 26). (I numeri romani si riferiscono al volume della *Theorie-Werkausgabe*, 20 voll., Frankfurt 1969 ss. della *Vorlesungen über die Ästhetik*; per le traduzioni italiane sono state tenute presenti le edizioni italiane dell'*Estetica*, a cura di Nicolao Merker, Milano, 1963).

riconoscibile: si tratta di un sistema di valori basato sulla pacifica convivenza, sull'onesto sviluppo delle proprie attività e relazioni sociali e familiari, sulla regolazione istituzionale dei conflitti. Più problematico assegnare una legittimità alla posizione di Julián. Il principio secondo cui l'onta può lavarsi solo con il sangue appare come un retaggio, l'espressione di codici di comportamento apparentemente superati dal complesso di quello che denominiamo "modernità". Il problema si profila allora come contrapposizione tra un'etica della convivenza e una logica dell'onore di tipo tradizionale.

Questa seconda posizione, di tipo tradizionale, è resa più complessa e problematica dalle coordinate temporali in cui la sceneggiatura colloca la vicenda del *doppio* duello. Infatti, se Raúl Trueba sfida Juan Sáyago per puro capriccio, il figlio Julián motiva la sua ansia di vendetta, al principio, attraverso la convinzione che il padre sia stato ucciso a tradimento (in maniera sporca) e che nel contenzioso egli si trovasse dalla parte della ragione. Questa credenza si dimostra errata, confutata prima dalla natura di Juan, che appare in tutto uomo retto; poi dalla versione dei fatti raccontata dal farmacista, secondo cui era stato Raúl a provocare Juan fino all'estremo limite della pazienza, e per motivi tutt'altro che fondamentali: "l'onta" di una sconfitta ad una corsa di cavalli. Ma Julián non è disposto ad accettare questa nuova versione dei fatti. Se nel caso di Pedro, il fratello minore, lo sviluppo della trama propone il passaggio dall'ignoranza alla conoscenza (ovvero dalla falsa versione dei fatti alla verità), determinando un cambiamento di valutazione e di atteggiamento del personaggio, Julián invece si irrigidisce negando qualunque pertinenza dell'opposizione vero/falso. Quando Pedro avanza dei dubbi sul reale svolgimento degli eventi, Julián taglia corto: "hanno giocato sporco contro di lui. Deve essere stato così, perché non c'è mai stato un tiratore migliore di Raúl Trueba"¹⁶. E quando Pedro insiste, Julián lo incalza: "non stare lì a credere più del dovuto. L'onore proprio non ammette dubbi. Io so chi era Raúl Trueba. Una volta lo vidi lanciare in aria un gallo vivo e attraversarlo con quattro piombi sparati con la mano sinistra"¹⁷. Momentaneamente, il fratello si attiene a questa argomentazione, espressio-

¹⁶ *Tiempo de morir*, cit., p. 32.

¹⁷ *Idem*.

ne di un principio d'autorità indiscutibile. Ma più avanti, alle argomentazioni si sostituisce la logica essenziale del potere, che si impone, in ultima analisi, attraverso la nuda violenza. Quando Pedro, ormai convinto del torto in cui si trova il fratello, lo affronta e dichiara che la vendetta non ha più né senso né ragione d'essere, Julián non può opporre argomentazioni, ma solo imporre un castigo violento (le frustra con la cintura, gesto che simbolicamente rimanda ad un'autorità da padre-padrone) significativamente accompagnato dalla scomunica ("tu non sei figlio di Raúl Trueba, un codardo non ha diritto ad essere figlio di un uomo grande come lui") e dalla negazione assoluta della sua parola: "Taci! Tu non hai parola né niente!"¹⁸. Ridurre l'antagonista al silenzio, negarne qualunque diritto di argomentazione e parola è forse il segno più chiaro del puro esercizio del dominio, nella sua nuda verità di violenza. Violenza intra-familiare, che mira ad imporre il principio di autorità paterna (preso in consegna dal fratello maggiore) sul figlio disobbediente e ribelle. Violenza nei confronti di Juan, che rappresenta invece l'esercizio di una pretesa superiorità (Raúl) o la vendetta per un "tiro sporco" assunto come postulato, e il conseguente tentativo di ristabilire la pretesa superiorità (Julián).

Dunque, da un punto di vista sociale e statale la sceneggiatura rappresenta l'opposizione tra due sistemi di valori inconciliabili: uno che potremmo considerare fondato sul patto sociale di convivenza (in qualche modo fondamento della costituzione di una società civile), e l'altro invece basato su di un codice di potere "machista" e "caciquista", proprio di una struttura sociale arcaica (premoderna), costituita dalla supremazia personale attraverso cui si seleziona il "signore" (la rappresentazione ideologica del "macho").

Come codice che regola le relazioni e i comportamenti, quest'ultimo entra in conflitto con il sistema della legge, con la presenza di un'autorità statale e ufficiale, rappresentata dal commissario. Sin dall'epoca del primo duello tra Juan e Raúl, entrambi i contendenti sanno che qualunque sia l'esito della sfida, uno dei due andrà al cimitero e l'altro in galera, come chiariscono le ultime parole di Raúl al figlio: "Questo pomeriggio devo andare in carcere o al cimitero".

¹⁸ *Ibidem*, p. 54.

Il conflitto tra questi due poli si dà sia come conflitto di personaggi (l'opposizione Juan-famiglia Trueba) che come conflitto all'interno dei personaggi stessi. Nel caso di Juan, la sopportazione delle offese e delle umiliazioni raggiunge ad un certo punto il limite di saturazione. Subentra in lui, allora, l'accettazione della sfida, attraverso cui non solo si libera della persecuzione, ma dimostra altresì la sua superiorità sullo stesso piano dell'avversario: il suo essere migliore con cavalli e pistole, ed il suo essere dunque "più uomo". È significativo che il rappresentante dell'opzione sociale verso la convivenza e la pace, possa risultare vincente solo scendendo sul piano opposto, quello del "machismo" e della sfida, ciò che rappresenta in ultima analisi una sconfitta. Tutte le qualità positive di Juan che si oppongono al "machismo" (umiltà, onestà, desiderio di costruire una famiglia e di vivere in pace) sono così annullate dalla necessità di assumere, alla fine, il destino della sfida e dell'onore¹⁹.

Ma anche per Julián la logica dell'onore e della supremazia è vissuta come un'imposizione, interiorizzata certo, ma pur sempre imposizione. Julián non è meno vittima di questa logica di quanto lo siano Juan e Pedro. È lo stesso Raúl Trueba che prima di morire ha inculcato nel figlio di appena sette anni il

¹⁹ Riportiamo qui ancora qualche considerazione di Höfle sull'*Edipo re* di Sofocle: "Gli eroi di Sofocle sono invece soggetti la cui particolarità risiede proprio nel fatto di essere universali e oggettivi al massimo grado" (p. 113). Ciò significa che l'eroe che agisce in nome di un superiore ideale di bellezza e/o verità, secondo una norma etica, dunque *oggettiva*, si trova allo stesso tempo in una situazione di separazione rispetto all'ambiente sociale, incompreso nella sua grandezza, di carattere dunque soggettivo. La tensione del dramma di Sofocle è perciò non tra due principi che contengono entrambi un momento di ragione, ma tra l'eroe e il suo ambiente (p. 116). "Al concetto dell'uomo superiore appartiene il suo entrare in conflitto con il mondo a causa della sua diversità rispetto all'ambiente. Anche lo stesso eroe è consapevole di questo e lo accetta, in un immane orgoglio che rifiuta come offesa il tentativo di consolazione e di compianto" (p. 119). La colpa degli eroi sofoclei può vedersi nel loro irrigidirsi nella loro grandezza con orgoglio smisurato, disprezzando l'ambiente ed evitando di fare alcun passo verso di esso (p. 120). "La contraddizione degli eroi di Sofocle consiste in una certa misura nel fatto che essi non agiscono egoisticamente nell'interesse loro particolare, ma tuttavia sono dalla loro essenza condannati a restare puramente soggettivi" (p. 120). VITTORIO HÖFLE, *op. cit.* Tutto ciò può essere messo in relazione con il rifiuto di Juan Sáyago ad abbandonare il paese malgrado la chiara evidenza dell'impossibilità di restarvi senza creare, con ciò stesso, una nuova violenza.

dovere assoluto di non essere mai "meno uomo di tuo padre". Il fatto che questo codice di potere funzioni da elemento strutturante la personalità di Julián, schiacciandone la crescita sull'imperativo della vendetta, simboleggia il carattere di struttura sociale di tale logica nel contesto latinoamericano. E Julián ne è allo stesso tempo vittima e vettore. Pedro ha una fidanzata, è inserito in un contesto familiare sostitutivo (la famiglia del farmacista) e vede lo stesso Juan come possibile proiezione paterna. A Julián invece è riservato un destino di "uomo", che non può compiere prima di avere eliminato Juan. Nessun'altra opzione esistenziale può sostituirsi a tale destino, ed è piuttosto preferibile la morte. Julián, nel suo processo di crescita e di conquista della dimensione umana, è posto sin dall'inizio di fronte ad una contraddizione insolubile: la sua prova d'iniziazione è l'assassinio di un "giusto", mentre il principio di autorità paterna gli impedisce di riconoscere la realtà dei fatti. In effetti egli non è padrone dei suoi atti, ma obbedisce ad un imperativo che lo sovrasta. Il suo è veramente un destino, nella forma di un'eredità che non può rifiutare.

In questo modo, l'intera vicenda e i personaggi sono sottoposti all'imperio di una logica astratta che domina i rapporti sociali, nonostante i tentativi e la volontà di superarla. È il fantasma di Raúl Trueba, sorta di patriarca-padrone del paese, che si impone su tutti. E così sembra essere messo in scena il destino di un'intera società, incapace di superare una fase di rapporti arcaici e di entrare pienamente in un'altra costituita dal patto sociale e il riconoscimento di un'istanza di mediazione dei conflitti. All'ombra di una presenza statale dallo scarso potere e riconosciuta solo formalmente, persistono e proliferano concezioni tradizionali, che finiscono per segnare l'intero corpo sociale. La società è condannata ad essere regolata dai rapporti di potere personali, dal codice dell'onore, dalla violenza incontrollata: è il *fatum*.

Assolutamente centrale, in questa dinamica, è la posizione di Pedro. Come già osservato, il minore dei Trueba accetta il passaggio da una falsa versione ad una veritiera versione dei fatti, mutando totalmente la sua cognizione delle cose. Ad un certo punto stringe una relazione affettiva e di ammirazione con il vecchio Juan, e si convince della necessità di fermare il fratello nella sua irrazionale sete di vendetta, decidendo di affrontarlo direttamente. Ma nel momento in cui assiste al duello tra Juan e Julián, la sua originaria intenzione di fermar-

lo si scontra con il fascino della sfida (il richiamo del sangue), che segue immobile e come incantato. In seguito alla morte di Julián, subisce una sorta di trasformazione istantanea. Come se il fantasma del padre e del fratello si incarnassero finalmente in lui, ne acquisisce gli atteggiamenti, ed esige urlando una nuova sfida, una nuova vendetta per la morte del fratello. Poiché Juan decide di non ascoltarlo nemmeno, proseguendo il suo cammino come se non esistesse, allora Pedro compie l'azione definitiva: uccide l'avversario disarmato e alle spalle. In questo modo, se da un lato libera Juan, con la morte, dall'eterna catena di duelli e vendette, dall'altro diventa la manifestazione più evidente di come la logica della vendetta abbia finito per imporsi su tutti i personaggi e abbia pervaso l'intero universo rappresentato.

Sembra essere questo, in conclusione, il segno della tragedia: la tara che affonda le radici nel passato e che si reincarna e rinnova inesorabilmente nel presente, strutturando le personalità, chiudendo ogni via di scampo a tutti gli attori della scena, riproducendosi nella catena di delitti e vendette. Non solo i personaggi, ma la società stessa è come è perché è *condannata* ad esserlo da una forza sovra-temporale chiamata destino.

Edipo Alcalde

Girato nel 1996 dal regista colombiano Jorge Alí Triana, *Edipo Alcalde* è un adattamento esplicito dell'opera di Sofocle *Edipo Re*, ma attualizzato al contesto colombiano contemporaneo.

L'accostamento tra fato e storia richiama la contrapposizione aristotelica tra storia e poesia. Come è noto, il filosofo considera superiore la seconda, in quanto esposizione di un intreccio di eventi secondo necessità e universalità, mentre nel discorso storico c'è soltanto la narrazione di quanto è effettivamente accaduto, dunque il contingente e particolare. In tal senso, la tragedia raggiunge il generale, mentre il discorso storico non è in grado di spiegare nulla. Ecco che allora riconoscere nella storia, anche recente, l'azione del fato e della necessità, significa interpretarla attraverso il filtro della poesia, delle leggi della tragedia. Si opera un'assimilazione dei due discorsi: il racconto storico non è più contingente e particolare perché

è la storia stessa ad essere *fatale*, a svilupparsi secondo necessità. Raccontare la storia si identifica con la composizione di una tragedia.

È questa l'idea che sta alla base dell'adattamento dell'*Edipo Re* in terra colombiana ed in tempi recenti. Certo, bisognerebbe parlare piuttosto di parallelismo: si individua una legge, quella del fato (destino o predestinazione), che regola allo stesso modo l'intreccio della vicenda di Edipo, e la storia recente della guerra in Colombia. Poste così le cose, il problema slitta al piano dell'intreccio: in che modo legare, intrecciare le due storie, quella di Edipo e quella della Colombia, analogamente fatali?

La sceneggiatura di *Edipo Alcalde* propone un intreccio a due trame, due racconti autonomi ma resi interdipendenti. In uno si narra un episodio dello scontro tra la guerriglia e i latifondisti di una regione, storia esemplare, che ha il compito di rappresentare l'essenza della guerra; nell'altro si racconta (ancora una volta) la storia di Edipo. Legare i racconti, in questo caso, significa fare in modo che ciò che accade in uno influenzi o determini l'andamento dell'altro e viceversa. Per questo, alcuni personaggi, benché siano latifondisti o artigiani colombiani si chiamano Laio, Creonte, Giocasta, Tiresia, mentre altri hanno solo il nome del loro ruolo: il capitano, la guerrigliera, l'*Alcalde*²⁰. I personaggi della tragedia sono calati nel presente della Colombia, ma pur in questo nuovo scenario, a contatto con altri personaggi senza nome, sono destinati ancora a rivivere la stessa storia, lo stesso destino.

Non si può negare che fosse questo anche il senso della tragedia greca, che faceva rivivere sulla scena personaggi delle leggende, con le loro storie già note e i destini già segnati. «I personaggi della tragedia vivono senza saperlo una vita che

²⁰ Quest'ultimo naturalmente è Edipo. Ma non è mai *nominato* da nessuno, e rimane semplicemente l'*Alcalde* o il *signor Alcalde*. A dire di García Márquez, ciò dipende dall'importanza che hanno i nomi per la definizione dei personaggi, perché essi vivano a partire dal nome e in coerenza con esso. Nel caso di Edipo, il nome appariva all'autore particolarmente brutto, spingendolo ad ometterlo dai testi dei dialoghi. *Alcalde* significa letteralmente sindaco. Qui assume il senso un po' più generale di emissario, prefetto del governo. Un'altra sceneggiatura in cui la maggior parte dei personaggi ha soltanto il nome del proprio ruolo politico o professionale è *El año de la peste*, analoga a questa per volontà di rappresentazione storica sulla base di un adattamento letterario.

assomiglia (i poeti variavano la materia tradizionale) a quella che "si dice" abbiano già vissuto nell'epopea o nel mito»²¹. Vivono quel mito come "uomini reali", e si sforzano di comprenderlo, di dargli una ragione, senza tuttavia potervi mai intervenire. In questo rapporto tra il presente della messa in scena (coro, attori, spettatori: il presente della *polis*) e il passato mitico (che comprende anche la necessità del destino, della trama già *scritta*) risiederebbe il procedimento essenziale della tragedia, il fondamento dell'ironia tragica, della dialettica distanziamento-partecipazione che conduce alla *catarsi*, nonché «il simbolo di ciò che intendiamo quando, incapaci di credere a coloro che sanno tutta la verità, pronunciamo la parola "destino"»²². Infine, vivendo le contraddizioni del mito a livello della realtà, i personaggi «denunciano senza pietà che il "compito" di risolvere una contraddizione è "irrealizzabile quando la contraddizione è reale"»²³. Intorno al mito rivissuto si sono accumulati concetti di grande densità, che dobbiamo cercare di rapportare al nostro oggetto, che *non* è una tragedia greca. Vi è un procedimento analogo nell'attualizzazione operata dall'adattamento, nel trasporto degli stessi personaggi alla realtà colombiana?

Jean Pierre Vernant ricorda una tragedia scomparsa, *La presa di Mileto* del poeta Frinico, di cui abbiamo notizia grazie ad Erodoto²⁴. Secondo la testimonianza di quest'ultimo, la vicinanza dell'argomento trattato, un disastro inflitto dai persiani agli abitanti di Mileto appena due anni prima, causò tanto dolore sul pubblico che «il poeta fu punito con mille dracme per aver ricordato delle sventure nazionali e fu fatto divieto a

²¹ GIUSEPPE SERRA, *Edipo e la peste, politica e tragedia nell'Edipo Re*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 14-15.

²² *Idem*. Il concetto di destino è inteso qui dall'autore come quello che è in grado di dare un senso a ciò che sembrerebbe non averne, ai casi tragici appunto.

²³ *Ibidem*, p. 17. Il riferimento è a Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Milano, 1966, p. 258, dove al mito è assegnata la funzione di "fornire un modello logico per risolvere una contraddizione". Il riferimento alla contraddizione come nucleo della tragedia, è basato sulle interpretazioni presenti nel saggio di P. SZONDI, "La concezione della tragedia in Schelling, Hölderling ed Hegel", in *Poetica dell'idealismo tedesco*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 22-44. Ma lo avevamo già trovato anche in Hösle nelle citazioni a proposito del film *Tiempo de morir*.

²⁴ J.P. VERNANT e P. VIDAL NAQUET, *Mito e tragedia due, da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi, 1991, p. 73.

chiunque di rappresentare quel dramma per l'avvenire»²⁵. Senza distanziamento non vi è *tragedia*, la rappresentazione appare *insensata*, e provoca soltanto crudo dolore. L'attualizzazione realizzata in *Edipo Alcalde* correva lo stesso rischio, anche se bisogna riconoscere che i tempi sono cambiati, e le immagini dei disastri sono davanti ai nostri occhi in tempo reale, riempiendo il nostro universo mediatico²⁶. Ciononostante, è lo stesso regista a dichiarare esplicitamente la volontà di realizzare una rappresentazione *distanziata*: «Una delle mie preoccupazioni è fare in modo che il film si muova sul filo della realtà. Voglio dire, ci sarà un ambiente "reale" ma il film non sarà naturalista; avrà un trattamento *distanziato*»²⁷. La presenza di personaggi dai nomi greci, che non possono che apparire esotici nel contesto colombiano, all'interno di una trama che corre su un doppio binario, con dialoghi talvolta quasi fuori contesto nella loro teatralità, sono tutti elementi che concorrono alla presa di distanza della rappresentazione. È l'inserimento della trama di Edipo nella storia recente che rende quest'ultima meno "naturalista". A leggere il testo del corso di sceneggiatura in cui Gabo e Alí Triana discutono del copione con gli allievi della scuola di Cuba, si capisce che le proposte di adattamento potevano andare anche in molte direzioni diverse, tra cui quella di attualizzare la storia fino in fondo, eliminando i nomi originali e celando la fonte di ispirazione (come appunto nel caso di *El año de la peste* dove non è rimasto niente di esplicito del testo di Defoe)²⁸. Ma forse così gli autori non si sarebbero liberati della multa che gli ateniesi inflissero al poeta Frinico...

Ora, assodato che il copione si compone di due trame di-

²⁵ *Idem.* Cita Erodoto, VI, 21.

²⁶ Prima della stesura definitiva di questa tesi è avvenuta la tragedia delle Twin Towers del World Trade Center di New York, un avvenimento che ha di gran lunga superato le capacità di immaginazione, e si è ancora una volta presentato come "spettacolo" televisivo. Tuttavia, il suo impatto così devastante ha modificato i criteri di percezione, i rapporti tra *fiction* e realtà, in modo molto simile a quelli descritti a proposito della tragedia del poeta Frinico. Molti film di Hollywood che rappresentavano fatti simili o associabili alla tragedia reale sono stati bloccati, perché avrebbero semplicemente ricordato un dolore troppo acuto e troppo vicino.

²⁷ JORGE ALÍ TRIANA, in *La bendita manía de contar*, cit., p. 106.

²⁸ Il film *El año de la peste* (Messico, 1978) girato da Felipe Cazals e basato sull'adattamento di García Márquez del testo di DANIEL DEFOE, *Diario dell'anno della peste*.

stinte, benché intessute insieme, passiamo a separarle, per poi riunirle ancora, e scoprire così quali sono i nessi che ne permettono il legame. «Sei arrivato in tempo per intrecciare il tuo destino con il nostro» dice Tiresia all'*Alcalde* appena giunto in città, e già si comprende così che i destini sono due, il "tuo" e il "nostro". Il secondo si riferisce evidentemente alla realtà della guerra.

La trama della guerra

Il conflitto tra guerriglia, milizie private ed esercito ufficiale viene assimilato alla peste di Tebe, e si presenta come il problema, o meglio la calamità, che Edipo deve affrontare. Il film riassume questo stato di cose in una trama abbastanza lineare, nella quale emerge l'intensificazione dello scontro armato e della violenza, e l'impotenza di coloro che tentano di porvi rimedio: «Il grande problema è che si tratta di una violenza senza frontiere, senza limiti... Chi la scatena? Da dove ha origine? È il *fatum*, la peste...»²⁹.

In questa trama, che corrisponde in modo piuttosto preciso alla prima parte del film, Edipo è un *Alcalde* inviato dal governo colombiano in una piccola città al centro di una zona di conflitto. Il suo scopo è promuovere una campagna di pace, proponendo un'amnistia per tutti i gruppi armati nel quadro di un processo di dialogo. L'esercito ufficiale si trova all'esterno di questa zona di conflitto, in posizione che appare neutrale, come neutrale sembra essere la posizione del governo di cui Edipo è emissario. I soggetti in conflitto diretto sono i gruppi guerriglieri e le milizie private, che Edipo deve convincere a disarmarsi e a rimettersi all'autorità governativa. In pratica si tratta di un tentativo di riabilitazione dell'autorità statale in una zona da cui essa è stata esautorata, attraverso l'offerta di un'attività di mediazione per il raggiungimento di un bene comune: la pace e la regolazione politica dei conflitti e degli interessi. Per perseguire questo obiettivo, l'*Alcalde* non ha alcun potere reale nella zona di conflitto, oltre quello nominale della sua carica politica, e quello potenziale del comando sull'esercito regolare che si trova ad una certa distanza, fuori dal

²⁹ G. GARCÍA MÁRQUEZ, in *La bendita manía...*, cit., p. 110.

teatro di operazioni di guerriglieri e milizie private. Come gli fa notare Creonte, le sue effettive capacità esecutive si riducono al comando di «sette poliziotti morti di paura», che dovrebbero fare fronte a forze ben più consistenti; e più avanti lo stesso *Alcalde* lamenterà il fatto che il governo centrale si limiti alle parole, ma non provveda a mandare sul luogo gli uomini necessari (giudici, investigatori). Al momento del suo arrivo, l'*Alcalde* spera di poter contare sull'appoggio di Laio, il principale latifondista della zona e capo delle milizie private, che si è recentemente convertito alla causa della pace. Tuttavia, proprio in coincidenza con l'arrivo dell'*Alcalde* in città, Laio viene rapito e in seguito trovato morto. Coincidenza non casuale, come gli fa notare sempre Creonte, che rappresenta una vera e propria opera di sabotaggio del possibile processo di pace. Gli autori del delitto rimangono ignoti, ma per Creonte non vi sono dubbi, dato che in generale egli ascriverebbe ogni crimine all'attività dei gruppi di guerriglia che, come dice: «massacrano ricchi e poveri, e sono i responsabili dei cadaveri che scendono giù dai fiumi con gli avvoltoi che ne divorano le ferite». Creonte, in quanto cognato e naturale successore di Laio, difende l'opera dei suoi uomini, «guardie di difesa privata autorizzati dal governo, che nulla hanno a che fare con gli *squadroni della morte*, se mai questi esistono», e ne giustifica l'organizzazione militare con il vuoto di potere determinatosi con il conflitto, come necessità di difesa personale. Per questo, essi si assumono il compito di portare avanti, per conto proprio, le ricerche dei rapitori di Laio, perquisendo le case e facendo prigionieri da torturare. E dato che Laio era il loro capo, nel momento in cui viene trovato morto, proclamano la loro volontà di vendetta.

Nella nuova situazione che si è venuta a creare, l'*Alcalde* deve scoprire e punire gli autori del delitto, non solo per poter convincere Creonte e le sue milizie a passare ad una fase di trattative, ma anche e soprattutto in quanto portatore di un'istanza di giustizia statale e *super partes*, di uno stato di diritto. Uno Stato che promette amnistia e indulto a coloro che consegneranno le armi, qualunque delitto abbiano commesso (con l'eccezione dell'assassinio di Laio) come misura necessaria ad avviare le trattative di pace.

La proclamazione della pace avviene con una cerimonia ufficiale, nella quale l'*Alcalde* abolisce anche il coprifuoco e ristabilisce le garanzie costituzionali, convince i cittadini a togliere le barricate dalle case, e cerca di rimettere in piedi quel che

resta della sede del potere municipale. Nel frattempo cerca di convincere sia Creonte che Giocasta a farsi portavoce della pace, come successori di Laio, ottenendo da entrambi risposte negative, ed inviti a lasciar perdere.

Nei suoi tentativi di pace trova un alleato naturale nel prete del paese, che nella messa domenicale cita passi dell'*Ecclesiaste*³⁰. Il parroco gli espone la situazione concreta nella quale si trova la città in termini piuttosto pessimistici. I gruppi guerriglieri attivi sono ben sette³¹, cui si oppongono le milizie private di Laio, ora comandate da Creonte, che rappresentano il vero potere operante nella zona. Vi sono poi i narcotraffickanti³², che non compaiono mai, e i delinquenti comuni. Ognuno di questi soggetti in conflitto avrebbe avuto più di un valido motivo per sequestrare e uccidere Laio, la cui volontà di pace, d'altra parte, derivava più da opportunismo che da sincera convinzione. Inoltre, tutti i contendenti hanno, dal loro punto di vista, una ragione valida per proseguire la guerra, ciò che rende impossibile determinare responsabilità precise. La violenza è talmente generalizzata, che tutti hanno paura di tutti, e persino il prete ha con sé un'arma per difendersi. Tuttavia, fra tutti, alcuni dei guerriglieri si mostrano occasionalmente ben disposti ad un percorso di pace³³, per cui l'*Alcalde* non esita a chiedere al parroco di organizzargli un incontro con loro.

L'azione dell'*Alcalde*, condotta con buona volontà ma evidentemente con scarsa prudenza, provoca la rottura degli equilibri locali, già di per sé precari, e consente a chi ha interessi nella guerra di agire con maggiore incisività. Concretamente, l'errore dell'*Alcalde* è il tentativo di incontro segreto con la guerriglia. Qualcuno (che rimane ignoto) scopre il luogo dell'appuntamento con la guerriglia e tende un'imboscata. Tutti i combattenti della cellula clandestina sono massacrati brutalmente, e le uniche due superstiti, le ragazze che lo accompagnava-

³⁰ Identica fonte di citazione biblica troviamo nell'epilogo di *Tiempo de morir*.

³¹ Più che un riferimento al numero effettivo di gruppi attivi in Colombia, sembra un richiamo dei sette "principi della guerra" di Argo che accompagnarono Polinice nella sua vendetta contro il fratello Eteocle.

³² Appare un tanto superficiale l'osservazione en passant del prete per cui questi «finanziano tutti». Ma su questo argomento, in realtà tra i più scottanti della situazione colombiana, non si tornerà più.

³³ In realtà il prete dice «si avvicinano al confessionale», ma il senso è questo.

no al luogo convenuto, non possono che pensare ad un tradimento. La loro reazione è devastante. Con un'azione repentina attaccano direttamente la città, facendo saltare la stazione di polizia e provocando un volume di fuoco tale che nessuno sembra potervi sfuggire.

La messa in scena della battaglia sottolinea l'escalation di violenza e riassume il meccanismo di azione e reazione (violenza e vendetta) che governa inesorabile, come legge astratta che domina la volontà dei singoli. Nella dinamica della battaglia il film mette in evidenza il ripetersi costante di tale regola: un guerrigliero viene colpito, un'altra, che si trovava al suo fianco, getta una bomba a mano contro coloro che hanno colpito il compagno, e così via in un botta e risposta sempre più acceso. La violenza poi si estende anche agli innocenti, una bambina viene ferita tra le braccia del padre, ed infine lo stesso prete, che si è gettato in mezzo al fuoco incrociato con la croce in mano e invocando la pace, è steso da una serie di colpi di cui si ignora la provenienza. Precedentemente, l'assurdità della violenza era stata mostrata in termini addirittura disperati, segnalando l'abbandono, se non l'impotenza dello stesso Dio a fermarla. Mentre il parroco ed un giovanissimo guerrigliero pregano in chiesa, un'esplosione fa cadere l'enorme crocifisso di pietra che schiaccia il ragazzo uccidendolo. È un'immagine che da sola basta a esprimere il senso di abbandono in cui versano ormai gli uomini nella loro totale follia distruttrice.

Subito dopo la scoperta dell'imboscata ai danni dei guerriglieri, l'*Alcalde* si convince che sia stato tutto opera di Creonte, come poi ribadisce accusandolo direttamente. La sua intenzione sarebbe di arrestarlo, ma non ha né le prove né il potere necessario per farlo. Questo scontro tra Creonte e l'*Alcalde*, oltre a richiamare gli analoghi sospetti di Edipo contro il cognato nel testo di Sofocle, conferma quella che sembra un'insinuazione costante nella sceneggiatura, costruita attraverso indizi, ma mai prove, contro Creonte e i suoi uomini.

Rimanendo sempre sul piano della trama storica, Creonte appare sin dall'inizio nemico giurato della guerriglia e contrario a qualunque ipotesi di trattativa, mentre abbiamo visto che i gruppi guerriglieri sarebbero stati invece disposti a negoziare con l'*Alcalde*. Imputando dell'uccisione di Laiò la guerriglia, ha la giustificazione che gli serve per avere mano libera e rafforzare la sua posizione nel controllo del territorio; è per questo che invoca a gran voce vendetta. L'unico ostacolo che ha da-

vanti è l'*Alcalde* e la sua politica di neutralità, che Creonte considera quanto meno idealista. Perciò non esita a tentare di corromperlo offrendogli terre e ricchezze, e pronunciando le parole chiave della sua ideologia: «voi poveri non immaginate la felicità di essere ricchi».

Dunque, si può facilmente comprendere che il suo ostinato rifiuto alla trattativa deriva anche dalla consapevolezza di avere qualcosa da perdere, dalla volontà di difendere ricchezze e privilegi. Si individua qui, sullo sfondo della trama, la visione storica che vede nella proprietà terriera (ed in generale delle ricchezze) concentrata in poche mani la causa principale delle ingiustizie che spingono alla guerriglia, o in generale ai conflitti di rivendicazione sociale ed economica. La figura del proprietario terriero è infatti dipinta come usurpatore (Laio) e come guerrafondaio (Creonte). E in questo senso la difesa armata del latifondista è in primo luogo una difesa dei suoi privilegi ed interessi. Dal punto di vista sociologico, la figura di Creonte si assomiglia a quella dei Trueba di *Tiempo de morir*, nel connubio di ricchezza terriera e potere gestito in prima persona con le armi. Con le dovute differenze tra i personaggi e le trame dei film, la figura del proprietario terriero ("ranchero" messicano in *Tiempo de morir*) appare intimamente legata alla gestione privata del potere (il controllo diretto sul proprio territorio), e dunque principale responsabile di una cultura *machista* e *caciquista*, nemica di mediazioni e regolazioni istituzionali, naturalmente portata ad un'opzione di guerra piuttosto che di pace.

Il risultato dei tentativi dell'*Alcalde* ha portato, in luogo della pacificazione, un'intensificazione dello scontro. Con l'intervento dell'esercito regolare a tutela dell'ordine (su richiesta esplicita di Creonte cui l'*Alcalde* finalmente acconsente), le speranze di pace sono definitivamente sfumate. Ora l'unico scopo che ha la permanenza dell'*Alcalde* in città è la soluzione dei due delitti eccellenti, quello di Laio e quello del prete, che rappresentano, soprattutto il secondo, dei veri e propri casi politici nazionali. Ma ormai la trama della prima parte del film si è esaurita, l'ottimismo dell'*Alcalde* per la risoluzione del conflitto si è mostrato in breve tempo privo di fondamento.

Edipo in Colombia

All'interno della trama appena descritta, si svolge la trama

dell'*Edipo Re* sofocleo, i cui personaggi tornano a vivere il loro mito con nuove variazioni. Vediamo allora l'inserimento della vicenda di Edipo nella realtà colombiana sul piano del *plot*.

Convorrà distinguere tra ciò che avviene nel tempo diegetico del film e quanto rappresenta invece l'antefatto, raccontato dai dialoghi. Il rapporto tra avvenimenti presenti e antefatti è un primo elemento di variazione tra il film *Edipo Alcalde* e l'originale sofocleo. Come ricorda lo stesso García Márquez, in Sofocle *tutto è già successo* e deve solo essere svelato, la tragedia si struttura intorno all'indagine di Edipo. Il film invece racconta direttamente gli eventi cruciali del dramma, l'uccisione di Laio da parte dell'*Alcalde*, il suo arrivo nella città lo stesso giorno, il suo incontro con Giocasta. Inoltre, il film comprime il tempo di questi eventi, facendo trascorrere soltanto pochi giorni dall'arrivo dell'*Alcalde* nella città al momento della scoperta della sua identità, mentre in Sofocle ci volevano molti anni.

Nel film l'*Alcalde* si reca consapevolmente nella città di conflitto, non vi arriva in modo casuale fuggendo qualcosaltro, e il personaggio non sa ancora nulla delle profezie che lo riguardano. Una differenza sostanziale con il testo di Sofocle e le altre varianti del mito è l'assenza della sfinge o di una qualche figura analoga. L'*Alcalde* non deve superare alcuna prova per ottenere il potere nella città, che gli è già assegnato dal governo centrale. Inoltre, quelli che l'*Alcalde* crede siano stati i suoi genitori sono già morti entrambi, e in parte, la sua scelta di recarsi in quella città dipende anche dal fatto che sa di esservi nato. Infatti il padre, capitano di cavalleria ai tempi di Meneceo, padre di Giocasta, era di stanza nella città al momento della sua nascita, ma era originario di un altro luogo. Dunque, per l'*Alcalde* l'arrivo in città rappresenta già un "ritorno alle origini", anche se in modo diverso da quello che poi scoprirà³⁴.

Non superando alcuna prova, l'*Alcalde* non ha in dono Giocasta insieme allo scettro della città, come Edipo, anche se attraverso i dialoghi il film sottolinea che la proprietà delle terre e il potere appartenevano al padre di Giocasta, proponendo così la stessa situazione di discendenza matrilineare del potere che si legge tra le righe del mito. Di terre e potere Laio

³⁴ Si noti qui la riproduzione dell'ironia tragica.

si sarebbe appropriato con la forza, e appare pertanto un usurpatore, che ha poi sancito l'appropriazione attraverso il matrimonio e lo stupro di Giocasta, quando questa era appena quindicenne. Inoltre, è proprio a partire dall'usurpazione di Laio che sembra essersi scatenata la peste della guerra, in quanto i tempi di Meneceo sono definiti felici. Dunque, anche qui come nel mito è la colpa di Laio a ricadere sul figlio e a segnare il destino. Infatti, nel racconto mitico Laio, rifugiatosi dall'amico Pelope, ne rapisce il figlio Crisippo³⁵, e ne causa la morte. La maledizione di Pelope, assecondata da Apollo, lo condannerà a non avere figli, pena il destino che già conosciamo³⁶. Sofocle ha eliminato quest'antefatto, e secondo il suo *Edipo Re* l'oracolo di Apollo non sembra intervenire prima della nascita di Edipo. Nel film di Alí Triana il concepimento come violazione acquista il senso di una presa di possesso. Attraverso il possesso di Giocasta, Laio si impadronisce delle ricchezze e del potere del padre³⁷, e come conseguenza, nasce l'*Alcalde*.

Sempre sul terreno degli antefatti, Laio è a conoscenza della profezia sulla sua morte grazie ad un sogno, «il sogno nero di Laio», che gli predice anche il luogo esatto in cui sarà ucciso. Per timore della profezia, Laio comanda di uccidere il figlio, ma fa anche costruire numerosi sentieri alternativi per non dover mai attraversare il ponte fatale. Questa storia è nota agli abitanti del paese, e ovviamente a Giocasta (che la racconta all'*Alcalde*) e a Creonte, che sa molte altre cose. È chiaro, a questo punto, che con il rapimento si configura un'azione volontaria per assecondare il destino, dal momento che i rapitori di Laio gli fanno attraversare il ponte proprio il giorno in cui è previsto l'arrivo dell'*Alcalde*. In effetti, nella leggenda di Edipo e nella tragedia di Sofocle l'incontro tra Laio ed Edipo all'incrocio di sentieri appare casuale, benché fatale. Nel film invece l'incontro non sarebbe avvenuto senza il rapimento, il cui autore più probabile è senz'altro Creonte. Così, dietro la vicenda fatale, si intravede una manipolazione politica, coerente con i rapporti di potere e gli interessi delineati nella trama storica.

³⁵ Nel mito Laio è anche noto come "l'inventore" dell'amore pederasta.

³⁶ La ricostruzione delle diverse varianti del mito è in KARL KERENYI, *Dei ed eroi dell'antica Grecia*, Garzanti, Milano, 1982.

³⁷ Questa situazione può evocare, in modo indiretto, il processo della conquista, in quanto narra un'appropriazione violenta originaria, realizzata attraverso lo stupro.

Creonte ha un ruolo chiave, non solo per la plausibile manipolazione del destino attraverso il rapimento di Laio, ma anche nel processo di indagine e svelamento che occupa la seconda parte del film, quella che più direttamente si basa sulla tragedia di Sofocle. Nel testo del tragediografo ateniese, Edipo accusa Creonte di avere eliminato Laio e di volere ora eliminare anche lui manipolando gli oracoli e corrompendo l'indovino Tiresia. Si può ricordare che nell'*Antigone* anche Creonte, che pure riconosce di dovere il potere su Tebe ai servizi dell'indovino, accusa Tiresia di essersi lasciato corrompere, quando questi gli predice le disgrazie conseguenti il suo editto di morte contro Antigone. L'indovino è condannato a non essere creduto, mentre le sue divinazioni sono sempre implicate in una lotta di potere. Tuttavia, nell'*Edipo Re*, i sospetti di Edipo contro Creonte, benché motivati, non appaiono fondati, e Creonte può argomentare la sua innocenza. In ogni caso egli non ha un ruolo di primo piano nel processo di indagine, dato che la consultazione dell'oracolo e del veggente sono procedure normali, e dipendono in ultima analisi dalla volontà del sovrano. Ad apportare le informazioni parziali che poco a poco ricostruiscono la vicenda sono altri personaggi minori, il messo da Tebe, il pastore di Laio, nonché Giocasta e la memoria stessa di Edipo, la sua capacità di connettere i fatti.

