

RELIT

EDIÇÃO N.01, V.1, AGOSTO DE 2010.

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DO NEITA
NÚCLEO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DE ITALIANO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA - BRASIL

02

Editorial

Ensaios

Resenhas

Traduções

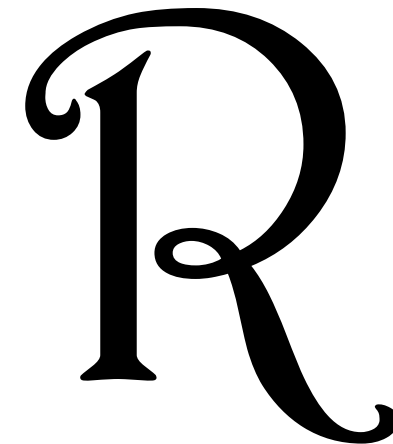
Editorial

A Revista de Estudos Literários (RELIT) do Núcleo de Estudos Interdisciplinares de Italiano (NEIITA), da Universidade Federal de Santa Catarina, é uma iniciativa dos membros desse núcleo de pesquisa. São aceitos trabalhos de pesquisa originais provenientes das diversas áreas de produção de conhecimento relacionadas ao estudo da cultura italiana, também em perspectiva comparada.

São aceitos para análise ensaios, artigos, resenhas, traduções e textos literários, em português ou em italiano. Uma vez recebidos os textos, com o objetivo de assegurar a qualidade da revista, todos os artigos apresentados são submetidos ao processo de análise de pares. Os trabalhos serão submetidos a pelo menos dois consultores ad hoc. A responsabilidade do conteúdo dos textos publicados é de seus autores.

Com o meio eletrônico, procura-se também ter uma divulgação de amplitude maior das reflexões e pesquisas em desenvolvimento ou já desenvolvidas.

A abreviatura é RELIT e deve ser utilizada nas referências, nas bibliografias, nas notas de rodapé e sempre que for necessário.



Ensaio

ARTURO LORIA A FIRENZA: MEMORIE DEL TEMPO DI GUERRA

DANIELE FIORETTI
UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Pochi ricordano oggi la figura di Arturo Loria. E pensare che alla fine degli anni Venti egli era considerato uno dei giovani scrittori più promettenti della rivista «Solaria», molto apprezzato sia da Eugenio Montale sia da Alessandro Bonsanti, che ha curato la pubblicazione delle opere dopo la morte di Loria, avvenuta nel 1957 a soli 55 anni. Così lo descriveva Montale in un articolo scritto nel 1933:

Senza avere diretta ingerenza nella direzione della rivista [«Solaria»], Arturo Loria, uomo completamente nuovo, non legato a tradizioni rivistaiole e a movimenti anteriori, ne è stato probabilmente la *mascotte*, e resta tra quelli che più hanno concorso a darle un volto e una figura, a incamminarla con sempre maggiore decisione dal post rondismo generico alla fantasia e alla poesia. (MONTALE, 1933, p. 1-2).

Loria è stato un autore molto versatile. I suoi testi di esordio, strani racconti picareschi e fantastici, popolati di figure grottesche, spesso deformate da un gusto espressionistico, sono stati raccolti nei volumi *Il cieco e la bellona*, pubblicato presso le Edizioni di «Solaria» nel 1928, e *Fannias Ventosca*, edito

da Ribet nel 1929. La terza raccolta, intitolata *La scuola di ballo* e pubblicata di nuovo dalle Edizioni di «Solaria» nel 1932, ospita invece racconti più maturi e realistici, spesso soffusi di un pessimismo di chiara matrice leopardiana, ed è stata subito unanimemente considerata il capolavoro di Loria. Giansiro Ferrata ad esempio definì quest'ultima raccolta “la cosa migliore che Loria abbia mai scritto.” (FERRATA, 1932, p. 6). Eugenio Colorni espresse il suo apprezzamento per la svolta “realistica” di Loria (COLORNI, 1932, p. 332), mentre Piero Gadda Conti notò che nel terzo libro di Loria “l’elemento decorativo” era ormai passato in seconda linea, mentre “i motivi di sentimento e di scavo psicologico” tenevano intero il campo (GADDA CONTI, 1940, p. 167). *La scuola di ballo* aveva anche fruttato a Loria nel 1933 il prestigioso premio intitolato a Umberto Fracchia, fondatore della rivista «La fiera letteraria». Ma oltre ai racconti Loria si è cimentato in altri generi tra loro molto diversi, quali il testo teatrale *I colloqui del Principe*, scritto nel 1941, il dramma satiresco in versi – *Endymione*, composto nel 1942 – un *Bestiario* in versi e degli apologhi scritti nello stile delle favole esopiche, le *Settanta favole*. Invece il romanzo tanto atteso dagli amici di «Solaria», intitolato *Memorie inutili*, non fu mai completato; il manoscritto, insieme a molte altre carte inedite di Loria, è andato distrutto nel 1944. L’esercito tedesco in fuga, infatti, per coprire la propria ritirata da Firenze aveva fatto saltare in aria tutti gli edifici circostanti al Ponte Vecchio, compresi i locali della ditta del padre di Loria. Gli unici brani sopravvissuti del romanzo sono quelli pubblicati nel 1941 sulla rivista «Argomenti» col titolo *Memorie inutili di Alfredo Tittamanti*.

Il percorso biografico di Loria è stato costellato da tormenti privati,

interiori – devastante per Loria è stata la morte, avvenuta nel 1933, della pittrice russa Polia, a cui era sentimentalmente legato – ma anche da angosce esterne, legate all’ultima fase del fascismo e alla guerra. Loria era infatti di origine ebraica da parte di padre e per questo motivo, dopo l’entrata in vigore delle leggi razziali nel 1938, era stato soggetto – se non a vere e proprie persecuzioni – a una strisciante marginalizzazione da parte degli intellettuali più legati al regime. Durante il periodo della guerra Loria iniziò a scrivere, oltre alle opere destinate alla pubblicazione, un diario personale, il *Giornale di bordo*, nel quale egli riversava angosce pubbliche e private, e che è rimasto inedito fino al 1973 quando, insieme ad altri documenti, è stato pubblicato nel volume, a cura di Marcello Vannucci, *Firenze dalle «Giubbe Rosse» a «L’Antico Fattore»*. Questo testo, misconosciuto e da allora mai più ripubblicato, rappresenta un documento molto importante per comprendere non soltanto Loria ma anche il clima sociale e culturale della Firenze di quegli anni.

Fin dalle prime pagine di questo diario traspare sia un senso di solitudine interiore e di vuoto affettivo – aggravato dal raggiungimento dei quarant’anni, un’età in cui un genere si comincia a tracciare un bilancio della propria vita – sia il timore crescente per la difficile situazione che si era venuta a creare dopo la fuga di Vittorio Emanuele III, con le truppe tedesche che di lì a poco si sarebbero trasformate, da alleate dell’Italia, in occupanti. Ma il *Giornale di bordo* è un documento importante anche per la riflessione che Loria, soprattutto nelle ultime annotazioni, fa sulla possibilità di sopravvivenza dell’arte e della cultura in genere in un momento così drammatico. Si respira nel *Giornale* il senso della fine di un’epoca e di un modo di intendere la cultura, la consapevolezza che la “torre d’avorio” nella quale il letterato si era volontariamente confinato durante il fascismo stava per cedere sotto il peso della storia.

L’incipit del *Giornale di bordo* mette subito in chiaro scopi e limiti del testo, che si configura come una sorta di *journal intime* destinato a fermare impressioni momentanee, eventi e illuminazioni, ma senza alcuna pretesa di

sistematicità:

Inizio oggi questa specie di ‘diario’ o ‘zibaldone’ che intitulo *Giornale di bordo*, all’età di quarant’anni. [...] Qui appunto io terrò notizia di avvenimenti che riguardino la mia vita, di miei propositi di emendarmi da ignavia, vizi, debolezze, di miei progetti di lavoro e ricordo di pensieri e immagini su persone e cose che altrimenti perderei dalla memoria, così come mi è accaduto fino adesso. (LORIA, 1973, p. 107).