Nella trama di *Edipo Alcalde* il ruolo manipolatore di Creonte è fortemente accentuato soprattutto nel processo di indagine. Creonte comincia subito a insinuare la soluzione dei misteri che riguardano l'*Alcalde*. Per primo gli rivela che non ha potere reale perché non si conosce veramente, «no se tiene a sí mismo», facendo le veci un po' della sfinge un po' dell'oracolo stesso, che recava il motto "conosci te stesso". Ma poi, è anche responsabile del ritrovamento della macchina nella quale era stato ucciso Laio, che prova che può essere stato l'*Alcalde* stesso ad ucciderlo. Difatti, poco dopo, il ritrovamento del bossolo e l'estrazione del proiettile dal cranio del morto dimostrano che il colpo è partito dalla pistola dell'*Alcalde*. A ciò si deve aggiungere che, nel momento in cui ormai l'*Alcalde* è convinto di avere ucciso Laio, è sempre Creonte a suggerirgli il fatto che ne è anche figlio, in base alla profezia e alle "chiacchiere delle cantine"³⁸.

³⁸ Che ricordano l'accusa dell'ubriaco a Corinto sull'adozione di Edipo, accusa o rivelazione che lo spinge a lasciare la città per consultare l'oracolo.

Ancora prima, nella trama del film, di Creonte si dice che abbia il potere di servirsi degli animali per ottenere informazioni o compiere azioni (come uccidere un uomo a grande distanza). Poteri magici che non erano estranei neanche a Laio, che aveva la facoltà di comparire in luoghi diversi nello stesso momento, e il cui spettro continua ad aggirarsi per la casa anche dopo morto. Il cavallo nero che Creonte regala all'*Alcalde* sembra avere la funzione magica di rendere noti al primo i movimenti del secondo. I poteri magici, che appaiono così prerogativa dei latifondisti, completando i loro poteri reali, svolgono una funzione anche nella trama edipica. La predizione giunge a Laio sotto forma di sogno, mentre Creonte, che è a conoscenza di tutti i segreti, manipola il destino dell'*Alcalde* come un mago dietro le quinte. Secondo Kerényi, non vi sarebbe stato bisogno dell'oracolo perché Laio sviluppasse il timore di essere ucciso dal figlio e lo esponesse³⁹. Per García Márquez, sembra essere invece necessario che vi siano sogni e poteri magici, anche se in discreta misura, per realizzare il passaggio dalla trama storica a quella tragica, e per fare di Creonte la figura chiave di questo passaggio. Ciò è in accordo anche con le variazioni obbligate dell'adattamento. Nell'attualizzazione ovviamente Edipo non può essere Re. Gli autori sono così quasi costretti a privilegiare una lettura della tragedia nella quale si dia molto peso al ruolo di Creonte, il vero detentore del potere, in quanto fratello di Giocasta. Del resto, fare di Creonte un latifondista significa collocarlo nel potere reale, nemico di un potere statale sentito come estraneo (che per di più vuole trattare con la guerriglia).

Se l'*Alcalde* non ha in dono il potere regale grazie alla risoluzione dell'enigma della sfinge, sono soltanto la sua smisurata fiducia e la sua caparbietà che lo fanno arrivare in città, dove la peste, in forma di guerra, si è scatenata già da molti anni prima del suo arrivo. In un certo senso gli autori sembrano aver assimilato la peste e la tirannia della sfinge in un unico flagello, rappresentato dalla guerra. Così, l'*Alcalde*, per raggiungere il suo obiettivo, deve non solo trovare l'assassinio di Laio, ma anche risolvere un enigma più difficile di quello della sfinge: «chi è responsabile della guerra, dove ha origine...»⁴⁰. Ma

³⁹ KARL KERÉNYI, *op. cit.*

⁴⁰ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *La bendita manía de contar*, cit., p. 110.

le domande appaiono prive di risposta, la violenza è profondamente radicata e tutti vi hanno la loro parte di responsabilità; la realtà è strutturata sulla guerra, e sembra inconcepibile senza di essa. Tuttavia, se è una necessità del *plot* che l'*Alcalde* intraprenda la ricerca dell'assassino di Laio, per trovarvi se stesso, il problema risiede nel rapporto esistente tra gli esiti della ricerca dell'*Alcalde* e la realtà della guerra che cerca di risolvere. Per comprendere il nesso, si deve allora interpretare il senso del rapporto tra l'indagine e la peste nella tragedia di Sofocle. Ed è chiaro che su questo punto le interpretazioni sono molteplici.

In primo luogo, bisogna riconoscere che qualunque interpretazione della tragedia si scelga, in essa il rapporto tra la peste e la ricerca di Edipo è diretto e stabilito dal dio, da Apollo. Causa della peste è la particolare situazione in cui vive Edipo, uccisore del padre e marito della stessa madre, ed essa è destinata a scomparire non appena la verità sarà svelata. Nel film invece il rapporto può essere soltanto circostanziale, nonostante l'intervento di forze magiche. La guerra non può dipendere dal parricidio e dall'incesto. Allora, proprio dal punto di vista del *plot*, si ha uno sdoppiamento, una biforcazione. La ricerca, che all'inizio è legata all'obiettivo della pace, prosegue poi nella seconda parte del film come ricerca personale di un uomo. Essa perde progressivamente contatto con il contesto, per calarsi sempre di più nel testo di Sofocle e nell'atmosfera dei presagi, dell'incesto, della fatalità, dimenticando la guerra colombiana. È nuovamente Creonte che mantiene un legame tra le due trame: per lui il proseguimento dell'inchiesta dell'*Alcalde* porterà al risultato di eliminarlo totalmente dal gioco, per rimanere unico arbitro e padrone della situazione.

Questo tipo di conclusione si accorda con l'interpretazione politica della tragedia di Sofocle proposta da Serra⁴¹. Questi sofferma la sua attenzione in modo particolare sulla proposta del ruolo di Edipo come *capro espiatorio*, avanzata, tra gli altri, da Vernant e Vidal-Naquet⁴², e naturalmente sul suo ruolo di *Tyrannos*. L'analisi verte sul rapporto tra tirannia e democrazia nell'Atene del tempo, o meglio, sulla concezione che avevano gli ateniesi della tirannia, come il potere di colui che si pone per la sua dismisura (dio o bestia) fuori della comunità di

⁴¹ GIUSEPPE SERRA, *Edipo e la peste...*, cit.

⁴² J.P. VERNANT e P. VIDAL NAQUET, *Mito e tragedia due*, cit.

uguali che costituisce la democrazia. Nel testo della tragedia Edipo sfiora la sua condizione di Tiranno, ma non la realizza fino in fondo. Creonte può disobbedire ad un suo ordine appellandosi al coro dei vecchi tebani, ed anche Tiresia fa valere il suo status di cittadino di Tebe contro le accuse di Edipo. I sacerdoti all'inizio si rivolgono a Edipo come ad un dio, ma hanno cura di sottolineare che egli *non lo è*. E se dunque alla fine tutte le colpe ricadono su di lui, responsabile della peste, il poeta ateniese non può portare fino in fondo la sua natura di *capro espiatorio* in quanto ciò ne realizzerebbe, anche se in negativo, la natura di Tiranno, riporterebbe ad Atene lo spettro della tirannide. Per questo, alla fine della tragedia la peste sembra dimenticata, passa in secondo piano, e il sacrificio espiatorio di Edipo non si compie. Creonte prende il potere e gli ordina di ritirarsi nel palazzo in attesa di nuove disposizioni, che dovrà chiedere ancora ad Apollo. La città non può accettare fino in fondo che la peste sia causa di un uomo solo, che un uomo possa avere il potere di liberarla da un simile male. L'attenzione si concentra invece sul male dell'uomo, sul misero destino di Edipo, e la guarigione avviene sotto forma della peculiare catarsi tragica. È soltanto a partire dal rifacimento di Seneca che Edipo lascia la scena portandosi sulle spalle il carico della peste, in quanto è già figura dell'imperatore semi-divino della Roma imperiale⁴³.

In qualche modo, gli autori colombiani si trovano in una situazione simile proprio a questa descritta da Serra, evidentemente ancora più accentuata: la soluzione della guerra non può stare nelle mani di Edipo, dell'*Alcalde*, né in positivo né in negativo, e la trama deve dimenticare la guerra dal momento in cui si concentra sul destino dell'uomo. Alla fine del suo dramma, Edipo esce di scena, e consegna il potere a Creonte, in un discorso in cui definisce tale potere non solo come assoluto («il potere della guerra e della pace») ma anche come «castigo»: il dominio su una landa desolata che non avrà mai pace e in cui le sue stesse ricchezze di latifondista non saranno altro che cenere. Così, in conclusione, è ancora una volta Creonte a trovarsi nell'intersezione ideale delle due trame e a consentirne il legame: in fondo, sembra dirci il discorso di Edipo a Creonte (vero epilogo del film, più ancora del suicidio di Giocasta e

⁴³ GIUSEPPE SERRA, *op. cit.*

dell'accecamento di Edipo), è il desiderio del potere la vera radice dei mali, ed il potere stesso (senza giustizia), un'illusione, un castigo, pura vanità.

ABSTRACT

García Márquez has always been much involved in cinema production and direction and in screenplay writing. He studied in Cinecittà School where he met Cesare Zavattini and became his affectionate fan. His first important screenplay was *Tiempo de morir*, written for the young director Arturo Ripstein, in Mexico 1965. This work shows how much Sophocles, and specially his *Oedipus the King*, has influenced the Colombian writer, as it is very clear in his famous novel *Crónica de una muerte anunciada* (1981). More recently, García Márquez has made a new adaptation of Sophocles' tragedy for a film directed by Jorge Alf Triana, entitled *Edipo Alcalde* (1998), where he tries to analyse the Colombian "guerrilla" war through the ancient Greek metaphors.

KEY WORDS

García Márquez. Cinema. Colombia.

Eugenia Sainz González

VALORES PRAGMÁTICOS DEL POR FINAL EN ESPAÑOL

1. *Introducción*

La oposición *por/para* no es sólo una de las áreas gramaticales que más dificultad entraña para el alumno extranjero y donde más frecuentemente se produce la fosilización del error al llegar a niveles avanzados; constituye también un problema hermenéutico todavía no resuelto por la investigación lingüística actual. De hecho, la ausencia de propuestas didácticas orientadas a la interiorización de la oposición en el contexto de la clase de E/LE y la consiguiente pervivencia de una metodología puramente casuística y memorística, no hace sino delatar la laguna teórica existente, la comprensión insuficiente y oscura que aún tenemos del fenómeno.

El estudio ya clásico de María Luisa López (1972) a partir del *significado de lengua* de ambas preposiciones ha revelado la íntima coherencia existente entre la multiplicidad y aparente disparidad de valores contextuales. Pese a ser un avance decisivo, quedan, sin embargo, zonas fronterizas de ambigüedad en las que resulta costoso definir con claridad la función de ambas preposiciones y el sentido comunicativo de la oposición. Es el caso que plantean, por ejemplo, las realizaciones asociadas al sentido de 'causa final'. Este valor, que en principio no debería ser problemático, puesto que la gramática tradicional viene considerando la elección entre *por o para + infinitivo* como *facultativa* (es decir, indiferente desde el punto de vista semántico), da pie a enunciados cuya adecuación o propiedad plantea dudas tanto al profesor como al gramático.

Veamos los ejemplos siguientes, tomados de exámenes realizados por alumnos de nivel inicial e intermedio:

- En tren fuimos *en Madrid *en el consulado *por* hacer

los documentos nuevos.

- # – En 1990 fui un año con mi novia *en Asia, *por* estudiar la cultura, la vida y la gente de Tailandia.
- # – Me gustaría conocerte *por* hablar un poco
- # – Siena es una ciudad espectacular por la competición de los caballos en la “Plaza del Campo”. Me gustaría mucho poder encontrarte en Siena *por* ver juntos esta increíble competición.
- # – Indonesia *estaba para mí un país que no conocía todavía y del *quale quería saber más. *Por* ir a Bandung, naturalmente, he cogido el avión.
- # – No muchos canales hacen programas con documentales de animales o *por* *aprender (enseñar) la cultura de *una otra ciudad.

Curiosamente, todas las frases anteriores han sido corregidas o señaladas en rojo, pese a que la presentación de un hecho como motivo o como fin depende en gran medida de la interpretación subjetiva del hablante, que puede ver en el objetivo de una acción la causa o motivo que la desencadena (causa final aristotélica). Como es sabido, es precisamente la estrecha proximidad existente entre ambas nociones lo que explica el hecho de que una sola conjunción *porque* + *subjuntivo* asumiese simultáneamente la expresión de causa y finalidad en la lengua medieval y clásica. Y sería nuevamente la cercanía de ambos conceptos lo que explicaría hoy la neutralización de las preposiciones *por* y *para* cuando se emplean con valor final. Así lo señala M^a Luisa López en *Problemas y métodos en el análisis de preposiciones*:

Por y *para* pueden neutralizarse, constituyendo una oposición facultativa, cuando ambas preposiciones se emplean con valor final. Es decir, que la neutralización se verifica en el campo nocional. (...) En el campo nocional los dos valores principales de *por* y *para* son causal y final respectivamente; pero la causa y el fin se tocan constantemente; de aquí el intercambio continuo de *por* y *para*, y su posible neutralización: “Platero, si algún día me echo a este pozo, no será *por* matarme.” (*Platero y yo*, pág. 140) / ... *no será para* matarme; “Ellas, por no perder, no pudieron protestar ni reírse siquiera” (*ibidem*, pág. 299) / *ellas, para* no perder...; “Platero, que se ha ido con la niña y el perro de enfrente a ver las vistas mete su cabezota *por* entre los niños, *por* jugar” / ... *para* jugar; “se acercaba hasta el hoyo *por* olerlo” (*La familia de Pascual Duarte*, pág. 66) / ... *para* olerlo; “Yo descabalgué rápido *por* socorrerla” (*ibidem*, pág. 54) / ... *para* socorrerla; “haciendo esfuerzos *para* mejorarse en

su manera de nadar" (*El Jarama*, pág. 50) / *haciendo esfuerzos por mejorarse...* (López 1972: 203-204).

También María Moliner equipara *por* y *para* cuando expresan finalidad: «*Por* expresa finalidad equivaliendo a *para*: "Da un rodeo *por* no pasar por mi casa"; "Se levantó a las seis *por* no llegar tarde». En su *Gramática comunicativa del español*, Francisco Matte Bon incluye igualmente la finalidad entre los efectos expresivos de la preposición *por* y comenta que ésta es utilizada en lugar de *para* cuando el fin no es concebido como «algo que hay que alcanzar posteriormente, sino como lo que provoca la acción»:

– Tenemos que luchar todos por la libertad, por la paz, por una sociedad más justa.

– Haré todo lo posible por convencerla.

– Es tremendo, sólo se mueve por dinero.

En todos estos casos, la *idea de obtener una determinada cosa* está fuertemente instalada en la mente del sujeto de los verbos y es lo que mueve a la acción: de ahí que se use *por* para presentar los dos elementos relacionados (la acción y el resultado que se quiere conseguir) como contemporáneos e indisolubles. No se trata de actuar para que llegue un resultado *después*, sino de actuar *estando ya en la idea del resultado*. El hecho de que el resultado llegue sólo después de la acción no tiene que ver con la lengua, sino con lo que sucede en lo extralingüístico. (Matte Bon, 1995: vol. 1, 294).

Ahora bien, si esto es efectivamente así; si estamos ante una oposición facultativa que depende de la imagen que el sujeto se hace de la acción, ¿por qué razón el hablante nativo no tolera bien ciertos empleos finales de *por*? Si son en verdad oposiciones facultativas, es decir, "casos en los que es *indiferente* el uso de una u otra preposición", ¿por qué no se pueden usar indistintamente en cualquier contexto, como sucede con *en / de* en *lo dijo en broma / lo dijo de broma*? ¿Por qué resultan extraños los ejemplos de los alumnos?

Nos encontramos en un área de ambigüedad que la gramática tradicional, ceñida a dos únicos niveles de análisis: el plano de lengua y el plano sintagmático o frástico, no ha logrado explicar convincentemente. El análisis que propongo a continuación parte del convencimiento de que una perspectiva pragmática puede introducir nueva luz en la comprensión de aquellas realizaciones contextuales cuya relevancia de sentido sólo es posible percibir en el contexto de la enunciación.

Pasar de la *frase* aislada a la *enunciación* y a su resultado concreto, el *enunciado*, nos permite observar de qué modo la lengua entra en acción como *discurso*¹ y se pone al servicio del hablante en cuanto sujeto de intenciones y pasiones. El *enunciado* no es sólo lo que expresamente dice (la suma de los significados de las formas que lo componen), sino también lo que no dice, lo que dice indirectamente, lo que presupone y, sobre todo, lo que pretende. El hablante dirige estratégicamente su enunciado hacia una meta: influir con sus palabras en el interlocutor, cambiar el estado de cosas preexistente. En el juego dialógico de ese “mutuo afectarse” que es el *discurso*, la enunciación se revela como actividad orientada a un fin: “acción programada teleológicamente” (Gutierrez Ordoñez, 1997: 17). El enunciado se impregna de subjetividad para transmitir, más allá del significado referencial, un significado modal-expresivo que persigue un efecto perlocutivo.

Si por modalización entendemos “las marcas que el sujeto no cesa de dar a su enunciado, consideraremos enunciado modal a aquel enunciado marcado, y marcado precisamente por el sujeto de la enunciación. Dicho de otra forma, podemos observar la modalidad como una manifestación (marca) del sujeto de la enunciación respecto al (su) enunciado.” (Véase Lozano *et al.*, 1993: 65-66). Los mecanismos de modalización son diversos: modos gramaticales, auxiliares de modalidad, adverbios y verbos modales, orden sintáctico (prolepsis, focalización) e, incluso, gestos y signos prosódicos como la entonación, el tono o las pausas. Todos estos elementos contribuyen a modalizar el discurso y a configurar un tipo concreto de acto de habla.

Pues bien, en el seno de la interacción discursiva – situación que se desarrolla normalmente en el modo personalizado (*co-mentativo*, si seguimos la terminología de Weinrich) – también la elección de las preposiciones *por/para* puede adquirir un sentido modal. Tomando como unidad de análisis el acto de habla, descubrimos que *por* y *para* no son únicamente marcas de relaciones sintagmáticas, sino que, además, funcionan activamente en la conversación transmitiendo actitudes subjetivas, es decir, *modalizando* el diálogo. Del análisis de la enunciación se

¹ Es decir, “la lengua en tanto que asumida por el hombre que habla y en la condición de *intersubjetividad*, única que hace posible la comunicación lingüística.” (BENVENISTE, 1966 (1958): 187).

desprende que la elección de *por* en lugar de *para* con valor de finalidad no es indiferente desde un punto de vista comunicativo, puesto que conlleva un sentido pragmático completamente distinto².

La *lengua*, sistema de relaciones abstractas, se actualiza en el acto de la enunciación. En el devenir del hablar la lengua se hace referencial (para representar el mundo), informativa (para comunicarlo) actitudinal e intencional (para expresar al hablante), persuasiva (para conquistar al oyente). El sistema se subjetiviza, se impregna de sujeto y deviene discurso, se vuelve acción. *Por* y *para* no se quedan al margen.

2. Valores modales del *por* final

La preposición *para*, por los rasgos de 'prospectividad' y 'tensión' que definen su significado paradigmático, constituye hoy la forma idiomática que mejor expresa el concepto de finalidad o propósito (objeto posterior hacia el que se proyecta la voluntad del hablante). Podríamos decir que es el significante neutro, no marcado, de la finalidad en español. *Por*, sin embargo, carece de los dos citados rasgos y, por ello, su alusión a la causa final se realiza de un modo mucho más vago. Sin los rasgos de 'prospectividad' y 'tensión', *por* no puede poner de relieve la relevancia lógica del fin (que parece quedar injustificado o debilitado desde un punto de vista racional) y, por eso, su elección como forma de finalidad (en lugar de *para*) se va a cargar de sentidos colaterales de naturaleza expresiva. *Por* asumirá principalmente tres valores pragmáticos: *marca de emotividad o subjetividad, marca de obviedad o evidencia lógica, marca de fin de escasa importancia o secundario.*

² En este sentido comenta Matte Bon: "Entre las distintas realizaciones posibles de una función nunca habrá que perder de vista los distintos matices introducidos por cada una de ellas: *los sinónimos son ilusiones, ya que siempre hay diferencias de uso entre distintos elementos*: dichas diferencias influyen, necesariamente, en lo que es el significado total de cada elemento lingüístico. Se concibe la existencia de sinónimos sólo si en lugar de analizar la lengua en todos sus usos, se analizan los referentes extralingüísticos: es lo que han hecho y hacen con frecuencia los estudios sobre el lenguaje." (MATTE BON, 1988: 38) (La cursiva es mía).

2.1. Por: *marca modal de emotividad o subjetividad*

Por aparece cuando el hablante intenta justificar la acción desde un punto de vista más emotivo que racional, cuando intenta vencer los argumentos lógicos de su interlocutor con argumentos de naturaleza subjetiva, pasional: razones frente a sentimientos. *Por* se integrará, por tanto, en enunciados marcados también desde un punto de vista prosódico a través de una entonación más expresiva y de una utilización peculiar de las pausas y de los gestos.

Ana – Ya te he dicho que no puedo, que tengo mucho trabajo...

Julio – Por favor, Ana, será sólo un rato, media hora, aunque sea.

Ana – ¿Y *para qué* quieres que nos veamos, dime?

Julio – Pues... no sé, *por* volver a vernos y charlar un rato; *por* estar juntos..., ya sabes.

En este caso, Julio no tiene un motivo lo suficientemente definitivo como para convencer a Ana de la conveniencia de volver a encontrarse; o quizá *no pueda o no quiera* formularlo abiertamente; de ahí que recurra a *por* para intentar persuadirla con razones de índole sentimental.³ El destinatario tiene dos opciones: aceptar el motivo como válido (subjetiva, emotivamente válido: actitud positiva de colaboración: aceptación y comprensión) o bien, poner en evidencia la debilidad del objetivo expreso situándose, mediante el empleo de *para*, en el plano de los fines lógicos:

Ana – Ay, hijo, pues *para eso*, nos podemos ver cualquier día, no hace falta que sea mañana.

Para le permite al hablante distanciarse de razones de afectividad y adoptar el tono irónico e incisivo del que finge no haber percibido el sustrato emotivo que subyacía en el enunciado de su interlocutor.

Un caso semejante se plantea en la siguiente conversación. Elena, madre de Celia, reprocha a su hija la tardanza e intenta averiguar los motivos. Como vemos, *por* aparece frecuentemen-

³ Se trata, por tanto, de una "estrategia" conversacional que el hablante utiliza porque la considera más eficaz, más expresiva y con más posibilidades de éxito (de persuasión) que la utilización de la forma *para*.

te tras una pausa de duda o de indecisión en la respuesta; tiempo creativo de reflexión que a menudo cubre *pues*.

Madre – ¿Se puede saber por qué llegas tan tarde? Estábamos muy preocupados.

Hija – (Tímida) Estaba en casa de Laura...

Madre – ¿Y qué? ¿No sabes despedirte? ¿No sabes que tienes que estar en casa a las diez, y eso como muy tarde?

Hija – Es que Laura ha suspendido el examen de física y estaba muy triste, mamá, necesitaba hablar con alguien. Me he quedado... *por* estar con ella y consolarla un poco.

Madre – Está bien, pero la próxima vez, me avisas.

Derivado igualmente de este valor modal de subjetividad y emotividad que porta *por* es el tono de *justificación* que parece envolver el discurso cuando el hablante presenta con *por* el objetivo que persigue y que suele estar al servicio de la *captatio benevolentiae* del interlocutor. Lo podemos ver en la siguiente conversación entre un padre y una hija:

H – Papá, no me vengas a recoger más veces al Instituto.

P – Si a mí no me cuesta nada y además me gusta porque así volvemos juntos charlando en el coche.

H – Que no, que no quiero y ya está.

P – Pero si yo lo hago *por* verte contenta.

H – Pues es evidente que no lo estoy. No soy una niña pequeña. Sé volver sola.

Terminemos con un último ejemplo, tomado, en esta ocasión, de un texto literario: el bellissimo relato corto de Alfredo Bryce Echenique titulado *Algunas veces te quiero mucho siempre*. Es evidente la fuerte carga emotiva de la escena y del parlamento de Raúl, un músico excéntrico y entrañable, ya anciano. El fragmento seleccionado forma parte de una melancólica carta de despedida (y de recuerdos) que el protagonista, Felipe, dirige a Alicia, su joven amante:

No sé quién le había hablado del año 46 en Lima y Raúl se había puesto de pie para decir que los limeños eran todos unos mazamorreros de mierda. Que sólo sabían comer mazamorra y que no se merecían tener cerca de Lima unas ruinas como las de Puruchuco y que en la vida tendrían otra oportunidad de escuchar una sinfonía como la suya, y mucho menos la llamada *Puruchuco*, porque así lo tenía ya dispuesto él en su testamento. ¿Y tú volverías a Lima?, le preguntó Mario, de pronto. ¡Quisiera, muchacho!, le respondió Raúl. ¡*Pero sólo por ver*

Puruchuco! ¡Ahí jugué yo de niño! Y no sé, Alicia, no sé cómo me descubrí haciéndole la promesa de construir Puruchuco, exacto y nuevecito, en Mallorca.

2.2. Por: *marca modal de obviedad o evidencia lógica*

Por será elegido en lugar de *para* en aquellas ocasiones en las que el fin nos parece tan obvio, tan evidente que consideramos innecesario hacerlo explícito. Es el caso de la siguiente estudiante de COU entrevistada al salir del instituto. Cuando el periodista le pide su opinión sobre la selectividad, responde: "Bueno, es que la selectividad es un palo, porque te lo juegas todo en unas horas... y es que, para tu futuro, es importantísimo aprobarla...; tienes que estudiar la carrera que te guste... pues, pues..., *por* ser algo en la vida y eso." En la situación que recojo a continuación, un matrimonio que está de vacaciones en Estados Unidos, discute sobre la idea de visitar o no visitar Manhattan.

- Yo ya estoy cansado de tanto andar y de tanto rascacielo, hoy nos quedamos por aquí tranquilos y...

- Ah, no, de ninguna manera, yo no he pasado quince horas en un avión para luego llegar y quedarme en el hotel. Yo voy, si tú quieres quedarte, quédate, a mí no me importa.

- Pero mira que eres... ¿*Para qué* quieres ir hasta allí, a ver? Dime una buena razón.

- ¡¿Cómo que *para qué*? ¡Pues *por* conocerlo y *por* decir que he estado! ¡qué pregunta!

2.3. Por: *marca modal de fin de escasa importancia, insuficiente o secundario*

En cualquier caso, *por* nunca introduce el fin de forma contundente y por eso su utilización puede sugerir la escasa o menor importancia del objetivo, que es presentado como insuficiente, secundario, cuestionable, fruto del capricho o de la inmadurez. Significativos son, en este sentido, la entonación, la modulación de la voz, el empleo de las pausas y de los silencios, el gesto o expresividad del rostro...

1.

- Mira, últimamente no me encuentro bien, como sin ganas, leo sin ganas y salgo a la calle también sin ganas, *por* no estar en casa.

- 2.
- ¿Por qué empezaste a fumar?
 - Pues ya ves, no sé muy bien, *por* probar, supongo, como todos.
- 3.
- ¿Y a qué viene esa pregunta?
 - Ah no, *por* nada, *por* nada, *sólo por* saber.
- 4.
- Esta tarde hemos pensado ir al Hostal-Parador *Los Reyes Católicos*.
 - ¿Ah sí? Queréis reservar una mesa para esta noche.
 - No, no, no vamos para cenar; es *sólo por* verlo por dentro... todo el mundo dice que es precioso⁴.

En el siguiente ejemplo, tomado de la novela de Jesús Fernández Santos, *Los bravos*, el protagonista, médico en un pueblo de doce vecinos, atiende a disgusto a una paciente deseosa de contarle detalladamente todos los síntomas de sus enfermedades:

6. Le preguntó si bebía, y él asintió, *por* no tener que aceptar otra cosa. (Fernández Santos, 2001: 55).

Revelador y significativo es, sin duda, el siguiente parlamento de Yerma. Su empleo intencional de las preposiciones *por/para* opone radical y modalmente la dimensión reproductiva y lúdica del sexo, corroborando el rechazo que experimenta la protagonista ante la práctica erótica que persigue únicamente el placer (de ahí, su devaluación con *por*):

7. Yo pienso muchas cosas, y estoy segura que las cosas que pienso las ha de realizar mi hijo. Yo me entregué a mi marido *por* él, y me sigo entregando *para* ver si llega, pero nunca *por* divertirme. (García Lorca, 1987: 56)⁵

⁴ En cierto modo, el *por final* introduce un componente volitivo en el origen de la acción verbal, que se presenta como nacida de la voluntad del sujeto: “Lo hice *por* probar” = “Lo hice porque quería probar”. Como consecuencia, va a aparecer necesariamente en predicados con sujeto agente personal o equiparable. Del burrito juanrramoniano se puede decir: “Platero (...) mete su cabezota *por* entre los niños, *por* jugar”; no así, sin embargo, de un canal televisivo: – #No muchos canales hacen programas con documentos animales o *por* enseñar la cultura de *una otra ciudad.

⁵ En las lenguas que sólo disponen de una única forma, son los adverbios los encargados de modalizar la expresión de la finalidad. Es el caso del italiano, que cuenta con una sola preposición: *per*. Cuando el hablante desea presentar la finalidad como secundaria o poco relevante, introduce el adverbio *tanto*: “– Questa mattina ho mangiato cereali..., *tanto per* cambiare.”

Como vemos, la elección de *por* puede venir motivada por el deseo expreso de restar importancia al objetivo, despreciarlo e, incluso, negarle todo posible valor como justificante de la acción. La crítica más contundente, tras la que subyace la devaluación más intensa, es la que se expresa a través de la repetición del lexema verbal. El hablante niega la existencia misma de un objetivo que justifique la acción.

- Anda, cállate, no haces más que hablar *por hablar*.
- Escribir con una finalidad desde lo primeros momentos del aprendizaje, y no sólo *por* escribir, es un principio metodológico de aceptación general. (Nieto, 2001: 283)
- La solidaridad parecía ya una palabra manoseada cuando una brigada popular (inmigrantes, ejecutivos, amas de casa, universitarios, quinqués con piercing...) se han lanzado en masa a dar calor a los gallegos. ¿Por qué? "Porque no basta *ser por ser*, hay que ser de veras.", casi grita Jairo, un leonés brutote con pinta de vikingo. (*El Semanal*, 22.12.2002, n. 791: 22-23)⁶

3. Revisión del porque + subjuntivo con valor final

El sentido pragmático del *por* final, es decir, su justificación ilocutiva y su efecto perlocutivo, es muy diverso al de *para*. *Obviedad, emotividad y objetivo menor, secundario o insuficiente* parecen ser, en definitiva, sentidos pragmáticos surgidos en la interacción del diálogo, en la enunciación. El carácter marginal que actualmente tiene *por* en el campo de la expresión de la finalidad lógica no es sino consecuencia de un desgaste progresivo y constante iniciado ya en el siglo XIII. El que entonces era el principal instrumento de finalidad hubo de competir con

Podemos verlo igualmente en la siguiente conversación extraída de *Senza colori*, un hermoso cuento de Italo Calvino, donde se nos relata el encuentro de Qfwfq con una bella joven:

- "Mi misi a conversare, tutto a gesti.
- Sabbia. Non sabbia, - dissi, indicando prima intorno e poi noi due. Fece segno di sì, che aveva capito.
- Roccia. Non roccia, - feci, *tanto per* continuare a svolgere quel tema. Era un'epoca in cui non disponevamo di molti concetti. (CALVINO, 1997: 61-62).

⁶ En estos casos, la acción se cierra en sí misma. Queda anulada así la existencia misma de objetivo, de proyección, ya no es posible la sustitución con "para": #hablar para hablar, #criticar para criticar, #comer para comer...

una forma compuesta: la incipiente *pora*, nacida en principio como un mero alomorfo suyo (Narbona, 1984: 532). La unión de *por* + *a* asumía rasgos semánticos de ambas preposiciones y resultaba así comunicativamente más eficaz para expresar la finalidad de una acción. *Para* acabaría por consolidarse y monopolizar tanto el discurso escrito como el oral, mientras que *por*, viva en el seno de la conversación, asumiría valores colaterales de naturaleza expresiva.

No debemos olvidar, además, que una evolución semejante es la que experimentan *porque* + *subjuntivo* y *para que* + *subjuntivo*. Según explica Antonio Narbona, *para que* comienza a aparecer en los textos en el siglo XIV, convive con la forma antigua durante el periodo clásico y la desplaza definitivamente en el siglo XVII. Como consecuencia:

El uso de *porque* (y *por* + *infinitivo*) en construcciones finales no pasa de ser esporádico en la actualidad: *hacer lo posible por conseguirlo; no lo hice porque me vieran*. En suma, puede decirse que, tras un largo y lento proceso, causa y finalidad han terminado por conformarse idiomáticamente de manera distinta y encomendarse, respectivamente, a las preposiciones *por* y *para* como elementos básicos de expresión. (...) En suma, *para* + *infinitivo* o *para que* + *subjuntivo* se han convertido en significante único, aunque complejo, del significado 'finalidad'. (Narbona, 1984: 534-535).

Tal vez sea un poco reductivo sostener que el español actual posee una única forma de finalidad. Hemos visto que *por* + *infinitivo* continúa vivo en la conversación coloquial y lo mismo sucede con la secuencia *porque* + *subjuntivo*, pese a que su valor pragmático (emotividad, obviedad, objetivo secundario o insuficiente) no sea contemplado en las gramáticas tradicionales.

– ¡Que por qué lo hice! ¡Y tienes la desfachatez de preguntármelo!
¡Pues *porque* *viniera* y *pudieras* hablar con ella! ¿No era eso lo que querías?

Imaginemos la siguiente situación: Elena, destrozada tras la ruptura con su novio, se niega a salir de casa. Una amiga suya, Celia, hace lo posible para que cambie de actitud.

Celia – Anda, Elena, vamos al cine, ven conmigo, que no quiero ir sola

Elena – No, de verdad, Celia, no puedo, no quiero ir... es que no tengo ganas.

Celia – Pero es que no puedes seguir así, estás atontada todo el día.

Elena – Ya sabes que el cine me aburre, Celia.

Celia – De acuerdo, pues no vamos al cine, ya está, si es *porque salgas* y *porque te olvides* de ese chico de una vez por todas, que es que te tiene comido el coco.

Una madre habla de su hija con una amiga:

– Estoy haciendo unas croquetas de jamón para la chiquilla, es que últimamente está muy desganada y, mujer, como le gustan tanto... pues eso, *porque me coma* un poco, que no hace más que estudiar.

Después, con otra amiga, por teléfono:

– Pues sí, Marga, aquí estoy, preparando unas patatas con chorizo... sí, sí, a estas horas, puro capricho de mi marido..., sí sí, tienes razón..., en fin, ya sabes, *porque no diga* que no le hago caso.

Como vemos, como sucedía con *por final + infinitivo*, la secuencia *porque + subjuntivo* aparece frecuentemente en actos locutivos de justificación, es decir, cuando el hablante considera necesario justificar su acción o sus palabras (la enunciación misma). El padre afligido que en un ejemplo anterior intentaba ganarse la confianza de su hija adolescente (“– Pero si yo lo hago *por verte* contenta”), habría podido decir igualmente: – “Pero si yo lo hago *porque estés* contenta, hija.” Y es el afecto, la emotividad, la consideración de los sentimientos y reacciones del otro, del interlocutor, lo que provoca la aparición de *por+infinitivo* y *porque + subjuntivo* en el siguiente párrafo:

“Frecuentemente, (don Prudencio) en las últimas noches se despertaba bañado en sudor, presa de vértigos, como si el corazón, toda su sangre, le latiera en el cuello. No había querido avisar a Socorro *por* no asustarla y *porque*, a su vez, *no le asustara* más a él.” (Fernández Santos, 2001: 143)⁷.

⁷ Sin embargo, resultaría extrañísima e inadecuada la aparición de *porque + subjuntivo* en un acto de habla de tono formal y distante, en un discurso no emotivo, no modalizado subjetivamente, como puede ser el que adopta el director de una empresa ante los trabajadores de su plantilla:

– Os he reunido hoy aquí *para que hagamos* una valoración de los resultados obtenidos durante el presente año, *para que analicemos* también, y de forma más detallada, el funcionamiento del departamento de ventas, que parece haber tenido algún problema en estos últimos meses.

En el siguiente enunciado, el uso del *porque* final tiene una clara función suasoria ante la aparente reticencia del interlocutor.

- Luis, ¿quieres venir a tomar un vino? Yo, na' más *porque nos vean*.

Azorín nos brinda el último ejemplo: la elección de empleo de *porque* revela la distancia crítica que establece ante la vida superficial del mero aparentar:

Compare usted la vida de Beruete, tan digna, tan fervorosa, con la de otros pintores contemporáneos suyos. No pueden vivir los tales sin el estrépito de la Prensa; no pueden vivir sin reclamos, artículos, *interviews*, hipóboles y elogios. Algunos se desviven *porque* los inviten a recepciones y fiestecillas aristocráticas. Ahora piense usted que este nuestro artista era un hombre rico (...). Y, sin embargo, Beruete no quiso estrépitos, ni loanzas, ni superlativos de ningún género. Con su modesto macferlán, con su sombrero blando, se iba al campo y pintaba, pintaba, pintaba. (Azorín, 1982: 139-140).

4. De la observación al análisis semántico

La integración de *por/para* en el discurso ha sido útil. Hemos llegado a una primera conclusión (todavía provisional): cuando dicha oposición se actualiza en el discurso para expresar finalidad, se asocia sistemáticamente a una actitud: informativa en el caso de *para*, subjetiva cuando el hablante opta por el empleo de *por*. Asociados a *por*, hemos podido individuar diversos sentidos modales.

Queda, sin embargo, sin responder, la pregunta por el significado último de ambas preposiciones; es decir, ¿los valores modales asociados a *por* se registran de algún modo en el plano de lengua o son meramente sentidos ilocutivos, derivados a posteriori de la interacción discursiva? ¿Lo semántico precede a lo pragmático o viceversa? ¿De qué manera se preddefine lo pragmático en el significado lingüístico?

Según la teoría de la argumentación de Anscombe y Ducrot, la lengua se revela no tanto como un medio de dar información sobre el mundo, sino sobre todo y en primer lugar, como un medio de construir discursos. La función principal no es representativa, sino argumentativa: orientar al interlocutor hacia una conclusión determinada. Este componente pragmáti-

co no se añade al significado lingüístico como consecuencia de la interacción discursiva (lo cual nos llevaría a pensar en un significado lingüístico proposicional y valores ilocutivos añadidos posteriormente, solución de Ducrot en 1979), sino que está inscrito en la estructura lingüística profunda, como si de un código cromosómico se tratase. Las frases en sí mismas comportan indicaciones sobre la utilización argumentativa de sus enunciados. El valor semántico de la frase está en permitir e imponer la adopción, de cara a los hechos, de puntos de vista argumentativos. Como consecuencia, lo objetivo y lo subjetivo se entremezclan en el nivel semántico fundamental de un modo indisoluble.

... las relaciones intersubjetivas no están sólo “al lado”, sino también en “el fondo”, en la base de datos aparentemente objetivos. (...) Buscando el papel argumentativo que desempeña la envoltura lingüística de los hechos, llegamos a no distinguir de esa envoltura los hechos mismos. (Anscombe y Ducrot, 1994: 194)

Dentro de este marco (el que sostiene la pragmaticidad radical de la lengua), se llega a decir que nunca hay valores informativos en el nivel de la frase. No sólo no hay frases puramente informativas, sino que ni siquiera hay, en la significación de las frases, componente informativo, lo que no significa que no haya usos informativos de las frases. Tales usos (pseudoinformativos) son derivados de un componente más profundo puramente argumentativo.” (Anscombe y Ducrot, 1994: 214)

La lengua es, por tanto, autorreferencial: habla de sí misma, de una “retórica integrada” en la misma estructura sintáctica y que se caracteriza por imponer una orientación argumentativa, es decir, un punto de vista que legitima o favorece (frente a otras) una determinada conclusión, un determinado encadenamiento de enunciados. Dicha retórica grabada en el código genético de cada lengua se organiza, según Ducrot, a partir de la aplicación de “topoi” y “formas tópicas”: principios generales de naturaleza gradual aceptados como válidos por la comunidad lingüística. Funcionan a modo de “guiones o de “esquemas de guiones” que autorizan el encadenamiento discursivo (del cual son “garantes”) y definen un punto de vista.

La aplicación de una forma tópica a una situación constituye lo que llamamos “aprehensión argumentativa” de la situación; aprehensión que, para nosotros, es la función discursiva fundamental: discurrir acerca de un estado de cosas es, ante todo, aplicarle formas tópicas, hacer que entre en esas formas tópicas. Esta función se realiza de forma evidente

siempre que el discurso constituya explícitamente una argumentación A-C. Pero pensamos que se realiza, en general, desde el momento en que se formula el más mínimo enunciado a propósito de una situación cualquiera; hay en el sentido mismo de ese enunciado indicaciones sobre la forma tópica aplicables a esa situación; lo que llamamos, en la teoría de la polifonía, “el punto de vista de los enunciadores” no es más que la convocatoria de un “topos” mediante la aplicación de una “forma tópica”. (Anscombre y Ducrot, 1994: 207, 221-222) ⁸

Pues bien, si analizamos semánticamente, a la luz de la tesis ducrotiana, los datos obtenidos del comportamiento de *por/para* en el discurso, descubrimos efectivamente el funcionamiento inmanente de un *topos* que se superpone a la noción de finalidad. Es la idea comúnmente aceptada de que no todos los objetivos son iguales ni justifican del mismo modo la voluntad del sujeto para realizar la acción. Hay objetivos importantes y objetivos secundarios, considerados menos o nada importantes. Esta idea impone, por tanto, un punto de vista valorativo que se concreta en dos *formas tópicas*: positiva en el caso de *para* (que tiene un efecto “realizante” con respecto a las unidades léxicas presentes en el enunciado) y forma tópica negativa en el caso de *por*, cuyo efecto es, en cambio, “desrealizante”, devaluativo) ⁹. En el momento de la enunciación, dicho punto de vista inverso inscrito en el significado de ambas preposiciones va a concretarse en valores expresivos diversos: objetividad o (como puntualiza Ducrot) pseudo-objetividad de la relación final cuando ésta se expresa con *para* (de ahí que se asocie a una intención supuestamente informativa): subjetividad cuando se elige *por*. Con esta última el hablante puede devaluar el objetivo (en un acto de habla de crítica, de reproche, etc); presentarlo como si de algo obvio se tratase (lo que equivale a una devaluación informativa); hacer hincapié en su naturaleza emotiva (en actos locutivos en los que a menudo el enunciador

⁸ “Hablar no es describir el mundo, – sostiene DUCROT, *op. cit.*, p. 234 – sino construir una imagen tópica de ese mundo”. De ahí deriva la dificultad del hablante extranjero, que no está acostumbrado a contemplar el mundo bajo ese punto de vista, a hacer entrar el mundo en esa forma tópica. Lo que al nativo le parece intrínseco al hecho, el extranjero lo percibe como algo superpuesto y difícilmente aplicable a la descripción “objetiva” de lo real. Cada lengua tiene un guión semántico subyacente, característico y no necesariamente presente en otras.

⁹ Lo que tradicionalmente se ha denominado “causa final” viene a coincidir con la convocatoria de una forma tópica negativa (devaluadora) para expresar la idea de finalidad.

pretende justificarse – es decir, justificar su enunciación –, o justificar al sujeto de la acción comentada).

Dichos valores expresivos están, en última instancia, al servicio del interés argumentativo del enunciador, es decir, del objetivo hacia el que se encamina la enunciación. La convocatoria por parte del enunciador de una forma tópica positiva o negativa para expresar la finalidad conlleva diferencias en el *peso argumentativo o fuerza argumentativa* del enunciado, en la *orientación argumentativa* y en el *aspecto temático*.

De forma general, atribuiremos a todo enunciado un aspecto argumentativo – y, en particular, una orientación argumentativa – y un aspecto “temático”, vinculado a una aserción previa que forma parte de su sentido. La orientación argumentativa es, recordémoslo, una clase de conclusiones sugeridas al destinatario: las que el enunciado presenta como uno de los objetivos de la enunciación. En cambio, el aspecto temático es el interés del locutor para la realización de cierto estado de cosas; más exactamente, el interés que manifiesta a través de su enunciación y que, según él, la justifica. (Anscombe y Ducrot, 1994: 175-176)

Ninguna diferencia hay, desde un punto de vista referencial, entre “Fuimos en tren a Madrid al Consulado *para* hacer los documentos nuevos” y “Fuimos en tren a Madrid al Consulado *por* hacer los documentos nuevos”. Ahora bien, si consideramos este enunciado como argumento con el que el hablante pretende orientar a su interlocutor hacia una conclusión determinada (orientación argumentativa), es evidente que sólo el segundo puede guiar hacia conclusiones del tipo: “No era necesario darse la paliza de un viaje tan largo” o “Verdaderamente, es lamentable que uno tenga que perder tanto tiempo en conseguir unos documentos que, al final, no sirven para nada”¹⁰. En circunstancias normales, aquellas en las que se presupone la importancia de los documentos expedidos por el Consulado, un enunciado con *por* resultaría completamente inadecuado. Del mismo modo, un hablante actual puede optar, según criterios puramente subjetivos, entre convocar el topos

¹⁰ La instrucción valorativa o punto de vista presente en el significado de lengua de *por/para* es semejante a la que opone argumentativamente los operadores *poco/un poco* para la expresión de la cantidad: “Ha trabajado poco: coorientado con una conclusión del tipo “No ha trabajado” frente a “Ha trabajado un poco: coorientado con “Ha trabajado”) o los adjetivos *valiente/temerario; cobarde/prudente* en la consideración de la valentía. (Véase ANSCOMBE y DUCROT, 1994).

presupuesto (sexo – reproducción) o (sexo – placer) bajo una forma tópica positiva o negativa (es decir, bajo un punto de vista positivo o negativo) y optar, por tanto, entre: “Yo me entregué y me sigo entregando para ver si llega un hijo, pero nunca por divertirme” (como la Yerma lorquiana) o “Yo me entregué y me sigo entregando para divertirme, pero nunca por ver si llega un hijo.”

La forma tópica negativa en el significado lingüístico de *por* remite en última instancia a *para* en cuanto forma positiva. De ahí que los valores expresivos y argumentativos asociados a *por* deriven de una comparación implícita: la que pone en relación de contraste y de jerarquía argumentativa el objetivo aseverado y otro u otros objetivos, en ocasiones formulados expresamente en el discurso, presupuestos por el interlocutor o implícitos en el enunciado del propio hablante.

1.

– Esta tarde hemos pensado ir al Hostal-Parador *Los Reyes Católicos*.

– Ah sí? Queréis reservar una mesa para esta noche.

– No, no, no vamos *para* cenar; es *sólo por* verlo por dentro... todo el mundo dice que es precioso.

2.

– ¿Y a qué viene esa pregunta?

– Ah no, *por nada, por nada, sólo por* saber.

“Y no para decírselo a X”, posible fin presupuesto en la pregunta de A y en la respuesta de B, cuyo enunciado responde al deseo de esquivar ulteriores preguntas. Obsérvese la frecuencia con que se antepone *sólo o nada más que* a la secuencia de *por+infinitivo*: reflejo sintáctico del celo del hablante por centrar la atención de su interlocutor en un único objetivo, el aseverado.

4.

V: A mi mujer le dan ahogos.

D: Tendría que verla.

V: ¿Va a venir?

D: Ahora no puedo.

V: Bueno, bueno, no hay prisa. *Sólo se lo decía porque lo supiera.* (Fernández Santos, 2001: 54).

En este diálogo, tomado de la novela ya citada *Los bravos*, entre el doctor del pueblo y un vecino preocupado por la salud de su esposa, observamos igualmente la presencia de dos obje-

tivos: “avisar para hacer venir” y “avisar para hacer saber”. El primero y más importante, auténtico motor del diálogo, está implícito en el comentario “A mi mujer le dan ahogos”, que constituye en sí mismo un acto ilocutivo de petición indirecta, y es formulado expresamente en la pregunta posterior (¿Va a venir?). Dicho objetivo (“avisar para hacer venir”) se devalúa al final en “avisar para hacer saber”, convocado, además, bajo forma tópica negativa. El efecto expresivo es el de autojustificación ante un interlocutor considerado socialmente superior¹¹. El enunciado reconduce el diálogo hacia una conclusión del tipo: “Venga usted cuando pueda. Al fin y al cabo, no es tan urgente.”. Efecto expresivo y orientación argumentativa se ponen unánimemente al servicio del interés temático de la enunciación.

En los enunciados negativos de réplica (“Yo no lo hice porque me vieran”), la convocatoria bajo forma negativa de un objetivo anteriormente presentado con *para* niega categóricamente su validez como justificante de la acción. Se invierte el punto de vista para conseguir un enunciado de mayor fuerza argumentativa. En “Luis, ¿quieres venir a tomar un vino? Yo, na’ más que porque nos vean”, el hablante presenta doblemente devaluado un objetivo ya de por sí mínimo porque cree que de este modo se ganará más fácilmente la aceptación de su interlocutor, al que presupone poco predispuesto a salir. El objetivo aseverado, aun siendo insignificante desde un punto de vista informativo, es argumentativamente convincente: es coherente con el interés que motiva la enunciación (encontrar compañía para salir), guía hacia la conclusión que el hablante cree que su interlocutor prefiere: ‘la propuesta no significa estar horas y horas en el bar y comer a las cuatro de la tarde, sino pasar media hora en amena compañía y volver’ y, por tanto, tiene en esa situación comunicativa concreta más fuerza argumentativa que un hipotético “Luis, ¿quieres venir a tomar un vino? Anda, para echar cuatro risas con los amigos”. La desrealización, por tanto, intensifica la fuerza argumentativa del enunciado¹².

¹¹ El recurso a la autojustificación es frecuente en los enunciados con *por*: justificarse ante un interlocutor al que se considera superior por motivos sociales, de prestigio, como en el caso anterior, o por motivos sentimentales (el padre que se coloca en una situación de inferioridad con respecto a la hija por miedo a enfadarse con ella; véase el ejemplo en p. 6).

¹² De hecho, hay secuencias prácticamente lexicalizadas al servicio del

Veámoslo con un ejemplo literario tomado de *Maribel y la extraña familia*. Pertenece al momento en que Pili, Rufi y Niní, amigas de Maribel y prostitutas como ella, intentan alertarla de la dudosa sinceridad de su inesperado prometido, un joven de buena posición social que dice querer casarse con ella. El recurso a la forma tópica negativa en los dos enunciados de Rufi responde a dos intereses argumentativos distintos, que configuran, a su vez, dos actos de habla: de crítica el primero, de reproche el segundo.

Pili: Mira, Maribel. Cuando fuimos a la calle de Hortaleza y nos explicaste tu caso, yo te anuncié que antes de casarte te traería a esta casa de campo con cualquier pretexto. ¿Me equivoqué, o no me equivoqué?

Maribel: No. No te equivocaste, es verdad. Y después, cuando de pronto él me lo propuso, llegué a tener miedo...

Pili: Y sin embargo, aceptaste.

Rufi: Y *por no dar tu brazo a torcer delante de nosotras* pensabas venir sola como las reses al matadero.
(...)

Rufi: Bueno, mira, guapita. Si tú tienes disculpas para todo y todo te parece bien, nos podíamos haber ahorrado la molestia de haber venido. Porque no sé si lo sabrás, pero *por venir a acompañarte* he perdido una cita con un señor que me iba a llevar a pasar dos días a un parador de la Sierra..." (Mihura, *Maribel y la extraña familia*, pág. 249)

La convocatoria de otros objetivos no expresos por parte de *por* adquiere especial relevancia cuando lo que están en juego son los sentimientos. El enunciador recurre a *por*, es decir, a la desrealización del objetivo expreso, porque no puede, no quiere o no se atreve a decir directamente el objetivo auténtico que mueve la enunciación. Con *por* el hablante pone en marcha una especie de decir indirecto (por timidez, por temor al rechazo o a la crítica, por imposibilidad de expresar en una palabra todo lo que la acción final significa emotivamente) que guía al interlocutor hacia lo que queda implícito, hacia lo no dicho. Devalúa lo expreso para llamar indirectamente la atención sobre lo omitido. La convocatoria de una forma tópica negativa no es sino marca o síntoma de plusvalía de sentido.¹³

objetivo argumentativo de la enunciación. Pensemos en el uso de *por poner un ejemplo, por no citar el caso de...*

¹³ Como comentan Anscombe y Ducrot, la lengua es dinámica, no estática. En una concepción estática de la lengua, lo fundamental es el aspecto informativo de un enunciado, un discurso sobre un estado de cosas. En una

La enunciación se justifica, entonces, desde lo presupuesto. Lo aseverado, de hecho, es a menudo muy pobre e incluso a veces tautológico desde un punto de vista informativo.

1.

Ana – ¿Y *para qué* quieres que nos veamos, dime?

Julio – Pues... no sé, *por* volver a vernos y charlar un rato; *por* estar juntos..., ya sabes.

2.

Hija – Es que Laura ha suspendido el examen de física y estaba muy triste, mamá, necesitaba hablar con alguien. Me he quedado...*por* estar con ella...

Madre – Está bien, pero la próxima vez, me avisas.

3.

Elena – Ya sabes que el cine me aburre, Celia.

Celia – De acuerdo, pues no vamos al cine, ya está, si es *porque salgas...*

4.

Frecuentemente, (don Prudencio) en las últimas noches se despertaba bañado en sudor, presa de vértigos, como si el corazón, toda su sangre, le latiera en el cuello. No había querido avisar a Socorro *por* no asustarla y *porque*, a su vez, *no le asustara* más a él. (Fernández Santos, 2001: 143)¹⁴.

5.

¿Y tú volverías a Lima?, le preguntó Mario, de pronto. ¡Quisiera, muchacho!, le respondió Raúl. ¡*Pero sólo por ver Puruchuco!* ¡Ahí jugué yo de niño! Y no sé, Alicia, no sé cómo me descubrí haciéndole la promesa de construir Puruchuco, exacto y nuevecito, en Mallorca.

En “por volver a vernos”, “por estar con ella”, “porque salgas...”, “por no asustarla”, “sólo por ver Puruchuco”, es más lo que se sugiere que lo que se dice expresamente. El objetivo importante es todo lo que rodea a ese “por” reticente, es decir, el deseo de recomenzar una historia de amor y el miedo a la negativa¹⁵; consolar a una amiga; convencer a una

concepción dinámica, lo fundamental es la dinámica de los enunciados (su punto de mira argumentativo) *que puede ser independiente (e incluso inverso) de los contenidos informativos en presencia*. (véase ANSCOMBRE y DUCROT, 1994: 234-237. La cursiva es mía).

¹⁴ El tópico aseverado (vernos para volver a vernos; quedarse en casa de una persona para estar con ella; invitar a alguien cine para que salga de casa) es informativamente escaso; la información va por debajo.

¹⁵ El “por volver a vernos...” de Julio encubre un “para volver a salir juntos”. De hecho, Ana puede fingir no haber advertido el verdadero sentido del enunciado de Julio (“Pues para eso nos podemos ver cualquier otro día; no hace falta que sea mañana”) o asumirlo y responder: “Julio, que quede claro. No tengo ninguna intención de volver a empezar.”

persona de que la vida sigue y hay que vivirla; la amenaza de una enfermedad que no se quiere aceptar; la perspectiva de vivir nuevamente todas las emociones y experiencias asociadas a un lugar querido (familia, infancia, amigos, recuerdos...). Lo dicho y el decir, objetividad y subjetividad, información y expresión, representación y argumentación, contenido del enunciado y objetivo (aspecto temático) de la enunciación se entremezclan y funden hasta el punto de hacer imposible la distinción.

En fin, *por* y *para*: dos puntos de vista inversos proyectados sobre el mismo concepto de finalidad. Sobre esta diferencia reside precisamente la construcción del poema metapoético “En son de despedida”, en el que José Hierro establece un melancólico y derrotado diálogo de adiós.

No vine *sólo por* decirte
(aunque también) que no volveré nunca,
y que nunca podré olvidarte.”

“Desrealizando” el objetivo, el “yo poético” va mucho más allá de lo que meramente expresa: por un lado, da a entender que lo presupone en la mente de su interlocutor (“tú” = amante = poesía): ‘no vine sólo para decirte eso que tú ya sabes’); por otro, que tan escueto objetivo no habría bastado a provocar su regreso, es decir, a justificar la creación de este último poema. El “yo poético” no viene sin más a despedirse, sino a reconstruir y recuperar todo un pasado de vivencias juntos.

Emprendo la tarea
(imposible, si es que hay algo imposible)
de racionalizar, interpretar, reconstruir y desandar
aquellas fábulas y hechizos
que gracias a ti fueron realidad.

Por eso al final, recorridas ya las sendas del recuerdo, recuperadas – verso a verso y dolorosamente – las experiencias vividas, el poeta puede decir abierta y claramente:

Yo no he venido – ya te lo dije –
para decirte adiós.

5. *Consecuencias para la corrección de errores*

Si retomamos de nuevo las frases de los alumnos (apartado 1), comprendemos que nos enfrentamos a errores de adecuación discursiva: dichos enunciados resultaban extraños, no porque fuesen gramaticalmente incorrectos, sino porque eran pragmáticamente incoherentes con la situación enunciativa en la que se encontraban. Obsérvese cómo cambian los enunciados “extraños” cuando los integramos en una situación comunicativa adecuada, y los ponemos al servicio de un interés argumentativo y expresivo:

1.
 - # Me gustaría conocerte *por* hablar un poco.
 - Me gustaría conocerte *por* hablar un poco. ¡Estoy tan solo! (chateando)
2.
 - #*Por* ir a Bandung, naturalmente, he cogido el avión.
 - He cogido el avión.... *Por* ir a Bandung, naturalmente.
3.
 - # Siena es una ciudad espectacular *por* la *competición de los caballos en la “Plaza del Campo”. Me gustaría mucho poder encontrarte en Siena *por* ver juntos esta increíble competición.

Supuesta conversación entre dos novios.

- Siena es una ciudad espectacular *por* la carrera de caballos en la “Plaza del Campo”. Me gustaría mucho poder encontrarte allí.
 - ¡Anda! ¿Y *por* qué no vienes tú a Roma?
 - Mujer, lo digo *por* ver juntos la carrera.
4.
 - # Fuimos en tren a Madrid al consulado *por* hacer los documentos nuevos.

Conversación entre amigos

- Fuimos en tren a Madrid.
 - ¿ Ah sí? Para ver el concierto de Sting, imagino...
 - ¡Qué va! ... al consulado, *por* hacer los documentos nuevos
5.
 - # En 1990 *fui un año con mi novia en Asia, *por* estudiar la cultura, la vida y la gente de Tailandia.
 - En 1990 estuve un año con mi novia en Asia,... en fin, ya sabes, *por* estudiar la cultura, la vida, la gente de Tailandia...

El único caso de agramaticalidad (y no sólo de inadecuación) es el que plantea el ejemplo ya comentado en la nota 6:
 - #No muchos canales hacen programas con documentos ani-

males o *por* enseñar la cultura de otra ciudad. El *por* / *porque* finales sólo se puede aplicar a predicados con sujeto agente personal o equiparable. Lo pragmático se incluye en lo semántico y determina el componente sintáctico del enunciado.

6. Conclusiones

La supuesta neutralización semántica de *por/para* con sentido de finalidad o causa final sostenida por la lingüística tradicional (que consideraba facultativa la elección entre ambas preposiciones) no explicaba la existencia de enunciados pragmáticamente inadecuados. Con el deseo de encontrar una respuesta, hemos analizado el funcionamiento y significado de la oposición desde una perspectiva pragmática. En un primer momento, hemos partido de la observación de su funcionamiento en el discurso, ayudados metodológicamente por los conceptos de enunciación y modalidad.

Este primer análisis ha puesto de manifiesto la relevancia del componente expresivo e intencional en los enunciados con *por*. La oposición, aparentemente neutralizada en el nivel semántico (concepto relacional de finalidad o causa final), se asociaba en la enunciación a dos actitudes: objetiva en el caso de *para*; subjetiva en el caso de *por*. *Para* + *infinitivo* / *para que* + *subjuntivo* constituirían la forma neutra, no marcada de la finalidad, al servicio, por tanto, de la función referencial. *Por* + *infinitivo* / *porque* + *subjuntivo* serían formas modalmente marcadas, asociadas a la función expresiva y perlocutiva; de ahí su aparición en enunciados fuertemente subjetivos.

La distinción entre significado lingüístico y sentido pragmático se revelaba, no obstante, insuficiente porque dejaba sin respuesta una pregunta: cómo se pre-define lo pragmático en el significado de lengua. La respuesta llega a través del concepto ducrotiano de topos y forma tópica. La oposición *por/para* con sentido de finalidad es de naturaleza argumentativa. El punto de vista (que establece la orientación argumentativa del enunciado) está inscrito en el significado de lengua de ambas partículas a través de dos formas tópicas: forma tópica positiva, realizante (*para*), forma tópica negativa, desrealizante, devaluadora (*por*). No se puede distinguir, por tanto, entre forma neutra, no marcada (*para*) y forma modalmente marcada (*por*). En el significado de ambas está implícita una actitud y una

orientación argumentativa. Los valores expresivos que asociamos a *por* son consecuencia pragmática derivada de la forma tópica negativa presente en su significado y se ponen al servicio del aspecto temático del enunciado. La supuesta neutralidad u objetividad de *para* es el reflejo de la convocatoria de una forma tópica positiva con fines igualmente argumentativos. Tanto los usos aparentemente informativos o pseudo-informativos de *para* como las secuencias modalizadas en las que aparece *por* parten de un punto de vista que pone en cuestión la existencia misma de un componente representativo puro en el significado lingüístico.

Referencias bibliográficas

- AZORÍN (1982), *Tiempos y cosas*, Biblioteca Básica Salvat, Estella (Navarra).
- ANSCOMBRE J.C. y O. DUCROT (1994), *La argumentación en la lengua*, Madrid, Gredos.
- CALVINO I. (1997), *La memoria del mundo*, Milán, Oscar Mondadori.
- Vv.AA., *El Semanal*, 22.12.2002, nº 791.
- ESCANDELL VIDAL M.V. (1996), *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel Lingüística.
- FERNÁNDEZ SANTOS L. (1954) (2001), *Los bravos*, Barcelona, Destino.
- GARCÍA LORCA F. (1987), *Yerma*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
- GONZÁLEZ NIETO L. (2001), *Teoría lingüística y enseñanza de la lengua*, Madrid, Cátedra.
- GUTIERREZ ORDOÑEZ S. (1997), *Temas, remas, focos, tópicos y comentarios*, Madrid, Arco/Libros.
- HIERRO J. (1998), *Cuaderno de Nueva York*, Madrid, Hiperión.
- LÓPEZ M.L. (1972), *Problemas y métodos en el análisis preposicional*, Madrid, Gredos.
- LOZANO J., PEÑA-MARÍN C., ABRIL G. (1993), *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra.
- MATTE BON F. (1995), *Gramática comunicativa del español*, 2 tomos, Madrid, Edelsa.
- MATTE BON F. (1988), "En busca de una gramática para comunicar", *Cable 1*, Abril.
- MOLINER M. (1987), *Diccionario de uso del español actual*, Gredos, Madrid.
- MIHURA M. (1974), *Teatro*, Madrid, G. Del Toro Editor.
- NARBONA A. (1984), "Finales y finalidad", *In honorem Manuel Alvar*, II, 529-540.

ABSTRACT

The significance of the opposition *por/para* in Spanish, in particular in the uses associated with the sense of finality, builds a theoretic and hermeneutic problem still not resolved by the current linguistics. During this article I will try to demonstrate that only by a pragmatic approach, that situates the analyse in the plan of the enunciation, it is possible to understand the two particles' linguistic significance and their expressive and argumentative values.

KEY WORDS

Enunciation. Modality. Argumentation. Topos and topic form.

Savina Stevanato

THE TRIPLE VISUAL MODALITY
OF *THE WAVES* BY VIRGINIA WOOLF

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes.

JAMES JOYCE, *Ulysses*

Comunque, le soluzioni visive continuano a essere determinanti, e talora arrivano inaspettatamente a decidere situazioni che né le congetture del pensiero né le risorse del linguaggio riuscirebbero a risolvere.

ITALO CALVINO, *Lezioni americane*

Virginia Woolf's *The Waves* seems to be informed by a complex kind of visual modality mainly consisting of three components. The first deals with the level of formal structure and involves a formal comparison with spatial arts. The second and most explicit is related to Woolf's strong visual sensibility and, hence, to the verbal translation of visual stimuli in order both to describe the phenomenal world and to convey an emotional complex by means of images. The third relates to the ontological dimension of the gaze-modality structuring the whole text and representing the inquiry into the essence of reality.

1. *Woolf's aptitude for visual imagination*

Woolf's aptitude for visual imagination and perception was fostered by the fact that both writing and painting were activities practised in the Stephen family. Besides, the lifelong relationship between Virginia and Vanessa both as sisters and artists accounts for their reciprocal artistic influences. In a letter to Violet Dickinson of December, 1904, Virginia defined herself as a

draughtsman of great promise. I draw for two hours every evening after dinner and make copies of all kinds of pictures, which *Nessa* says show a very remarkable feeling for line. Pictures are easier to understand than subtle literature, so I think I shall become an artist to the public, and keep my writing for myself¹.

Slowly her attitude changed and, according to Filby Gillespie, she gave up any serious attempt at painting around 1918² although she kept on looking at painting and discussing it with painters³ all her life long. In 1920 she wrote in an article about some drawings by Edmond X. Kapp: "But words, words! How inadequate you are! How weary one gets of you! How you will always be saying too much or too little! Oh to be silent! Oh to be a painter!"⁴.

Real and mental images always represented to her a strong source of verbal stimulation and the visual world always appealed to her both sensuously and intellectually. After a trip to the National Gallery in 1918, she wrote in her diary: "But I see why I like pictures; its as things that stir me to describe them [...] only certain pictures do this; & I insist [...] that I don't want to read stories or emotions [...] only pictures that appeal to my plastic sense of words make me want to have

¹ VIRGINIA WOOLF, *The Flight of the Mind: The Letters of Virginia Woolf*, ed. by Nigel Nicolson, London, The Hogarth Press, 1993, vol. I, 1888-1912, p. 170.

² D. FILBY GILLESPIE, *The Sisters' Arts: the Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, New York, Syracuse University Press, 1988, p. 31. Professor Gillespie precisely analyzes the mutual influences also in terms of genres such as: portrait, still-life and landscape. In her letters, essays and diaries, Woolf more than once used the formula "if I were a painter". See for instance her letter to Quentin Bell on 17th February, 1930: "if I were a painter I should take my colours to the window and do a brilliant little panel of the clouds over the hotel; how I should like bowling them round and filling them with a fiery white and bluish grey", in *A Reflection of the Other Person - The Letters of Virginia Woolf*, ed. Nigel Nicolson, London, The Hogarth Press, 1978, p. 142. Or again: "If I were a painter I should paint these first impressions in pale yellow, silver, and green [...] I should make a picture that was globular; semi-transparent [...] I should make curved shapes, showing the light through, but not giving a clear outline. Everything would be large and dim", in *Moments of Being*, London, The Hogarth Press, 1985, p. 66.

³ It is worth recalling the basic importance of her being part of the Bloomsbury Group, where philosophical, aesthetic and artistic matters were widely discussed.

⁴ VIRGINIA WOOLF, *Pictures and Portraits*, in "The Athenaeum", January 9, 1920, pp. 46-47, p. 47.

them for still life in my novel”⁵. And to Roger Fry: “I’m not sure [...] that a perverted plastic sense doesn’t somehow work itself out in words”⁶. Even if, more than once, she defined her desire to describe visual experiences in words as a torment, she could not escape the insatiability of both her eye and mind’s eye, and in *Walter Sickert: A Conversation*, after referring to some insects capable of becoming the thing they saw, she wrote: “when I first went into Sickert’s show, said one of the diners, I became completely and solely an insect – all eye. I flew from colour to colour”⁷. Such fascination with the external world was unquenchable and the effort to find words for it unavoidable as she admitted on 12th August, 1928, in her diary:

The look of things has a great power over me. Even now, I have to watch the rooks beating up against the wind [...] and still I say to myself instinctively “What’s the phrase for that?” [...] But what little I can get down into my pen of what is so vivid to my eyes, and not only to my eyes; also to some nervous fibre, or fanlike membrane in my species⁸.

In spite of this complementarity between writing and painting in her works, she was well aware of their differences and mutually untranslatable features. Again, in her writing on Sickert, she wrote:

But here the speakers fell silent. Perhaps they were thinking that there is a vast distance between any poem and any picture [...] At last, said one of them, we have reached the edge where painting breaks off and takes her way into the silent land [...] but [...] [l]et us hold painting by the hand a moment longer, for though they must part in the end, painting and writing have much to tell each other; they have much in common. The novelist after all wants to make us see⁹ [...] The novelist

⁵ Quoted in D. FILBY GILLESPIE, *op. cit.*, p. 87.

⁶ *Ivi*, p. 308.

⁷ VIRGINIA WOOLF, *Walter Sickert: A Conversation*, ed. R. Shone, London, The Bloomsbury Workshop, 1992 (first published in 1934), p. 15.

⁸ VIRGINIA WOOLF, *A Writer’s Diary*, ed. by Leonard Woolf, London, The Hogarth Press, 1954, p. 131.

⁹ It is worth recalling also her opinion about Conrad: “His books are full of moments of vision. They light up a whole character in a flash”, in VIRGINIA WOOLF, *Mr. Conrad: A Conversation* (1923), in *Collected Essays*, London, The Hogarth Press, 1967, vol I, p. 312. Conrad himself in his preface to *The Nigger of the “Narcissus”* (1897), wrote: “All art, therefore, appeals primarily to the senses, and the artistic aim when expressing itself

[...] must often think that to describe a scene is the worst way to show it. It must be done with one word, or with one word in skilful contrast with the other [...] It is a very complex business, the mixing and marrying of words that goes on, probably unconsciously, in the poet's mind to feed the reader's eye. All great writers are great colourists, just as they are musicians into the bargain [...] Undoubtedly, they agreed, the arts are closely united [...] ¹⁰.

In spite of her appreciation for the "silent" art, hers was not such and she believed, as her sister did, that a painter differs from a writer because the former mainly deals with form (line, mass, space, light and colour) ¹¹, while the latter, even when using those elements, focuses on the psychological aspect, on "the human significance of the visible world" ¹². So, while recognizing that "now undoubtedly we are under the dominion of painting" and that,

were all modern paintings to be destroyed, a critic of the twenty-fifth century would be able to deduce from the works of Proust alone the existence of Matisse, Cézanne, Derain, and Picasso [...],

she also recognizes that good writers do not allow their eyes to impede their pens by making description an end in itself. The eye should be a kind of fertiliser because

the whole scene, however solidly and pictorially built up, is always dominated by an emotion which has nothing to do with the eye. But it is the eye that has fertilised their thought [...] the eye lights up that cave of darkness and we are shown the hard tangible material shapes of bodiless thoughts hanging like bats in the primeval darkness where light has never visited before ¹³.

in written words must also [...] aspire to the plasticity of sculpture, to the colour of painting, and to the magic of music [...] My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see", in *Selected Literary Criticism and The Shadow Line / Joseph Conrad*, Ed. Allan Ingram, London, Methuen, 1986, p. 34.

¹⁰ VIRGINIA WOOLF, *Walter Sickert: A Conversation*, cit., pp. 23, 25, 26, 31, 32, 33, 34.

¹¹ These are the basic elements Fry referred to in his *An Essay in Aesthetics* of 1909.

¹² D. FILBY GILLESPIE, *op. cit.*, p. 305.

¹³ VIRGINIA WOOLF, *Pictures* (1925), in *Collected Essays*, cit., both quotations pp. 140-141.

She concluded this essay by stating that painters can teach a great deal to writers by stirring in them a sharpened sense of colour and form, and by leading them to search for new forms and words in order to express emotions and ideas. By the time she wrote *The Waves*, she had assimilated both the Impressionist and the Post-Impressionist lessons which she had been discussing with Vanessa and Clive Bell, Roger Fry, Charles Mauron and others. It was the plastic arts which inaugurated non-figurative potentialities and developed the concept of structure, and Woolf was well aware of them while writing her novel.

2. *The Waves*

The Waves was published in 1931. The composition of this novel was long and hard. In 1926 Woolf felt "the impulse behind another book"¹⁴ and in 1927 she explicitly referred to it with the original title of *The Moths*¹⁵. In May, 1929, she was still wondering about the beginning:

How am I to begin it? And what is it to be? I feel no great impulse; no fever; only a great pressure of difficulty [...] I am not trying to tell a story. Yet perhaps it might be done in that way. A mind thinking. They might be islands of light – islands in the stream that I am trying to convey¹⁶.

The novel was seriously begun in September, 1929. The first draft was finished in April, 1930 (and thus recorded in her diary on 29th April, 1930: "I have just finished the last sentence of *The Waves* [...] Yes, it was the greatest stretch of mind I ever knew")¹⁷, the second in February, 1931. Typescript correcting came to an end in July, 1931, and in August

¹⁴ VIRGINIA WOOLF, *A Writer's Diary*, cit., p. 102, but the quotation might as well refer to *Orlando*.

¹⁵ It seems that the idea could be traced back to a letter Vanessa wrote her on 3rd May, 1927, during her family's stay in Corsica and referring to how moths disturbed them at night. The first explicit reference to this title can be found in her diary on 18th June, 1927: "Now the Moths will I think fill out the skeleton which I dashed in here" (*ivi*, p. 108). The title was subsequently changed into *The Waves* when she realized that "Moths [...] don't fly by day" (*ivi*, p. 146).

¹⁶ *Ivi*, p. 142.

¹⁷ *Ivi*, p. 158.

both last corrections and proofs were done. Along the way she never stopped making very detailed alterations and the entries in her diaries bear exhaustive witness to the difficulty, complexity and almost pain which the composition entailed. The difficulty depended much on the fact that the novel was “[a] completely new attempt”¹⁸. In her diary between 1927 and 1928, there are at least three occurrences relevant to the idea of a new kind of work. In February, 1927, she was thinking about inventing “a new kind of play [...] [a]way from facts; free; concentrated; prose yet poetry; a novel and a play”¹⁹. In June she was again referring to the “play-poem idea; the idea of some continuous stream”²⁰, and in November, 1928, she wrote that *The Moths* was to be a “playpoem”²¹.

3. *The structural visual modality*

The Waves turned out to be a very unconventional novel because of the complex formal experimentation with which Woolf meant to convey the content. In a letter to John Lehmann on 17th September, 1931, she recognized that

it was, I think, a difficult attempt – I wanted to eliminate all detail; all fact; and analysis; and myself; and yet not be frigid and rhetorical; and not monotonous (which I am) and to keep the swiftness of prose and yet strike one or two sparks, and not write poetical, but purebred prose, and keep the elements of character; and yet that there should be many characters, and only one; and also an infinity, a background behind – well, I admit I was biting off too much²².

Two of the basic themes Woolf kept on dealing with throughout her life were on the one hand the inquiry into the nature of reality or, in Mr. Ramsay’s words, “Subject and object and the nature of reality”²³, and on the other the na-

¹⁸ *Ivi*, p. 133, on 22nd September, 1928. She often resented not having learned anything from writing, as T. S. Eliot will state some years later: “So here I am [...] Trying to learn to use words, and every attempt/ Is a wholly new start, and a different kind of failure”, in *Four Quartets*, London-Boston, Faber and Faber, (1959), *East Coker*, sez. V, vv. 172-175.

¹⁹ VIRGINIA WOOLF, *A Writer’s Diary*, cit., p. 104.

²⁰ *Ivi*, p. 108.

²¹ *Ivi*, p. 137.

²² VIRGINIA WOOLF, *A Reflection of the Other Person*, cit., p. 381.

²³ VIRGINIA WOOLF, *To the Lighthouse*, London, Penguin Books, 1992 (first ed. 1927) p. 28.

ture of artistic creation and its ability to fix the otherwise evanescent moment of ontological revelation. Both these fields of inquiry were characterized by Woolf's visual sensibility, her acute responsiveness to the visible aspect of the phenomenal world in terms both of perception and expression. Hence, the macro verbal modality was continuously enriched and supported by the micro visual one. While in *To the Lighthouse* the two modalities are separated, with the verbal as a male competence (Mr. Ramsay's) and the visual a female one (Lily Briscoe's), in *The Waves* the two merge in one single character, Bernard, who does not feel single at all, neither only male nor only female: "it is not one life that I look back upon; I am not one person; I am many people; I do not altogether know who I am [...] nor do I always know if I am man or woman"²⁴.