Questa annotazione, datata 22 marzo 1942, delinea già chiaramente il programma minimale, per così dire, del *Giornale di bordo*; l’intenzione di Loria non era quella di scrivere un’autobiografia vera e propria, quanto piuttosto di raccogliere ricordi e materiali autobiografici senza tuttavia alcuna pretesa di sintetizzarli in una struttura omogenea. Il carattere privato del testo è evidente proprio a partire dalla sua struttura radicalmente antinarrativa, dal suo comporsi di annotazioni spesso rapide e schematiche nelle quali non c’è spazio per compiacimenti letterari; e tuttavia non si può fare a meno di notare almeno due elementi in forte controtendenza, quasi che la *forma mentis* del letterato tendesse a riaffiorare a scapito dell’intento diaristico: da un lato il termine ‘zibaldone’, che richiama inequivocabilmente a Leopardi, uno degli autori più importanti per Loria; dall’altro la scelta stessa del titolo *Giornale di bordo*, che nasconde anch’essa una matrice letteraria. Il titolo era stato infatti già usato in precedenza anche da Ardengo Soffici nel 1915, per raccogliere alcune prose pubblicate precedentemente sulla rivista «Lacerba». Ma a parte queste considerazioni di carattere letterario l’impressione che si ricava, iniziando a leggere il *Giornale di bordo*, è quella di un Loria che, già all’altezza del 1942, mostrava di sentirsi già – a torto o a ragione – uno scrittore “superato”, un “reduce” del clima letterario della Firenze degli anni Venti e Trenta.

Era dunque uno scrittore in piena crisi, sia personale che creativa, il Loria che vergava le pagine del *Giornale di bordo* e che, sei anni dopo la conclusione

dell'esperienza solariana, guardava con malcelato scetticismo ai giovani della cosiddetta generazione ermetica, di cui stentava a riconoscere la novità e il valore, e a cui anzi egli non risparmiava frecciate sarcastiche. Ad esempio in una nota del 3 aprile 1942, scritta in occasione di una visita a casa di Piero Bigongiari, si legge:

Molti libri buoni; molti, troppi quadri dipinti da dei pseudo-pittori lanciati dalla critica dei cosiddetti “ermetici”. Ma esistono questi ermetici? Non hanno ancora cambiato nome? Intanto sento dire che nelle opere narrative di codesto gruppo o scuola non si fa che rievocare nonni, nonne e favolose villeggiature dell'infanzia [...]. Io mi sento sempre più fuori dall'odierno mondo letterario: sogno tragedie greche! (LORIA, 1973, p. 109-10).

Emerge con chiarezza da queste parole di Loria non soltanto una certa sottovalutazione del clima dell'ermetismo e della sua estetica, definita – forse un po' frettolosamente – “involuta e confusa” (LORIA, 1973, p. 140), ma anche e soprattutto un senso di profonda estraneità dell'autore nei confronti del nuovo panorama culturale fiorentino, del quale egli evidentemente non si sente parte. Questo però non vuol dire che Loria rimanesse chiuso nel suo guscio, che non partecipasse alla vita culturale cittadina. Il *Giornale di bordo* è anzi il diario di un intellettuale raffinato che mostra interesse non solo alla letteratura ma anche ad altre forme artistiche, soprattutto la pittura, la musica e il teatro d'opera. Queste pagine di diario mostrano un Loria diverso da quello tramandatoci dalla storiografia letteraria; la sua immagine non è solo quella del malinconico “scrittore in crisi”, ma anche in quella di profondo conoscitore d'arte e di critico musicale competente e dotato a volte di un'ironia graffiante. Caloroso è l'apprezzamento che Loria manifestava per l'opera di Ottone Rosai, Giorgio De Chirico, Carlo Carrà e soprattutto Giorgio Morandi, che lo scrittore aveva conosciuto personalmente durante un viaggio a Bologna e di cui ha lasciato nel *Giornale di bordo* un indimenticabile, poetico ritratto:

Visita a Giorgio Morandi, condottovi da Raimondi. Ho così conosciuto l'uomo, dopo aver ammirato per anni il pittore. Impressione ottima. Morandi, poco più che cinquantenne, ha un volto bellissimo (specie quando non apre la bocca indegnamente sdentata) capelli già bianchi a coroncina come taluni preti emiliani, corpo magro e altissimo. La sua voce non è da popolano ma da aristocratico e così le sue maniere. C'è in lui qualcosa dell'abate dotto bolognese del '900. (LORIA, 1973, p. 130).

Loria sembrava aver apprezzato vivamente non solo il genio di Morandi ma anche la sua personalità modesta e riservata, la sua “estrema pazienza e carità fraterna” verso le sorelle zitelle che rappresentavano tutta la sua famiglia, e anche la scelta di non appendere in casa nessuno dei propri quadri, interpretata da Loria come segno di modestia e indice della volontà di tracciare una netta linea di demarcazione fra il proprio lavoro e la vita domestica. Un tratto della personalità di Morandi in particolare sembra colpire Loria: il disinteresse, quasi il disprezzo per il denaro che rappresentava agli occhi dello scrittore il contrassegno del vero artista:

Morandi ci ha mostrato una serie delle sue acqueforti ed io, vinto un certo imbarazzo, ho cominciato a sceglierne alcune, le più belle, a parer mio. Quando Morandi mi ha detto a quali prezzi intendeva cedermele, ci sono rimasto sbalordito e commosso. Centocinquanta lire per le grandi; settantacinque per le piccole! Ho protestato, gli ho offerto molto di più. Sorridendo, Morandi ha invece tolto dal conto venticinque lire per far cifra tonda. Un santo, un vero artista! Il denaro è per lui soltanto un mezzo per vivere, non uno scopo di vita. (LORIA, 1973, p. 130-1).

Notevole, nelle pagine del *Giornale di bordo*, è anche l'interesse manifestato da Loria nei confronti del panorama musicale a lui contemporaneo. Si trova ad esempio nel testo una nota – scritta il 26 maggio del 1942 – nella

quale lo scrittore esprimeva il suo apprezzamento per il rifacimento, realizzato da Luigi Dallapiccola, dell'opera di Monteverdi *Il ritorno di Ulisse*:

L'opera mi è molto piaciuta ad onta della sua lunghezza e relativa monotonia. Dallapiccola ha compiuto un lavoro di prim'ordine anche se un po' troppo libero. I suoi critici esagerano: infatti fanno mostra tutti quanti di strana erudizione e non conoscono il testo sul quale lui ha esercitato il suo sapere e il suo gusto. (LORIA, 1973, p. 118).

Loria tuttavia non era un critico indulgente in campo musicale: lo dimostra la vera e propria stroncatura ai danni del *Fidelio* di Beethoven messo in scena dall'orchestra del Teatro di Stato di Dresda. In questo caso la feroce ironia di Loria si era accanita sulle "voci a tubo" di alcuni cantanti, riferendosi in particolare alle interpreti cui erano affidati i ruoli di Leonora e Marcellina, che egli descriveva come "due locomotive, che fuori di una stazione deserta, lontane tra i binari, emettono simultaneamente i loro fischi." (LORIA, 1973, p. 116). E con estremo compiacimento, in una nota dell'11 ottobre 1942, Loria commentava uno sfogo di Montale nei confronti dei cantanti d'opera e dei direttori d'orchestra del suo tempo, incapaci, per il poeta delle *Occasioni*, di dirigere "con senso teatrale" un'opera di Verdi o di Bizet:

quando Montale parla trattando questo argomento, dice cose inopinate, profondissime e incantevoli. Non so se, come egli pensa, sarebbe stato in grado di riuscire in quanto baritono potente e squisito; quel ch'è certo è che Montale potrebbe con il suo gusto e i suoi consigli raffinare molti cantanti bestioni. (LORIA, 1973, p. 128).