The Waves deals with six main characters (Bernard, Louis, Neville, Susan, Rhoda and Jinny) and a minor one (Percival) seen from childhood till old age and death (in the case of Percival and Rhoda). In spite of the many characters and the long time-span, detailed facts and events are dismissed. The chronological development of their lives is stylized in only a few happenings mainly understated or simply hinted at in parenthesis (such as when Bernard refers to his engagement and future marriage for the first time) and reconsidered from different perspectives (those of the characters) over and over again (such as Percival's death). This very flimsy sense of linearity provided by the chronological development of their lives in the soliloquies is absorbed by the sense of life as a cyclic recurrence rhythmically repeating itself and mainly represented in the interludes. The value of all descriptions and events is functional and subordinated to the main thematic interest which is the elusive and contradictory nature of reality, the problem of identity and of relationship with the other (self and other), separateness and wholeness, death and permanence, menacing nothingness and redeeming revelatory moments, fluidity and solidity, temporality and atemporality, the cyclic repetition of nature and the defeat of death in continuity. In her diary Woolf wondered:

Now is life very solid or very shifting? I am haunted by the two contradictions. This has gone on forever; will last forever [...] this

²⁴ VIRGINIA WOOLF, *The Waves*, London, Grafton, 1977, pp. 218, 222.

moment I stand on. Also it is transitory, flying, diaphanous. I shall pass like a cloud on the waves. Perhaps it may be that though we change, one flying after another, so quick, so quick, yet we are somehow successive and continuous [...] and show the light through. But what is the light? I am impressed by the transitoriness of human life to such an extent that I am often saying a farewell – after dining with Roger for instance; or reckoning how many more times I shall see Nessa²⁵.

It is also worth recalling that in June, 1927, when she was thinking about the “the play-poem idea”, she also referred to “the idea of some continuous stream, not solely of human thought, but of the ship, the night etc., all flowing together: intersected by the arrival of the bright moths”²⁶. She wrote that she was aware that she was no good at making up plots²⁷, but she also knew that the sequential essence of a traditional kind of plot was not the right form to convey her content because she wanted

to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that don't belong to the moment; this appalling narrative business of the realist²⁸ [...] it is false, unreal, merely conventional. Why admit anything to literature that is not poetry – by which I mean saturated?²⁹

With regard to this, it is worth considering her own positions and explanations after publication and after some readers' first reactions; on 27th October, 1931, she wrote to G. L. Dickinson:

Many people say it [The W] is hopelessly sad – but I didnt mean that. I did want somehow to make out if only for my own satisfaction a reason for things [...] But I did mean that in some vague way we are the same person, and not separate people. The six characters were supposed to be one [...] I wanted to give the sense of continuity, instead

²⁵ *A Writer's Diary*, cit., p. 141.

²⁶ *Ivi*, p. 108.

²⁷ She wrote on 5th October, 1927: “I can make up situations, but I cannot make up plots. That is: if I pass a lame girl I can, without knowing I do it, instantly make up a scene [...] this is the germ of such fictitious gift as I have” (*ivi*, p. 116).

²⁸ On 23rd June, 1929, she wrote in her diary: “there must be great freedom from ‘reality’. Yet everything must have relevance” (*ivi*, p. 144).

²⁹ On 28th November, 1928 (*ivi*, p. 139).

of which most people say, no you've given the sense of flowing and passing away and that nothing matters. Yet I feel things matter quite immensely. What the significance is, heaven knows I cant guess [...] all I can do is to make an artistic whole; and leave it at that³⁰.

The kind of experience and knowledge she wanted to convey had a highly relational essence and little to do with sequential reasoning. From the first stages of composition she admitted: "never in my life did I attack such a vague yet elaborate design; whenever I make a mark I have to think of its relation to a dozen others"³¹. So, if "life is not a series of gig-lamps symmetrically arranged [but] a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end"³², the essence of life is highly structured and, therefore, understandable only in relational terms. In this ontological process, temporal linearity is discarded in favour of relational extra-temporality, implying synchronicity and co-presence. Consequently, her narrative form is characterized by that "metafisica della relazionalità"³³ which enacts a spatial modality of both creation on her part, and apprehension on the reader's part. In a very illuminating essay on the relationship between literature and the plastic arts, Joseph Frank considers this relational principle the basis on which "contemporary literature is now striving to rival the spatial apprehension of the plastic arts in a moment of time"³⁴ rather than in a sequence. This means that the total significance is not grasped linearly as a diachronic result, but simultaneously as a synchronic result of co-presence of all elements in a structural system of interrelationships. In this way, the verbal medium achieves a sort of extra-temporality by means, and in spite of, its own temporality. This is the verbal form which properly translates and crystallizes both the ontological "epifania relazionale"³⁵ and its extra-temporality. Quentin Bell himself believed

³⁰ VIRGINIA WOOLF, *A Reflection of the Other Person*, cit., p. 397, letter to G. L. Dickinson on 27th October, 1931.

³¹ VIRGINIA WOOLF, *A Writer's Diary*, cit., p. 146.

³² VIRGINIA WOOLF, *Modern Fiction*, in *Collected Essays*, vol. II, cit., p. 106.

³³ SILVIA BIGLIAZZI, *Il colore del silenzio*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 191.

³⁴ JOSEPH FRANK, *Spatial Form in Modern Literature* (1945), in *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1991, p. 61.

³⁵ SILVIA BIGLIAZZI, *op. cit.*, p. 175. Both Bigliazzi and Frank underline

that, in the years 1923-1925, Woolf was “already claiming for herself the ability, or at least the intention, to see events out of time, to apprehend processes of thought and feeling as though they were pictorial shapes”³⁶.

The effort is considerable as language develops sequentially in time, hence its natural “time-logic” tends to be at odds with its ‘borrowed’ “space-logic”³⁷. Nonetheless, Woolf decided to dispense with the traditional plot conceived as a sequential and time-logic thread of facts; however, the thinner the plot, the stronger the alternative formal device must be in order to avoid chaotic fragmentariness (“It is a litter of fragments so far”³⁸ she wrote in February, 1930). In a letter to Ethel Smyth written on 28th August, 1930, she stated:

I think then that my difficulty is that I am writing to a rhythm and not to a plot. Does this convey anything? And thus though the rhythmical is more natural to me than the narrative, it is completely opposed to the tradition of fiction and I am casting about all the time for some rope to throw to the reader³⁹.

First on 20th August and then on 30th December, 1930, she wrote in her diary:

The Waves is resolving itself into a series of dramatic soliloquies. The thing is to keep them running homogeneously in and out, in the rhythm of the waves. Can they be read consecutively? I know nothing about that⁴⁰.

the basic role this relational principle plays in the modern novels and poems of Proust, Joyce, Pound, and Eliot. This relational principle is most suitably expressed by spatial arts as they tangibly represent the simultaneous co-presence of all constituents in interrelationship. Music and poetry too rely on the same principle and Woolf is well aware of this both when she refers to the “playpoem” idea and when she imagines that the modern writer “will have extended the scope of his interest so as to dramatize some of those influences which [...] have so far escaped the novelist – the power of music, the stimulus of sight”, *The Narrow Bridge of Art* (1927), in *Collected Essays*, vol. II, cit., pp. 228-229.

³⁶ QUENTIN BELL, *Virginia Woolf: A Biography*, London, The Hogarth Press, 1990, p. 107. He also underlined that *Mrs Dalloway* implied “a desire to make literature ‘radial’ rather than ‘linear’” (p. 107).

³⁷ JOSEPH FRANK, *op. cit.*, p. 14.

³⁸ VIRGINIA WOOLF, *A Writer's Diary*, cit., p. 154.

³⁹ VIRGINIA WOOLF, *A Reflection of the Other Person*, cit., vol. IV, p. 204.

⁴⁰ VIRGINIA WOOLF, *A Writer's Diary*, cit., p. 159.

What it wants is presumably unity [...] Suppose I could run all the scenes together more? – by rhythms chiefly [I want] a saturated unchopped completeness; changes of scene, of mind, of person, done without spilling a drop⁴¹.

This “rhythm” is the relational principle based on complex patterns of repetition and variation. It is a macro modality which works at all textual levels (semantic, lexical, syntactic, phonic and metrical) by establishing both intra-level and inter-level relations based on repetition. The resulting relational structure is a highly complex structure fostering simultaneity over linearity and, hence, verbally enacting the simultaneity of spatial arts, a kind of spatiality. This macro rhythm coincides with Lotman’s “formula that is extraordinarily important to art in general: ‘x, and simultaneously not x’”⁴². It is a rhythmic principle which has much in common both with Lily’s awareness that “the question was of some relation between those masses”⁴³, and with Vanessa’s, who wrote to her sister in October, 1931:

I’ve been working hard lately at an absurd great picture [...] and if I could only do what I want to – but I can’t – it seems to me that it would have some sort of analogous meaning to what you’ve done [...] to me painting a floor covered with toys and keeping them all in relation to each other and the figures and the space of the floor and the light on it means something of the same sort that you seem to mean⁴⁴.

Bernard too explicitly asserts that “the rhythm is the main thing in writing”⁴⁵. In the novel, this organizing criterion based on relational juxtaposition implying recursion works from the minimum constituents (such as phonemes) to the all-including macro-frame and brings about an overall leitmotif-like structure. Following Segre’s distinction between motif and theme, a ‘leitmotif’, as a ‘theme’, represents a complex unit often implying the recursion of smaller and simple units, i.e. motifs. His

⁴¹ *Ivi*, pp. 163-164.

⁴² JURIJ LOTMAN, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1977, p. 124. In this regard Jakobson’s poetic principle too is worth recalling.

⁴³ VIRGINIA WOOLF, *To the Lighthouse*, cit., p. 161.

⁴⁴ VIRGINIA WOOLF, *A Reflection of the Other Person*, cit., p. 391.

⁴⁵ VIRGINIA WOOLF, *The Waves*, cit., p. 63 (all the following quotations will be given relevant page-numbers in parenthesis).

distinction between theme and motif “resta vicina a quella musicale già ricordata: opposizione di complesso a semplice, di articolato a unitario; e anche di idea a nucleo, di organismo a cellula”⁴⁶. Hence, in literature too, a motif can be: “1) il motivo come unità minima significativa del testo (o, prima ancora del tema); 2) il motivo come elemento germinale; 3) il motivo come elemento ricorrente”⁴⁷. In this sense, *The Waves* is characterized by an overall leitmotif-like structure in that single motifs, i.e. the smallest significant units of different typologies (semantic, syntactic, phonetic, metrical units) recur in different contexts of connections according to that repetition-and-variation rhythmic principle conveying what Clive Bell termed “significant form”.

At the level of the macro-frame, the novel is divided into eighteen sections separated into two different typologies: the interlude and the soliloquy. The nine interludes and the nine soliloquies follow each other alternately. This tabular macro-pattern contains many other repetition-variation micro-patterns granting the enactment of the relational, i.e. spatial, structure. These patterns develop within each single part (either an interlude or a soliloquy), between the interludes and between the soliloquies, and between the interludes and soliloquies.

Both the interludes and the soliloquies follow a chronological progression. The interludes recall the central section of *To the Lighthouse* – “Time Passes”, and represent the sun’s course, which also becomes that of the seasons, and of life itself. Human presence is almost abolished except for a few hints in a somewhat dehumanized form⁴⁸, while linear chronology soon takes on a cyclic aspect. The soliloquies too follow a chronological development which is represented by the characters’ lives. Yet events are almost stylized and linear development is barely perceptible. The role rhythmic repetition plays throughout is witnessed once again by Woolf herself who wrote about the interludes in January, 1930:

how to pull it together [...] to press it into one – I do not know; nor I can guess the end – it might be a gigantic conversation. The interludes

⁴⁶ CESARE SEGRE, voce “Tema/motivo”, *Enciclopedia Einaudi* 14 (Tema/motivo-Zero), Torino, Einaudi, 1981, pp. 3-23, 16.

⁴⁷ *Ivi*, p. 9.

⁴⁸ A “village”, “houses”, “women”, “couples [and] girls” (respectively pp. 117 and 144, 187, 117 and 187).

are very difficult, yet I think essential; so as to bridge and also to give a background – the sea; insensitive nature – I don't know [...] anyhow no other form suggests itself except as a repetition at the moment⁴⁹.

Repetition is a basic feature of the leitmotif principle and, since it is on the basis of a common foreground that deviation is acutely perceived, variations at all levels are very effective.

Each interlude follows the same pattern which opens with the sun and then variously deals with the sea, the garden, the birds and the house.

The sun had not yet risen (I, p. 7); The sun rose higher (II, p. 23); The sun rose (III, p. 58); The sun, risen (IV, p. 86); The sun had risen to its full height (V, p. 116); The sun no longer stood in the middle of the sky (VI, p. 130); The sun had now sunk lower in the sky (VII, p. 143); The sun was sinking (VIII, p. 163); Now the sun had sunk (IX, p. 186).

As the light variously illuminates the scene, the speaking voice records the variations by referring to the same objects both in a variable order of presentation and in different ways. Hence, the faint light of the first interlude, which makes the interiors of the house “dim and unsubstantial” (p. 8), falls “in sharp edges inside the room” in the fourth, providing each object “with a fanatical existence” (p. 87), and finally disappears in the last where darkness eliminates all distinctions. In this spatialized temporal development – in the sense that the temporal progression is embodied by light-related spatial effects – other motifs are provided, such as the one relevant to the birds and their gazing and singing. The speaking voice increasingly dwells on the birds with long descriptions of their activities:

One bird chirped high up; there was a pause; another chirped lower down [...] The birds sang their blank melody outside (I, p. 8); the birds, whose breasts were specked canary and rose, now sang a strain or two together, wildly (II, p. 24); In the garden the birds that had sung erratically and spasmodically in the dawn [...] now sang together in chorus, shrill and sharp [...] with their bright eyes glancing, and their heads turned this way, that way; aware, awake; intensely conscious of one thing, one object in particular. Perhaps it was a snail shell [...] (III, p. 59).

⁴⁹ VIRGINIA WOOLF, *A Writer's Diary*, cit., p. 153.

From the second interlude, many variations are introduced in the bird-motif⁵⁰: the snail shell, the skin of rotten fruit, the worm etc., which will be in turn repeated and varied later on.

Thematic clusters develop continuously as the text is interspersed with many motifs. The "fan", for instance, appears from the first interlude in relation to the sky: "like the blade of a fan" (p. 7); in the second, the third and the ninth it refers to the sea: "blue waves, green waves swept a quick fan over the beach" (p. 23), "Light almost pierced the thin swift waves as they raced fan-shaped over the beach" (p. 58), "The waves breaking spread their white fans far out over the shore" (p. 186). "Erratically" often appears referring to different subjects. The image of the "cloth" appears at least twice: "the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles on it. Gradually [...] the grey cloth became barred with thick strokes [...]" (I, p. 7), "shadows were blown like grey cloths over the sea" (VII, p. 143). There are other motifs which recur also in the soliloquies such as the "looking-glass" and the "fin". In these cases, variation is assured also by the fact that the soliloquies provide different perspectives. Sometimes, one single reference is enough in order to bring back in a mnemonic simultaneity all the previous occurrences. For instance, when the fifth interlude ends with a reference to "the thud of a great beast stamping" (p. 119), the reader is immediately led not only to recall all the previous occurrences of the "beast" relevant to Louis (to whom the image belongs), but also, by relating this to them, to create a new significant whole.

The fact that the soliloquies involve six characters, or rather six perspectives and facets of what Woolf meant to be a single character, greatly fosters this modular structure. Each character is characterized by some features which are often repeated. The "tiger"-motif, for instance, in relation to Rhoda:

With intermittent shocks, sudden as the springs of a tiger, life emerges heaving its dark crest from the sea (II, p. 52); The door opens; the tiger leaps; (III, p. 83); the tiger leaps (III, p. 84); afraid of the door opening and the leap of the tiger (III, p. 85); the breath of wind was like a tiger panting (IV, p. 98).

⁵⁰ Birds recall the characters in that they are both individually and collectively considered, their songs are at once separated and one, like the characters' soliloquies. Besides which, the insistence on their gazing increases the similarity.

It also refers to Louis: "I am also the caged tiger" (IV, p. 101). Louis is also related to the "Egypt"-motif: "Egypt [...] when women carried red pitchers to the Nile" (III, p. 53) repeated over and over again, and to the one of the "beast stamping".

Objects and events recur in relation both to the same character and to different ones. Hence, for instance, the dehumanized looking-glass of the interludes is variously perceived by the different characters; Percival's death is differently and repeatedly experienced by them; the door opening reiterates itself with different meanings:

The door opens. O come, I say to this one (Jinny, III, p. 83); the door opens; the tiger leaps. The door opens; terror rushes in (Rhoda, III, p. 83); The door opens, but he [Percival] does not come (Neville, IV, p. 94); and the door opening perpetually its glass cage solicits us with myriad temptations (Bernard, IV, p. 98); and Jinny who cries as the door opens, "Come! Come!" But no sound breaks the silence of our house, where the fields sigh close to the door (Susan, VI, p. 137).

Other clusters of significance depend on other all-pervading motifs such as the ones relevant to the arrow-image or to the ring/circle/chain-image:

Water pours down the runnel of my spine. Bright arrows of sensation shoot on either side (Bernard, I, p. 22); A million arrows pierce me (Rhoda, III, p. 84); the rough black "No", the golden "Come", in rapid arrows of sensation, beckons (Jinny, VI, p. 139); Red and gold shot through the waves, in rapid running arrows (VIII Int., p. 163).

Everything is now set; everything is fixed [...] A circle has been cast on the waters; a chain is imposed (Susan, p. 113); The circle is destroyed (Rhoda, p. 113); There was no past, no future; merely the moment in its ring of light, and our bodies (Jinny, p. 199); When I cannot see words curling like rings of smoke round me I am in darkness (Bernard, p. 105); in efforts to make a steel ring of clear poetry that shall connect [...] (Louis, p. 101); All separate sounds [...] are churned into one sound, steel blue, circular (Louis, p. 107); But there is a chain whirling round, round, in a steel-blue circle beneath (Louis, p. 109); Before the chain breaks [...] But now the circle breaks (Louis, p. 113); the circle in our blood, broken so often, so sharply [...] closes in a ring (Louis, p. 115); I shall assemble a few words and forge round us a hammered ring of beaten steel (Louis, p. 133).

These are just a few examples which show how tightly this leitmotif structure is held together by mutual relationships. The

rhythmic principle also develops at the syntactic and lexical levels such as when successive micro-soliloquies begin with repetitive formulas: “‘Forests and far countries on the other side of the world,’ said Rhoda, ‘are in it [...]’ ‘Happiness is in it,’ said Neville [...] ‘Week-days are in it,’ said Susan [...] ‘What is to come is in it,’ said Bernard” (p. 115).

It was Beethoven who inspired Woolf to pull all the threads together in an interwoven whole when she was working hard:

It occurred to me last night while listening to a Beethoven quartet that I would merge all the interjected passages into Bernard’s final speech and end with the words O solitude: thus making him absorb all those scenes and having no further break⁵¹.

The highly complex structure of repetition-and-variation Woolf used brings about a symbolic significance rising well above the simple referential meaning resulting from the sequential addition of all its constituents. The organizing criterion based on relational juxtaposition is the clue to the fact that time becomes a “continuum [in which] past and present are apprehended spatially, locked in a timeless unity that, while it may accentuate surface differences, eliminates any feeling of sequence by the very act of juxtaposition”⁵². Woolf managed to attain effects of simultaneity and so detached herself from the traditional notions of plot and character. As Gillespie affirms,

Taking cues from modern painting, she can render the self elusive through multiple and partial points of view; she can place her individuals in larger social, historical and natural contexts, have the characters themselves realize their places in larger patterns, and subordinate them to the overall form of her own work of art. Working spatially with the consciousness of her characters and aiming for ‘synchronicity’ rather than a linear, sequential view of history or of human life, she can also approximate painting. She can even present characters engaged in similar abstracting processes, whether as painters, writers, viewers, or readers of works of art⁵³.

⁵¹ VIRGINIA WOOLF, *A Writer’s Diary*, cit., p. 162, on 22nd December, 1930.

⁵² JOSEPH FRANK, *op. cit.*, p. 63.

⁵³ D. FILBY GILLESPIE, *op. cit.*, p. 17.

4. *The descriptive visual modality*

As far as representation and description are concerned (the profusion of abstract images, colours, landscape-like and still-life-like descriptions), both Impressionism and Expressionism are involved.

The importance given to light as the cause of changing visual impressions is to be traced back to impressionist theories and the relevant use of colour for its atmospheric effects. In the interludes, the light of the sun's course is what makes the shapes, masses and colours different. It is what Jack F. Stewart defines as the impressionist-like "spatialization of time [as] a function of the painter's eye following the sun's gaze"⁵⁴. The impressionist use of colour is an important feature of the interludes which are characterized by various plays of light in *en plein air* scenes where water is often complementary to light. The following examples clearly represent the vibrant and flickering quality of colour:

the air seemed to become fibrous and to tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow fibres like the smoky fire that roars from a bonfire. Gradually the fibres of the burning bonfire were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woollen grey sky on top of it and it turned it to a million atoms of soft blue (I, p. 7);

the dew dancing on the tips of the flowers and leaves made the garden like a mosaic of single sparks not yet formed into one whole [...] everything became softly amorphous, as if the china of the plate flowed and the steel of the knife were liquid (II, pp. 23-24);

Bars of yellow and green fell on the shore, gilding the ribs of the eaten-out boat and making the sea-holly and its mailed leaves gleam blue as steel. Light almost pierced the thin swift waves as they raced fan-shaped over the beach [...] Or perhaps they saw the splendour of the flowers making a light of flowing purple over the beds, through which dark tunnels of purple shade were driven between the stalks. Or they fixed their gaze on the small bright apple leaves, dancing yet withheld, stiffly sparkling among the pink-tipped blossoms (III, pp. 58-59);

⁵⁴ JACK F. STEWART, *Spatial Form and Color in "The Waves"*, in "Twentieth Century Literature", 28, 1982, pp. 86-107, p. 98. Stewart's "spatialization" seems to involve more 'description' rather than Frank's 'simultaneity'.

the waves were steeped deep-blue save for a pattern of diamond-pointed light on their backs which rippled (IV, p. 118).

On the other hand, Woolf's use of an 'abstract' and non-mimetic modality of description in order to convey emotions has much in common with Expressionism which, according to Rupert Brooke, was the correct name to give to Post-Impressionism as

It recognizes what is roughly the main reason of this modern art [...] the *chief* object of a good picture is to convey the expression of an emotion of the artist, and *not* [...] his impression of something he sees. In other words, the goodness of a good picture does not consist in its resemblance to "nature"⁵⁵.

Colour, seen from a post-impressionist perspective, takes on a structural role. Allen McLaurin demonstrates how Woolf's use of colours in *The Waves* was influenced by Roger Fry's theories on colour and how Fry's ideas were strictly related to Cézanne's. Around 1909, Fry translated an article on Cézanne by Maurice Denis who underlined how the painter had detached himself from Impressionism by transforming colour into "an aspect of formal design"⁵⁶, a structural component of plastic relations comparable to line, involving representation and not mere reproduction. Woolf too used colour in order to "create psychological volume and at the same time [to] give the idea of organisation on the surface of the canvas by means of the interludes"⁵⁷. Hence, on the whole, it seems that the post-impressionist lesson prevailed over the impressionist one. Bigliuzzi too agrees with this theory when interpreting even the juvenile *Kew Gardens* in the light of post-impressionist (or expressionist) theories because of the prominence of the spatial relational principle at the expense of impressionist visual effects. The 'abstract' rather than strictly mimetic kind of representation of *The Waves* is also referred to in her own diary:

Yes, but *The Moths*? That was to be an abstract mystical eyeless book: a playpoem. And there may be affectation in being too mystical,

⁵⁵ The quotation is from Rupert Brooke's statement on the occasion of the second Post-Impressionist Exhibition, in SILVIA BIGLIAZZI, *op. cit.*, p. 174.

⁵⁶ Quoted in ALLEN MCLAURIN, *Virginia Woolf: The Echoes Enslaved*, Cambridge, Cambridge U. P., 1973, p. 73.

⁵⁷ *Ivi*, p. 79.

too abstract; saying Nessa and Roger and Duncan and Ethel Sands admire that [...] ⁵⁸.

Indeed, she succeeded in putting “emphasis on texture and structure, prominence or recession of objects, and interrelation of colored planes [which] is closer to that of Cézanne and the Post-Impressionists” ⁵⁹. The interludes again provide examples of colour perceived as a substance moulding the space. By its presence or absence, colour solidifies space in blocks and layers. As light becomes stronger and enters the interiors of the house, the consistency and depth of space change:

the sun laid broader blades upon the house. The light touched something green in the window corner and made it a lump of emerald, a cave of pure green like stoneless fruit (II, p. 24);

The sun fell in sharp wedges inside the room. Whatever the light touched became dowered with a fanatical existence. A plate was like a white lake. A knife looked like a dagger of ice [...] Tables and chairs rose to the surface as if they had been sunk under water and rose, filmed with red, orange, purple like the bloom on the skin of ripe fruit [...] A jar was so green that the eye seemed sucked up through a funnel by its intensity and stuck to it like a limpet. Then shapes took on mass and edge [...] And the light increased, flocks of shadow were driven before it and conglomerated and hung in many-pleated folds in the background (IV, pp. 87-88);

The evening sun [...] made chairs and tables mellow and inlaid them with lozenges of brown and yellow. Lined with shadows their weight seemed more ponderous, as if colour, tilted, had run to one side. Here lay knife, fork and glass, but lengthened, swollen, and made portentous (VIII, pp. 164-165).

To summarize, the interludes present us with both an impressionist and a post-impressionist sense of colour. The solilo-

⁵⁸ VIRGINIA WOOLF, *A Writer's Diary*, cit., p. 137, on 7th November, 1928.

⁵⁹ JACK F. STEWART, *op. cit.*, p. 91. She had already experimented with this modality in *To the Lighthouse*: “What did she wish to indicate by the triangular purple shape, ‘just there?’ he asked. It was Mrs Ramsay reading to James [...] she had made no attempt at likeness, she said. For what reason had she introduced them then? he asked. Why indeed? – except that if there, in that corner, it was bright, here, in this, she felt the need of darkness [...] A mother and child might be reduced to a shadow without irreverence” (cit., pp. 58-59).

quies, on the other hand, mainly present us with a post-impressionist use of colour as a means to mould psychological volumes. Rhoda, for instance, can be identified with white and grey:

I do not want red petals of hollyhocks or geranium. I want white petals (p. 15); And as she stares at the chalk figures, her [Rhoda's] mind lodges in those white circles (p. 18); I sail on alone under the white cliffs (p. 23); The willow as she [Rhoda] saw it grew on the verge of a grey desert where no bird sang (p. 199); How you snatched from me the white spaces that lie between hour and hour (p. 161).

By means of juxtaposition, white and grey take on respectively symbolic significance of purity/emptiness and death. The same can be said with regard to the reds, pinks and yellows of sparkling and fiery Jinny, and to Susan's greens which refer both to her eyes and to her beloved country.

Last but not least, it should be noticed that the soliloquies too are rich in images springing from Woolf's visual sensibility and meant to convey abstract concepts, as Neville suggests when affirming that "Each sight is an arabesque scrawled suddenly to illustrate some hazard and marvel of intimacy" (p. 168). Some of them are worth quoting:

One cigarette end is the only point of emphasis among us (Neville, p. 184); On the outskirts of every agony sits some observant fellow who points (Bernard, p. 196); and then the fin, the thought, sinks back into the depths, spreading round it a little ripple of satisfaction, content (Bernard, p. 215).

5. *The ontological visual modality*

The ontological aspect of the visual modality is related to a sensuous apprehension of reality. In *The Waves*, all senses play an important role; Jinny provides the best example as she is highly aware of her own body as a relational means and admits:

I can imagine nothing beyond the circle cast by my body (p. 102); my imagination is the body's (p. 174); I feel the cold iron railing [...] beneath my palm [...] I smell roses [...] I see red and blue [...] I hear crash (pp. 139-140).

Nonetheless, hearing and above all seeing play the basic role. The interludes are characterized by sights (the sea, the sky, the garden, the house with its outside and inside, various landscapes) and sounds (mainly the birds and the waves). The first soliloquy begins with Bernard, Susan, Neville and Jinny each saying "I see", and Rhoda and Louis each saying "I hear" (p. 8). Seeing, both with the eye and with "the mind's eye" (p. 208), watching, gazing, seeing oneself, being seen and seeing oneself while being seen permeate the whole novel. Seeing involves both seeing the tangible surface of things and seeing what lies beyond or beneath it. In both cases seeing represents a cognitive act, as Bernard summarises when recalling that "The old nurse who turns the pages of the picture-book had stopped and had said, 'Look. This is the truth'" (p. 227); or when, after Percival's death, he enters the Gallery to look at pictures:

Here are pictures. Here are cold madonnas among their pillars. Let them lay to rest the incessant activity of the mind's eye, the bandaged head, the men with ropes, so that I may find something unusual beneath (Bernard, p. 123).

Rhoda echoes him some pages later:

"Like" and "like" and "like" – but what is the thing that lies beneath the semblance of the thing? Now that [...] Percival, by his death, has made me this gift, let me see the thing. There is a square; there is an oblong [...] we have made oblongs and stood them upon squares. This is our triumph; this is our consolation (pp. 128-129).

Jinny on the other hand:

saw nothing that was not there. It was a tree; there was the river; it was afternoon; here we were (p. 199).

Seeing is also often represented by the presence of looking-glasses both in the interludes and soliloquies:

Rimmed in a gold circle the looking-glass held the scene immobile as if everlasting in its eye (VIII, p. 165); All this I see, I always see, as I pass the looking-glass on the landing (Susan, p. 33); I hate the small looking-glass on the stairs [...] So I skip up the stairs [...] where the long glass hangs and I see myself entire (Jinny, pp. 33-34); Therefore I hate looking-glasses which show me my real face (Rhoda, p. 35); whose [Rhoda's] face I see reflected mistily in the looking-glass opposite (Neville, p. 110); He [Bernard] does not look in the glass [...] He has no perception that we differ (Neville, p. 96).

Eyes too play an important role:

but if I now shut my eyes, if I fail to realize the meeting-place of past and present [...] human history is defrauded of a moment's vision. Its eye, that would see through me, shuts (Louis, p. 53); But now I want life around me, and books and little ornaments, and the usual sounds [...] and shut my eyes after this revelation (Bernard, p. 125).

Seeing also involves becoming the object seen, as when Louis is alone in the garden:

Up here my eyes are green leaves unseeing [...] down there my eyes are the lidless eyes of a stone figure [...] Oh Lord [...] let me be unseen. I am green as a yew tree [...] I am rooted in the middle of the earth [...] Now an eye-beam is slid through the chink. Its beam strikes me. I am a boy (p. 11).

This passage shows how seeing and being seen imply a definition and interpretation of some kind, as Bernard also explicitly affirms:

Oh, but there is your face. I catch your eye. I, who had been thinking myself so vast [...] am now nothing but what you see – an elderly man, rather heavy, grey above the ears, who (I see myself in the glass) leans one elbow on the table [...] (p. 230).

It is quite clear that seeing involves the question of identity, but the basic ontological revelation which seeing brings about deals with the contradictory nature of identity. Any gaze assumes the presence of a gazing subject and a gazed-at object, which entails a necessary distance between the two. It follows the exclusion of the subject from the object gazed at, i.e. the otherness of the object with respect to the identity of the subject, as Bernard himself says:

I do not remember my special gifts [...] or the marks I bear on my person; eyes, nose or mouth. I am not, at this moment myself. Yet behold, it returns. One cannot extinguish that persistent smell. It steals through some crack in the structure – one's identity. *I am no part of the street – no, I observe the street.* One splits off, therefore (p. 91; my italics).

Therefore, any gaze is both a link between subject and object and, *simultaneously*, a distance between them. Indeed, there would be no need of any link in identity; difference is

the premise for any link or connection. Hence, all acts of gazing and seeing are connectors of otherness, "To be myself [an individual identity] I need the illumination of other people's eyes" Bernard recognizes (p. 92), and also:

Yet this shadow which has sat before me for an hour or two, this mask from which peep two eyes, has power to drive me back, to pinion me down among all those other faces [...] But wait [...] I will record in words of one syllable how also under your gaze with that compulsion on me I begin to perceive this, that and the other (pp. 231-232) ⁶⁰.

The inherent contradictory nature of seeing ⁶¹ which simultaneously implies link and distance, reveals the inherently contradictory nature of identity, i.e. of existence itself, which implies *simultaneously* union and severance since identity is simultaneously separateness and the necessary condition for the recognition of otherness; which also necessarily implies that all difference can be only perceived by virtue of some identity. This dynamic co-presence of identity (entailing otherness, separateness, severance) versus wholeness and totality characterizes Woolf's speculation and that of the characters who are variously confronted with this insoluble impasse of inclusion versus exclusion, fragment versus whole. Such totality can be doubly

⁶⁰ The loss of identity and the consequent identification with otherness needs to remain unseen in order to be preserved; Louis too says: "Lord, let me be unseen" (p. 11), indeed, when he is seen by Jinny, he regains his identity.

⁶¹ It is light which allows seeing and partakes of the same contradictory nature, in that it is both what unites and severs. It is the common ground on the basis of which differences can be perceived, again the necessary simultaneity of union and severance. The role light plays is explicitly performed by the interludes, where it dominates by taking on both a real and a symbolic sense, but it is also referred to by the characters: "Our differences are clear-cut as the shadows of rocks in full sunshine" (p. 112). The idea of human beings as "islands of light" showing the light through was also referred to by Woolf in her diary (*supra*, pp. 249, 252). Light shares its contradictory essence both with seeing and words. This equivalence is validated by the complementary and opposite equivalence between darkness (absence of light, i.e. of vision) and silence (absence of words). Absence of light, i.e. of both union and separateness – hence non-being, is darkness where neither differences nor union can be perceived. Again, not only do the interludes (especially the last) perform this, but also the characters' thoughts. Bernard wonders: "And who were we? We were extinguished for a moment, went out like sparks in burnt paper and the blackness roared" (p. 219), and he also realizes that being without a self (i.e. not being) implies being both visionless and wordless (pp. 225-226).

understood: as a nihilistic absence of all things, as nothingness, or as a plenitude of all things existing as one. But totality as plenitude perceived in epiphanic moments cannot but appear in contradictory terms because it is *individually* and temporally, i.e. separately, perceived.

The whole story represents what growing up involves – individualization, i.e. the development of the characters' separate identities in their different everyday lives; the sense of belonging to an indivisible totality; the sense of nothingness, of non-being, introduced by Percival's death. The text enacts the dynamic between the assertion of identity and its pseudo-dissolution either into the nothingness of non-being or into the plenitude of being as totality. Any attempt to reach the other involves both bridging the distance and reaffirming it by the very presence of the linking bridge. Both gaze and words are linking bridges and hence connectors of otherness. Both, while connecting, and precisely by connecting (as any connection cannot but connect separate things) separate. In the text, the preposition "between" signals this more than once:

I must make phrases, and phrases and so interpose something hard between myself and the stare of housemaids [...] (Bernard, p. 25); He [Neville] is gone; I stand here, holding his poem. Between us is this line (Bernard, p. 71); crowding, like a fluttering bird, one sentence crosses the empty space between us. It settles on his lips (Jinny, p. 83).

Bernard is the pivotal character, *the* character in that he is the most 'inclusive' since he best represents the fluctuation between identity, totality and nothingness so as to summarize at the same time all the stories and all the characters in his own final soliloquy and in his own person. From the beginning, he is the one who uses the pronoun "we" most often, but also the one who records oscillations of identity between firstly the sense of self⁶²:

⁶² The way in which Neville, Susan and Jinny perceive identity is different from the way Louis and Rhoda perceive it. Neville says: "I am one person – myself" (p. 69); Louis feels strongly difference, severance and wholeness, continuity: "for we are all so different", "I am not single and entire [...] I have lived a thousand lives already", "I have signed my name [...] I, and again I, and again I" (pp. 99, 101, 131); Jinny perceives her identity and tries to overcome it by means of her body; Susan perceives a "natural" identity in relation to the rhythmic beat of nature, she is a female, a mother, as her own mother had been; Rhoda's own sense of identity is

I felt my indifference melt. Neville did not melt. "Therefore," I said, "I am myself, not Neville," (p. 189); But we were all so different [...] we became separate bodies (pp. 190-191); I rose and walked away – I, I, I; not Byron, Shelley, Dostoevsky, but I, Bernard (p. 200); Tuesday follows Monday; then comes Wednesday. The mind grows rings; the identity becomes robust (p. 203).

Secondly, the sense of union (which becomes stronger on the occasion of their two meetings in London and at Hampton Court):

I do not believe in separation. We are not single (p. 54); I am not one and simple, but complex and many [...] I have to effect different transitions; have to cover the entrances and exits of several different men who alternately act their parts as Bernard (pp. 60-61); I am Bernard; I am Byron; I am this, that and the other [...] For I am more selves than Neville thinks (p. 71); Over us broods a splendid unanimity. We are enlarged [...] into uniformity [...] I do not want the connection which has bound us together sitting opposite each other all night to be broken [...] Our community in the rushing train [...] But I do not wish to be first through the gate, to assume the burden of individual life. I, who have been since Monday, when she accepted me, charged in every nerve with a sense of identity [...] now wish to unclasp my hands and let fall my possessions [...] One observes curious hesitations at the door of the lift. This way, that way, the other? Then individuality asserts itself (pp. 88-89); And now I ask, "Who am I?" I have been talking of Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda and Louis. Am I all of them? Am I one and distinct? I do not know. We sat here together. But now Percival is dead, and Rhoda is dead; we are divided; we are not here. Yet I cannot find any obstacle separating us. There is no division between me and them. As I talked I felt, "I am you." This difference we make so much of, this identity we so feverishly cherish, was overcome (pp. 227-228).

Thirdly, the sense of dissolution and nothingness:

I wish, then, after this somnolence to sparkle, many-faceted under the light of my friends' faces. I have been traversing the sunless territory of non-identity (p. 92); As silence falls I am dissolved utterly and become featureless and scarcely to be distinguished from another (p. 177); And, half-way through dinner, we felt enlarged itself round us the huge

always on the verge of dissolution as she perceives herself as faceless, not belonging to the 'here' and 'now': "I am nobody, I have no face" (p. 27). Bernard calls Louis and Rhoda "the conspirators" (p. 218) because "both contradicted what was then so positive to me; both gave the other side of what seemed to me so evident (that we marry, that we domesticate)" (p. 204).

blackness of what is outside us, of what we are not [...] And who were we? We were extinguished for a moment, went out like sparks in burnt paper and the blackness roared (p. 219).