Ma è con un profondo e improvviso sgomento che queste note, frutto in maggior parte di impressioni occasionali, si aprono a volte alla riflessione

che più sembrava tormentare Loria: quella sul ruolo, sul valore dell'arte in un momento storico così difficile. La prova di questo travaglio interiore è in una nota del 14 febbraio 1943 nella quale Loria, dopo aver esaltato la prestazione di una giovane cantante lirica che aveva appena impersonato il ruolo della protagonista ne *La traviata*, aggiungeva improvvisamente: "però, rincasando tutto solo pensavo che qui da noi siamo proprio degli *arcades*, se riusciamo a colmare i teatri con l'opera in un momento simile. Buon segno? Cattivo segno, nel mondo di oggi? Non so deciderlo." (LORIA, 1973, p. 137-8). Il dilemma di Loria investiva anche il ruolo della letteratura in tale congiuntura storica. Non che l'autore giungesse fino a mettere in dubbio quella specie di laica "religione dell'Arte" in cui egli credeva profondamente; era piuttosto la sua stessa opera che sembrava a volte perdere, agli occhi di Loria, ogni significato, finendo per trasformarsi in un trastullo senza importanza:

La mia mente, sebbene io cerchi di mantenerla serena, non riesce a liberarsi dell'incubo della guerra e dei terribili drammi ad essa connessi. Così, il mio lavoro ne soffre in quanto mi appare più un capriccio che una cosa importante. Si tratta di un'impressione errata, non perché ritenga di essere un grand'uomo; ma perché è invece importantissimo che l'Arte (grande o piccola) nasca e venga coltivata in qualunque tempo. (LORIA, 1973, p. 110).

Il pensiero della guerra e soprattutto il timore sempre più fondato che l'Italia potesse trasformarsi in teatro di combattimenti diventava gradualmente per Loria un rovello costante, che fungeva da ulteriore ostacolo all'espressione creativa dello scrittore, come appare chiaro in una nota del 2 agosto 1942: "la guerra diventa ogni giorno più terribile e sanguinosa, mentre il mio acuto sforzo per dimenticarmene durante qualche ora da dedicare al lavoro si fa sempre più difficile." (LORIA, 1973, p. 125). Con il termine "lavoro" Loria intendeva, non tanto il romanzo interrotto *Le memorie inutili*, ma piuttosto il dramma

Endymione. La scelta di rievocare una forma espressiva così inattuale come il dramma satiresco sarebbe difficilmente comprensibile se non rispondesse, in quel determinato periodo storico, alla necessità di ricollegarsi all'aurea classicità della tradizione contro quella che veniva sentita come la barbarie dei tempi moderni. Il Loria che esclamava "sogno tragedie greche!" voleva evidentemente riconnettersi a un ideale assoluto di Arte nel quale, per esempio, la lezione omerica fungeva non da banale sfoggio di erudizione ma da modello ancora vitale a cui rifarsi e dal quale prendere ispirazione. Il concetto veniva espresso da Loria nel *Giornale* con una veemenza che giungeva a lambire i toni dell'invettiva:

Mio Dio, com'è volgare il mondo e come io ingenuo! Si parla di arte più vicina a noi, di arte già lontana da noi, come se tutta l'Arte non fosse sempre e ovunque vicina allo spirito e al cuore degli uomini. Quando leggo Omero, non lo leggo per ambizione di cultura, ma perché, da grande artista, mi aiuta a vivere. (LORIA, 1973, p. 129).

La cittadella umanistica delle lettere, la *turris eburnea* all'interno della quale trovare rifugio dall'invadenza della storia sembrava però ormai pericolante alla fine del 1942; la guerra d'altra parte appariva invece una realtà sempre più concreta e inevitabile, che stava iniziando a far sentire i suoi effetti sempre più duramente anche sugli amici di Loria e sulla loro vita, come dimostra una nota scritta il 3 novembre 1942 a proposito di Montale:

Nel pomeriggio, incontro con Montale e suo racconto di come gli sia morta la madre a Monterosso, mentre la sua casa di Genova crollava colpita da una bomba di aeroplano inglese durante il bombardamento di alcuni giorni fa. Capisco benissimo il grande dolore di Montale per la perdita di sua madre e oltre a ciò mi fa pena pensare che la casa della sua infanzia e dei suoi ricordi è adesso un cumulo di macerie sotto le quali

giacciono dei poveri morti. Anche tutti i libri di Montale, quelli ai quali teneva di più erano in quella casa. (LORIA, 1973, p. 131).

Di fronte all'incalzare della storia la scrittura di Loria sembrava trovare sempre maggiore difficoltà ad assolvere la sua funzione consolatoria di rifugio. L'*otium* letterario, che ancora il 5 giugno gli appariva "lontano e desiderabile com'è lontano e desiderabile, nel cuore dell'inverno, il calore di una spiaggia estiva, assolata", era ben presto diventato per Loria incessante travaglio. (LORIA, 1973, p. 119). Il 17 luglio Loria confidava al diario:

Il mio più squisito ozio, il lavoro, mi sta diventando terribilmente impegnativo. Spesso mi alzo dal letto, la notte, per aggiungere la frase alla fine trovata, prendere appunto di un'idea, cancellare un passo errato di cui provo rimorso. La vita si consuma, e in questa tragedia del mondo che per adesso mi ha solo spettatore, invecchio con poca speranza. (LORIA, 1973, p. 123).

Un altro elemento che non poteva che aggravare la crisi di Loria era rappresentato, come si è detto, dalle leggi razziali. Uno degli effetti umilianti di questi provvedimenti su Loria era la necessità di scrivere sotto pseudonimo. Sono nati così Lorenzo Valla (autore di *Endymione*) e Alfredo Tittamanti, protagonista e 'autore' delle *Memorie inutili*. E tuttavia, sorprendentemente, il sentimento prevalente di Loria nei confronti del fascismo all'interno del *Giornale di bordo* (in particolare dopo gli sbarchi alleati in Africa e la consapevolezza dell'imminente crollo del regime) non era la rabbia, ma piuttosto una comprensibile ansia per il futuro cui si accompagnava una amara ironia, rivolta in particolare agli intellettuali più coinvolti col fascismo. Non mancano nel *Giornale* esempi in questo senso, il più eclatante dei quali è contenuto in una nota datata 12 febbraio 1943, in cui Loria riferiva del suo incontro con il

commediografo Luigi Bonelli, che era in cerca di letterati rimasti fuori dalla vita politica degli ultimi vent'anni (il che equivaleva a dire scrittori non apertamente coinvolti con il fascismo) disposti a tenere discorsi e conferenze che, scriveva Loria, “illustrino i grandi valori morali e spirituali [sic] dell'arte e della vita italiana che sono oggi minacciati [sic] dalla valanga bolscevica [sic].” (LORIA, 1973, p. 136). Il tutto chiaramente in funzione propagandistica al regime. Tale goffo tentativo suscitò in Loria una reazione insieme ironica e amareggiata, e lo scrittore non resistette alla tentazione di irridere sottilmente il suo interlocutore:

A me ha chiesto d'indicargli i nomi di scrittori, poeti, letterati che siano particolarmente adatti per questa opera di propaganda; cioè di uomini che del tutto fuori dalla politica degli ultimi venti anni proprio oggi sentano il dovere e la bellezza [sic] d'intervenire a difesa dei valori detti sopra. Non è meraviglioso questo? Quanti stupendi caratteri da commedia! Per restare nella commedia, io gli ho citato appunto quei nomi grossi e grossissimi che a lui oggi servono così poco. “Gli altri, a mio tenero avviso, non sono abbastanza buoni oratori, dopo venti anni di silenzio; mancano di pratica e di autorità”. Non so fino a che punto il mio interlocutore m'abbia capito: in ogni modo il dialogo è stato per me un vero divertimento. Oh! Faccia tosta! (LORIA, 1973, p. 137).

Ma già in precedenza nel *Giornale* Loria aveva scritto di noti intellettuali legati al fascismo: fra gli altri Ugo Ojetti, che gli appariva nell'aprile del 1942 “alquanto invecchiato, malsicuro sulle gambe e piuttosto *radoteur* nei suoi interminabili racconti di faccende ormai di poco conto.” (LORIA, 1973, p. 112). Solo per un momento la voce di Loria sembra abbandonare il consueto, calcolato distacco, e lo fa commentando con grande durezza un breve scambio di battute avuto con l'ormai anziano Giovanni Papini:

Quando io già stavo uscendo, [Papini] mi ha chiamato indietro per dirmi che se per strada non risponderà al mio saluto, questo dipenderà dalla

sua vista quasi del tutto ottenebrata, *non da altre ragioni*. E ha insistito perché capissi bene a quali ragioni alludeva. Si batte il petto, si vede. Poveretto! Mi fa grande pena. Corre rischio di diventar cieco e in più è sempre vittima della sua miseria morale che lo conduce in maniera tortuosa. Mai un vero uomo, scusando la propria cattiva vista, avrebbe accennato alle *altre ragioni*, cioè all'antisemitismo ufficiale, ecc. ecc. Ora, uomini come lui **cercan** di salvarsi l'anima e non l'anima solamente; ma davvero credono che sia bastante un così inutile, penoso discorsetto? Misericordia! Misericordia! (LORIA, 1973, p. 127-8).

Si respira in queste pagine il clima di condanna morale che caratterizza anche una delle *Settanta favole*, intitolata *Le pelli del serpente*. In questa breve prosa Loria si divertiva a mettere in ridicolo il trasformismo politico di molti italiani, ritratti in guisa di serpenti invitati a un banchetto da un altro serpente, affetto però da una strana mania: quella di conservare le proprie pelli precedenti, circostanza che lo fa sembrare piuttosto eccentrico agli occhi dei suoi amici. Il padrone di casa tuttavia non si limita a questo: nel corso del pranzo, ingenuamente, inizia ad alludere anche alle precedenti mute dei suoi ospiti, ricordando a uno di loro che aveva a suo tempo cambiato una pelle “soffusa di rosso” con una tinta di nero, e a un altro di colore bianco rammenta lo sforzo che gli era stato necessario per mutare frettolosamente la pelle da bianca in nera, riuscendo però solo ad ottenere “che la nuova sembrasse almeno bigia!” (LORIA, 1957, p. 15). Naturalmente l'imprudente ostinazione del padrone di casa nel rievocare i non limpidi trascorsi dei presenti crea scandalo e rovina la festa; nessun altro degli invitati desidera ricordarsi delle ‘pelli mutate’, cioè, fuor di metafora, dei propri affannosi sforzi per adattarsi ai nuovi climi politici, sforzi compiuti sempre allo scopo di mettersi dalla parte del più forte:

Nessuno, all'infuori di lui, mostrava di ricordarsi delle pelli mutate e tramutate tante volte. [...] Un'impressione penosa aveva irrimediabilmente guastato l'aria conviviale, e tutti, andandosene a grovigli sussurranti per

la bocca dello speco, dissero che la festa, cominciata bene, era finita col gesto e col vaniloquio di un irresponsabile. (LORIA 1957, p. 15-6).

Come si è visto, le occasionali punte di risentimento all'interno del *Giornale di bordo* sono dunque rivolte soprattutto verso quegli intellettuali che, dopo essere saliti sul carro del fascismo e avere beneficiato per vent'anni dell'appoggio e della protezione del regime stavano adesso cercando, per usare le parole di Loria, di "salvarsi l'anima, e non l'anima solamente." Il tono dominante del diario di Loria è però singolarmente privo di acrimonia: perfino il crollo del fascismo e la caduta di Mussolini non sembravano suscitare nello scrittore alcuna gioia o sollievo, come se la dimensione del disastro che incombeva sull'Italia annichilisse ogni senso di rivalsa. Infatti, in una del 25 luglio 1943 si legge: "Alle 11 di sera, mentre ero a letto, Gualtiero mi ha portato la notizia della caduta di Benito Mussolini. Vent'anni d'infamie, d'insipienza, di bestialità. Non ho rancori da sfogare. Vorrei un mondo libero e sereno per tutti." (LORIA, 1973, p. 146). La verità è che agli occhi di Loria la sorte del fascismo passava in secondo piano rispetto alla sofferenza dell'Italia e degli italiani di fronte alla prospettiva di una occupazione militare: "Oggi, al tocco, si è avuto l'annuncio dell'attacco alla Sicilia e dello sbarco angloamericano. Avevo sempre sperato che Iddio risparmiasse all'Italia il giungere a tanto." (LORIA, 1973, p. 145). A partire da questo momento si infittiscono nel *Giornale di bordo* le notizie relative alle vicende belliche, anche se totalmente inattendibili a causa dell'accavallarsi di voci contrastanti che danno Firenze ora in mano agli alleati, ora ai tedeschi:

La popolazione di Firenze ritiene di esser già occupata dai tedeschi; un'ora dopo favoleggia del giungere degli alleati; più tardi ancora la prima notizia si riaccende con le più disparate conferme, prove dimostrative ecc. In realtà non si vedono per Firenze, né i tedeschi né gli alleati. Vedremo. Ogni minuto nasce con una sua ansia. (LORIA, 1973, p. 154).

All'angoscia suscitata in Loria dalle notizie della guerra si intrecciava il travaglio creativo dello scrittore, a riprova dell'importanza e del valore che egli continuava ad attribuire alla prassi artistica, anche in momenti particolarmente drammatici. Oltre al già ricordato *Endymione* Loria stava anche progettando di continuare il romanzo *Le memorie inutili*, un'opera dalla stesura estremamente tormentata, la cui idea originaria risale, secondo Franca Celli Olivagnoli, addirittura al 1924. (CELLI OLIVAGNOLI, 1990, p. 71). La rivista «Argomenti», diretta da Alberto Carocci e Raffaello Ramat, aveva pubblicato nel 1941 quattro puntate delle *Memorie inutili*, rispettivamente nei numeri 3 (maggio), 4 (giugno), 5-6 (luglio-agosto) e 7-8 (settembre-ottobre), dopo di che la serie si era interrotta bruscamente. Nel numero 9, l'ultimo pubblicato da «Argomenti» prima della chiusura della rivista decretata dalla censura fascista, Loria non appare; e nemmeno nelle bozze del decimo numero, pubblicate soltanto nel 1978 in occasione della ristampa anastatica della rivista, vi è alcuna traccia delle *Memorie inutili*. Tutto questo porta a ritenere che l'interruzione del romanzo non sia da attribuire tanto a cause esterne, quali l'intervento della censura fascista o la chiusura di «Argomenti», quanto piuttosto, come sostiene Gino Tellini, alla mancanza in Loria di "forze adeguate" per portare a termine il processo di analisi della propria crisi personale. In questa prospettiva *Le memorie inutili* può essere definito un "romanzo della memoria", nel senso che il protagonista utilizza la memoria come filtro o piuttosto come specchio, al fine di scavare dentro di sé e portare alla luce i motivi originari della sua sofferenza presente nel tentativo di esorcizzarla. (TELLINI, 1993, p. 87). Si tratterebbe in definitiva di una sorta di spietata autoanalisi condotta attraverso il testo letterario, un'indagine su ciò che Loria stesso definisce, nelle *Memorie inutili*, "un acuto caso di malattia del carattere." (LORIA, 1941, p. 36). Grazie al *Giornale di bordo* sappiamo però che Loria, nonostante le difficoltà, si era

sforzato ripetutamente a rimettere mano a quella che egli considerava essere la sua opera più importante, anche dietro sollecitazione di Carocci, fiducioso nella possibilità che «Argomenti» potesse riprendere le pubblicazioni in breve tempo. Infatti Loria scriveva in una nota del 3 maggio 1942: “Devo riprendere *Le memorie inutili* al punto in cui le ho lasciate e vincere l’intoppo per proseguire almeno fino alla conclusione della prima parte. Penso ancora che si tratti della più importante delle mie opere.” (LORIA, 1973, p. 115). Tuttavia nell’agosto del 1943 le speranze di continuare la stesura delle *Memorie inutili* apparivano seriamente compromesse, come si ricava da un appunto del 2 agosto:

Nel pomeriggio ho ripreso il mio romanzo *Le memorie inutili* per fornire alla rivista «Argomenti» che tra giorni rinascerà (dopo la soppressione avvenuta nel 1941) la quinta puntata. Alberto Carocci ha gran fretta: io punta. Si tratta di un lavoro difficile che richiede un eccezionale recupero di elementi smarritisi dalla mia memoria. Vedremo. (LORIA, 1973, p. 149).