As Bernard himself embodies the connection between the stories and between the characters, he is also the one who most appropriately can practice the bridging by gazing and speaking, images and words. To an extent he answers Louis's question: "What is the solution, I ask myself, and the bridge? How can I reduce these dazzling, these dancing apparitions to one line capable of linking all in one?" (p. 173). His gaze seems to be the most inclusive and this is also confirmed by the fact that it is very similar to the all-embracing gaze characterizing the interludes insofar as he often records the same things in similar ways⁶³. His 'bridging' mainly consists of making phrases and bubbling up images as attempts to reach the other, which imply the impossibility to do so. From the beginning, he tells stories and carries a notebook where he enters all his phrases in alphabetical order in case he should need them when writing his novel. His attitude is variously criticized by the others:

You rise up higher, with words and words in phrases (Susan, p. 14); And now, said Neville, let Bernard begin. Let him burble on, telling us stories [...] Let him describe what we all have seen so that it becomes a sequence [...] Up they bubble images [...] he makes his foolish comparisons [...] yes, the appalling moment has come when Bernard's power fails him and there is no longer any sequence (Neville, p. 31); Bernard acquiesces, telling stories (Louis, p. 53).

⁶³ In the seventh interlude we read: "as if a fin cut the green glass of a lake" (p. 144); in the last soliloquy he refers at least four times to the same image: "nothing broke with its fin that leaden waste of waters" (p. 194), "as if a fin rose in the wastes of silence; and then the fin, the thought, sinks back into the depths" (p. 215), "no fin breaks the waste of this immeasurable sea" (p. 224); the second interlude presents us with the image of "the garden like a mosaic of single sparks not yet formed into one whole. The birds [...]" (p. 24), the third with birds plunging their beaks into a "sticky mixture" (p. 60), and the fourth with birds which "spied a snail and tapped the shell against a stone" (p. 87); in the last soliloquy Bernard refers to the garden as if it "were a splintered mosaic, vanishing, twinkling; not yet formed into one whole; and a bird [...] birds [which] broke their snails on stones, dipped their beaks in sticky, viscous matter" (p. 195).

The relation his phrases have with images is underlined more than once. Not only does he compare them: "I could make a dozen stories [...] I can see a dozen pictures" (p. 114), but he also states that they may precede verbal production:

the bubbles are rising like the silver bubbles from the floor of a saucepan; image on top of image [...] I must open the little trap-door and let out these linked phrases in which I run together whatever happens, so that instead of incoherence there is perceived a wandering thread (p. 40); Images breed instantly [...] My mind hums hither and thither with its veil of words for everything (p. 93); visual impressions often communicate thus briefly statements that we shall in time to come uncover and coax into words (p. 149).

He also refers to pictures and to painters with their "silence" and "sublimity" (both p. 124) suggesting that the poets' work is harder, but also admitting that "ideas break a thousand times for once that they globe themselves entire [...] 'Line and colours they survive, therefore...'" (p. 124). The verbal medium is certainly supported by the visual one and this likens him to Woolf herself.

Bernard often recognizes that his sentences are all "half-finished phrases" (p. 56) lacking "some final refrigeration" (p. 55) and he often questions himself about their nature and validity:

I have made up thousands of stories; I have filled innumerable notebooks with phrases to be used when I have found the true story [...] But I have never yet found that story. And I begin to ask, Are there stories? (p. 148); But which is the true story? That I do not know (p. 172).

They seem to be too weak in order to record "that which is symbolic, and thus perhaps permanent, if there is any permanence in our sleeping, eating, breathing, so animal, so spiritual and tumultuous lives" (p. 196); nevertheless, in spite of "the incomprehensible nature of our life", he keeps on seeking "among phrases and fragments something unbroken" (p. 210). It is worth noticing that Bernard relates the appeasing development of a sense of identity to the sequential and rhythmic development of everyday life and also to a particular kind of language:

Something always has to be done next. Tuesday follows Monday; Wednesday Tuesday. Each [...] repeats the same curve of rhythm [...] so the being grows rings; identity becomes robust [...] Lord, how pleas-

ant! Lord, how good! How tolerable is the life of little shopkeepers [...] "Heaven be praised," I said, "we need not whip this prose into poetry. The little language is enough" (pp. 206-207).

But, whenever nothingness⁶⁴ threatens to eclipse identity (hence to imply otherness too) and the self quivers between being and non-being, words cannot but fail as they are an expression of identity: "But how describe the world seen without a self?" (p. 226). With the symbolic act of striking the table with a spoon, Bernard reaffirms his identity against dissolution; it is always what he calls "the old impulse" (p. 220), i.e. "curiosity" (p. 221), which recalls him to the surface, to the rhythmic pulse of life. Hence, death, "the enemy" (p. 231), can be doubly defeated. This is on the one hand because individual death is rescued by being part of a cyclic renewal (like the wave breaking on the shore but being incessantly followed by another in an organic continuum); on the other because the individual himself can fight in his own lifetime:

I jumped up. I said, "Fight! Fight!" I repeated. It is the effort [...] the perpetual warfare, it is the shattering and piecing together [...] The trees, scattered, put on order; the thick green of the leaves thinned itself to a dancing light. I netted them under with a sudden phrase. I retrieved them from formlessness with words (p. 213).

Fight and exploration ("let's explore" p. 212) are undertaken in order to escape death and nothingness by preserving both identity and the moment of plenitude, the vision of totality and union. Phrases and images are weak as they are inherently contradictory, but still remain the only means and Bernard gives up neither gazing nor making up phrases.

Images and words are contradictory forms of union because they are connectors of otherness by simultaneously implying union. Hence, if seeing implies both differentiation (of the seeing subject from the seen object, of identity versus otherness) and connection, then Woolf, with her unrelenting gaze, even at herself, and her use of both the visual and the verbal modalities, was painfully aware of this ontological contradiction which she formally enacted in *The Waves*.

⁶⁴ It is dubious whether nothingness can be identified with death as the former is "what is abstract [...] eyeless" (p. 121), non-being, while the latter presupposes its own rescue by the renewal of life. On the other hand, darkness characterizes both and the image of the eclipse seems to unite them.

ABSTRACT

This analysis focuses on Virginia Woolf's *The Waves* which seems to be informed by a complex kind of visual modality mainly consisting of three components. The first deals with the level of formal structure and involves a formal comparison with spatial arts. The second, and most explicit, is related to Woolf's strong visual sensibility and, hence, to the verbal translation of visual stimuli in order both to describe the phenomenal world and to convey an emotive complex by means of images. The third relates to the ontological dimension of the gaze-modality structuring the whole text and representing the inquiry into the essence of reality.

KEY WORDS

The Waves. Visual modality. Verbal modality.

Mario L. Togni

“THIS WHOLESale BUTCHERY”: L’ESPERIENZA
DELLA GUERRA CIVILE NEI DIARI DEI CONFEDERATI

I diari dei soldati confederati

Quasi ogni studio sul Sud, come i saggi raccolti in *Rewriting the South*, ne rimette ciclicamente in discussione (ad ogni alito di vento dell’accademia) l’identità, l’effettiva presenza di radici nella storia, cultura, folklore, lingua e la relativa produzione di una letteratura con “a sense of place”, un aroma regionale più o meno genuino, come la sua cucina o il suo bianco *dogwood*. Come scrive Noel Polk, le sue radici nel Mississippi nascono più da un trapianto transgenico che da profonde osmosi tra pianta e suolo: “As a southerner, I look into mirrors of southern history and fiction and do not see much that has any direct relation to my own life as a southerner. I do not in fact see my self or even a self that I think I am but some reconstruction of a self that I am told I am, or ought to be, by virtue of being southerner.” (430) In stridente (benché non totale) contrasto sta una letteratura ambigualmente presente, efficientemente trascurata, virtuosamente schedata: sono i diari della Guerra Civile, quelli scritti dalla parte sbagliata, da uomini e donne del Sud confederato, che, nella confusione e angustia degli anni di guerra (dentro di sé come in casa e in quasi tutto il Sud) hanno cercato una ragione nella scrittura. Una ragione per la guerra, perché di quell’enorme avvenimento onnicomprensivo, obliterante, si dovevano cercare giustificazioni, descrivere le tracce, avvertite intorno a sé e dentro di sé. Perché chi scriveva sentiva che l’evento era troppo grande, straripava dalle dimensioni della persona, perché non si lasciasse un segno personale per chi in futuro avrebbe voluto sapere. Si scriveva per sé, per capire e ricordare questo viaggio nell’orrore, nel dolore, straordinario, imprevedibile; si scriveva perché

i propri cari condividessero gli avvenimenti quotidiani, quasi scambiandosi le testimonianze dai fronti, da casa; si scriveva perché i figli, i posteri partecipassero all'esperienza della guerra. Si scriveva anche per isolarsi, staccarsi, ritrovare un equilibrio—nel fango, in case semi-abbandonate, negli ospedali, in prigioni nordiste.

Sono volumetti pubblicati spesso in edizioni locali, dalla famiglia o dai discendenti, da società culturali o antiquarie, talvolta da editori di università. Gli esempi più interessanti danno un'altra piccola storia della riscrittura del Sud nell'itinerario dal diario manoscritto alla pubblicazione: dai diari rivenduti dopo il ritorno a quelli ritrovati casualmente, o mandati a casa dal fronte da mani amiche, pubblicati grazie a lasciti, collette, risparmi, cercati e ricostruiti con passione, non infrequentemente con un redivivo e incoerente orgoglio confederato.

Nei diari (certamente in modo più intenso che nell'accademico interrogarsi attraverso indagini stratificate, dove la cultura e la sua trasmissione sono strutturate dal potere accademico) si può trovare la materia viva, organica che, semplicemente nel suo esistere, rappresenta una risposta ai quesiti sull'identità del Sud: che tocca la Guerra Civile, le sue radici, la vita della gente del Sud, i loro condizionamenti e le loro scelte, la loro confusione, paura, i sensi di colpa, il peso di responsabilità, l'ineradicabile arroganza del colore, lo scrutarsi dentro, e soprattutto l'ineludibile convivenza con l'immensa presenza del razzismo/schiavismo.

Questi diari sono letteralmente non numerabili. Non esistono raccolte o bibliografie complete. Un'encomiabile, ricchissima e recente bibliografia ragionata dei diari di viaggio del Sud curata da Coulter, già a una prima occhiata risulta mancante di importanti edizioni critiche, p. es. del diario di Douglas F. Forrest, in cui sono descritti interessanti viaggi oltre che in Europa anche all'interno della Confederazione. Nell'era in cui l'uso del computer e di Internet è sottinteso ad ogni ricerca, si deve accettare l'ironia della necessaria incompletezza, via via più netta a mano a mano che si amplia la ricerca.

Questi testi, smilzi volumetti invecchiati ma a volte quasi intatti, vivono quietamente su scaffali di biblioteche universitarie americane; quelli esaminati qui sono una scelta derivata in parte dall'inevitabile casualità della reperibilità, in parte dalla decisione di studiare una particolare fascia di voci, di persone

più o meno colte, di classi intermedie, con mezzi e tempo sufficienti per poter dedicarsi a scrivere un diario, e con delle ragioni per farlo. Sono state escluse persone appartenenti a livelli più alti per cultura, possibilità economiche, carriera (politica o militare), i cui diari (p.es. quelli di Mary Chesnut, o di alti graduati e politici) trattano in modo spesso prevedibile, ufficiale, o impersonale argomenti già troppo noti anche al tempo della scrittura, o le cui esperienze spaziano in ambiti troppo esclusivi. Questi sei diari mi sembrano più rappresentativi, e sono stati scelti non per "quota" o lottizzazione ma per l'intensità della loro visione, la varietà dell'articolazione del racconto, la sensibilità e la consapevolezza. Sono stati scelti, modificando il progetto originale, diari di uomini che raccontano il fronte, la prigionia e il rapporto con i nordisti, vissuti direttamente, in luoghi che diventano personaggi di guerra. La ricchezza e la varietà offerta da altri diari di uomini e donne che hanno vissuto la guerra sul fronte domestico (casa, fattoria, lavoro...) verranno analizzati altrove. Questa scelta, pur necessariamente molto ristretta, vorrebbe dare un documento di un semplice viaggio epistemologico, oltre che di intensa emozione umana: il suo scopo è di offrire una visione della Guerra Civile autentica, sofferta, problematica, ambigua, legata a persone che si muovono in ambiti limitati, che riconoscono l'importanza dei legami personali con le persone e i luoghi del loro racconto.

In questi diari, con le cronache quotidiane di un coinvolgimento personale nella guerra, spesso intrisi di dubbio, incertezze, confusione si può percepire lo smembrarsi culturale del Sud, avvertito da gente comune, non sempre informata, preda impotente di retoriche politiche e religiose, imprigionata in una informazione guidata o vaga.

L'immediatezza delle annotazioni lascia tracce quasi fisiche dell'esperienza della guerra, decifrabili anche nelle correzioni e variazioni ortografiche e sintattiche, nelle sintesi intense ed emotive, nelle esclamazioni, nel sovrapporsi di pensieri. La preoccupazione per i destinatari, oltre che nel puro e semplice atto di redigere concretamente e regolarmente il diario, si può ritrovare in descrizioni minuziose di fatti, persone, luoghi – ma anche della propria salute, stati d'animo, necessità, nostalgie – che sembrano avere la funzione di certa corrispondenza (come le *newsletters* scambiate tra familiari e amici) destinata a informare più lettori in un'unica versione, per così dire circolante. La presenza del destinatario, a volte strutturata grammatical-

mente, a volte percepita nell'emotività della narrazione, nei chiaroscuri della comunicazione, nella ricerca di un'intelligibilità della parola, assimila i diari al complesso processo di corrispondenza che rappresenta nel periodo della Guerra Civile, al Nord come al Sud, l'espressione di infinite storie personali parallele. La storia di corrispondenze private, a volte costituite dalle lettere di un solo scrivente e non dalle risposte, può diventare più importante degli eventi bellici narrati. Ricordo tra le varie letture le lettere di un soldato alla moglie, significative anche nella loro frequenza, nei silenzi, in cui c'era un commento doloroso e recriminante alla lettera della moglie appena ricevuta, commento che diventava quasi un diario. Scompare il fatto storico, la geografia della guerra, che restano solo come assenza, distanza su cui si innestano i rapporti epistolari tra i due.

La storia dei diari include il loro destino dopo che lo scrivente vi ha apposto l'ultima annotazione: i diari vengono affidati a compagni che lasciano il fronte, spediti a casa con gli effetti personali dopo la morte, protetti e nascosti addosso durante la prigionia al Nord. Innumerevoli voci sono andate perdute nei quadernetti smarriti, abbandonati, distrutti, requisiti; ma anche ritrovate casualmente e salvate da persone estranee all'evento e alla sua comunicazione.

Non solo l'autenticità del segno tracciato, del documento, la percezione di una mano ancora viva e sensibile, dà valore a questi testi. Ci colpisce anche l'intensità della preoccupazione del diarista di cercare una comunicazione, di lasciare un segno del momento, di annotare anche quello che non capisce. La mano è tramite, chi vive l'esperienza non ha tempo o capacità di capire l'esperienza stessa, confuso dalla sua intensità. Che cosa avrà voluto dire il diarista che si è limitato ad annotare meticolosamente di ogni giorno il tempo atmosferico, senza quasi alcun commento? Un tentativo di partecipare, pur senza aver niente da comunicare, alla moda del diario? Una silenziosa, inarticolata, chiusa protesta contro gli orrori di cui avrebbe dovuto scrivere? Un cedere alla passiva impotenza di fronte ai fatti, volerli cacciare dalla propria quotidianità come dalle pagine del diario? Per mesi, pagina dopo pagina, il diarista annota la pioggia, il freddo, il sole, della sua vita non vuole dirci altro, forse lasciando alla nostra intuizione dell'umana esperienza il compito di riempire i suoi immensi vuoti.

Nella stesura del diario si può notare il rivolgersi dello

scrivente verso se stesso, certamente più di quanto avviene solitamente nelle lettere. Quando distoglie lo sguardo dal rumoroso e disordinato presente, "rientra" in un interrotto e riallacciato filo di pensiero, di conversazione (domande più o meno retoriche, ripetersi di interrogazioni, tentativi di risposte) con se stesso, per trovare le ragioni dei fatti vissuti, delle scelte fatte, delle esperienze subite. Il grande interrogativo sottinteso a questi racconti è cercare di identificare una giustificazione accettabile, non necessariamente sempre la stessa, del fatto di trovarsi lì. Le polarità sono irrinconciliabili: da un lato l'esperienza della guerra (stacco, distanza, sconvolgimento del proprio mondo interiore ed esterno, revisione delle proprie convinzioni, disperato affannarsi a mantenersi in vita, incessante confronto con una brutale alterità in ogni nuova esperienza, tenace tentativo di mantenere una propria coerenza, unicità); dall'altro l'assenza del conflitto, o la sua fine (il ritorno a casa, la normalità immaginata e ricordata, la guarigione o la riunione con le persone care, la ricostituzione del proprio mondo, della propria personalità, della libertà fisica della propria persona). La dicotomia, nelle parole di tanti diari, è valida anche se lo scrivente ha scelto "volontariamente" (per abbaglio, scelta morale, propaganda...) di staccarsi dal polo della vita privata per affrontare i disagi e i pericoli del vivere al fronte. Si pensi alla umana, convinta diserzione di Mark Twain nella rielaborazione della sua sventata avventura e il sano shock della responsabilità per l'annientamento di una vita umana ("The Private History of a Campaign That Failed," 1885). Un soppesare, fare i conti di ciò che lascia la guerra in cambio di ciò che prende, che si perde: in questo conto vanno a finire le esperienze quotidiane, la sofferenza, la paura, le delusioni, le pause di consolazione, gli inganni.

La centralità dell'esperienza della guerra nella storia americana (quella della nazione e le storie private) è rivelata oltre che dalla sua presenza concreta – dalle guerre dei Puritani contro gli indiani a quelle recenti contro l'Iraq – anche dalla sua capacità di definire l'americano per mezzo del suo atteggiamento nei confronti del conflitto in corso. (Si pensi alle posizioni pacifiste o imperialiste nella guerra del Viet Nam) Come ci ricorda Reid Mitchell, nomi sacri come Washington o Revere ritornano nella Guerra Civile con altre connotazioni, nate dalle posizioni assunte dai loro posteri nei confronti del conflitto. Al di sotto, c'è l'imprescindibile affermazione di un concetto di

libertà "as they understood it" (Mitchell 1, 2).

I diari mostrano spesso una preoccupazione per la scelta fatta (o le manipolazioni nascoste dietro le scelte) in qualche misura obbligata, da cui è derivato il proprio ruolo nella guerra. Lo scrivente si interroga sulla propria responsabilità non solo relativa al proprio agire da soldato ma anche nella comprensione delle condizioni che hanno creato la guerra, che lo hanno chiamato o adescato dentro di essa. Il "ruolo" è sentito come un agire all'interno di decisioni prese altrove, è legato a ripensamenti e sospetti di responsabilità morali.

Il prezioso testo di Reid Mitchell, lo snello (ma fondato su vasta documentazione e studio) *Civil War Soldiers. Their Expectations and Their Experiences*, sottile ed equilibrata percezione di storico e uomo, analizza aspetti estremamente stimolanti dell'esperienza dei soldati nella Guerra Civile, come la percezione dello spazio da parte del nemico – luogo come modo di vivere e oggetto da distruggere –, o l'intuizione da parte del soldato confederato dell'imminente crollo del Sud. Aspetti presenti, in modo più vago, inarticolato, ma pressante, in molti diari.

I diari presi in esame nel mio studio non sono stati considerati da Mitchell. Accanto alla ricerca che segue la tendenza americana alla copertura totale, inclusiva o classificazione del materiale da studiare, non va trascurata l'abitudine di introdurre le dita in scaffali poco frequentati, tra le pagine di libretti datati, la cui presenza è a volte ingiustificata. Si nota una sorta di affermazione, insita nel suo DNA, della frammentarietà dell'esperienza, parallela alla visione infinitamente frantumata dell'esperienza della guerra da parte di persone che anche all'interno nel periodo raccontato nei diari mostrano diverse sfaccettature, ripensamenti, revisioni, approfondimenti, accertamenti. Alla intrinseca, naturale frammentazione dell'esperienza corrisponde una frammentazione della visione e della narrazione (attraverso diari, lettere, autobiografie, memorie) e questa struttura epistemologica per essere decodificata, nella varietà e ampiezza delle esperienze dei lettori, richiede articolazione e duttilità, varietà di approcci e di forme, linguaggi diversi. Questo atteggiamento, spesso obbligato dalle condizioni materiali della limitata reperibilità dei testi, pare aver dato frutti estremamente preziosi: studi che anziché imprigionare i testi in reticolati che ne esaurivano l'individualità e la vitalità e ne sigillavano le potenzialità, ne hanno al contrario fatto emergere

ricchezze di letture, proiezioni verso prospettive e valutazioni nuove (cioè più attente, più sensibili, più rispondenti alla variegata polifonica narrazione umana, e nel contempo meno ideologica e presupponente).

Emerge dalle semplici frasi del diario personale uno sguardo che percorre spazi vissuti: non un Sud illuso nel suo sogno aristocratico, nella difesa a oltranza della sopraffazione, ma un Sud che si pone domande, che cerca di capire e a volte perfino di liberarsi dagli schemi ideologici.

Questi testi, raramente studiati anche nelle recenti riscoperte della visione e della narrazione privata, danno un necessario e interessante apporto a un'articolazione più ampia e autentica della storia e della cultura di questo cruciale momento. Tutti i diari, in varia misura, fanno parte di una storia letteraria in senso più stretto – come altre letterature, epistolari, di memorie, ecc. Non si ripeterà mai abbastanza che un'attività genuinamente letteraria è lo sforzo di raccogliere le idee sugli avvenimenti della giornata, filtrarli attraverso la propria razionalità e stati d'animo, costruire punto per punto una visione di quella giornata per darle un senso, anche nel più ampio contesto della vita di un uomo, e una forma rintracciabile da altri lettori (non solo nella cerchia di famigliari e amici, o dagli scriventi stessi a distanza di anni). Archiloco è tra le prime voci della nostra cultura che si identificano con la partecipazione alla guerra e all'arte della poesia. L'intensità e la sintesi del poeta-soldato si possono ritrovare, impegnando la necessaria sensibilità e attenzione e con le debite proporzioni, anche nei momenti catturati in frammenti della vita di guerra di molte pagine di questi diari. Il cui studio se attuato con l'indispensabile ma anche rara libertà da pregiudizio ideologico – e conseguente apertura di interpretazione –, porterebbe un prezioso apporto alla conoscenza della letteratura e cultura del periodo della Guerra Civile.

Come sempre, il racconto della guerra porta con sé la "pace" (la casa, gli affetti, la normalità della vita, il senso di sicurezza, la speranza, i progetti, le attività di lavoro). In questi diari non sempre si chiude la parentesi bellica (e ragione dello scrivere), il racconto si può interrompere come la vita dello scrivente, sospesa nella narrazione inconclusa. Perché la narrativa di guerra a differenza di quella di pace, infinita e indefinita, se ha avuto un inizio è necessario e giusto che abbia una fine, che il lettore si aspetti la conclusione della storia. Ancora

più toccanti e significativi questi diari interrotti (come quello più famoso di Anne Frank) i cui scriventi non hanno potuto completare la loro personale versione della guerra, che, come ognuno sperava, doveva finire con un *nostos*, un rigenerante ritorno a casa alla normalità, alla razionalità e alla sanità.

La scelta di questo gruppo di diari ha inteso rappresentare la visione della guerra di alcuni soldati confederati che vi si sono trovati brutalmente, dolorosamente coinvolti. In qualche modo sono portavoce di altri uomini, a cui danno voce e parola. La storia, pur narrata da un punto di vista estremamente personale, incentrata su fatti individuali, assume una specie di coralità, accanto allo scrivente compaiono altri uomini che, variamente legati gli uni agli altri e con diverse reazioni di fronte alla guerra, stanno vivendo la stessa esperienza. E le storie, anche quando raccontano specificatamente la giornata di un uomo, sono sempre intersecate da infinite altre storie (del passato, di casa, del futuro, del compagno accanto, del gruppo). Se al ritorno si rinfaccerà al reduce di continuare a portarsi dentro la guerra, ora ancora più intensamente egli si porta addosso la vita nella normalità della pace.

Nel suo studio dei diari americani, che non include i testi considerati qui, Kagle separa in nette categorie i diari di guerra scritti da militari (John Beatty, Benjamin T. Smith, John L. Ransom, Gideon Welles) da quelli scritti da civili (Judith W. McGuire, Sarah Ida Fonter Morgan Dawson, Sarah Katherine Stone Holmes, Eliza Frances Andrews, Mary Boykin Chesnut, Charlotte L. Forten). La scelta di Kagle (militari = Nord = uomini; civili = Sud = donne), come d'altra parte ogni tipo di scelta di argomento di ricerca, non ha bisogno di giustificazioni, anche se questa separazione di categorie, che dà un'immagine obbligata del Sud e del Nord, sembra stranamente imparentata con la rigidità delle scelte "guidate" di molti attuali orientamenti accademici.

Il mio studio nasce dalla consapevolezza della misura umana, da accettare sia nel testo sia nell'interpretazione: una misura fragile, personale, parziale, temporanea, ma che può essere valida se sostenuta non dal credo del "politicamente corretto" ma da genuina empatia per esseri umani che hanno testimoniato la propria vita attraverso poche parole, frettolosamente e fortunosamente tracciate in un taccuino ficcato dove ci stava. Il riconoscimento del valore di questo legame tra noi e loro, del valore della parola a cui è affidato – ciò che rimane di un'espe-

rienza umana – corrisponde al valore della conoscenza, della ricerca, della volontà di capire, interpretare, conservare altre voci, ascoltate con rispetto e attenzione.

“As the Confederate soldiers often had to combat a larger and better-supplied opposition, they had less time to devote to art than those of the Union, a situation which may explain why the diaries covered in this chapter are by Northerners.” (Kagle 13) Ma se quell’”art” può essere intesa, più sottilmente che come cultura o decorazione, come comunicazione forte, significativa, sintesi di esperienze e visione personale, e qualche volta poesia, allora la si può trovare anche tra le pagine di questi diari.

Ma, come vorrei dimostrare in questo breve studio, i confederati al fronte che hanno scritto delle proprie esperienze di guerra non solo portavano con sé, umanamente, come la quasi totalità degli uomini coinvolti nel conflitto, gli aspetti che costituiscono la vita “civile”, ma anzi *erano* ancora quegli stessi uomini impegnati in imprese “straordinarie”. Dimenticare questa parola, “essere”, porta a riduttive generalizzazioni responsabili di pesanti condanne: chi riconoscerà nelle file dell’esercito serbo tra i visi imprigionati nell’uniforme lo sguardo dello studente universitario di Belgrado, rapito da casa pochi giorni prima e travestito da soldato?

Fahs, pur concentrandosi su aspetti più commerciali dell’editoria della Guerra Civile, sottolinea come il concetto dominante tra gli storici contemporanei, pur con eccezioni, fosse di lasciar decantare gli avvenimenti per poterli organizzare e interpretare in una visione storica più solida. “Godkin, like a number of authors during the Civil war, thought that the ‘real history of the war could not be writtren in wartime.” (Fahs 308) Accanto a chi propone una prospettiva distaccata che includa le conseguenze del fatto, c’è chi ha voluto scrivere a caldo per esprimere differenti aspetti dell’esperienza della guerra. Così i romanzi di Kittrell J. Warren (*Life and Public Services of an Army Straggler*, 1865) e di Stephen Crane (*The Red Badge of Courage*, 1895) scritti rispettivamente durante la Guerra Civile e a distanza di una generazione, esprimono soprattutto non una visione più o meno vera della guerra ma una differenza di percezione.

Un’attenta lettura di questi testi fa emergere aspetti che correggono molte visioni della cultura del Sud. Colpisce dei diaristi la giovane età (spesso diciannovenni, costretti a matu-

rare in fretta, a responsabilizzarsi), la provenienza da famiglie e ambienti ai margini della cultura, di condizioni economiche modeste (idee che cozzano contro il concetto economico dello schiavismo); si scopre che combatteva per il Sud anche chi non possedeva schiavi e anche chi non aveva radici meridionali da difendere essendo emigrato dal Nord in tempi recenti. colpisce la presenza di punti fermi della retorica del Sud che trovano posto in tutti i diari, colorati in modo molto visibile, in modo da apparire spesso come corpi estranei alla carica umana, immediata del testo. Di contro, colpisce la capacità, che non si può non definire letteraria, di trovare il modo di esprimere – attraverso parole e forme elementari, estemporanee e anche ingenua e scorrette – la propria individuale, intensa visione della guerra.

*James Edmond Hall (1841-1915)*¹

Di questa scelta, il suo è il diario più completo, copre tutti gli anni della guerra, l'esperienza di battaglie, la prigionia, il ritorno a casa. Pare rivelare anche la personalità più sensibile, colta, articolata.

La prima frase del suo diario del maggio 1861, "I have volunteered in the Confederate army" (11), lo definisce attraverso questo fatto fondamentale, che diventerà anche un'etichetta per discriminare un'intera letteratura. Il resto del diario, in quattro anni e 128 pagine, aggiunge tale materiale umano a questo pur essenziale fatto da fornire una profonda, autentica interpretazione e prospettiva di questa esistenza e di questa visione della guerra.

La sua è una lingua colta, non priva di retorica soprattutto nelle prime pagine (cioè i primi mesi della sua esperienza bellica); davanti al compito di tenere un diario si atteggia a scrittore: pare che scriva soprattutto con lo scopo di essere pubblicato, letto (aspetto da molti più o meno blandamente sottinte-

¹ James Edmond Hall (1841-1915), n. vicino a Philippi, Va. poi W.Va., da emigranti anglo-francesi; il padre era agricoltore e giudice di pace; frequenta l'accademia di Morgantown fino al '61, quando si arruola nella milizia che confluirà nell'esercito confederato nel maggio 1861.

The Diary of a Confederate Soldier, a cura di Ruth Woods Dayton, s.i.e., 1961. Tutte le citazioni sono tratte da questo testo.

so), anche nella scelta degli argomenti, che sembra prevista, organizzata. Ma questa operazione è leggera, gradevole, sapiente e si va perdendo con il passare del tempo.

Lo straordinario di questo diario, il suo messaggio umano e linguistico a un tempo, è la trasformazione, la maturazione del concetto di scrittura. Via via che le esperienze, spesso crudeli, della guerra lo segnano, la sua voce si libera dalla retorica; pur conservando scelte linguistiche da professionista, esprimerà con diretta crudezza, sensibilità e intensità la sua visione, personale e corale, della guerra.

La partenza, quasi hollywoodiana, un po' affettata e convenzionale, "Bouquets were thrown before us by *fairy* hands, and aged citizens came to welcome us." (11), si trasforma nel prosaico, autentico "It seemed a little odd that I came here after being absent so long", (139), del 25 aprile 1865. I quattro anni, l'intera guerra Civile, che separano le due frasi, sono raccontati anche da questo indurirsi, rinsecchirsi, ma con le ferite aperte e sanguinanti di vita della sua scrittura. Il racconto della guerra diventa, attraverso la sua ostinata insistenza a registrare regolarmente una sintesi della giornata, un riacquistare il senso vero dello scrivere, del comunicare, dell'uso concreto e autentico delle parole: Hall acquisisce una voce propria, significativa.

"Nobly did our men repel the advancing foe" (16): parole che svelano un Hall ben più *green* del soldato Fleming di Stephen Crane, irritante e inutile il suo *réportage* di guerra, ma già credibile, poco dopo, "We were momentarily expecting to hear the roar of guns." (20) La strada è quella giusta; dopo essere sprofondato nel fango esprime il suo scoraggiamento in forma più diretta, personale: "This is a great place for the blues, at least with myself." e "I have been more discouraged today than I have ever since I have been in the army." (22) Le parole servono a segnare la pagina con la sua esperienza, filtrata dal pensiero, ma anche per scoprire la libertà leggera, quasi poetica di: "John Hite brought me some elegant peaches, grapes and apples from Staunton," (23) con il profumo di casa. "I ate some blackberries today" (28), "I will never leave again" (24). "And now I am sitting beside a log. I am tired of the fight." (28) – Sono davvero le parole di un blues – assurdamente di un bianco confederato. Ma trova il tempo di domandarsi se riuscirà ancora a scrivere: "What with the turn of affairs, how shall I write any more in my diary?" (28).

"[...] Those cruel vandals of the North" (26), scrive; ma tra i morti scopre l'umanità e la vicinanza di un giovane nordista intruppato "to whip the rebels": "In his portmanteau we found three twists of nicely braided hair, from his sisters. He had a furlough for several days." (28) Con delle lettere per le sorelle: avrebbe potuto essere Hall stesso. Conclude, coerentemente, "I have the blues very badly today. Oh how I long to see my friends." (30)

Già in una nota dell'ottobre, "Our country, I fear, is lost, forever is lost to me." (31) "Would that I could hope" (31).

Continua con una dichiarazione che pare obbligata per la maggior parte dei diaristi di ogni guerra: "Often heretofore have I tried to delineate the terrible realities of war, but to one who experiences its manifold terrors, the pen falls from our grasp, and we can only express ourselves to those who, like us, have experienced the same". (31) Ma questa constatazione sortisce proprio l'effetto di farci capire il pensiero e l'emozione di chi si scopre inarticolato, sopraffatto dalla violenza degli avvenimenti.

Il futuro, "I am going to visit the South when the war is over" (33) e, di contro, l'angustia del presente, "I am wasting my most precious time." (35) solo cinque mesi dopo l'inizio della sua esperienza bellica, struggente consapevolezza, la più dolorosa per un soldato, dell'inutilità della sua sofferenza. "May the young men hereafter in the North, think of the responsibilities of making war upon an innocent people who never did any harm before they embark in such an enterprise again." (35) La lettura della storia è evidentemente basata su una conoscenza filtrata dalla visione politica confederata, unita alla sua umana constatazione dei danni della guerra. Un sordo rancore, una ribellione di fronte alla delusione delle proprie ingenuo aspettative: "We have been badly treated. I will have various scores to settle after the war is over." (35) Sentimento comune a molti volontari. E poco oltre: "I feel like never writing any more. [...] I have a strong idea of getting drunk tonight." (35) "I wonder if they at home ever think about us." (36) Lo scoraggiamento, un po' lamentoso e irritato, fluisce direttamente nelle parole. La decenza della sua umanità trova già un giudizio maturo sulla guerra, la retorica se n'è andata: "We found a great many of the enemy lying on the field after the fight. I cannot exult over our victory. Such work is a shock to human nature. We lost too many brave men to rejoice over

our victory.”(41) Si sveglia con i capelli congelati dal respiro e reagisce con ironia, “This is a pleasant life, sure. I was at home this time one year ago.” (43) sembra la risposta di un altro uomo alla frase iniziale, baldanzosa “the air snowed frost all night.” (46)

A febbraio non accetta di firmare la continuazione della ferma, spera di essere a casa dopo tre mesi; come molti, pensa ancora che la partecipazione alla guerra sia qualcosa che il soggetto può controllare, un danno limitabile. I volontari del Sud scoprono di essere parte di un meccanismo che li usa come combustibile e alcuni di essi ricorderanno anzi di aver voluto, cercato la guerra. Ma la primavera del '61 sembra a tutti lontana. “Our company was paraded.” (52) “Our time – or the time for which we enlisted, expired yesterday.” (56) Ora usa consapevolmente parole come “romantic”, divenute pregne del peso dell’(auto)inganno: “We marched on until we had a splendid view of the fight” (58) non deve sorprendere l’insistita visività, quasi filmica, di Crane. “I noticed the countenance of the men. Some looked pale but calm, their eyes tranquil. The knitted brow and flashing eyes of others, showed the more fiery spirit within”. (60)

Una breve sosta a Charlottesville, in Virginia, la sede dell’Università e della dimora di Jefferson (Monticello), sembra trasmettergli un po’ della serenità e armonia quasi toscana del paesaggio. “Still at Charlottesville. A most beautiful day. The calmest and most serene day that I have seen for a long time.” (61) Ma a poca distanza, di tempo e di spazio, le sue parole, con distacco e acume, danno un’immagine durissima della guerra: “Saw a few dead yankees. Some were black in the face as the Ace of Spades. Let lie and rot, I expect.” (62)

Il diario si interiorizza, Hall registra nella memoria la sua esperienza e lo scrivere, che prima era funzione primaria, diventa superfluo, come dice in questa breve constatazione, scarna, diretta, lucida: “I have a strong notion of quitting my diary. Everything is engraved on my memory – no need of having events recur. I may however write more, but it will be a mere pastime.” (63) Il risultato è un silenzio di tre settimane. “There is still more in war that poetical representation.” (69) Tornerà su questo senso di inutilità della comunicazione durante la prigionia: “Sometimes I think I’ll quit my diary altogether. I’ve almost despaired of late.” (121)

Dopo quindici mesi, una breve visita a casa, “a glorious

time”, (63) si risolve poco dopo in “Anxiety about home and their uprooted condition among the enemy [...]” (68), “No hopes are entertained for this war to end, at least while we live” (69), “All hope for a more peaceful life to come is almost gone” (72)

La sua vicenda, come per altri di questi diaristi, è spezzata in due dalla prigionia: “Taken prisoner! Sure, and it happened before I got breakfast”, (85) è il cinque luglio del 1863, l'avvenimento chiave del suo coinvolgimento nel conflitto riceve un'annotazione di giovanile bizzarria, forse come autodifesa. Dopo un viaggio da incubo lungo un mese, è nel campo di prigionia di Point Lookout: “Oh, how I am wasting my precious time” (86) che, in quel contesto, perde il suo piglio adolescenziale.

I giorni si susseguono senza storia, scanditi solo da violenze, malesseri, freddo – alleggeriti dai pacchi dalle famiglie, dal conforto di alcuni compagni, da piccole somme di denaro, dalla posta, che arriva a lunghi intervalli. Frasi smozzicate, estemporanee, asintattiche, per tratteggiare l'ombra di un'esperienza che sente incomunicabile.

“Wonder of wonders! We folks, American citizens and white men, have negroes on post guarding us.” (96) Il potere del razzismo, infiltrato nei più profondi livelli della coscienza, acuito dalla condizione di prigioniero, esplose con fredda ironia; il nero, il suo *non mantenere il suo posto* è accomunato al nemico, al guardiano nordista. Colpisce la sua diversa sensibilità di fronte all'ingiustizia di sottomettere dei soldati bianchi: “I don't believe in the right of one man to pen another up and keep him at this rate.” (114) “I can't write more, for that old bugle is full of melancholy sadness and loneliness.” (103) Poche speranze di uscire, di sopravvivere alla guerra, considerazione realistica, comune ai prigionieri. Ma è ancora un giovane vivo: “A lady rode in camp yesterday!” (106) Si dirada la corrispondenza da casa, la dissenteria si fa cronica, i disagi aumentano: “No news, no letters, no box, no nothing today.” (113) “I haven't seen a green field, a shrub or a tree, and not even a running brook for more than a year!” (114), è toccante la sua fame di natura, che è libertà, vita. “I want old father Time to get along fast, fast, fast. Existing here is worse than not existing at all. It is hell and damnation mingled.” (118) Commento ben più umano del famoso (e militaresco) “War is hell” di Sherman.