E le difficoltà nel portare a termine il romanzo sono ulteriormente confermate tanto da una nota del 16 agosto nella quale Loria ammette che il lavoro alle *Memorie inutili* non stava producendo “nessun buon risultato.” (LORIA, 1973, p. 151), quanto dal silenzio che segue: nel *Giornale di bordo* non vi saranno più accenni al romanzo, quasi a sancire il definitivo abbandono del progetto da parte di Loria, o meglio la decisione di rimandarne la conclusione a data da destinarsi. A vanificare tutti gli sforzi dell’autore era intervenuto nell’estate del 1944 un evento traumatico: una intera valigia di manoscritti depositata negli uffici della ditta del padre in Via Por Santa Maria a Firenze, contenente fra l’altro anche una parte rilevante delle carte delle *Memorie inutili*, “frutto di dieci anni di lavoro silenzioso e abbastanza assiduo”, come scriveva Loria stesso nella nota autobiografica a *Il bestiario*, era stata distrutta dalle bombe tedesche. Per una curiosa coincidenza, nella stessa esplosione era andata

perduta anche la prima stesura del romanzo *Artemisia* di Anna Banti. Tuttavia, nel caso della Banti, la decisione di non arrendersi alla perdita e di riscrivere da capo il romanzo aveva fornito l’impulso per un totale ripensamento dell’opera. Nella riscrittura la storia di Artemisia Gentileschi, secondo Giuseppe Leonelli,

si trasforma nella storia d’una scommessa e d’un risarcimento, nella quale l’io della Banti assume una funzione preponderante. [...] La Banti entra a fiotti nel vecchio manoscritto, lo riempie di sé, trasforma quella che era la logica di un raccontare tranquillo in un testo convulso, in cui entra e da cui esce continuamente. (LEONELLI, 2005, p. VII-VIII).

Lo stesso drammatico evento ha avuto su Loria un effetto completamente opposto; il malinconico e sfiduciato autore delle *Memorie inutili* sembrò quasi prendere la distruzione del manoscritto come un segno del destino, il sigillo definitivo all’impossibilità di concludere il romanzo. (MAINARDI, 1998). Si potrebbe forse dire che sotto le macerie di Via Por Santa Maria, oltre alle *Memorie inutili* erano rimaste anche le rovine della torre d’avorio, di quella cittadella umanistica della cultura nella quale Loria (e più in generale una intera generazione di poeti e scrittori) si era volontariamente ritirato per trovare scampo dall’invadenza della storia. Passata la guerra, nel 1945, Loria sentiva che il periodo dell’autosufficienza dell’arte era ormai tramontato, tanto che lo scrittore si era iscritto al Partito d’Azione, aveva fondato e diretto, insieme a Montale e Bonsanti, «Il Mondo», sul quale peraltro erano comparsi numerosi e penetranti articoli nei quali Loria, complice lo spirito dei tempi, sosteneva fra l’altro che “l’arte poteva attendere” e si mostrava diffidente nei confronti della “troppa ambizione di eternità” dell’arte.

Il *Giornale di bordo* però si conclude, bruscamente e forse opportunamente, prima della “conversione” di Loria, presentando un autoritratto dello scrittore che lanciava un ultimo sguardo nell’abisso della guerra. Non era più quello il tempo di scrivere drammi in stile rinascimentale, di mantenere l’apparenza di

una falsa normalità fra teatri e avvenimenti mondani. La guerra, quella vera, bussava alle porte di Firenze e viene salutata da una annotazione telegrafica di Loria datata 11 settembre 1943, ovvero il giorno stesso dell'occupazione della città da parte delle truppe tedesche: "Stamane, poco prima delle 10, i tedeschi sono entrati in Firenze. Da oggi vita difficile..." (LORIA, 1973, p. 156).

Riferimenti Bibliografici

CELLI OLIVAGNOLI, Franca. *Avventure personali. Biografia di Arturo Loria attraverso gli scritti*. Firenze: Ponte alle Grazie, 1990.

COLORNI, Eugenio. *La scuola di ballo. Il Convegno*, a. XII, nn. 7-8, 25 agosto, 1932.

FERRATA, Giansiro. *La scuola di ballo. L'Italia letteraria*. 3 luglio 1932.

GADDA CONTI, Piero. *Vocazione mediterranea*. Milano: Ceschina, 1940.

LEONELLI, Giuseppe. *Introduzione a BANTI, Anna. Artemisia (1947)*. Milano: Bompiani, 2005.

LORIA, Arturo. *Le memorie inutili. Argomenti*, a. I, n. 4, giugno 1941.

_____. *Settanta favole*. Firenze: Sansoni, 1957.

_____. *Nota autobiografica*. In: _____. *Il bestiario*. Milano: Il Saggiatore, 1959.

_____. *Giornale di bordo*. In: VANNUCCI, Marcello (a cura di). *Firenze: dalle «Giubbe Rosse» all'«Antico Fattore»*. Firenze: Le Monnier, 1973.

LUTI, Giorgio. *La «Repubblica delle lettere»*. In: _____. *La letteratura del ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.

MAINARDI, Nicoletta. *Il caso Loria*. Firenze: Giunti, 1998.

MONTALE, Eugenio. *Il quinto Premio «Umberto Fracchia» vinto da Arturo*

Loria. L'Italia letteraria. a. IX, n. 7, 12 febbraio, 1933.

MARCHI, Marco (a cura di). *La zona dolente. Atti del Convegno di studi «Omaggio a Arturo Loria»*. Carpi, 8-9 maggio 1992. Firenze: Giunti, 1996.

PELLEGRINI, Ernestina. *La riserva ebraica. Il mondo fantastico di Arturo Loria*. Reggio Emilia: Diabasis, 1998.

TELLINI, Gino. *Loria e il romanzo impossibile*. In: GUERRICCHIO, Rita (a cura di). *L'opera di Arturo Loria*. Firenze: Festina Lente, 1993.

ARTE E POLÍTICA DA MEMÓRIA. ATRAVÉS DAS IMAGENS

RAUL ANTELO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Murilo

Murilo Mendes, que sempre achou que ser e não-ser se tocam, nos deixou um fantasmático retrato relâmpago de seu amigo José Bergamín, que tem sido, recentemente, reabilitado por outro seu amigo e discípulo, o filósofo italiano Giorgio Agamben. Pois num *tableau* dedicado a Barcelona escreve Murilo:

Na casa acolhedora de Rafael Santos Torroella, poeta representativo da geração anterior, mas ainda moço, crítico de arte, afeiçoado às coisas brasileiras, tradutor de Drummond, amigo de João Cabral, encontro, além de jovens escritores, músicos e artistas, José Bergamín, camarada meu desde a primeira vez que o conheci no Rio, há muitos anos. O grande ensaísta-polemista, que marcara nos meios culturais espanhóis, anteriormente à guerra civil, uma posição das mais corajosas, diretor da revista *Cruz y Raya* na sua luta pela renovação do catolicismo, figura *post-conciliar* já antes do Concílio, foi constrangido a exilar-se, vivendo longos anos no México. Morta a esposa, querendo os dois filhos já crescidos conhecer a pátria que haviam deixado pequeninos, Bergamín decidiu-se a regressar. Mandou os filhos à frente e ficou muito tempo em Paris na casa mexicana da *Cité Universitaire*, aguardando um visto que lhe dariam se ele aceitasse uma cadeira numa universidade espanhola. Bergamín recusava-se. Diante da sua obstinação os situacionistas de Madrid cederam: ele tocou de novo a terra natal. Entretanto, meses depois do retorno, não pôde deixar de testemunhar contra a injustiça:

interveio numa áspera polêmica, resultando disto outra vez o exílio. Este meu reencontro dá-se, portanto, no período da sua última estadia na Espanha. Apesar da idade, das rudes provas que o têm dilacerado, vejo-o disposto à discussão e à crítica, lúcido, olho vertical, com fortes reservas de “humor”. Respira bem. Conta-nos uma enésima versão da morte de Lorca, de quem foi amigo, passa em revista a situação política, nacional e internacional, e termina por me incitar à viagem de Málaga que ainda não conheço. A dona da casa, a encantadora Maite, mestra em caminhos da Espanha, reforça a incitação. Já me vejo em Málaga, iniciado ao seu mar, às suas umbrosas alamedas, aos seus ritos de *flamenco*; acabarei indo mesmo, um ano depois. Saudade bate uma foto do magro castelhano de faces cavadas e olhar pesquisador: resulta excelente, e quem conhece os livros e a ação de Bergamín conseguirá talvez reconstituí-lo, que oscila entre “humor” e drama. Renuncio a indicar que ele poderia ter sido tratado por El Greco. (MENDES, 1994, p. 1.171-71).

Essa evocação do teatro espanhol, do sacrifício e do primitivo, me leva a um dos poemas de *Siciliana*. Quando Murilo percorre a região, não muito depois, por sinal, de *Stromboli* de Rosellini, sente-se pequeno diante da magnificência do Claustro de Monreale.

O Claustro de Monreale

Abstrato e longe achei-me
 No espaço de colunas geminadas.
 A água oriental
 Segreda a passagem súbita
 Do nada ao ser,
 E, fluida, se transforma.
 Quem nos dera, subindo as mãos,
 Volver ao modelo antigo,
 A queixa da alma domar.

Bebemos da solidão,
Solidão de luz e pedra
Elaborada pelo homem.
Talvez que estas flores
Sejam até demais.

Confronto-me ao que foi antes de mim:
Em 1901 eu tinha
Seis milhões de anos.
Os que dormem sob as lápides,
Antecipando o futuro,
Viram o deus permanecer
Desde o princípio do tempo
Nas colunas geminadas. (MENDES, 1994, p. 568-9).

Tanto nesse poema, como diante do túmulo real, na Capela Palatina, o imponente Palácio dos Normandos, século XI-XII, que se levanta a partir de uma fortaleza árabe, ou na drummondiana “Canção palermitana”, Murilo não faz qualquer referência a um dos prédios mais interessantes da cidade. Trata-se do Palácio Chiaramonte (1.307), construído por Giovanni Chiaramonte, *il Vecchio*, num amplo terreno que incluía a Praça *della* Marina, a Kalsa e a região de São Erasmo, e que, como diz o site oficial da *Università degli Studi di Palermo*, que hoje instalou aí sua Reitoria, vangloria-se de “*la sua facciata elegante e raffinata, coronata da feritoie ed adornata da splendide finestre con archi ogivali a sesto acuto*”. Porém, a história do palácio está longe de ser amena. Em julho de 1.601, ele se tornou sede da Inquisição espanhola que controlava a ilha, a qual passou a praticar, justamente em frente, na Praça da Marina, as horrorosas cerimônias do *autodafé*, curiosa contribuição da língua portuguesa ao arquivo dos horrores universais.

Mas, nem mesmo um curioso exemplo de arquivo como esse teria, aparentemente, sensibilizado Murilo. Com efeito, no primeiro andar do

Chiaramonte, encontra-se a Sala dos Barões,

decorata da un soffitto in legno a grandi travature testimone della raffinatezza di gusti di una nobile famiglia laica come quella dei Chiaromonte. La superficie di fondo dei cassettoni è divisa a sua volta in due parti da un travetto. Eseguito per volontà di Manfredi III tra il 1377 e il 1380 da artisti isolani, Cecco di Naro, Simone da Corleone e Dareno di Palermo legati a scuole e culture anche non locali, è un vero gioiello d'arte, un'enciclopedia medievale. Le figure che lo adornano rappresentano storie tratte dall'Antico Testamento, Susanna, Guiditta e Salomone, episodi del mito classico greco e romano, guerra di Troia, Didone ed Enea, dal ciclo carolingio e bretono, Tristano, Isotta ed Elena, episodi di lotta tra cristiani e musulmani ed infine scene di vita quotidiana quali il gioco degli scacchi, scene d'amore, duelli, caccia e scene di eroi che compiono imprese sovrumane o vittime della passione e perfidia.

Mas, e os desenhos e poemas escritos a carvão ou punçados pelos ajustiçados da Inquisição, nas frias paredes do *Steri*? Não teriam eles uma sobrevivência nos grafitos e murilogramas?

É bom lembrar, aliás, que uma das primeiras descrições do modernismo ornamental do *Steri* de Palermo foi estampada pela revista *Documents*, por sinal, imediatamente antes do ensaio de Georges Bataille sobre a arte primitiva. Mais ainda. Há, entre as inúmeras imagens do Chiaramonte, uma curiosa representação do homem primitivo ou selvagem. Ezio Levi, que estudou profundamente a iconografia do palácio, assim a descreve:

La leggenda dell'uomo selvaggio costituisce uno dei motivi preferiti dell'iconografia profana nei paesi del Nord. La ritroviamo in moltissimi arazzi svizzeri, tedeschi, danesi, nelle pitture del coro della cattedrale di Colonia (1325), in molte silografie tedesche –

una di Dürer del 1505 – e in statuette di metallo. Ma il motivo non è sconosciuto neppure tra di noi.

Nel 1404 la Fabbrica del Duomo di Milano ordinava ad Alberto da Campione di scolpire alla sommità della crociera meridionale del Duomo – tra altre gigantesche figure – anche quella “unius hominis silvatici”. È una raffigurazione dell’uomo selvaggio, quella pietra della vecchia Napoli, che è stata collocata, dopo le demolizioni, sulla facciata d’una casa di via Mezzocannone. A torto in essa si è voluto ravvisare il mito di Orione. L’uomo selvaggio costituisce il soggetto d’uno dei disegni del taccuino di Giovannino de’ Grassi († 1398) nella biblioteca comunale di Bergamo. Al motivo leggendario riconducono molte allusioni della poesia popolare e della poesia siciliana. Nessuna meraviglia, dunque, che uno dei ter pittori dello Steri l’abbia raccolto e raffigurato nel lacunare 175 tra il trave IV ed il V. Vediamo qui una selva e nella selva due uomini selvaggi, coperti il corpo di lunghi peli, e col viso racchiuso tra chioma e barba parimenti irsute e ricciute. I due uomini tengono nella destra una clava; nella sinistra, a guisa di scudo, un lungo panno, che ricade in basso in larghe pieghe. La clava si ritrova in tutte quante le raffigurazioni dell’uomo selvaggio; ed è appunto per tale attributo, che nell’arte spagnuola i due uomini selvaggi prendono il nome di maceros. (GABRICI, 2003, p. 123-5).

Ou seja, aquele que carrega a *maza*, o garrote. Essas imagens, em suma, dão um golpe, um lance, que abate qualquer convenção. Ora, é sabido que a arte catalã, como ele mesmo admite, muito marcou, bateu mesmo, a percepção artística de Murilo Mendes.

A pintura antiga catalã é altíssima, ao nível da criação estética que nos deu os ‘primitivos’ flamengos e italianos. Meu primeiro encontro com essa pintura, no longínquo ano de 1952, causou-me um choque de que não regresssei até hoje. (MENDES, 1994, p. 1.168).

De certo modo, daí vem a sua famosa e pioneira definição de *modernidade*, em detrimento de *modernismo*.¹ Pois é justamente uma modernidade dessas, *macera*, como o garrote inquisitorial, a que nos fez perceber em Bosch um precursor de Dali, a que se manifesta quando vemos, no homem primitivo do Steri de Chiaramonte, a sobrevivência da figura primitiva e minotáurica da catedral de Tarragona, uma figura *mudéjar*, com o qual, voltando ao poema de que parti, “Claustro de Monreale”, ilumina-se o sentido último do conceito muriliano de primitivo.