“After a month and a half I will commence my diary again” (125). Il 10 febbraio 1865 lascia Point Lookout per “Dixie Land”, e quattro giorni dopo è a Richmond, ancora per poco la capitale della Confederazione. Lungo, lento, impervio ritorno a casa, fatto anche di marce, di soste in un vero letto; infine la gioia di rivedere i familiari, “Powerful glad to see the folks at home” (139), mentre altri, più quieti affetti si sciolgono nei dolorosi, inarticolati distacchi dai compagni: “Today we separated. The majority of us will never meet again.” (138); “The Captain left for home today. Sorry to see him leave.” (139) Poi la libertà, la vita riappropriata, con l’impagabile ultima annotazione: “April 28 [...] Went fishing.” (139) Ma la guerra resterà dentro, e vivere nel Sud sarà per decenni un conflitto su infiniti fronti, per tutti.

*Robert Masten Holmes (1844?-1864)*²

È il diario di un giovanissimo volontario, che copre solo pochi mesi di guerra – e della sua vita – fino alla battaglia di Chickamauga (20/9/63), durante la quale fu fatto prigioniero. Morirà in un campo di prigionia vicino a Chicago, di dissenteria, come tanti prigionieri. Un diario breve, leggero, immaturo, venato di malinconia. Holmes tradisce la sua semplice cultura, l’ingenuità della sua giovane età, una lingua spesso inarticolata e scorretta, una certa immaturità nella valutazione e narrazione della sua esperienza. Lascia intravedere scorci di sensibilità improvvisi, inaspettati, come quando si sofferma, nel mezzo di un’annotazione, di colpo rapito in un contatto intenso ed esclusivo con la natura – che può essere anche il tempo atmosferico, le stelle. L’annotazione precisa, sottile del tempo pare far emergere il suo io, la sua esperienza passata, il persistere di un’attenzione a un aspetto del mondo che è rimasto immutato, come la pioggia: “A slow rain has been falling most of the day.” (98)

² Robert Masten Holmes (1844?-1864); data di nascita non sicura; figlio di un modesto piantatore schiavista del Mississippi, di classe media; si arruola volontario l’8 luglio 1861, muore di dissenteria, in prigionia, il 20 luglio 1864.

Kemper County Rebel: The Civil War Diary of Robert Masten Holmes, C.S.A., a cura di Frank A. Dennis, Prefazione di Th.L. Connelly, Jackson, University Press of Mississippi, 1973. Tutte le citazioni sono tratte da questo testo.

È una voce, toccante anche per la sua immaturità, congelata a Chicago, senza parole di saggezza o di maturità o di cultura, ma che riesce a dare la parola a migliaia di giovanissimi (ingenui, ingannati, abbagliati?) che non hanno lasciato alcuno scritto, che sono passati per questa esperienza cancellandola con il loro silenzio. A differenza di tanti diari scritti nelle tradizioni letterarie del genere, che tendono alla registrazione dei fatti attraverso categorie e linguaggi preconfezionati, questo diario crea le sue proprie categorie e scelte (taglio, lingua, argomenti) dalla personalità, umore, cambiamenti dell'autore.

Mai altrove compare così spesso la "dress parade" – parole pesanti, pregne di emozioni e timori, esperienza certo condivisa ma non menzionata da migliaia di soldati. Holmes l'assimila ai processi e alle pene inflitte ai disertori, al timore della Corte Marziale, al formalismo duro e impermeabile dell'esercito. Spesso spaventato dalle proprie parole, quando annota diserzioni e relative punizioni, come se sentisse che una parte di sé potrebbe commettere quel crimine.

Ricevere e scrivere lettere è registrato puntualmente, diligentemente, quasi come un compito annesso al tenere un diario, pur tradendo con una genuina, semplice aggettivazione ("glad") la propria partecipazione. Partecipazione alla quotidianità della guerra al fronte che con l'uso frequente di *we*, *our*, e brevi aggiunte ai fatti personali vuole includere i compagni, rispecchiare in loro la propria esperienza, quasi confermandola: "It being Sunday a great many of the boys are writing letters, the mail being sent out every morning." (96) "The mail has come in & several of the boys received letters." (97) La lettura delle sentenze della Corte Marziale, puntualmente registrate, rende il diario una voce ancora più corale, inclusiva.

I mali del corpo, che tanta differenza fanno nell'affrontare la durezza del campo, delle marce, sono dettagliatamente annotati, a volte con diagnosi precise, specie se si tratta di ferite, a volte quel pacato "feel unwell" copre una vita di freddo, disagi, privazioni (anche del sonno), per qualcuno eccessivi, anche data la giovane età. Anche il cibo, sia la sua mancanza e cattiva qualità, sia l'occasionale abbondanza, è una costante, un dato ritenuto importante da registrare.

Agli avvenimenti bellici cui partecipano, si aggiungono notizie di fatti importanti, non sempre realmente accaduti, sia politici sia militari, che dimostrano l'interesse più ampio, oltre

la guerra, quasi una volontà di capire dove sta la propria partecipazione, la propria responsabilità.

Ovvia presenza, molto americana, è l'attenzione ai prezzi, debitamente segnati, come le quantità di cibo, gli acquisti, la paga (il prezzo di questo diario era 50 centesimi, come dice la copertina). Elenchi delle persone che hanno scritto, di persone a cui ha scritto; lo stato di salute dei compagni, con l'indicazione di chi e come li cura, la sofferenza del malato.

Si ripete il laconico, significativo "no letters from home." La presenza di annotazioni di routine ci mostra talvolta un atteggiamento da compilatore di bollettini, che lascia però una traccia della sua emozione ("Late in the evening dress parade was gorn trough with but no ordors were read." 96)

Incontro di amici e parenti da casa: "About noon while we were at this very unexpectedly Uncle William Rush reached camp, he being on his way from N.C. came by to see us, we were glad to see him & to converse with him about those at home and different things." (101)

L'ultima annotazione del diario, le ultime parole, del 13 maggio 1863, sono inconsapevolmente cariche di presagi del suo destino. Il diario, breve resoconto di pochi mesi di nuove, dure esperienze, pagate a un prezzo incommensurabilmente alto, sopravvive per la casualità della visita dello zio, le cui mani, per così dire, concluderanno il diario portandolo via dal campo. "I will send this book home by Uncle Wm. tomorrow if suitable." (102) la sua voce s'interrompe qui, pacata e rassegnata come nel resto del diario. Catturato a Chickamauga il 20 settembre 1863, spedito a Chicago, imprigionato a Camp Douglas: finché muore, malato, pochi mesi dopo, quasi ventenne (20 luglio 1864).

Il manoscritto esprime tutta la vulnerabilità di una giovane vita offesa e annientata, anche nella leggerezza, impermanenza dell'uso della matita. Il diario, tenuto dall'11 novembre 1862 al 13 maggio 1863, pur nella sua semplicità, non è esente dal problema della responsabilità e dell'eredità del razzismo, come mostra la breve ma pesante frase del curatore: Robert Holmes era lo "stoic son of a small slaveholder" (XVI). "The real tragedy of Holmes' death was its similarity to the hundreds of thousands of other deaths on both sides of the Civil War." (Connelly, "Foreword", 13) La sproporzione tra i resoconti più propriamente bellici, come la partecipazione a una battaglia, e la pedestre, puntuale narrazione dei fatti quotidiani tradisce

incontestabilmente l'identità dei soldati: come dice il curatore del diario di Holmes, erano soldati che avrebbero preferito rimanere a casa – e forse a casa c'erano ancora, con una parte di sé, come mostra la scelta dei fatti registrati nei diari: "Robert Holmes' diary, and others like it, tell what I think is the real story of the Civil War, or, for that matter, any war. Most armies have always been composed of men who would rather have been at home, and the heritage which Southerners should cherish most is that bequeathed by those nameless country boys who died nameless deaths." (Dennis, "Preface", XVI)

*James Conrad Peters (1840-1911)*³

L'esperienza della guerra è articolata subito da una delle prime annotazioni, che contiene in nuce le emozioni del passaggio dalla vita normale a quella militare: "The men are cooking dinner. I feel lonesome although I am surrounded by friends. My wife & child is far away & my heart is with them." (21) C'è l'attesa che qualcosa accada, perché il subire o il partecipare a un evento smisurato, rapportato alla misura del singolo, implicava il continuo succedersi di avvenimenti, l'assuefarsi al rapido, improvviso divenire. Nella routine militare l'evento "importante" è uno sconvolgimento della routine stessa, così come questa ha smembrato la vita civile; routine fatta di necessarie occupazioni (pulizia, trasporti, esercitazioni, cucina) ma anche scrivere a casa, le parate: "Went on parade again today but the general did not come today again." (29) La ripetizione di parole e pensiero è una rappresentazione grafica della umiliante, ripetuta parata, vuoto sfoggio di potere cui sta dietro la monotonia di interminabili esercitazioni. I fatti della guerra, anche quelli che non accadono veramente, entrano nel diario anche attraverso strutture grammaticali automatiche.

³ James Conrad Peters (1840-1911), n. a Peterstown, Va. ora W.Va., dove la famiglia abitò per generazioni; lavorò probabilmente come fattore, fabbro, nella compravendita di terreni; si sposa nel '59 e ha una figlia; nel 1861 si arruola – come molti volontari –, non nell'esercito Confederato ma nella milizia statale.

(JAMES CONRAD PETERS), *Diary of a Confederate Sharpshooter. The Life of James Conrad Peters*, a cura di Jack L. Dickinson, Charleston, W.Va., Pictorial Histories Publishing Co., 1997. Tutte le citazioni sono tratte da questo testo.

Il tempo atmosferico richiede sempre annotazioni, è un modo di vivere, un'influenza troppo importante nelle attività quotidiane, per le sensazioni fisiche e non del soldato: il freddo, la pioggia sul corpo, la mancanza di riparo, il viaggio nel fango.

Ricevere e scrivere lettere è un cardine della giornata, è il rapporto con il passato, relegato a un luogo psicologicamente lontano, e con il futuro, speranza di sopravvivenza, di vittoria degli uomini sui militari, sulla guerra. Brevi, intensissimi i commenti al proprio sentire, fisico o psicologico, "Suffered greatly." (42)

La partecipazione diretta, fisica, alla battaglia non considera nemmeno la possibilità di una resa retorica; il taglio è secco, lineare, intenso, la descrizione "storica" non esclude ma racchiude in sé, nella scelta di forme indurite, svuotate di emozione, l'esperienza umana personale e diretta, necessariamente carica di emozione: "15th. Heavy fighting commenced at daylight on our right. Fought from 11 until 12 o'clock." (44)

La prigionia apre nuovi modi espressivi, oltre che nuovi racconti. Peters ammette apertamente di essere trattato bene, ma la ripetizione dell'annotazione tradisce il suo comprensibile senso di sorpresa. Il vuoto della vita del prigioniero è bene espresso nel commento spesso ripetuto, "Nothing important occurred." (59); "Nothing unusual has occurred in the past 2 weeks." (59); "Nothing unusual has occurred this week." (58)

Il ricordo di casa non colpisce per l'ovvio, normale desiderio ma per l'improvvisa, acuta presenza nel testo di espressioni laceranti come un grido: "Oh, I could be so happy if I was at home with my wife and child." (59) "Dreams of home & wife last night." (62) In queste formulazioni va misurata l'espressione emotiva più profonda e meno retorica, in improvvisi squarci, interruzioni di controllate registrazioni della giornata, più che nel vero e proprio contenuto emotivo delle frasi.

La gioia di ricevere posta dalla famiglia viene puntualmente registrata, seguita da un quasi automatico "I am happy" (59), ma anche l'attesa non gratificata, "No news from home yet" (62), non sembra un riempitivo ma un'informazione che caratterizza quel giorno, con il suo piccolo vuoto.

Dopo la liberazione, lungo viaggio di ritorno a casa (dall'Illinois al West Virginia, via Mississippi, attraverso il Sud fino a Richmond) con annotazioni essenziali: "A very hard trip on boat" (65); "Oh the horror of war they are to be seen in this

place" (71), "May God put a speedy end to this unholy war is my prayer" (72); "Got some beautiful flowers" a Vicksburg, insieme al benessere dato da abiti puliti. Senza commento, dà l'impressione di estrema stanchezza: "Lay down in the open field for the night." (73) Dei malesseri scriverà al passato quando sono ormai superati: "I felt unwell later part of night feel better now." (68) Il segno dell'arrivo a casa è la misura del tempo del distacco, come il corpo ha misurato la distanza nello spazio: "got home. 10 months." (85) L'intensità della nota, apparentemente fredda e distaccata, sta nella misura stessa dei mesi, giorno dopo giorno.

Dopo la parentesi domestica, Peters ritorna in guerra, un mese dopo. L'esperienza, perversamente, si ripete, Peters è catturato di nuovo, imprigionato a Point Lookout. Ma di questo periodo non c'è un diario. Questo fatto pare un commento all'inutilità degli sforzi individuali nel feroce meccanismo della guerra. Anche Peters, come altri diaristi, include sorprendentemente delle poesie, benché il suo diario dia l'impressione di un uomo che, pur scegliendo con cura le parole che potevano comunicare più intensamente la sua emozione, non amasse particolarmente la scrittura.

*John Washington Inzer (1834-1928)*⁴

Il suo diario è spezzato, come in altri casi, dalla lunga prigionia nel Nord, che rappresenta un ulteriore allontanamento dalla normalità della vita a casa (e in patria, cioè il Sud). I fitti decessi nei campi di prigionia (per dissenteria e altre malattie, freddo) non permettono di considerare la prigionia come una specie di limbo, di protezione dal costante, probabile pericolo di morte per il soldato al fronte. I due viaggi, dal Sud a Chicago e viceversa, sono due ulteriori cimenti, esperienze stra-

⁴ John Washington Inzer (1834-1928), viene da una famiglia di agricoltori, frequenta il Gwinnett Institute, insegna per breve tempo in Georgia e si trasferisce in Alabama nel '53; dopo aver studiato legge, dal 1855 di dedicherà alla professione; si arruola nel marzo 1862, congedato il 27 giugno 1865; andrà a vivere nel Texas e diventerà diacono battista.

JOHN WASHINGTON INZER, *The Diary of a Confederate Soldier*, a cura di M. L. Teague Crow, Huntsville, Ala. The Strode Publ. inc., 1977. Tutte le citazioni sono tratte da questo testo.

nianti, non solo per il cambiamento di luogo ma anche per le condizioni del trasporto, sempre descritte come estremamente provanti (affollamento, sporcizia, malodore, fatica, pessime condizioni di vagoni e cabine di navi, difficili traversate).

La prigionia, come accade in altri diari, si distingue anche come un periodo di trasformazione interiore di pensiero, di revisione delle proprie convinzioni, di approfondimento dei principi. Interessanti sono le opinioni sul Nord e i nordisti (la prigionia è una delle poche possibilità per i Confederati di conoscere direttamente i nordisti), la valutazione a distanza, anche nostalgica, del Sud.

Specialmente nei periodi più difficili (segnati da un semplice "Am unwell") il diario acquista uno stile estremamente scarificato, poche parole slegate esauriscono i commenti su vari aspetti della quotidianità. Se l'inchiostro e la voglia potevano mancare, si intuisce dietro l'uomo che, per la consapevolezza stessa di essere prigioniero sente svanire le sue qualità vitali di uomo e le ragioni per affermarle.

Già la partenza da casa, con la semplice attenzione ai particolari del distacco, dà il senso dell'inizio di un fatto di grande portata, in cui ci si trova necessariamente con una certa passività: "Tuesday, March 18, 1862. Left Ashville for the war 21 minutes after twelve o'clock in a buggy with Wiley Pope." (21) ma Inzer pare subito attratto da un sapore di avventura: "Fell in love with a young lady standing on the bank of river Doublin - did not know her name." (23) e frenato da piccole avarie fisiche, "Am suffering this morning with rheumatism in my left knee." (22) I primi segni della guerra sono la malattia, propria e altrui, e i mezzi per affrontarla: "The last two have measles, Penick cold. I am now sitting by him, doing all I can." (25) "Ser. Freeman said, by —, let the sick go to h— the boys stood like men." (25)

Segue un'ininterrotta serie di attività belliche e paraboliche: marce, esercitazioni, pulizie, cucina, scrivere a casa: "We are almost wearied to death." (29) Dopo un breve periodo a casa e a Mobile, ritorna al fronte come maggiore. Esprime subito la preoccupazione per i disertori, spesso semplicemente giovani ritardatari dopo una licenza a casa: "Stated my case of 5 boys deserting 18th regiment. He said he was sure they would not be punished severely. He had the whole matter arranged without a court martial, as he told me this evening." (34) Le piccole (per ora) realtà della vita quotidiana, con alti

e bassi: "Almost starved to death. Got nothing to eat, save a little cold snack we had along." (35) "I came up near being eaten up by bugs last night" (36) e "This is a beautiful day" (37) accompagnato da un lungo elenco di persone a cui ha scritto. Segue un improvviso silenzio di circa un anno. Nel novembre del 1863, descrive un gruppo di coscritti impauriti dalla prima esperienza di un bombardamento: "It was really amusing to see those poor fellows, and the negroes running, hollowing, praying, and hiding behind tents, huts, etc." (40)

Il 25 novembre 1863 viene fatto prigioniero alla battaglia di Missionary Ridge: "There being so much noise and confusion, I could not hear what they said. Being so anxious to stop the firing, I went back to where my officers were, but to my sorrow, saw when I got there they had surrendered, surrounded by thousands of the enemy – seeing further resistance useless, I stuck my sword in the ground and became a prisoner." (46) E oltre, "We were well treated. [...] Before leaving my men, I said some encouraging things. Told them I hoped we would soon meet again in Dixie to fight the enemy. The Yanks said nothing." (46)

Lungo viaggio verso il campo di prigionia di Johnson's Island nel Lago Erie, vicino a Sandusky, nell'Ohio. Qui il tempo sarà segnato solo da attesa, freddo, malattia, gesti di amicizia, speranza di scambio di prigionieri, forse di un ritorno. Mens sana in corpore sano? La versione di Inzer: "A troubled mind will ruin the body. A diseased body will wrench the spirit." (50) Anche il diario (e quindi la scrittura) vive avventurosamente "My Diary has been lost a long time. Found today at the head of Capt. Kolah's bunk." (64)

Insofferenza della prigionia, fame, problema concreto ed emotivo dei compagni malati: le brevi note gettano luce sui pensieri ossessivi di questi mesi, si intuisce dietro rabbia, passione, scoramento: "Am at the hospital sitting up with the sick. Our government never agreed to exchange negroes and officers in command of them. [...] Will spend most of the night thinking of my sweetheart. Hope she is thinking of me." (71) "The enemy say they give us the same rations their soldiers get – it is false. We are about half starved. Sutler is not allowed to sell to prisoners. [...] This thing of keeping men in prison is an awful thing." (65) "If a man will stay in prison a while, it will give him an appetite to shoot yankees." (66) Sono frequenti le annotazioni riguardanti il suo disprezzo per i nordisti

– i carcerieri: “I am fully of the opinion that the Yankees are the meanest people on earth. [...] Was always a despiser of the North, but now I live to hate yankees. I am willing to spend my days in killing yankee vandals.” (68)

L'arrivo della posta, di pacchi con generi alimentari e vestiti è un momento di grande conforto, così anche il risveglio della natura: “Demill is an elegant gentleman. Sent me five times as much as I wrote for. [...] Am very unwell. The grass in the yard begins to look a little green.” (72)

Qualche prigioniero può lasciare il campo: “Some 150 sick officers left this eve on exchange. All memoranda and autograph books were destroyed. The Yankees will reach a place of punishment some day.” (74) Ma anche tra i confederati c'è disonestà, forse più comprensibile: “Put my blankets out to sun some. Thief stole one. We have some scoundrels in here.” (77) Anche Inzer scrive poesie, piene di sentimentale nostalgia per la vita normale, “Sweet is the memory of distant friends, / Like a mellow ray of the departing sun. / It falls tenderly, yet sadly, on the heart / Of one far away in prison.” (79)

“Tunnel from Block One was discovered last night. Some spy reported. Prison filled with sick men.” (81) Forse solo questo entra nei romanzi di avventure di prigionia. Concise ma significative le numerose annotazioni di malattie, malesseri, degenze in ospedale. “Dig but deep enough and under all earth runs water, under all life runs grief.” (86) La cura, “Went to bath house – had a good bath. [...] Had a splendid dinner. [...] Wrote to my parents.” (88); ma anche “Went to hospital this evening. Nursed fraternal brethren and companions.” (91)

Emerge, come sempre, la sicurezza della profonda ideologia schiavista, anche in piccole annotazioni: “The slave must never be exchanged as a prisoner of war.” (95) Più avanti però scriverà: “Richmond papers advocate the abolition of slavery. This is my platform. We have to fight the world on slavery – it must fall, and the sooner, the better for us.” (119) È un interessante spiraglio su un argomento poco noto qual è la discussione sull'abolizione della schiavitù da parte dei Confederati.

Verso la fine del 1864, un peggioramento delle condizioni di vita nella prigionia: “We are allowed to write but two letters a week – Mondays and Thursdays. Prisoner Nickle was hung at 2.” (97) “Ladies from the South are here to see their husbands and sons. They are not allowed to enter.” (98) “Lincoln, ‘the Beast’, will be elected.” (105) “We understand that the last

Dixie mail was burned on the Island because of some whim.” (110) “An order, brutal in every respect, posted on the bulletin board not allowing the remains of deceased prisoners to be removed in future for interment.” (114) “The prisoners contributed clothes for the late arrivals.” (116) “Smallpox spreading in prison.” (116). “Order published on Bulletin Board, allowing but 28 lines common letter paper, or 42 lines of commercial note paper.” (124) “I left home just two years ago this day, Valentine Day.” (125) “Yankees are getting mean. Made us stand out at roll call this morning in the rain nearly an hour.” (128)

Il cibo, la cucina, la fame, occupano comprensibilmente molto spazio nella vita e nei diari dei prigionieri. Inzer annota con cura una preziosa ricetta: “*To make yeast* – Take small Irish potato, boil soft, then mash with water until thickness of buttermilk, stir in a spoonful of flour, set away in dark place 24 hours, until it sours. Save a small piece of dough every time to put in the next ‘trough.’” (107)

Il 17 marzo 1865 gli viene annunciata la possibile liberazione: “I was paroled today for exchange – have been here 15 m. and 10 d. I gave a magnificent dinner in my room ” (130/131), ma l’attesa sarà crudelmente lunga, snervante: “No news, and, as yet, no orders to send prisoners off.” (132) “Awful news – Richmond fell at 8:20 this morning.” (133) (3 aprile 1865) seguito il 10 da “General Lee has surrendered. This has been an awful day for me.” (134) e il 15, “Abe Lincoln and Seward were assassinated last night.” (134) e il 17, “Rumored that President Davis is captured.” (135) Ma il 25 aprile non c’è segno della sua liberazione, continuano anzi ad arrivare nuovi prigionieri: “I have been prisoner 17 months this day. God grant that I may soon be liberated and sent home, there to live in péace.” (136), il primo maggio “Applied for the oath of allegiance.” (137) L’annotazione della sua liberazione (il 27 giugno) consiste in un nudo orario di viaggio, messaggio che trasmette l’urgenza dell’emozione del ritorno a casa. Partenza da Sandusky il 27, alle 6 di mattina, interminabile viaggio durante il quale si ferma a visitare amici e conoscenti, arrivo a casa – gli basta l’annotazione, in sé piena di ogni significato, del tempo: “Tuesday, July 18, 1865. Arrived home at 4. P.M.” (147) – tre settimane dopo.

Tra i primi segni del suo ritorno alla vita e alla società del Sud c’è il difficile rapporto con gli occupanti nordisti, la per-

dita di diritti civili. Il suo commento, anni dopo, "We then lived through *Reconstruction* days, *the most terrible and trying of my whole life.*" (153) Ma la direzione che tanti bianchi del Sud prenderanno, di appoggio al razzismo, sarà solo portatrice di immensa rovina, per decenni a venire, per i neri liberati e di riflesso per molti bianchi.

*John E. Dooley (1842-1873)*⁵

Come la più famosa Mary Boykin Chesnut (e molti altri, il che indica una preoccupazione di revisione e completezza abbastanza diffusa) apporrà varie aggiunte al diario, quando ancora l'esperienza era calda, il ricordo sicuro. Secondo il curatore, Freeman, "his flourishes, which are not numerous, are literary." (XI).

Il giovane studente di Georgetown cede alla retorica della guerra fin dalle prime annotazioni, poco dopo il suo arruolamento nel 1862, pur tradendo subito la sua sensibilità: "The first sight that attracted my inexperienced eye upon approaching the bivouacks of our army was the burial of some of the heroes who had fallen the day before at Cedar Mountain. [...] I turned half sick from the ghastly spectacle [...]." (3) ma presto la sua penna registrerà quello che il suo occhio veramente vede: "Oh, the horrid scenes around us! Brains, fractured skulls, broken arms and legs, and the human form mangled in every conceivable and inconceivable manner." (23) Dooley intuisce che l'esperienza della guerra gli presenterà realtà inconcepibili.

Il suo servo (schiavo?) nero fa da tramite tra Dooley e la famiglia, rischiando la vita in un'assurda collaborazione per facilitare la guerra confederata: "Ned Haines, our black servant boy who had made the campaigns of the 1st Manassas and the Peninsular with my Father and Brother [...]." (26) Più avanti,

⁵ John E. Dooley (1842-1873); entrambi i genitori, cugini, provenivano da Limerick, in Irlanda; crearono una delle famiglie più ricche di Richmond; "John was the life of the house", secondo la sorella (xvii); si arruola nel '62, fatto prigioniero alla battaglia di Gettysburg (3/7/'63); dopo la fine della guerra diventerà novizio dei Gesuiti.

John E. Dooley, Confederate Soldier. His War Journal, a cura di Joseph T. Durkin, Prefazione di Douglas Southall Freeman, Georgetown University Press, 1945. Tutte le citazioni sono tratte da questo testo.

il servo diventa un personaggio tipo Sambo, virtuosamente attaccato al padrone bianco (secondo la prospettiva di quest'ultimo): "‘But’, said Ned, ‘Massa John, they couldn’t fool me. I knows too much about them abolishunists; they gets a feller to go ‘long with ‘em and then lets him shift for hisself, he! he! [...] it wouldn’t do for me to leave you here in dat way, for if you gets wounded or anything happens to you, who going to take care about you [...]?’" (32) Più avanti, sempre riferendosi alla possibilità che il nero venga sedotto dalle idee abolizioniste di ribellione e libertà, dice: "Perhaps he has his own difficulties also, for Ned, like all negroes, would not like to labour for his living." (56/57)

Coerentemente, la sua riflessione, profondamente radicata nella mentalità confederata, ci svela una visione delle ideologie del conflitto estremamente irrealistica, retorica, adolescenziale: "But there were many in Frederick bold enough to cheer as we passed, feeling that we were the last representatives of free government, and that when we fell the right of self government or the rights of the states and peoples to govern themselves would fall with us; and despotism more galling than any tyranny of Europe would be forced upon the land by a party of brutal men, uneducated, unrefined, unprincipled, inhuman, criminal, and perjured." (28) Dimostrazione che questi ventenni erano facili recipienti dell'ideologia del Sud.

Dooley annota descrizioni di battaglie cruciali (Antietam), ma ci colpiscono dettagli di una visione più personale: soldati confederati che cercano di salvare i feriti nordisti vengono attaccati spietatamente e sono costretti ad abbandonare i feriti: "Nevertheless our *barbarous soldiers* are employed in this humane undertaking and have brought in several of these wretches [...]. This sad event put a stop to any humanity or charitable movements towards the enemy's wounded, since they would rather see their own men die than refrain from the pleasure of killing ours." (50)

Profondo risentimento per i nordisti, di cui sottolinea la crudeltà, ma tratteggiando anche uno schizzo incisivo: "[...] The yankees reached the middle of the stream, poured into this dense mass of human beings volley after volley, until the whole river was filled with floating corpses and wounded, drowning men." (52)

Dooley ci dà un'insolita, viva immagine di una serata tra i soldati: "[...] For miles around you might hear thousands of

voices singing hymns; many singing for their own gratification, but many others through a sort of religious feeling of their own [...]” a cui si aggiungono canzoni allegre come “Nelly was a lady”, “Come to de ol’ gum tree”, “Give me a hut”, “Sound, sound de banjo”, pare di ascendenza afro-americana. Il rullo dei tamburi chiude il concerto umano e apre quello naturale, “The nocturnal chorus of forest insects and the distant croaking of frogs.” (54/55) in un ennesimo tentativo di sovrastare i rumori della guerra.

Un viaggio a Richmond, inaspettatamente, ci rivela la sua preoccupazione religiosa (Dooley è cattolico): “During these days I slip down to Richmong for a day or two and have an opportunity of going to confession.” (94)

Oltre al canto, alla rinnovata fede religiosa, le forme più semplici (immature solo per chi le astrae dalla situazione) dell’umorismo aiutano a superare difficoltà quotidiane: “Perhaps the passing citizen’s shirt collar is remarkably high and pointed. If so he is recommended to ’come from behind that collar; for it ain’t no use a trying to conceat himself behind that flapper, for everybody can distinguish his eyebrows.” (61) e oltre: “Sometimes an officer or citizen strides along with boots nearly covering the entire leg. Immediately he is requested to come forth from *them boots*, ‘taint no use hiding, for his *head is plainly visible!*” (61)

La Storia entra con una breve descrizione del Gen. Lee, “Uncle Robert”: “His hair and beard turning grey; his mildly beaming face, large black eyes recognizing all around him; his mouth firmly but pleasingly set, and his whole figure expressing gentleness, dignity, and command. [...] He answers each burst with a placid smile and with a dignified but most courteous bent of his noble head.” (63) La retorica volontà di “vedere” quest’icona dei confederati in una luce sacra, non cancella la percezione quasi fisica del calore e della cordialità che, effettivamente, Lee emanava quando era tra i suoi soldati.

La vita militare (e i disagi, il freddo, la mancanza di coperte) vengono tradotti in aneddoti, come avviene da sempre, come nel racconto dei tre soldati (Dooley, ‘Tantie’ Jones e il diciassettenne Willie Mitchel, morto a Gettysburg): “We have but four blankets between us, so we must manage economically. The way we adopt is for all three to sleep together, lying on one blanket and covering with the other three.” (71): naturalmente, se uno dei tre cambia posizione durante il sonno, crolla

l'intera architettura... E come risolve il problema del freddo lo schiavo nero? "Ned, our servant, lies out side the shelter, and wrapped in his blanket rolls close to the fire, with his feet in the ashes and often missing but by little of burning his toes." (72)

Nella percezione di Dooley c'è un ovvio percorso binario che valuta diversamente il Nord rispetto al Sud: "I have never seen any one hung up by the thumbs, which punishment, they say, is very frequent in the Yankee army." (74) Riferisce che i generali confederati impediscono ai soldati di danneggiare le proprietà dei cittadini unionisti: "We are further informed that several of the soldiers in the van of the army have already been shot by their generals for plundering the houses of these peace loving German Yankees." (97)

Di luoghi nuovi Dooley legge attentamente il paesaggio umano, rivelando anche i meccanismi dietro l'obiettivo: "Here any where may be seen young ladies in silks padding along the pavement without shoes or stockings. Such sights are worthy of note as manifesting one of the peculiar customs of this race of people, if indeed it be not a peculiarity arising from the war." (98/99) Altrove, mostra una visione acuta del soldato che, tra finzione e realtà, si ritrova comunque a soffrire: "Others fall by the roadside either deadly sick or pretending to be so (and who can be sure that they are only pretending?); others are barefoot, and although they may have thrown away their shoes purposely so as to have an excuse for desertion and straggling, still their feet are bruised and even bleeding, and it is a hard thing to keep these men upon the move." (100)

A Gettysburg i Confederati vengono sconfitti e Dooley è ferito e fatto prigioniero. Il suo sguardo sulla battaglia è vicino al suolo: "I pass very close to a headless body; the boy's head being torn off by a shell is lying around in bloody fragments on the ground." (102) "Around us are some trees with very small green apples; and while we are resting here we amuse ourselves by pelting each other with green apples. So frivolous men can be even in the hour of death." (102) "I tell you, there is no romance in making one of these charges." (104)

"Orders were to lie as closely as possible to the ground, and I like a good soldier never got closer to the earth than on the present occasion." (103)

Comincia una fase radicalmente nuova della sua guerra (luglio '63): "Shot through both thighs, I fall about 30 yards from

the guns. [...] Here we lie, he in excessive pain, I feeling to bleed to death, the dead and dying all around, while the division sweeps over the Yankee guns." (107)

L'ospedale da campo nordista: "The whole ground for miles around is covered with the wounded, the dying and the dead. Confederate and yankee are often promiscuously thrown together, although the officers separate us generally as much as it is convenient." (111) "This is a horrid night, cold and wet and rainy; groans and shrieks and maniacal ravings; bitter sobs, and heavy sighs, piteous cries; horrid oaths; despair; the death rattle; darkness; death. The yankees near me (nurses, they are called) instead of alleviating to some degree the fearful sufferings around us, are indulging in curses, the most ignorant curiosity, and obscene tales." (111) Stile e taglio letterari, ma di letteratura realistica, di giornalisti sul campo, non impermeabili all'ironia.

"What fun we had when the nurses come round to administer 'cornstarch'. About every hour a nurse of the feminine persuasion enters the tent and gives each one about a spoonful of this delectable refection. All take it just for the fun of the thing." (119) Un episodio simile con le signore in visita che passano dell'acqua di colonia sulla fronte dei feriti, senza sosta: "The poor fellow with the face of a victim replied, 'Well, ma'am, it's been done already fourteen times this morning, but if it will *do you* good I suppose you may do it *again*.'" (146)

"We are soon on board the vessel and very soon off of it; for some Union women made objections to traveling on the same boat with Confederate officers, and it being a passenger boat the officer in charge was obliged to concede to their modest request that we be put off." (126).

È significativo che Dooley, prigioniero tra i nordisti, senta il bisogno di difendere il Sud dall'accusa di usare l'infamante "nigger" con i suoi propri schiavi: "And I may as well remark upon the word 'nig' and 'nigger', that I never heard this epithet applied to Slaves in the South by any person of refinement or education. [...] Many in the South used the term 'nigger', but it was a mark of the low and uneducated, the purse-proud vulgar, the stranger Abolitionist who was at a loss for English words." (140/141)

Il ritorno significa attraversare il Sud distrutto dalla guerra: "On either shore reigns the stillness and desolation [...]. The landing places are destroyed and charred ruins of happy homes

meet the eye on every side.” (171) Anche il paesaggio umano è interpretato negativamente: “Crowds of recently freed negroes stop their work in the fortification of the roads, and hasten with pick and shovel in hand to gaze upon their former masters. Poor fellas! A change of masters is not always the best.” (172) commento che, se mantiene il fiele dello schiavismo, abbattuto solo formalmente, porta anche l'amara e lucida previsione del futuro dei neri dopo la Ricostruzione. Il ritorno a casa è un conciso, duro conto: “Thus have I returned after an absence of 21 months, 20 of which I have spent in prison.” (172) La resa di Lee può essere letta anche nelle conseguenze visibili ai margini della società e della storia: “Large crowds of savage and blood thirsty looking stragglers parade the streets and appear awaiting an opportunity to do some ugly deed.” (181)

*Hiram Smith Williams (1833-1921)*⁶

Lo stacco, a strappi, dalla vita civile, è annotato con rimpianto e ironia, “Farewell to all, to the pleasant places, the theatre, the social hoards.” (25), “I have made my *debut* to a Montgomery audience, and I feel better.” (26)

Il carattere ottimista, aperto, fantasioso di Williams, ma anche la sua vena più meditativa, matura, trova espressione in svariate, sfaccettate visioni della vita militare: “The morning opened gloriously. Too fine a morning for men professing to be civilized to be engaged in cold blooded butchery, but then this is *war*.” (29) “Most of the afternoon I passed below the bridge reading a book, only dodging every time a shell bursted over me”. (30) L'aspetto crudele della guerra viene rapidamente individuato: “To think of these men, but a few years ago in

⁶ Hiram Smith Williams (1833-1921), n. nel New Jersey, viaggia a lungo nel Midwest (è anche maestro di scuola nel Missouri), emigra in Alabama nel 1859; per anni tiene diari, è giornalista a tempo perso, attore di teatro a Mobile; volontario nel 1862; dopo la guerra, avrà una carriera fortunata e multiforme: attore di teatro, costruttore di carrozze; uomo politico in Florida (Democratico), cofondatore di una compagnia telefonica.