Confronto-me ao que foi antes de mim:
Em 1901 eu tinha
Seis milhões de anos.

¹ “Em vez da palavra modernismo, prefiro empregar a palavra modernidade. É fato que ‘modernismo’ tem se prestado a muitas confusões, pois designa ao mesmo tempo uma época e um movimento. Nós sabemos que as épocas não são compartimentos estanques, sendo antes ligadas aos momentos e às épocas passadas. Mas não há dúvida de que um determinado ciclo cultural (em correspondência com o ciclo político e econômico) possui características próprias, que entretanto não chegam a isolá-lo dos outros. O que foi moderno para uma geração já será antigo para outra; basta olhar uma fotografia de dez anos atrás para rir do modernismo. Os simples observadores de uma época não deverão ser considerados expoentes do espírito; a não ser que se inclua na lista o operador do Movietone – e logo no primeiro lugar. De resto, os acontecimentos hoje se aceleram de maneira tão vertiginosa, que ninguém mais se pode julgar em dia com o mundo. A palavra “modernismo” restringe, pois, a área de um fenômeno positivo; pelo que proponho – de acordo com Baudelaire no seu famoso estudo sobre Constantin Guys, escrito em 1860 – a palavra modernidade. “Trata-se de extrair da vida o que ela pode conter de poético no histórico, de tirar o eterno do transitório. A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, de que a outra metade é o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo; a maior parte dos belos retratos que nos ficaram dos tempos anteriores são revestidos dos trajes de sua época”. Os mais recentes estudos críticos de pintura demonstram o encadeamento do processo da modernidade através dos séculos. Sabemos hoje que muitos elementos importantes da arte de Picasso, Braque, Bonnard e outros estão contidos pelo menos em germe nos primitivos medievais, nas pinturas bizantinas e mesmo em documentos mais remotos. Conhecemos agora a impressionante modernidade de Bosch, surrealista no século XV; Arcimboldo, no século XVI, abriu o caminho para Salvador Dali. E como explicar a súbita inclinação do mundo das artes para o esquecido El Greco – um verdadeiro *coup de foudre* – se não fora a sua modernidade patente?”. Cf MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2ª ed. São Paulo, Edusp/Editora Giordano, 1996. p.106-108.

Os que dormem sob as lápides,
Antecipando o futuro,
Viram o deus permanecer
Desde o princípio do tempo
Nas colunas geminadas.

Geminadas como a própria modernidade, que também olha para a frente e para trás, basculando entre memória e utopia. Por sinal, no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, conserva-se uma curiosa obra, *Inferno* (1505-1530), de autor português não identificado. Trata-se de um óleo sobre tábuas de carvalho que plasma os corriqueiros imaginários do mal, do medo e do castigo. Porém, nele acrescenta-se, à tradição medieval da representação do demônio e da tortura, a representação bem mais inovadora do nu, em toda a sua evidência, e da figura exótica do príncipe emplumado dos demônios, provavelmente um índio brasileiro, anterior até aos canibais de Montaigne, que preside o grande teatro dos condenados. Novamente o auto sacramental, Europa e América, destruição e cultura, ou, no dizer de Agamben, *ombra e luce, corpo e fumo, ragione e passione*.

A composição de *Inferno* reforça o sentido perverso da tortura, encadeando os corpos, uns aos outros, através de um arco que abraça o caldeirão circular, onde fervem os clérigos, isto é, os intelectuais. Este arco nasce, à esquerda, dos três nus femininos suspensos da trave e, à direita, projeta-se na abertura por onde chegam os culpados, i.e., a boca do Inferno. Embora de origem e valor desconhecidos, a obra dialoga com outra não menos chocante, as *Tentações de Santo Antônio*, de Hierônimus Bosch (c. 1500), conservada também pelo mesmo Museu.

Detenho-me num último dado elucidativo. O Museu fica na *Rua das Janelas Verdes* e creio que todos devem ter presente que o livro que Murilo dedica a Portugal se chama, precisamente, *Janelas Verdes*, vale dizer, ele é composto como um *museu nacional de arte antiga*, como um arquivo da memória, isto

é, como matéria igualmente moderna e maça. Baste, para constatar o sentido moderníssimo de tempo e poesia que aqui se nos apresenta, lembrar o que Murilo escreve na abertura do setor 2 de *Janelas Verdes*, num poema dedicado ao pintor português Nuno Gonçalves: “Ele saberia quem é Nuno Gonçalves? Em todo caso conhecia seu nome, onde nasceu, cresceu, trabalhou, teve a mulher do seu jugo, e o vinho incorporado [...] A Nuno Gonçalves um outro Nuno Gonçalves se sobrepõe, claroescurecendo-o”. (MENDES, 1994, p. 1.417).

Ser aquele que se chama Nuno Gonçalves e afirmar “eu me chamo, simplesmente, Nuno Gonçalves” nos mostra as duas faces da mesma moeda, como diz Maria Filomena Molder: ambas as frases postulam a diferença frustrada da identidade e da dimensão visionária do nome. Ser aquele que se chama Nuno Gonçalves obriga a reunir consigo distância e metamorfose. (MOLDER, 2009). E então caberia glosar, a partir do retrato relâmpago feito pelo poeta a um primitivo: Murilo, ele saberia quem é Murilo Mendes? Em todo caso conhecia seu nome, onde nasceu, cresceu, trabalhou etc. A Murilo Mendes, um outro Murilo Mendes se lhe sobrepõe, claroescurecendo-o. Caberia, portanto, concluir que a escrita de Murilo Mendes é neo-barroca, com a ressalva, porém, de resgatar o termo no sentido que lhe atribui Alain Badiou, o de conciliar a inocência do desejo, no encavalgamento leibniziano das mônadas,² o que permite postular, enfim, uma fórmula tectônica, ao mesmo tempo, cosmológica e arquitetônica, a da linguagem da elipse, que é um círculo sem centro, ou antes, um círculo cujo centro se encontra deslocado e duplicado.³ Referida ao tempo, a figura elíptica se traduz em anacronismo e, no caso de artistas ou pensadores de tradição

2 Cf BADIOU, Alain. *Vide, séries, clairière*. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. Madrid:Ed. Gustavo Guerrero y François Wahl, ALLCA XX, 1999, p. 1625.

3 Cf. SARDUY, Severo. *Barroco*. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. Madrid:Ed. Gustavo Guerrero y François Wahl, ALLCA XX, 1999, p.1197-1263.

católica (Bergamín, Murilo, o próprio Agamben), o novo regime de verdade é agora drasticamente situado na vida futura. Instala-se aí, porém, certo debate contemporâneo em torno às imagens, opondo, de um lado, Giorgio Agamben, cuja teoria da arte enfatiza a restauração, e de outro, Georges Didi-Huberman, para quem, pelo contrário, a arte é restituição, porém, nunca restauração do tempo. São, portanto, duas políticas da memória armadas a partir das imagens.

Agamben

Hoy día, esta estructura original de la obra de arte está ofuscada. En el punto extremo de su destino metafísico, el arte, convertido en una potencia nihilista, una “autoaniquilante nada”, vaga en el desierto de la terra aesthetica y gira eternamente alrededor de su propio desgarro. Su alienación es la alienación fundamental, porque apunta hacia la alienación del mismo espacio histórico original del hombre. Al perder la obra de arte, el hombre corre el riesgo de perder no simplemente un bien cultural, aunque sea valioso, y tampoco la expresión privilegiada de su energía creadora, sino el espacio mismo de su mundo, en el que únicamente puede encontrarse como hombre y ser capaz de acción y de conocimiento. De ser cierto, el hombre que ha perdido su estatus poético sencillamente no puede reconstruir en otro lugar su propia medida: “tal vez cualquier otra salvación que no venga de allí, de donde está el peligro, siga siendo no-salvadora”. Hasta cuándo seguirá teniendo el arte la capacidad de asumir la medida original del habitar del hombre sobre la tierra, o es materia sobre la que puedan hacerse previsiones. Tampoco podemos decir si la poiesis volverá a encontrar su estatus propio más allá del interminable crepúsculo que envuelve la terra aesthetica. La única cosa que podemos decir es que no podrá saltar simplemente más allá de su propia sombra para superar su destino. (AGAMBEN, 1998, p. 167-8).