This War so Horrible. The Civil War Diary of Hiram Smith Williams, a cura di Lewis N. Wynne and Robert A. Taylor, Tuscaloosa/London, The University of Alabama Press, 1993. Tutte le citazioni sono tratte da questo testo.

the enjoyment of life and health, now buried by stranger hands. [...] War at best is horrible enough to cause a shudder to chill the heart of good men, but this [one] so unholy, so bitter, in its progress, so useless as to results, so absurd as to establishment of any great and vital principle, is the worst record upon the pages of modern history." (33)

Un carattere socievole, curioso di esperienze, attaccato alla vita: "There is seven in my mess, of as clever sociable fellows as you would wish to meet with. And then better than all, they are *clean*, a great *consideration* in camp." (34) e più avanti: "I like my messmates better and better as I get acquainted with them [...]." (40) "Alone yet not alone, for the slow measured heavy breathing of my mess-mates tell me that my companions are near, though buried in the tranquil oblivion of slumber." (42)

Williams non spreca le possibilità di sperimentare ciò che di piacevole gli offre la giornata. La corrispondenza e la cucina, due argomenti insistenti, onnipresenti nei diari: "It was a glorious letter reminding me of 'old times', and I read it with a good deal of pleasure as one may well imagine." (48) Con ironia e quieta rassegnazione Williams riporta un menu: "White peas boiled / Piece of bacon boiled in peas / Corn bread / bread made out of corn." (41) "I baked me some nice cakes for supper." (80)

Una poesia sulla stanchezza del soldato, sugli orrori della guerra "so unholy" (44) sembra un blues; altrove annota la sua rabbia impotente: "What really matters it if one general keeps one thousand or two soldiers waiting for an hour or more of a cold frost morning as their monuments." (45)

Il diario, lo scrivere, "I have neglected my journal lately, for the reason that I have not felt like writing." (52) "I make this record with the musketry and cannon roaring along our line of battle." (81) "I think less and less of our boasted civilization every day." (54) Il ritorno (una parentesi) alla vita normale lo sente nella libertà di un bagno, nell'eccezionalità di cose comuni: "Returning to our quarters, I went down to the pond and took a good bath. Put on some clean clothes, and felt much better." (58)

"The battle is now raging along our entire line, not general, but pretty heavy. As I write, the roar of cannon, the shrieking of ball and bursting of shell, makes these old hills echo over and again, while the musketry keeps on a continuous

rattle.” (59) Ma la descrizione (in diretta, ci ricorda le riprese tv della guerra del Golfo) viene interrotta da un’acuta sensazione, una ribellione: “It is a lovely day, warm and cloudless. Too lovely for such a fearful tragedy as is now being enacted around me.” (59) Poco oltre, quasi come chiusa di questo racconto della battaglia, laconico, diretto, duro e colmo di sofferenza: “Perry’s Battery digging a grave for a comrade killed by a shell. His mangled corpse was the awfulest sight I ever beheld.” (60); “All is bustle and confusion.” (65) Ma per continuare a vivere Williams saggiamente si occupa (e ce ne informa) delle cose di base, una temporanea pace separata: “Returning to camp, I cooked some batter cakes for breakfast which proved very palatable.” (62) “Took a general wash. Put on some clean clothes and now feel like a new man.” (78); “I soon had a nice mess of stewed or fried crackers, off of which I made a hearty meal and now feel in a pretty good humor again.” (78) e oltre “Have a good many chestnuts here. Boiled them, reminds me of old times.” (115) “Never saw so many persimmons in my life. Eat some. Very fine area.” (119)

Dopo la battaglia, continuano gli orrori, percepiti e annotati senza romanticismo ma con qualche presenza retorica: “I watched the surgeons cutting off limbs and dressing wounds until I grew sick,” [...] (68) e “The moon was shining bright from an unclouded sky, and all nature was covered in repose”, poi continua con oggettività e pietà, “We could only hear the dull report of a musket now and then, with the crys and shrieks of our wounded from the hospitals, as the poor fellows underwent the painful operation of having an arm or leg amputated.” (68)

Ritorna spesso, spia significativa degli orrori anche confessati della solitudine, passività, paura create dal fronte, l’orrore di seppellire un soldato come se ormai fosse solo una cosa da eliminare, colpisce il rifiuto della freddezza, dell’assenza di mani amiche: “What a burial! Unknown, they were inhumanly, treacherously, buried by stranger hands. [...] There is something terrible to me in this nameless resting place, – this unknown burial, I trust it may never be my lot to die and be buried thus.” (71) perfino la sintassi viene sconvolta per seguire questo pensiero che evidentemente toglie a Williams l’ultima “speranza” a cui non può rinunciare, l’ultimo legame con l’umano.

La morte e la sepoltura di un soldato sono narrate senza

retorica, in tutta la loro "horrid reality" (82): "The soldier is mortally wounded but not quite dead," (82) "[...] he is laid aside where he lingers for an hour, perhaps a day, then dies. If there is any hope his wound is dressed, then perhaps he dies after a day or so, and he meets a soldier's burial, in the same clothes in which he dies, unwashed, smeared in his gore – a horrid sight. We dig him a grave, two feet deep, wrap him in his blanket, if he has one, and cover him up. Such is a soldiers burial at the hospital." (83)

La condanna della guerra è fatta senza mezzi termini: "Wholesale murder" (82), "[...] scenes of carnage and death, like barbarians." (85) "It is horrible to see the havoc that a retreating army makes along its line of march. In this respect there is no difference as far as I can see, between friend and foe." (74) "This horrid useless waste of human life, this wholesale butchery is terrible and should damn the authors through all time." (110)

Commenti netti, inequivocabili sull'iniquità della guerra sono presenti in varia misura in tutti i diari. Non sorprende lo sforzo di superare l'orrore soffermandosi su altri, piccoli aspetti della normalità: "We slept all night and late this morning without being disturbed. Glorious rest too. Ah, how I enjoyed it." (74) "Lighting my pipe, I lay down to rest. Tobacco is a great solace to the soldier. It relieves one's mind more than aught else." (76)

La condivisione della vita militare include anche piccoli gesti di semplice, autentica fratellanza: "As I had two large crackers left, I called up one of messmates who had nothing since morning and divided with him." (75)

Scenografie di un documentario di guerra, immagini vere e vivide, aspetti di vita che diventano problemi letterari, di scrittura: "The road was lined with soldiers trying to march, and every movement would witness the *fall* of several brave fellows, but up they would get and travel on again." (88) e oltre: "It was a sad sight to see our army moving silently across the river in the darkness of that July night." (103)

Il deserto dei Tartari, la vita militare come ripetizione, monotonia, attesa: "The same week over and over again that I find it impossible to narrate the events of each day so as to make it at all interesting, therefore, I will be very brief." (98)

L'ultima parte della sua vicenda è la prigionia. Le annotazioni si fanno scarse, diradate, dure, impersonali. "As I had no

idea of going back, I lay down below our breastworks and was captured about an hour by the (sun) by the 14(th Corps) A(rmy of the) C(umberland).” (129) “[...] I dread the coming of each day” (131) e il 14 aprile 1865 il cruciale “Lincoln was killed in theatre at Washington.” (133). Il 6 giugno è ancora prigioniero, ma le ultime parole, scritte dopo un mese, sono sospese nell’attesa, nella speranza: “Nearly a month, I am yet here. Cleaning out hospitals, now. Hope to get out ere long, say in two weeks.” (137)

“More mud than glory”

Lo studio dei testi (delle voci) del Sud, immersi e originati dall’ideologia e dalla retorica confederata, serve a non cancellare completamente gli uomini e le loro vite, con le loro voci, anche quando portano un’etichetta che li condanna. Aiuta anche a capire come l’infiltrazione di principi come il razzismo e lo schiavismo colorino intere aree della percezione della vita e dell’esperienza. Serve a cercare l’umano che c’è, o a salvare quello che non è avvelenato dall’ideologia dello schiavismo, a interrogarsi sul valore dell’umano oltre i nostri codici morali. Scavare dentro la consapevolezza di un uomo che porta una divisa crudele significa anche scoprire aspetti oscuri che anche il giudice può portare dentro di sé. Significa riconoscere in quello che volevamo considerare un monolito tracce inequivocabili di quell’umanità che vuole la sopravvivenza del meglio dell’umano, del giusto, del rispetto, della libertà di espressione.

Se è indubbio che il Sud confederato ha combattuto una guerra fondamentalmente per conservare la schiavitù e il sistema economico-politico che ne derivava, non ne consegue che altrettanto immorale debba essere la quotidiana lotta del soldato confederato per la sopravvivenza di sé e dei compagni, della famiglia, il valore attribuito ai legami di affetto, di supporto, con persone e luoghi; si può riflettere se non sia doveroso riconoscere una preoccupazione morale nel loro costante riconoscere l’orrore della condizione dell’uomo in guerra e le sue orrende, visibili conseguenze.

Si deve esplorare liberamente un’area come questa perché non si perda la forma della libertà intellettuale, garantita prima di tutto dalla varietà di voci e punti di vista, dall’accettazione delle differenze, dalla resistenza all’omologazione e all’allinea-

mento, dalla libertà di discussione senza le censure preventive del politicamente corretto. È giusto riconoscere il diritto di non essere cancellati, anche nel pensiero e nell'espressione, dall'ideologia che ha accomunato tutti gli uomini del Sud nell'unico colore della più o meno consapevole difesa dello schiavismo. Il diario è stato per lo scrivente spesso un ripensamento silenzioso, un rivedere in solitudine, di persone isolate (o protette) nella truppa o nella famiglia. Ha significato intuire la presenza di qualcosa di sbagliato nei propri convincimenti, presagire il crollo del Sud, la difficoltà di cercare di ricostruirsi, secondo istruzioni straniere, forse anche prevedere un'America che dalla sofferenza e distruzione della Guerra Civile costruirà nei decenni seguenti disumane ricchezze e le più brutali affermazioni dell'industrializzazione, dell'urbanizzazione, del razzismo.

Bibliografia

Diari

- (JOHN E. DOOLEY), *John E. Dooley, Confederate Soldier. His War Journal*, a cura di Joseph T. Durkin, Prefazione di Douglas Southall Freeman, Georgetown University Press, 1945.
- JAMES EDMOND HALL, *The Diary of a Confederate Soldier*, a cura di Ruth Woods Dayton, s.i.e., 1961.
- ROBERT MASTEN HOLMES, *Kemper County Rebel: The Civil War Diary of Robert Masten Holmes, C.S.A.*, a cura di Frank Allen Dennis, Prefazione di Th.L. Connelly, Jackson, University and College Press of Mississippi, 1973.
- JOHN WASHINGTON INZER, *The Diary of a Confederate Soldier*, a cura di M.L. Teague Crow, Huntsville, Ala., The Strode Publ. Inc., 1977.
- (JAMES CONRAD PETERS), *Diary of a Confederate Sharpshooter. The Life of James Conrad Peters*, a cura di Jack L. Dickinson, Charleston, W.Va., Pictorial Histories Publishing Co., 1997.
- HIRAM SMITH WILLIAMS, *This War so Horrible. The Civil War Diary of Hiram Smith Williams*, a cura di Lewis N. Wynne e Robert A. Taylor, Tuscaloosa/London, The University of Alabama Press, 1993.

Altre opere consultate e/o citate

- DANIEL AARON, *The Unwritten War. American Writers and the Civil War*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1987.
- MERTON E. COULTER, *Travels in the Confederate States. A Bibliography*, Norman, University of Oklahoma Press, 1961 (1948).
- ALICE FAHS, *The Imagined Civil War. Popular Literature of the North and South. 1861-1865*, Chapel Hill/ London, The University of North Carolina Press, 2001.
- STEVEN E. KAGLE, *Late 19th-Century American Diary Literature*, Boston, Twayne, 1988.
- THOMAS MALLON, *A Book of One's Own. People and Their Diaries*, London, Picador, 1984.
- REID MITCHELL, *Civil War Soldiers. Their Expectations and Their Experiences*, New York, Simon and Schuster, 1988
- LOTHAR HOENNINGHAUSEN e VALERIA GENNARO LERDA (a cura di), *Rewriting the South. History and Fiction*, Tübingen, Francke, 1993.
- NOEL POLK, "Upon Being Southernized: My Town, My Department, My Friends, and Me in a Carpetbagger Novel", in *Rewriting the South*, cit., pp. 425-434.
- EDMUND WILSON, *Patriotic Gore. Studies in the Literature of the American Civil War*, New York, Oxford University Press, 1966 (1962).

ABSTRACT

The intention of this essay is to explore the Civil War journals of six Confederate soldiers in the attempt to suggest a more authentic, complex, articulated vision of their perception of their war experience. Their narratives cover an extremely variegated, polyphonic range of interests, emotions, ideas, beyond the expected, more or less rhetorical descriptions of military actions: from writing to cooking, from loneliness and homesickness to racist arrogance, from disease to imprisonment, from humor to fear, from dejection to friendship. Attention has also been paid to textual aspects, such as style and register, tone and rhetorical devices that imply a process of maturation.

KEY WORDS

American Civil War. Confederate Diaries. War literature.

Vanessa Trapani

LE RELAZIONI DI N.S. CHRUSČEV
AL XX CONGRESSO DEL PCUS

Al centro del presente studio si collocano la lingua politica e la sua ritualità nell'ambito del discorso politico russo.

Il lavoro è stato concepito come *Lessico*¹, alla cui base si colloca un *corpus* di due testi fra quelli che fanno parte degli *Atti del XX Congresso del PC dell'URSS*.

Si tratta delle relazioni del Segretario Generale del Partito, N.S. Chruščev, al suddetto Congresso e, ancora più in dettaglio, di due diversi interventi in due diverse circostanze.

Il primo testo è costituito dal discorso di apertura del XX Congresso, tenuto dal Segretario il 14 febbraio 1956, nel *Bol'soj Dvorec* del Crémolino, alla presenza dei delegati dei partiti comunisti di tutto il mondo.

Di questo testo sono state impiegate, come base per il *Lessico*, le parti riguardanti politica estera e organizzazione del Partito: ci è parso, infatti, che in esse la lingua meglio rifletta la posizione del Partito e del governo verso problemi di grande rilevanza storico-politica.

Il secondo testo è quello a cui forse è maggiormente legata la data del febbraio 1956, non solo nella consapevolezza storica degli ex-Sovietici.

Ci riferiamo alla relazione pronunciata dallo stesso Chruščev, a porte chiuse e ai soli delegati sovietici, universalmente nota come *Relazione segreta sul culto della personalità* (24-25 febbraio 1956).

Si tenterà di tratteggiare qui di seguito, a grandi linee, i fatti che fecero da sfondo ai documenti che costituiscono la

¹ Cfr. V. TRAPANI, *Le relazioni di N.S. Chruščev al XX Congresso del Pcus, repertori e concordanze*, in corso di pubblicazione.

base del *corpus*, e, per quanto possibile in questa sede, fornire una valutazione delle conseguenze.

Lo scopo di questo breve *excursus* storico è fornire una possibile chiave di lettura dell'unicità e della profondità dei mutamenti da cui il testo nasce e che nel testo si riflettono.

Al centro di questa rassegna storica collocheremo la figura, non poco contraddittoria, di N.S. Chruščev, nel tentativo di delineare, anche attraverso la sua vicenda personale, la complessità degli avvenimenti del suo tempo.

Dopo l'uscita dalla scena politica sovietica dei due giganti del bolscevismo, Lenin e Stalin, fu subito lampante l'inadeguatezza politica dei rimanenti membri del Partito.

È noto che i dittatori non amano designare in vita i successori, quasi fossero convinti di vivere in eterno e, del resto, nella cerchia degli eletti, mancava una personalità che avesse le caratteristiche di *dux*.²

Chruščev, reduce dall'attività politica in Ucraina, entrò a piccoli passi sulla scena della politica sovietica, cominciando con l'incarico di Presidente della commissione per l'organizzazione dei funerali di Stalin³.

Nello stesso anno ottenne un incarico alla segreteria del Comitato centrale. Per Malenkov e Berja, in corsa per l'ambita carica di capo, egli non sembrava rappresentare alcun pericolo.

Commenta a tal proposito D.A. Volkogonov: "Chruščev era in effetti un personaggio assolutamente ordinario: apparteneva alla seconda generazione di bolscevichi, quella post-rivoluzionaria, costituita per la maggioranza da gente poco istruita se non addirittura al limite dell'analfabetismo, ubbidiente, devota ciecamente ai dettami del Partito e del suo grande *leader*. Egli era uno dei tanti che avevano fatto una folgorante carriera durante la dittatura di Stalin e che erano rimasti illesi persino nella fase tragica del terrore e delle purghe. Chruščev, con il suo faccione e i suoi modi di fare, incarnava il tipo del *мужик*, semplice

² Cfr. Д.А. Волкогонов, *Семь вождей. Галерея лидеров СССР*, Москва, Новости, 1996, стр. 337.

³ Sulla figura complessa di N.S. Chruščev vedi anche R. MEDVEDEV, *Ascesa e caduta di N.S. Chruščev*, Roma 1982; R. MEDVEDEV, *Chruščev, gli anni del potere*, Milano 1977; *Stalin e Chruščev, 1941-1964*, in *Storia dell'Unione Sovietica*, Milano 1979; В. Еггелинг, *Политика и культура при Хрущеве и Брежнев 1953-1970*, Москва 1999.

e innocuo, verso cui non si può avere il benché minimo sospetto o timore.”⁴

Fra i grandi nomi del *Prezidium* del Partito, quello di Chruščev non fu certo il primo ad essere proposto per la carica di Segretario generale.⁵

Frattanto la situazione nel Paese si faceva critica: nei GULAG si trovavano ancora milioni di detenuti e gli organi di sicurezza continuavano nella pratica degli arresti di massa immotivati.

I membri del Partito non sembravano essere preoccupati dal fatto in sé, quanto dalla minaccia che lo stato di cose rappresentava per la loro posizione.

L’incarnazione di questa scomoda situazione fu vista in Berja, capo dell’apparato di sicurezza e stretto collaboratore di Stalin.

Secondo le parole di Nikita Sergeevič si impose la necessità di “*Берюю убирать...*”⁶; detto-fatto; durante una seduta del *Prezidium* Berja fu fatto arrestare e di lì a poco fucilato.

I metodi di indagine sui crimini da lui commessi e il decorso del processo mostrarono un’impeccabile applicazione in concreto degli insegnamenti del predecessore di Chruščev.⁷

L’eliminazione di Berja rafforzò la posizione del futuro Segretario generale del Partito, che già il 7 settembre del 1953 assunse la prestigiosa carica, all’età di 59 anni.

L’uscita di scena di Berja non risolveva il grave ed impellente problema della destalinizzazione del Paese.

Già all’indomani della morte di Stalin, infatti, dai *lager* siberiani cominciarono a giungere fiumi di lettere dei detenuti, in cui venivano descritte la crudeltà e la disumanità della loro

⁴ Cfr. Д.А. Волкогонов, *Семь вождей...*, cit., p. 340.

⁵ Nelle memorie di un suo compagno di Partito leggiamo: “его внешнее добродушие и его мужицкая простота не совпадались с обликом возможного очередного диктатора...”. [Il suo aspetto esteriore e la sua semplicità da contadino non si addicevano al profilo del futuro dittatore]. Cfr. Волкогонов, *op. cit.*, p. 340.

⁶ [... togliere di mezzo Berja]. Le memorie di N.S. Chruščev, da lui incise su un nastro, giunsero negli Stati Uniti e furono pubblicate in lingua inglese nel libro *Khrushchev Remembers*, Boston, Toronto, Little, Brown and Company, 1970-1974, 2 voll. In russo sono state pubblicate in modo frammentario col titolo di *Никита Хрущев, Воспоминания*, New York, Chalidze Publications, 1979-1981, 2 voll. Per le citazioni dalle *Memorie* mi avvalgo non del testo integrale, ma di brani scelti, pubblicati, insieme alla relazione segreta, nell’edizione newyorkese del 1988; cfr. *Хрущев о Сталине*, Нью Йорк, Телекс, 1988.

condizione e in cui si chiedeva una revisione delle condanne.

Liberare milioni di detenuti era impensabile per il momento, ma divenne lampante la necessità di apportare dei cambiamenti al sistema impostosi sotto Stalin, per salvaguardare e rafforzare la posizione del Partito e dei suoi componenti.

Nelle memorie di Chruščev leggiamo:

Все оставалось как было. Никто не думал о том, чтобы реабилитировать людей, которые погибли заклеенными как враги народа, или освободить из лагерей заключенных, которые до самого XX съезда [...] оставались там. [...]

Мы не могли освободиться от контроля Сталина и после его смерти.[...] Но многим было известно, что Сталиным были совершены действия, которые считались бы преступными в любой стране, за исключением фашистских государств Гитлера и Муссолини.⁸

Per la prima volta un personaggio politico sovietico di rilievo arrivava a stabilire, nelle sue riflessioni, un parallelo tra lo stato socialista e quelli fascisti, cosa che dimostrava, tra l'altro, la personalità eccezionale di Chruščev.⁹

Frattanto si avvicinava l'apertura del XX Congresso del PCUS, il primo dopo la morte di Stalin. Il nostro fece la proposta di designare "una commissione per indagare sull'attività di Stalin". Gli altri membri del Partito manifestarono incertezza o disaccordo, ma il Segretario assicurò che il tutto si sarebbe svolto "в секретном порядке"¹⁰.

⁷ Cfr. Волкогонов, *Семь вождей...*, cit., pp. 358-360.

⁸ Cito da Хрущев о Сталине..., cit., p. 87. [Tutto procedeva come al solito. A nessuno veniva in mente di riabilitare la gente che era morta con il marchio di "nemico del popolo" o di liberare i prigionieri dai campi di reclusione, la maggior parte dei quali vi rimase sino all'epoca del XX Congresso del Partito. [...] Non riuscivamo a liberarci del controllo di Stalin neppure dopo la sua morte. [...] Ma molti sapevano che Stalin aveva compiuto atti che in qualsiasi paese sarebbero stati considerati criminali, fatta eccezione per gli stati fascisti di Hitler e Mussolini].

⁹ Cfr. M. HELLER - A. NEKRIČ, *Storia dell'URSS, Dal 1917 a Eltsin*, Milano, Bompiani, 2001, pp. 611-612.

¹⁰ Nekrič a tal proposito commenta: "Il fatto che Chruščev abbia intrapreso quest'opera di denuncia dei crimini del periodo staliniano nonostante i rischi personali, dimostra la sua netta superiorità nei confronti degli altri dirigenti sovietici, sia come uomo, sia come leader politico", ma aggiunge: "Non è escluso che abbia intrapreso questa strada senza ancora la piena consapevolezza delle implicazioni politiche del suo gesto e nella speranza di riuscire a mantenere il controllo degli avvenimenti". Cfr. HELLER - NEKRIČ, *op. cit.*, pp. 612-613.

La decisione fu presa il 31 dicembre del 1955, a due mesi dal Congresso. A capo della commissione di indagine fu designato P.N. Pospelov, che già in passato aveva collaborato alla redazione di una biografia ufficiale di Stalin¹¹; la materia rimaneva immutata, sarebbe bastato cambiare il punto di vista.

Relatore fu designato lo stesso Chruščev¹².

La commissione d'inchiesta, nonostante la presidenza tutto sommato rassicurante di Pospelov, fu accolta senza nessun entusiasmo dalla vecchia guardia staliniana: Molotov, Vorošilov e Kaganovič. Da parte sua Mikojan, sebbene non si opponesse, non fornì a Chruščev alcun sostegno attivo.¹³

Molotov e Kaganovič fecero rilevare al coraggioso compagno:

... а что ты о себе скажешь, Никита? Ведь мы все в этой системе замешаны!¹⁴

sentendosi, a quanto pare, rispondere:

Думаю, что нас поймут. Молчать больше нельзя...¹⁵

Nikita era in effetti uno dei tanti che in passato avevano incensato il dittatore come "genio" o "grande condottiero".

¹¹ P.N. Pospelov, teorico del Partito, era stato già autore della famosa storia falsificata del Partito comunista (il *Краткий курс*) e poi, sulla base di questa, di una *Биография И.В. Сталина*.

¹² Cfr. *Хрущев о Сталине...*, cit., p. 89 leggiamo: "Мы находимся в предверии XX съезда партии. Выступить с отчетным докладом на съезде я не хотел [...]. Самым старшим среди нас был Молотов, поэтому у него было больше всего на это прав [...], но все члены Президиума ЦК, в том числе и сам Молотов, единодушно проголосовали за то, чтобы докладчиком был я [...]". [Eravamo alle porte del XX Congresso. Io non volevo leggere il rapporto al Congresso. [...] Il più anziano tra noi era Molotov, per cui ne aveva più diritto [...], ma il *Prezidium* del CC, tra i cui membri era lo stesso Molotov, votò all'unanimità perché il relatore fossi io].

¹³ Su questo punto non tutti gli storici concordano e le spiegazioni di Chruščev *a posteriori* non sembrano molto convincenti. Secondo alcuni, infatti, a portare il Segretario del Partito alla determinazione di denunciare i crimini di Stalin non fu tanto l'eroismo, quanto le pressioni dall'interno, mirate a fare di Chruščev il capro espiatorio dell'inevitabile tempesta di polemiche.

¹⁴ [E che dirai di te, Nikita? In fin dei conti, tutti siamo invischiati in questo sistema].

¹⁵ [Penso che ci capiranno. Non si può tacere oltre].

Il 14 febbraio 1956, al Cremlino, fu solennemente inaugurato il XX Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica, alla presenza dei delegati dei partiti comunisti di tutto il mondo.¹⁶

Tutto si svolse come di consueto: discorso d'apertura del Segretario generale, Chruščev appunto, approvazione dell'ideologia marxisto-leninista, notazioni di carattere economico, di politica interna ed estera.

I giornali di tutto il mondo diedero grande risonanza all'atteggiamento conciliante assunto nel commentare lo spinoso problema della *сосуществование* (coesistenza) di due sistemi antipodici, quello comunista e quello capitalista.¹⁷

В самом деле, есть только два пути: либо мирное сосуществование, либо самая разрушительная в истории война. Третьего не дано.¹⁸

Grande eco ebbe la posizione assunta da Chruščev in merito all'assoluta necessità di evitare una terza guerra in cui "не будет победителя",¹⁹ così come l'ammissione dell'impossibilità di "esportare" la rivoluzione.²⁰

Passò perciò in penombra il tono generale dell'intervento, in alcuni punti smorzato e autocritico, ma sempre misurato.

Non sarà sfuggito ai più attenti ascoltatori il fatto che, a fronte di un ripetersi cadenzato di citazioni e celebrazioni di

¹⁶ Per la precisione presenziarono i rappresentanti di 55 partiti fratelli. Tra i presenti si leggono i nomi di P. Togliatti, M. Scoccimarro, R. Montagnana, A. Buglani, S. Cacciaputi, P. Bufalini per l'Italia, V. Vidali per il PC di Trieste e nomi illustri come quelli di Bierut e Cyrankiewicz per la Polonia e D. Ibaruri, la *passionaria*, per la Spagna. Sulle ripercussioni del XX Congresso all'interno del Partito spagnolo vedi anche R. Cruz Pasionaria - Dolores Ibaruri, *Historia y símbolo*, Madrid 1999, pp. 177-184, 203-204.

¹⁷ Cfr. "Коммунист", 1956, febbraio n. 3 (pp. 3-38), marzo n. 4 (pp. 3-12/122-128). "Правда", 1956, 13-27 febbraio. "Nowe drogi", 1956. "Trybuna ludu", 1956, 15-20 febbraio.

¹⁸ Cfr. XX Съезд Коммунистической Партии Советского Союза, 14-25 февраля, -стенографический отчет, Москва, Государственное издательство политической литературы, 1956. Доклад первого секретаря ЦК КПСС тов. Н.С.Хрущева, Москва, 1956. [Esistono solo due strade: o la convivenza pacifica o la guerra più distruttiva che la storia abbia mai visto. Una terza possibilità non c'è].

¹⁹ [Non ci sarà un vincitore].

²⁰ Cito dall'originale russo: "Ромэн Роллан был прав, когда говорил, что свободу не привозят, как Бурбонов, из-за границы в фургонах. Смешно думать, что революции делаются по заказу".

Lenin, il nome di Stalin fu fatto una sola volta, per ricordarne la scomparsa.²¹

Ecco come lo ricorda laconicamente Chruščev:

Вскоре после XIX съезда партии смерть вырвала из наших рядов Иосифа Виссарионовича Сталина. Враги социализма рассчитывали на возможность растерянности в рядах партии, раздоров в ее руководстве, колебаний в проведении ее внутренней и внешней политики. Однако эти расчеты провалились.²²

La relazione sull'operato del comitato centrale fu piuttosto evasiva: Chruščev fece delle critiche alquanto generiche a "attivisti" del Partito che "... продолжают отсиживаться в канцеляриях, убивают время на бумаготворчество, на бюрократическую переписку..."²³ e più in particolare a Stalin, Molotov e Malenkov, ma senza mai nominarli²⁴. Non mancò d'altro canto di sottolineare i meriti di Stalin (sebbene mai *expressis verbis*) nello schiacciare i "nemici del popolo". A tutto ciò delegati, congressisti ed inviati impeccabilmente risposero con immancabili "*длинные и продолжительные аплодисменты*" in conclusione addirittura "*переходящие в овацию*".

Il Congresso era finito e non una parola era stata detta a proposito delle indagini sul conto di Stalin, che avevano già preso forma di documento e che Chruščev, pare²⁵, voleva a tutti costi portare a conoscenza dei delegati sovietici²⁶.

²¹ Cfr. *XX Съезд Коммунистической Партии Советского Союза...*, cit.

²² [Subito dopo il XIX Congresso del Partito la morte ha strappato dalle nostre fila Josif Vissarionovič Stalin / I nemici del socialismo contavano sulla possibilità di confusione tra le file del Partito, lacerazioni nella classe dirigente, tentennamenti in politica interna ed estera. Ma avevano fatto male i loro conti].

²³ [... continuano a rimanere seduti negli uffici, sprecano il tempo tra scartoffie e corrispondenza burocratica...].

²⁴ Cfr. *XX Съезд Коммунистической Партии Советского Союза...*, cit.

²⁵ Anche su questo punto non c'è assoluta chiarezza. Secondo Edward Crankshaw, che ha curato l'introduzione e le note dell'edizione inglese delle memorie di Chruščev, il Primo Segretario, sulle prime, non aveva nessuna intenzione di denunciare il suo predecessore. Tuttavia, in seguito, sostiene Crankshaw, cambiò tattica e, con un colpo di mano, riuscì a guadagnarsi il credito necessario per dare inizio al nuovo corso. (Mi avvalgo qui dell'edizione italiana *Chruščev ricorda*, a cura di Strobe Talbott, Milano, Sugar Editore, 1970, pp. 364-365).

²⁶ Così Chruščev ricorda le sue parole ai compagni: "Товарищи, съезд заканчивает свою работу и мы, значит, еще не сказали ни слова о преступлениях совершенных при Сталине. Нам известно, что люди

Il *Prezidium* diede il suo consenso a che i risultati dell'inchiesta della commissione di Pospelov si facessero conoscere ai congressisti, in una seduta a porte chiuse. Non mancarono ulteriori opposizioni e riferimenti alle responsabilità individuali, ma Chruščev si dichiarò pronto a rispondere di ciò di cui era colpevole. Così facendo infranse uno dei principi basilari di ogni governo assolutista: l'omertà del gruppo dirigente²⁷.

La lettura avvenne nella notte tra il 24 e il 25 febbraio, per ben quattro ore consecutive, tra l'incredulità dei delegati presenti²⁸. Non furono ammessi né delegati stranieri²⁹ né giornalisti. Non fu concesso neppure prendere appunti.

Lo schema proposto fu semplicistico ma efficace.

Tutte le colpe per i mali perpetrati furono attribuiti al patologico fenomeno del "culto della personalità"³⁰ di Stalin³¹.

Il relatore volle significativamente sottolineare che tale aberrazione nella personalità del compagno Stalin era già stata presagita da Lenin, il quale aveva messo in guardia da possibili degenerazioni³².

растрелянные в результате репрессий, были невиновными". [Compagni, il Congresso conclude i suoi lavori e noi non abbiamo fatto neppure cenno ai delitti commessi sotto Stalin. Sappiamo che i fucilati, vittime delle repressioni, non avevano commesso alcun crimine]. Ma sempre nelle memorie leggiamo una sorta di sfogo: "Мы находились в предверии XX съезда партии. Выступать с отчетным докладом на съезде я не хотел [...]. Самым старшим среди нас был Молотов, поэтому у него было больше всего на это прав [...], но все члены Президиума ЦК, в том числе и сам Молотов, единодушно проголосовали за то, чтобы докладчиком был я [...]" [Eravamo alle porte del XX Congresso. Io non volevo leggere il rapporto al Congresso. [...] Il più anziano tra noi era Molotov, per cui ne aveva più diritto [...], ma il *Prezidium* del CC, tra i cui membri era lo stesso Molotov, votò all'unanimità perché il relatore fossi io]. Cfr. *Воспоминания...*, cit., pp. 89-90.

²⁷ Cfr. HELLER - NEKRIČ, *op. cit.*, p. 614.

²⁸ Dalle memorie: "Делегаты слушали затаив дыхание, многие из них впервые слушали о трагедии их страны", cit., p. 93.

²⁹ A quanto pare, P. Togliatti fu uno dei pochi stranieri cui fu concesso il privilegio di sfogliare il documento prima della sua lettura, a patto di mantenere "assoluto riserbo". Tornato in Italia ai primi di marzo, Togliatti mise a parte i compagni di Partito dell'esistenza di un documento "scandaloso" circa presunti crimini di Stalin, ma mantenne riserbo sui dettagli. La reazione dei membri del PC italiano fu per lo più di disapprovazione verso il compagno Chruščev, che aveva arbitrariamente gettato tutto il mondo comunista nel più profondo imbarazzo.

³⁰ Espressione mutuata da una lettera di Marx. Cito da Volkogonov, *op. cit.*, p. 361.

³¹ Cfr. *Доклад на закрытом заседании XX Съезда КПСС...*, cit.

³² A supporto di quanto detto da Chruščev in sede di Congresso, nei

La linea generale del Partito e i suoi componenti non avevano in alcun modo a che fare con una simile deviazione, di cui, anzi, erano essi stessi vittime. Il concetto viene espresso, formulato e riformulato durante tutta la relazione:

Отрицательные черты Сталина, которые при жизни Ленина были только в зачаточном состоянии, в течение последних лет переросли в грубое злоупотребление властью, сосредоточенной в руках Сталина, что причинило нашей партии огромный ущерб³³.

Ai membri del Partito veniva rivolto l'appello alla coesione intorno ai principi indicati dal grande maestro Lenin per riparare ai gravi danni subiti e proseguire sulla via da lui indicata.³⁴

Il documento era parziale non soltanto nell'analisi della genesi del fenomeno ma anche nella denuncia delle sue conseguenze: si parlò solo dei crimini perpetrati nei confronti dei membri del Partito che avevano appoggiato Stalin, passando invece in silenzio le vittime dei cosiddetti processi "pubblici", gli oppositori, i milioni di normali cittadini, ecc.

Una più tagliente e più diretta critica del passato stalinista fu formulata nel discorso di Anastas Mikojan.

Chrusčev si rendeva comunque conto delle enormi conseguenze che la sua dichiarazione avrebbe avuto e non mancò di rammentare, in conclusione, la necessità di mantenere assoluto riserbo.³⁵

mesi successivi furono pubblicati dagli organi di Partito, alcuni documenti inediti di Lenin, da lui dettati, pare, tra il dicembre 1922 e il gennaio 1923, tra cui la "Lettera al Congresso" in cui il leader del Partito delineava i profili dei membri più influenti del Partito, mettendo in guardia dai loro "difetti". In questa lettera, in particolare, Lenin suggerisce di tenere d'occhio le tendenze dispotiche di Stalin e, addirittura, di sostituirlo alla guida del Partito. Si confronti a tal proposito l'articolo *Неопубликованные документы В.И. Ленина "Коммунист", Июнь 1956 г., 9, стр. 15-26.*

³³ [... gli aspetti negativi del carattere di Stalin, solo a uno stato embrionale mentre Lenin era in vita, nel corso degli ultimi anni sono degenerati in un impiego dispotico del potere concentrato nelle mani di Stalin, cosa che ha arrecato al Partito un danno enorme].

³⁴ Cfr. *Доклад на закрытом заседании XX Съезда КПСС...*, cit., "XX съезд положил начало процессу очищения партии от Сталинизма и восстановления в партии ленинских норм жизни".

³⁵ *Ibidem*: "этот вопрос мы не можем вынести за пределы партии, а тем более в печать. Надо знать меру, не питать врагов, не обнажать перед ними наших язв...". [Questa questione non può uscire dai confini del Partito e tanto meno finire sui giornali. Bisogna conoscere i limiti, non darsi in pasto ai nemici, non denudare davanti a loro le nostre piaghe...].

Il testo fu distribuito in forma di libretto nei comitati di Partito “per conoscenza”, ma purtroppo i timori di Chruščev si concretizzarono e il testo fu clandestinamente diffuso, a quanto pare, per mano polacca,³⁶ fino a divenire, in breve tempo, di dominio internazionale (pubblicato per la prima volta all'estero negli Stati Uniti, il 4 giugno del 1956, fece grande scalpore). Intervistato da giornalisti stranieri in merito alle sue scandalose dichiarazioni, Chruščev negò sempre la paternità del testo.

In Russia fino al 1989 *La relazione segreta* rimase un documento inaccessibile, conservato negli archivi del PCUS. Ciononostante la stampa di Partito diede grande eco alla denuncia del “culto della personalità”, alla necessità di superare questa *язва* (ulcera), di ripristinare i principi delineati dal grande maestro e “condottiero” Lenin³⁷.

³⁶ Nelle sue memorie Chruščev attribuisce la colpa della diffusione del testo proprio ai “compagni” polacchi: “Получила экземпляр доклада и польская партия. В то время когда происходил XX съезд партии, секретарь польского Центрального Комитета тов. Берут умер. В Польше начались волнения, и вот в это-то время наши документы, как оказалось, попали в руки некоторых польских товарищей, которые были настроены враждебно по отношению к Советскому Союзу. Они использовали мой доклад в своих целях и размножили его. Мне впоследствии рассказывали, что он продавался по дешевке”. [Anche il Partito polacco ne ricevette un esemplare. Mentre era in corso il XX Congresso del Partito, il Segretario del CC polacco, Bierut, morì. In Polonia cominciarono dei disordini e proprio in questa fase i nostri documenti finirono in mano a dei compagni polacchi ostili all'Unione Sovietica che li utilizzarono per i loro scopi e li diffusero. Venni in seguito a sapere che il testo era in vendita a pochi soldi]. *Op. cit.*, p. 93. Su questo punto tuttavia le fonti polacche forniscono altre informazioni. P. MACHCIEWICZ in *Polski rok 1956*, Warszawa 1993, commenta come segue la diffusione del testo: “... od razu po zakończeniu zjazdu Chruszczow podjął konsekwentne działania mające na celu upowszechnienie sformułowanej przez siebie krytyki minionego okresu (corsivo nostro V.T.). Tekst “tajnego referatu” powielono w formie niewielkiej książeczki w czerwonej okładce, którą rozესłano instancjom partyjnym”, [... subito dopo la fine del Congresso Chruščev prese delle decisioni coerenti mirate a diffondere la critica da lui formulata nei confronti del passato. Il testo della “relazione segreta”, sotto forma di libretto dalla copertina rossa, fu distribuito alle sedi di Partito].

³⁷ Si confronti in “Партийная жизнь”, 1956: Февраль, 4, стр. 3-9/52-56; Март, 5, стр. 11-20; Апрель, 7, стр. 3-9/44-49; Июль, 13, стр. 3-9; Июль, 14, стр. 62-72; Август, 15, стр. 3-9; Август, 16, стр. 3-9; Сентябрь, 17, стр. 3-8; Декабрь, 23, стр. 53-52, e in “Коммунист”, 1956: Февраль, 3, стр. 3-14/15-32/34-38; Март, 4, стр. 3-12/122-128; Апрель, 5, стр. 3-14; Апрель, 6, стр. 100-111; Июнь, 9, стр. 15-26; Июль, 10, стр. 3-13; Июль, 11, стр. 3-11 e ancora А. Пыжиков, *XX съезд и общественное мнение*, “Свободная мысль”, Москва, VIII (2000). Per quanto riguarda la

All'estero il documento ebbe un effetto immediato.

Il discorso su *Il culto della personalit  e le sue conseguenze* pareva sanzionare i processi messi in atto dopo la morte di Stalin (5 marzo 1953), generalmente indicati con il nome di "destalinizzazione" o, pi  genericamente, *ommenelʹ* (disgelo).

Il contenuto e il significato politico delle parole di ChruscĀev bastarono a provocare un serio turbamento nei partiti comunisti occidentali e la destabilizzazione, per lo meno in alcuni "anelli" della catena, tra i quali, insieme all'Ungheria, la Polonia risult  uno dei meno solidi.

Si inizi  a parlare di un "nuovo corso" in alcuni paesi della democrazia popolare (intanto in Ungheria, Imre Nagy era tornato al potere); nuove correnti della politica internazionale trovarono espressione nella distensione delle relazioni con l'Occidente (ritirata dell'URSS dall'Austria, Conferenza di Ginevra); giunse a fine il lungo conflitto con la Jugoslavia e ancora emersero nuove tendenze nella politica economica dell'URSS, con una maggiore attenzione allo sviluppo dell'agricoltura e alla crescita del consumo sociale.

Caratteristica generale di questo processo fu il fatto che il suo principio propulsore venne proprio dal centro del potere (cosa, a dire il vero, non proprio nuova in Russia), il quale, per lungo tempo, (in pratica fino al 1956) lo aveva tenuto sotto controllo.

L'iniziativa "dall'alto" non muta il fatto che un *imput* decisivo all'avvio di questo nuovo corso fu la minaccia di esplosioni di malcontento sociale "dal basso", come era accaduto in Germania nel giugno 1953.

I cambiamenti seguiti alla morte di Stalin, dal punto di vista della dirigenza sovietica, erano una sorta di "fuga in avanti", una prova di modificazione del sistema dal vertice, che permettesse, in modo sicuro e controllato, di appianare l'insoddisfazione sociale, di risolvere i contemporanei problemi politici, so-

stampa polacca ci riferiamo ai seguenti articoli: J. MORAWSKI, *Nauki XX zjazdu KPZR*, luty 1956 r., pp. 28-42; J. SCHAFF, *Z czym walczymy i do czego  dzymi wyst puj c przeciwko "kultowi Jednostkowi"* kwiecień 1956 r., pp. 18-29; *Po XX zjezdzie KPZR*, maj 1956 r., pp.104-116; VIII Plenum KC PZPR, Przem wienie Gomułki, październik 19-21, 1956 r.; VIII Plenum KC PZPR, przem wienie Ochaba, październik 19-21, 1956 r. "Nowe Drogi", Warszawa 1956. Nell'ambito dei quotidiani russi si veda la "Pravda" dei giorni 13-27 febbraio 1956 e, per la stampa polacca, "Trybuna Ludu" dei giorni 15-20 febbraio 1956.

ciali ed economici, prima che essi portassero ad un'esplosione incontrollata o alla formazione di autonomi movimenti di contestazione sociale.

Questa strategia, per qualche motivo, in Ungheria e in Polonia non ebbe successo³⁸.

In Polonia, l'atto di Chruščev coincise con la morte di Bierut, fedele discepolo di Stalin e, negli ultimi anni, capo del Partito comunista polacco. La scomparsa del dirigente influenzò in modo decisivo la scelta di diffondere il testo antistalinista³⁹. Edward Ochab, eletto durante il VI Plenum a sostituire Bierut, ottenne un esemplare numerato e il 21 marzo, un giorno dopo la fine del Plenum, la Segreteria del Partito, nella sua prima seduta, decise di dare ampia diffusione al testo della relazione⁴⁰.

Fu una decisione eccezionale: nessun altro partito comunista del blocco si decise ad un simile passo.

La nuova dirigenza voleva così affermare la sua presa di distanza dalla politica stalinista, cercando nuove fonti di sostegno e fiducia popolare.

In tutta la Polonia vennero organizzati incontri di Partito, alcuni dei quali avevano carattere aperto, potendovi prendere parte anche cittadini non iscritti al PC: in queste sedi veniva letto e commentato il testo della relazione segreta. Le imponenti dimensioni del fenomeno lasciarono allibiti gli stessi organizzatori⁴¹.

³⁸ Sulla scarsa docilità dei compagni polacchi si erano già soffermati i predecessori di Chruščev. Nel 1944, quando per la prima volta era divenuta evidente la crepa tra PPR e la linea sovietica, lo stesso Stalin ebbe a dire che "L'introduzione del comunismo in Polonia è paragonabile al tentativo di mettere una sella sul dorso di una vacca". Cito da N. DAVIS, *Boże igzrysko. Historia Polski*, Kraków, Znak, 1998.

³⁹ Cfr. MACHCEWICZ, *op. cit.*, pp.12-17.

⁴⁰ Cfr. *Stalinizm in Polska na przestrzeni wieków*, a cura di M. Tazbir, Warszawa 1995. Sulle vicende polacche di quegli anni vedi anche R.F. LESLIE, *The History of Poland since 1863*, Cambridge University Press, 1980.

⁴¹ La mancanza di dati rende difficile stabilire le dimensioni di questo fenomeno nell'intero paese. La sua portata generale si può dedurre da informazioni a carattere locale. Così, per es., nell'ambito dell'organizzazione di Partito di Łódź, fino al 4 di aprile, agli incontri dedicati alla relazione di Chruščev presero parte circa diecimila persone. Le riunioni spesso duravano molte ore; dopo la lettura della relazione venivano poste delle domande. Il 26 marzo la riunione dell'attivo del Partito comunista del Politecnico di Szczecin durò dalle 17:00 alle 2:00 di notte e furono fatte ben 110 domande. L'effetto della lettura della relazione era spesso traumatico: a Varsavia,

La grossolana e sbrigativa interpretazione fornita da Chruščev a proposito dei crimini del passato venne messa in discussione o, non di rado, completamente rifiutata.

Poco esito ebbe lo sforzo di distinguere tra gli errori e i crimini di Stalin e quella che era ritenuta la fondamentale e giusta direzione nello sviluppo dell'URSS.

Le argomentazioni si muovevano pericolosamente sul filo del rasoio. "Egli fece tutto ciò – dice Chruščev di Stalin – tentando di fare gli interessi della classe operaia, del popolo lavoratore, per portare il socialismo e il comunismo alla vittoria. Non si può dire che furono atti da folle despota. Pensava che così si dovesse fare nell'interesse del Partito. In questo sta la vera tragedia!"⁴².

Chruščev doveva rendersi conto che una critica così violenta contro il Capo avrebbe pericolosamente colpito le fondamenta dell'intero sistema sovietico e messo in discussione tutto il suo apparato⁴³.

La metafora a carattere religioso si ripete sempre più di frequente. "Chi perde fede in un santo, perde fede in tutto il resto", fu detto.

L'opinione pubblica pretese concrete informazioni sul conto di Gomulka e di altri comunisti arrestati ed espulsi dalla vita pubblica.

La denuncia dei crimini e dell'arbitrarietà del sistema stalinista, non poterono non riportare alla memoria tutte le tragedie e i traumi subiti dal popolo polacco, in un non lontano passato.

Il riconoscimento, durante il XX Congresso, dell'esistenza di molteplici strade verso il socialismo e, in particolare, la critica della politica di Stalin nei confronti della Jugoslavia, diedero un impulso fondamentale alla ripresa del tema delle nazionalità e delle relazioni tra Polonia ed URSS⁴⁴.

Ricorrevano le domande: "Perché per il 90% i generali del

durante l'incontro al Radiokomitet, quattro persone svennero. In un altro incontro un astante scoppiò in lacrime. Cfr. MACHSEWICZ, *op. cit.*, p. 18.

⁴² Cito dall'originale russo: "Сталин смотрел на все это с точки зрения интересов трудящегося народа, интересов победы социализма и коммунизма. Мы не можем сказать, что его поступки были поступками безумного деспота. Он считал, что так нужно было поступать в интересах партии, трудящихся масс, во имя защиты революционных завоеваний. В этом-то заключается трагедия!"

⁴³ Cfr. MACHSEWICZ, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁴ Cfr. TAZBIR, *op. cit.*, pp. 688-689.

nostro esercito sono Russi?"; "Perché il compagno Chruščev è rimasto a Varsavia dopo i funerali di Bierut? Non ha forse deciso di persona chi lo avrebbe sostituito?"⁴⁵.

La memoria collettiva, fino ad allora privata del diritto alla pubblica espressione, ebbe una sorta di esplosione. Nel bollettino di informazione del Dipartimento Organizzativo del Comitato Centrale del Partito si legge che "in tutti gli ambienti si ripetono le domande a proposito della vicenda di Katyń⁴⁶ e le eventuali responsabilità di Stalin, dell'insurrezione di Varsavia, dell'incursione dell'Armata Rossa nel 1939 nella Bielorussia occidentale e in Ucraina, ecc."

In Wielkopolska, in molte riunioni, fu chiesto perché non si celebrasse l'anniversario di Katyń, così come quelli di Auschwitz e Mauthausen.

Le sedi di Partito furono sommerse da lettere, per lo più anonime, che spesso assumevano il carattere di manifesti di protesta, veri e propri *cahiers de doléance*.

Nel giugno dello stesso 1956 gli operai delle fabbriche di Poznań scesero in strada con striscioni che recitavano "*Chleb i wolność*" (Pane e libertà) o "*Rosjanie do domu*" (Russi a casa); durante i due giorni di scontri con la polizia morirono 53 persone; l'ordine fu riportato grazie all'intervento del ministro Cyrankiewicz. Si trattò non di un semplice sciopero ma di una rivolta contro il sistema⁴⁷.

Contribuirono in larga misura a tenere sotto controllo la situazione e il sempre più pericoloso ed incontrollabile entusiasmo collettivo, gli eventi d'Ungheria dove le manifestazioni di solidarietà verso "la svolta polacca", organizzate a Budapest il 23 ottobre, presero ben presto forma di insurrezione nazionale. Imre Nagy, definito "il Gomulka ungherese", tentò di gestire la situazione promettendo delle concessioni sempre più radicali (ritorno al sistema multipartitico, neutralità, ecc.). Per tutta risposta, il 4 di novembre l'esercito sovietico piombò in Ungheria e, nel corso di una settimana, sedò sanguinosamente l'in-

⁴⁵ Cito da MACHCEWICZ, *op. cit.*, pp. 22-38.

⁴⁶ Nel mese di aprile del '40, su ordine di Stalin, 21.857 ufficiali polacchi, prigionieri in campi di concentramento sovietici, furono giustiziati nel bosco di Katyń, non lontano da Smolensk. Nel 1944 i Sovietici riesumarono i cadaveri ed attribuirono il massacro ai nazisti. Questa fu per anni la versione ufficiale finché nel 1983, M. Gorbačev non ammise che era stata opera dell'NKVD e svelò l'esistenza di altre fosse comuni.

⁴⁷ Cfr. DAVIS, *op. cit.*, pp. 720-721.

surrezione con un tragico bilancio finale di 2500 morti ⁴⁸.

La tragedia ungherese frenò di colpo persino i più radicali sostenitori delle riforme in Polonia, e Gomułka, dal canto suo, ottenne un pretesto per proseguire la sua linea moderata.

Ma qualcosa era irreversibilmente cambiato.

Si era comunque aperta una falla nel tabù del silenzio: insieme al terrore scemava la dipendenza ideologica, presupposti di un regime totalitario.

In patria le reazioni dell'opinione pubblica furono disperate: prevalse certo l'incredulità e non di rado il biasimo verso il gesto di Chruščev. ⁴⁹ Le reazioni più ostili si ebbero nella Repubblica di Georgia, dove le celebrazioni per l'anniversario della morte del Capo si trasformarono in un attacco aperto alla politica di destalinizzazione avviata dal XX Congresso ⁵⁰.

Non mancarono atteggiamenti di segno esattamente contrario; le denunce si spinsero molto oltre i limiti prudentemente abbozzati dal compagno Chruščev: nessuna attenuante per le repressioni e denuncia aperta dell'intero sistema da cui era germinata questa mostruosità. Alzarono la testa e presero la parola elementi apertamente anti-sovietici ⁵¹. Molti di quanti avevano preso parte ai dibattiti esprimendo, sinceramente e ingenuamente, la propria opinione, pagarono questa illusione di libertà a caro prezzo.

Il malcontento esplose innanzitutto per la scelta di non diffondere pubblicamente il contenuto del testo "segreto". Questa scelta fu vista come un'aperto atto di estromissione del popolo dalle vicende (e che vicende!) del Paese, e la situazione peggiorò allorché si seppe della diffusione del testo all'estero.

Negli istituti superiori si discusse se non fosse opportuno abolire gli esami di "marxismo-leninismo". Molti giovani dichiararono la loro ostilità al Komsomol e ai suoi sistemi ⁵².

⁴⁸ Cfr. ТАЗВИР, *op.cit.*, p. 691.

⁴⁹ Interessante a tal proposito l'articolo di А. Пыжиков, *XX съезд и общественное мнение*. "Свободная мысль", 2000, 8, стр. 76-85.

⁵⁰ A Tbilisi, uno dei tanti oratori intervenuti alle celebrazioni dichiarò: "Тому кто решит запятнать светлую память Сталина, грузинский народ не простит. Не допустим критики Сталина- нашего вождя [...]". [Il popolo georgiano non perdonerà chi ha deciso di infangare la memoria di Stalin. Non tolleriamo critiche al nostro capo, a Stalin.]; *ibidem*, pp. 76-85.

⁵¹ Le cassette delle lettere dei membri del Partito si riempirono in breve di ogni genere di messaggio anonimo e minatorio e di volantini di propaganda anti-sovietica.

⁵² "От нас только требуют работы, учебы и никакой радости.[...]"

La denuncia del culto della personalità di Stalin, iniziata dall'alto, continuò e si propagò nei diversi strati della società sovietica, andò a toccare molti problemi congeniti al socialismo e, più in generale, l'intera dinamica di sviluppo del Paese. Ecco cosa scrisse sulla rivista "Коммунист" un avvocato di Minsk:

Борьба против культа личности и преодоление его тяжелейших последствий- это не кратковременная компания, а длительный и трудный процесс воспитания и самовоспитания людей для распознавания ими с идеологической стороны правды от неправды [...]. Ясно, что борьба эта будет продолжаться многие годы, ибо сила привычки прошлого, сила культа личности, сила бюрократизма и формализма, карьеризма и подхалимства, угодничества и т.д. еще у нас являются великой и опасной силой⁵³.

E tuttavia vorremmo concludere questa breve rassegna storica non con queste parole ma piuttosto con quelle di colui che col termine *perestrojka* sembra essere stato marchiato a vita. In un suo articolo del 1989, M.S. Gorbačev⁵⁴, commenta come segue i fatti del XX Congresso:

... отбросив и осудив мрачные стороны сталинского режима, его крайности, в общем оставил без изменения саму бюрократическую систему. Она сумела устоять, чему помогла и новая иллюзия, что достаточно устранить крайности сталинского режима - и освободенная энергия социализма в недалеком будущем сможет подвести наше общество к высшей фазе коммунизма.⁵⁵

Комсомол - это тело, разъедаемое язвами, надо снять лохотный пиджак и показать эти язвы [...].” [Da noi pretendono solo lavoro, studio e nessun piacere [...]. Il Komsomol è un corpo devastato dalle ulcere, bisogna togliere la giacca impeccabile e mostrare queste ulcere [...].

⁵³ [La lotta contro il culto della personalità e il superamento delle sue gravissime conseguenze, non è una campagna a breve durata, ma un processo lungo e difficile di educazione ed autoeducazione affinché la gente distingua, dal punto di vista ideologico, la verità dalla menzogna [...]. È chiaro che questa lotta durerà anni ed anni, poiché la forza dell'abitudine consolidata, la forza del culto della personalità, la forza del burocratismo e del formalismo, del carriereismo, del lecchinaggio, del servilismo e così via, da noi rappresentano ancora un fenomeno forte e pericoloso].

⁵⁴ M.S. Горбачев, *Социалистическая идея и революционная перестройка*, Москва 1989, стр. 14.

⁵⁵ [... pur rinnegando e condannando i lati oscuri del regime stalinista, le sue aberrazioni, [il XX Congresso] lasciò immutato il sistema burocratico. Quest'ultimo riuscì a mantenersi in piedi, grazie anche alla nuova illusione che sarebbe stato sufficiente eliminare le degenerazioni del regime stalinista, e l'energia rigenerata del socialismo, in un futuro prossimo, avrebbe condotto la nostra società alla fase suprema del comunismo].

I due testi scelti come *corpus* del nostro lavoro, come appena illustrato, nascono da esigenze e per fini diversi e, tuttavia, sono frutto di uno stesso pensiero politico e, soprattutto, di una stessa tradizione.

In piena coerenza con i dettami della retorica di propaganda⁵⁶ (non solo marxista-leninista, stavolta) entrambi gli interventi usano ed abusano di *lessico militare*.

Non è appannaggio solo sovietico il dar forza alle proprie posizioni e infiammare il senso patriottico (o religioso) delle masse catapultandole in "lotte per la difesa", "campi di battaglia", "fronti"... anche se solo ideologici (o religiosi, lo ribadiamo).

Il nemico, o presunto tale, è sempre in agguato.

Questo filo rosso percorre sia la *Relazione al Comitato cen-*

⁵⁶ Negli innumerevoli lavori esistenti in merito a lingua e stile dei testi a tema politico una notevole gamma di termini indica l'oggetto del presente studio: *linguaggio politico*, *lingua della politica*, *lingua di propaganda*, *linguaggio ideologico*, *lingua dei testi politici*, *stile della propaganda politica*, ecc. per finire con definizioni, più recenti quali *newspeak* e, in ambito rispettivamente polacco e russo, i calchi *nowomowa* e *новояз*. Su questo argomento, per quanto di difficile definizione, esistono molti autorevoli studi. In ambito polacco, si vedano, ad esempio, i testi di S. DUBISZ, *Język i polityka*, Warszawa 1992; *Uwarunkowania i wyznaczniki stylu tekstów propagandowych*, "Poradnik językowy", Warszawa, III (1983); *Język i styl tekstów o tematyce politycznej*, "Poradnik językowy", Warszawa 1982; J. BRALCZYK, *O języku polskiej propagandy politycznej*, in *Współczesna polszczyzna*, Warszawa 1986; *Językowe aspekty działalności propagandowej*, in *Kultura Języka polskiego*, a cura di M. Szymczak, Warszawa 1978; *O języku polskiej propagandy politycznej lat '70*, Warszawa 2001 e di M. GŁOWIŃSKI, *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1991. Ancora i meno recenti M. GRODZIŃSKI, *Język jako narzędzie manipulacji*, "Poradnik Językowy", III (1983); S. KWIATKOWSKI, *Słowo i emocje w propagandzie*, Warszawa 1974; J. MAZUREK, *Podstawowe zasady propagandy socjalistycznej*, in *Z teorii propagandy socjalistycznej*, Warszawa 1974; M. SZULCZEWSKI, *Propaganda polityczna*, Warszawa 1971. Tra gli studi russi più recenti spiccano A.H. Баранов, Ю.Н. Караулов, *Русская политическая метафора (материалы к словарю)*, Москва, Академия Наук СССР, 1991; Ю.Н. Караулов, *О состоянии русского языка современности*, Москва 1991; А.А. Vv., *Русский язык XX столетия 1985-1895*, Москва 1996; Е. Земская, *Клише новояза и цитация в языке постсоветского общества*, Москва 1994; Н.А. Купина, *Тоталитарный язык*, Екатеринбург-Пермь 1995; Б. Сарнов, *Наш советский новояз*, Москва 2000. Meno recente ma pionieristico e coraggioso è il lavoro di ANDREJ e TATJANA FESENKO, *Русский язык при советах*, New York 1955. Sull'argomento esiste anche un'amplia bibliografia in lingua tedesca e francese. Ci limitiamo a citare D. WEISS, *Was ist neu am "newspeak"?* *Reflexionen zur Sprache der Politik in der Sowjetunion*, "Slavistische Linguistik", München 1986; P. SERIOT, *Analyse du discours politique soviétique*, "Cultures et Sociétés de l'Est", 2, Paris 1986.

trale del PC dell'URSS, sia la relazione “segreta”; a cambiare sono le tipologie di nemici.

Nel primo testo, Chruščev ne presenta una schiera ampia e variegata – borghesi, capitalisti, dissidenti, lavoratori sfaccendati, burocrati incalliti – esterni ed interni.

Si rivolge un costante appello alla “*большая армия советской интеллигенции*” perché avanzi “*единым фронтом*” e porti al trionfo una piuttosto ossimorica “*борьба за мир во всем мире*” cui fa perfetta eco l’affermazione che “*Наиболее активными и последовательными борцами с военной опасностью и реакцией показали себя коммунистические партии...*” [corsivo nostro, V.T.]⁵⁷.

Il concetto di “minaccia”, “impedimento”, “degenerazione”, e tutto ciò in generale che descrive gli ostacoli (arretratezza, sottoproduzione, pigrizia, fanfaronaggine...) ⁵⁸ che si frappongono tra il Partito e la “grande causa” sono soggetti a questo processo di valorizzazione in negativo, diventano nemici, seppur inanimati, e richiedono la mobilitazione da parte del popolo e del Partito.

Seguendo un percorso dialettico ascendente o a spirale, l’atto di denuncia non risparmia nessuno: si va dai nemici di sempre, irrinunciabili perché senso stesso dell’esistenza del Partito, ai nemici “di casa nostra”, fino ad arrivare al Nemico, cui è dedicata per intero la relazione segreta.

Se è vero che i titoli sono dichiarazioni di intenti, non ci possono essere dubbi sul fatto che, nonostante le apparenze, la guerra qui sia dichiarata al *culto della personalità* più che al suo portatore e che, anzi, in alcuni momenti, Stalin figurì egli stesso come vittima.⁵⁹

⁵⁷ Si confrontino, nel *Lessico*, le voci *борьба, борец, бороться, армия, мир, фронт* e simili.

⁵⁸ Riporto qui solo alcuni esempi di “estensione” di questo lessico: “*Партия разработала развернутую программу нового подъема народного хозяйства и благосостояния трудящихся, мобилизовала на осуществление этой программы весь народ и добилась серьезных успехов на всех фронтах коммунистического строительства...*”; “*В воспитании и обучении миллионов масс рабочих и служащих, в мобилизации их творческих сил на борьбу за подъем и совершенствование производства...*”; “*Борясь против проявления беззаботности...*”. “*Наши победы достигнуты в суровой борьбе с внешними и внутренними врагами*” [corsivo nostro, V.T.].

⁵⁹ Esempio è in tal senso la già citata frase di Chruščev: “*Мы не можем сказать, что его [Сталина] поступки были поступками безумного деспота. Он считал, что так нужно было поступать в интересах партии,*

Come nella migliore tradizione antico-russa, agli “innominabili”, in bene e in male, viene riferita tutta una serie di cripotolalie. Se qui non si giunge a tanto, l’attacco comunque non è mai sferrato direttamente contro il *leader* ma piuttosto contro sue anomalie, degenerazioni, vizi (“злоупотребление властью”, “подозрительность”, “мания величия”, “самопрославление”, “самодурство”...), che a tratti paiono personificati e perciò ancora più minacciosi, e ancora contro quanti hanno portato alla creazione di tale culto (“Мы считаем, что Сталина чрезмерно превозносили”... “превращая его в сверхчеловека наделенного сверхестественными качествами, приближающими его к божеству”).

La parola *враг* (nemico) non è mai usata in riferimento al *leader* scomparso, ma la dinamica del conflitto è comunque attuata in pieno, con ancora maggior vigore che nella relazione pubblica.

Già messa in allerta in quella sede sulla necessità di critica ed autocritica da un canto, e di coesione di fronte alle difficoltà dall’altro, la collettività è parzialmente preparata ad ascoltare l’inascoltabile...ad applicare le direttive date dal Segretario Generale non solo all’agricoltura, all’industria e al farraginoso sistema burocratico e di Partito, ma anche all’ “Olimpo” di questo sistema.

L’accento ora più che mai è posto sulla *борьба* (lotta) ma stavolta contro “чрезвычайно серьезных и грубых извращений партийных принципов, партийной демократии и партийной законности”, l’intero Partito è chiamato a “тщательно пересмотреть и исправить широко распространенные ложные мнения, связанные с культом личности...”.

La coesione nazionale e di Partito (... единым фронтом...) è l’arma più efficace in questa nuova lotta senza precedenti (ed è anche l’unica via di scampo per una classe dirigente nell’occhio del ciclone!).

Più ancora che nel testo dell’ *Отчетный доклад*, qui il redattore, e, supponiamo, anche il relatore (ci manca purtroppo una versione audio o video), danno grande prova di impeto

трудящихся масс, во имя защиты революционных завоеваний. В этом то заключается трагедия!”. [Non possiamo dire che i suoi atti furono quelli di un folle despota. Egli riteneva che così si dovesse agire nell’interesse del Partito, delle masse operaie, in nome della difesa delle conquiste rivoluzionarie. In questo sta la tragedia!].

retorico: il linguaggio è emozionale⁶⁰, i periodi incisivi (a fronte di periodi più lunghi e articolati nel primo testo), quasi *slogan* per la loro essenzialità ideologica.

La dialettica è quella di propaganda nel senso più tradizionale del termine: tutto il discorso è costruito sulla contrapposizione manichea tra Bene e Male, tra “ленинские принципы” e “грубые извращения” o, ancora più schematicamente, tra Vladimir Il'ič Lenin e Stalin, *гениальный* il primo, “гениальный” (virgolettatura del testo originale) il secondo⁶¹.

Abbiamo accennato allo stile, facendo una dovuta distinzione tra quello dei due testi.

Tuttavia, nel dare una valutazione complessiva della lingua che ci siamo trovati a studiare, possiamo affermare che non le renderemmo giustizia definendola *деревянный* (legnosa) – come i linguisti sono soliti definire la lingua sovietica – né tanto meno povera.

Già un primo veloce sguardo al *Lessico* dà dimensione della grande quantità di *барак* presenti nei due testi (anche parole di uso comune)⁶²; molti termini sono impiegati in senso traslato, il che conferisce al discorso varietà e dinamicità⁶³.

⁶⁰ Tutto il tono del discorso, per ovvie ragioni, è più vivace e meno formale. Anche le reazioni del pubblico, stando ai commenti in parentesi del redattore, sono meno da manuale: ai “длинные и продолжительные аплодисменты” qui si sostituiscono “Возгласы возмущения”, “Движение в зале” e persino “Смех в зале”. Cfr. *Доклад на закрытом заседании...*, cit., p. 27/47/49...

⁶¹ Lenin e Stalin sono di continuo messi a confronto come l'uno l'opposto dell'altro, secondo uno schema a dir poco semplicistico. Così alla *скромность* di Lenin si contrappone la *мания величия* di Stalin, laddove l'uno agisce *тщательно* l'altro *грубо*, e ancora Stalin ignora e non rispetta la *коллективность*, di cui invece Lenin ha fatto un principio di buon governo e così via. La contrapposizione si rivela anche a livello di “etichetta”: mentre Lenin è sempre chiamato con rispettoso affetto con nome e patronimico (quando mancano di solito sono stati usati poco prima), Stalin merita nome e patronimico solo una volta, nel primo testo, quando si fa cenno, laconicamente, alla sua scomparsa.

⁶² Solo alcuni esempi: *обман*, *оборонный*, *голос*, *госаппарат*,...

⁶³ Ad es. la parola *бумага* e le sue forme derivate sono sempre usate per indicare “burocratismo”, “burocrazia”, ossia mancanza di dinamismo nell'organizzazione dl Partito (es.: ... убивают время на *бумаготворчество*, на бюрократическую переписку); ancora *гора* (мы поднялись на такую *гору*, на такую высоту, откуда уже зримо видны широкие горизонты на пути к конечной цели), *горизонт* (уже зримо видны широкие *горизонты* на пути к конечной цели)...

Strettamente connesso a questo uso “virtuoso” della lingua è l’ampio ricorso a simbolismi, figure retoriche e citazioni, queste ultime, per la verità, non nuove alla retorica di matrice sovietica.

Ciò che piuttosto stupisce è la sintassi, tutt’altro che rigida e povera, ma anzi articolata e complessa, caratterizzata da una netta prevalenza di ipotassi su paratassi e da un uso insistente dei participi, a cui il “sovietichese” (ed anche il russo contemporaneo) rinuncia volentieri.

In questo, senza dubbio, la “lingua di Chruščev” prende le distanze da quello che polemicamente si definisce “новояз”⁶⁴, esce dal suo stato, apparentemente congenito, di *crystallizzazione*⁶⁵.

⁶⁴ Utilizziamo qui il termine russo impiegato dapprima per tradurre l’inglese *newspeak* orwelliano (come del resto il polacco *nowomowa*) e poi entrato nel vocabolario dei linguisti russi per definire più genericamente la lingua dei regimi totalitari. La *ЗЕМСКАЯ* (cfr. Земская, *Русский язык XX столетия...*, cit., pp. 19-27) afferma che proprio la pubblicazione in Russia degli articoli scritti da M. Głowinski tra il 1972 e il 1988, abbia aperto la strada a studi di questo tipo e alla diffusione di questo termine. Ci siamo dilettrati nel cercare la traduzione di questo termine in alcune lingue europee: it. *neolingua*, fr. *nov-langue*, ted. *Neusprache*, sp. *neolengua*, che non eguagliano a nostro parere la bontà della traduzione polacca che ben traduce l’inglese *-speak* (e non *language*) con *-mowa* (e non *język*). Il *Толковый словарь современного русского языка*, pubblicato nel 2001 a cura dell’Accademia delle Scienze russa, definisce il termine *новояз* come segue: “О стиле письменной или устной речи, который обычно по идеологическим соображениям скрывает или маскирует внутреннее содержание (обычно в языке тоталитарных государств) [...] слово вошло в обиход из романа Дж. Оруэлла”, 1984” [Di stile tanto scritto quanto parlato che, generalmente, per motivi di carattere ideologico, nasconde o maschera il vero significato (di solito nella lingua dei governi totalitari) [...], il termine deriva dal romanzo di G. ORWELL, 1984]. Cfr. G. ORWELL, *Nineteen eighty-four*, London 1949. Scrive Orwell nella conclusione del suo romanzo *Appendix - The Principles of Newspeak*: “*Newspeak was the official language of Oceania and had been devised to meet the ideological needs of Ingsoc, or English Socialism. (...) All Party members tend to use Newspeak words and grammatical constructions more and more in their everyday speech. (...) The purpose of Newspeak was (...) to make all other modes of thought impossible (...)*”. *Op. cit.*, pp. 312-313.

⁶⁵ Orwell spiega in questi termini il processo di impoverimento della lingua determinato dall’imporsi della *newspeak*: “*This was done partly by the invention of new words, but chiefly by eliminating undesirable words and by stripping such words as remained of unorthodox meanings [...]. Reduction of vocabulary was regarded as an end in itself, and no word that could be dispensed with, was allowed to survive. Newspeak was designed not to extend but to diminish the range of thought, and this purpose was indirectly assisted by cutting the choice of words down to a minimum*”. Cfr. *op. cit.*, p. 313.

L'incoerenza è solo apparente e giustificata dalla natura stessa del testo (e del contesto).

La critica nei confronti del passato e l'ammissione della necessità di introdurre cambiamenti nel sistema (dall'alto, si intende) non potevano verbalizzarsi nella lingua di quello stesso passato, seppur solo in parte, rinnegato.

Tutto suggerirebbe che ci troviamo di fronte a una prima grande *perestrojka*⁶⁶, tanto nella società quanto nella lingua russa, se non fosse che, in diverse epoche, dal Medio Evo fino a Pietro il Grande ed oltre, il "Segretario Generale" di turno, ha tentato di superare la crisi in atto e legittimare la propria politica proprio dichiarandosi pronto a "ricostruire" e correggere il sistema vigente, ormai degenerato, per usare un'espressione rituale, "*грех ради наших*"⁶⁷ (o, per dirla con parole di Chruščev: "партия смело вскрывала недостатки в различных областях хозяйственной, государственной и партийной деятельности, ломала устаревшие представления, решительно отменяя все отжившее, тормозящее наше движение вперед") per andare avanti ("сделать новый крупный шаг вперед") verso una *великая/конечная/благородная цель*.

Sorprenderà un po' sapere che questa meta così nobile "estremamente concreta, ancorché ineffabile nei suoi contenuti ed imprecisabile nei suoi limiti cronologici"⁶⁸ altro non è che la *старина*, (che nel 1956 cambia nome, ma non sostanza, divenendo "восстановление ленинских принципов") "nella quale vi sono la legittimazione del presente, la giustificazione di un'infinita sopravvivenza e la certezza di una sacra missione da svolgere"⁶⁹ tanto all'interno della *Rus'*/URSS quanto in proiezione ecumenica.

Il termine *извращение*, impiegato dal Segretario Generale, implica già l'idea di una norma dalla quale ci si è allontanati, uno *status* di cose originario che si è degenerato.

⁶⁶ Sia il sostantivo che il verbo sono più volte usati nel primo testo a proposito della struttura del Partito, di quadri, del sistema burocratico. Cfr. nel *Lessico* i lemmi *перестройка*, *перестроить*.

⁶⁷ [a causa dei nostri peccati]. Cito da G. GIRAUDO, *Idea di Roma e retaggio russo nell'ideologia di Pietro il Grande*, in *Idea giuridica e politica di Roma e personalità giuridiche*, II, Roma 1990, p. 81.

⁶⁸ Cfr. G. GIRAUDO, *Idea di Roma...*, cit., pp. 81-83. L'autore usa queste parole a proposito della *Rus'* ma siamo certi che non disapproverebbe la nostra ricontestualizzazione.

⁶⁹ *Ibidem*.

L'atto di *mea culpa*, rituale, si affianca qui a quello di una denuncia ancora più grave: se il *nostro* peccato è veniale quello di Stalin (o, meglio, della sua personalità anomala) è mortale.

Prescelto a far parte di un'*élite* a cui è stato concesso di beneficiare della *воля* (volontà e libertà), per definizione prerogativa del Supremo (nel '700 di Dio e dello *Car'*, durante il regime appannaggio del Partito e di Lenin), Stalin, sulla scia di altri illustri megalomani (Kurbskij sotto Ivan IV, per dirne uno), ha manifestato atteggiamenti *самовольные*, non solo abusando del suo potere e sconfinando nell'arbitrio (*произвол*) ma, cosa più grave, rompendo il sacro vincolo, di eco trinitaria, tra il *leader* carismatico-Padre (Lenin), il popolo-Figlio e lo Spirito (il Partito) che procede dal Padre.

Insomma, un *eterno ritorno*, un riproporsi di dogmi del passato ma in maniera quanto mai attuale, attualizzata e persino esportabile nel tempo e nello spazio; il che, nell'A.D. 2002, solleva gli Italiani dalla gravosa responsabilità storica (ma non da quella politica o morale) di essere stati i primi a dare vita a pericolosi *culti della personalità*.

Questa è solo una delle tante possibili chiavi di lettura del materiale linguistico oggetto del presente studio. Del resto, il carattere ambizioso del nostro lavoro consiste nel fatto che lo riteniamo duttile e adatto a diverse tipologie di studi e di studiosi, dal linguista allo storico, dal giornalista al curioso.

Quali sono i limiti? Più di uno. Innanzitutto le dimensioni relativamente ridotte del *corpus* da cui consegue una visione non certo a tutto campo della lingua del periodo in questione.

Altro, ma non ultimo, limite è rappresentato dall'approccio prevalentemente semantico al testo; un'analisi a carattere grammaticale o morfologico sarebbe sicuramente altrettanto, se non più, interessante.

Consapevoli delle molteplici possibilità di intervento su questo materiale, vorremmo considerare questo lavoro come l'inizio di una ricerca ancora più approfondita e accurata.

In conclusione, riteniamo necessario mettere a parte il lettore del fatto che il materiale impiegato (sia i testi originali sia la bibliografia sull'argomento) non sempre sono stati di facile reperimento o accesso, in special modo in Russia.

Mentre negli ultimi anni, in Polonia, l'argomento riscuote enorme successo ed interesse tra studiosi di orientamenti disparati ed esiste (ed è in crescita) una notevole quantità di lavori

sul tema della *nowomowa*, in Russia, lo studioso o il curioso di questo argomento si confronta spesso con assoluto disinteresse, se non con reazioni apertamente polemiche.

Succede così che in un fiabesco negozio di libri d'antiquariato (uno di quei posti, insomma, che dopo un'intensa e spossante giornata moscovita, richiamano alla mente il *perché* ci si sia autocondannati ad un simile calvario) alla richiesta sommersa se ci siano testi riguardanti la lingua di propaganda o monografie su Chruščev e il XX Congresso, il gentile venditore, dall'alto del suo sgabello pericolante, ti risponda che, per quanto riguarda propaganda e *robe del genere*, non c'è nulla da scrivere e da dire, insomma il tema è noioso e *démodé*, e a proposito del compagno Chruščev che: "interessa solo voi, in Italia, dove, si sa, vi piacciono tanto lui e Mussolini...".

ABSTRACT

The object of the present study is political language and its rituality in the Soviet political speech. This work has been conceived as a *Lexicum*, whose basis is a *corpus* of two documents that we'll call here Acts of the 20th Congress of Communist Party of Soviet Union. During this Congress, whose speaker was N.S Chruščev, was brought to the public opinion the new and shoking concept of Stalin's "cult of personality". The data base of this *Lexicum* includes more than 4000 words that we consider worth of interest. In the first part of this article we outline a brief historical background with the events that took place just before, during and after this Congress. Further, we try to interpret the linguistic material of the two texts in order to show that the language employed in these political, rhetorical and propagandistic speeches is, in some ways, a varied and dynamic language which finds itself on the border between innovation and tradition, likely closer to the language of ancient *Rus'* or of Peter the Great's Russia than to demonized "newspeak" and, anyway, for this reason, even more ritual than the latter.

KEY WORDS

Chruščev. Cult of Personality. Historical Lexicography.

Variatio

Testi inediti e rari di letteratura italiana
a cura di Anco Marzio Mutterle e Ilaria Crotti

Opere inedite o dimenticate dalle vicende editoriali sono qui presentate
in una veste filologicamente corretta, dotate del necessario apparato
di introduzioni e di commento.

• *Volumi pubblicati:*

Michela Rusi, *Il «ricordo arrugginoso»: venti lettere inedite di
D'Annunzio 1918-1924*

Andrea Maffei – Giacomo Zanella, *Carteggio inedito*, a cura di
Michela Rusi

Angelo Conti, *Leonardo pittore*, a cura di Ricciarda Ricorda

*Al mio caro ed incomparabile amico. Lettere di Elisabetta Mosconi
Contarini all'abate Aurelio De' Giorgi Bertola*, a cura di
Luisa Ricaldone

Renata Gravina, *Il «Notturmo» della Sirenetta*, a cura di
Ilaria Crotti

Luigi Carrer, *Osanna*, a cura di Monica Giachino

Antonio Bianchi, *Il filosofo veneziano*, a cura di
Anco Marzio Mutterle

Antonio Bianchi, *Le satire veneziane e toscane*, a cura di
Michela Rusi

• *In corso di stampa:*

Gherardo Luigi Angelis, *Narrazione dell'Autore*, a cura di
Milena Montanile

Editoriale Programma

Per informazioni acquisti: tel. 049.644819

Via Scrovegni 1 - 35121 - Padova