Mesmo em textos iniciais, como neste fragmento de *O homem sem conteúdo*, é clara a decisão de Giorgio Agamben por tornar a trabalhar a grande questão da modernidade, a relação arte e vida, algo que retomará, com força, em textos mais recentes. Já em *Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo* (1990), Agamben explicita um conceito de Debord e esclarece que a estratégia da *situação* não pode ser considerada como “*un momento privilegiato o eccezionale nel senso dell’estetismo*”. Ela não é “*né il divenir arte della vita né il divenir vita dell’arte*”, ou seja, a *situação* ocupa, a rigor, um hiato, uma suspensão do tempo do trabalho, mas é essa lacuna, precisamente, que ilumina sua mais fecunda natureza. “*Si comprende la natura reale della situazione, solo se la si colloca stoicamente nel luogo che le compete, e, cioè, dopo la fine e l’autodistruzione dell’arte e dopo il transito della vita attraverso la prova del nichilismo*”. (AGAMBEN, 1998, p. 84). A arte, para Agamben, está vinculada a uma restauração ou redenção⁴ e, nesse sentido, ela suspende o tempo histórico

4 *Nella cultura dell’età moderna, filosofia e critica hanno ereditato l’opera profetica della salvezza (che già nella sfera sacra era stata affidata all’esegesi); poesia, tecnica e arte, quella angelica della creazione. Nel processo di secolarizzazione della tradizione religiosa, tuttavia, essa hanno progressivamente smarrito ogni memoria del rapporto che in quella così intimamente le legava. Di qui il carattere complicato e quasi schizofrenico che sembra segnare la loro relazione. Dove, un tempo, il poeta sapeva dar conto della sua poesia (‘Aprirla per prosa’, diceva Dante) e il critico era anche poeta, il critico, che ha perduto l’opera della creazione, si vendica su di essa pretendendo di giudicarla; il poeta, che non sa più salvare la sua opera, sconta questa incapacità consegnandosi ciecamente alla frivolezza dell’angelo. Il fatto è che le due opere, in apparenza autonome ed estranee, sono, in realtà, le due facce di uno stesso potere divino e, almeno nel profeta, coincidono in un unico essere. L’opera della creazione è, in verità, solo una scintilla che si è staccata dall’opera profetica della salvezza e l’opera della salvezza soltanto un frammento della creazione angelica che è diventato consapevole di sé. Il profeta è un angelo che, nello stesso impulso che lo spinge all’azione, avverte improvvisamente nel vivo della sua carne la spina*

e postula o tempo messiânico.

Mas, nesse tempo depois do tempo, já não há espaço para a duplicidade. A duplicidade pertence à história e ao moderno e Agamben, entretanto, está pensando a pós-história e o contemporâneo. Aplica-se, portanto, a Agamben aquilo que ele mesmo narra a respeito de Paul Celan. Em 1961, por ocasião de uma enquete organizada pelo editor Flinker, de Paris, sobre o problema do bilingüismo, Paul Celan disse não acreditar no bilingüismo em poesia. Existe, de fato, raciocina Celan, uma língua dúplice, em muitas obras de arte contemporânea, mas, em poesia, não, porque “a poesia é a unicidade destinal [*destinale*] da linguagem”; nela, não há espaço para a duplicidade. (AGAMBEN, 2002, p. 29-31). A poesia volta-se à linguagem, mas não às línguas.

Ora, Agamben persegue a utopia de inscrever a história, isto é, a política, na arte, na linguagem. Em *Nymphae* (2004), analisando vídeos de Bill Viola, Agamben conclui que eles “*non inseriscono le immagini nel tempo, ma il tempo nelle immagini*” para, a seguir, lembrar o conceito de *fantasmata* de um teórico renascentista da dança, Domenico da Piacenza, quem a concebia como

un’operazione condotta sulla memoria, una composizione dei fantasmi in una serie temporalmente e spazialmente ordinata. Il vero

di un’esigenza diversa”. Cf. AGAMBEN, G. *Creazione e salvezza*. In: _____. *Nudità*. Roma, Nottetempo, 2009. p.12-3. E, mais adiante: *L’opera della salvezza coincide qui punto per punto con l’opera della creazione, che disfa e decrea nell’istante stesso in cui la porta e accompagna nell’essere. Non c’è gesto né parola, non c’è colore né timbro, non c’è desiderio né sguardo che la salvezza non sospenda e renda inoperosi nel suo amoroso corpo a corpo con l’opera. Quel che l’angelo forma, produce e carezza, il profeta riconduce all’informe e contempla. I suoi occhi vedono il Salvo, ma solo in quanto si perde nell’ultimo giorno. E come, nel ricordo, l’amato è tutto improvvisamente presente, ma a patto di essere disincarnato in un’immagine, così l’opera della creazione è ora in ogni suo dettaglio intimamente trapunta di non-essere*. (AGAMBEN, 2009, p. 16-7.).

luogo del danzatore non è nel corpo e nel suo movimento, bensì nell’immagine como “capo di medusa”, como pausa non imobilidade, ma carga, insieme, di memoria e di energia dinamica. Ma ciò significa che l’essenza della dança não é più il movimento - é il tempo. (AGAMBEN, 2004, p. 54).

Porém, esse tempo de Agamben é um tempo paradoxalmente situado fora do tempo, que nos coloca a idéia da *inoperosidade*.

Para Agamben, como bom aristotélico, a idéia de uma inoperatividade constitutiva do homem remonta a uma passagem da *Ética à Nicómaco* (1.097 b, 22, ss.), em que, tentando definir a felicidade como objeto último da ciência política, Aristóteles coloca o problema de saber qual seria “a obra do homem” (*to ergon tou anthropou*) e evoca a idéia de uma possível inoperatividade da espécie humana.

Tal como para o tocador de flauta, para o escultor e para qualquer artesão e, em geral, para todos os que têm obra (*ergon*) e actividade (*praxis*), o bom e o bem parecem consistir nessa obra, o mesmo deveria acontecer com o homem enquanto tal, admitindo que haja para ele algo parecido com uma obra. Ou dever-se-á dizer que para o carpinteiro e para o sapateiro há uma obra e uma actividade, enquanto para o homem não há nenhuma, pois nasceu sem obra (*argos*)? (AGAMBEN, 2007, p. 269).

A idéia é logo abandonada e a obra do homem passa a ser identificada por Aristóteles na particular “operatividade” (*energeia*) que é a vida segundo o logos; mas, para Agamben, inoperatividade e *desoeuvrement* definem, pelo contrário, a praxis específica do homem, não apenas por ele achar que só nesta perspectiva é possível encontrar uma resposta à relação entre o poder da inoperatividade e a glória. A pergunta é, portanto, o que há, nessas duas

instâncias, de tão essencial, para que o poder tenha de as inscrever, a todo o custo, no centro vazio do seu dispositivo governamental. Mas, além do mais, Agamben considera que esta hipótese da inoperosidade permite pensar, de forma inédita, tanto a política como, em geral, a arte. Como deixa claro em *O poder e a glória*, inoperatividade não significa, de fato, simplesmente inércia, não-fazer coisa alguma. Trata-se, pelo contrário, de uma operação que consiste em tornar inoperativas, em desativar ou *des-oeuvrer* todas as obras humanas e divinas. E essa tese da inoperatividade leva Agamben a questionar-se o que é, por exemplo, um poema, algo que, a seu ver, é aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, i.e. desativar as suas funções comunicativas e informativas, para se abrir a um novo possível uso. Em outras palavras, suspendendo valores referenciais, expressivos ou conativos, o poema não deixa, paradoxalmente, de ser pensado *in genere*. Daí que Agamben diga que

a poesia é, nos termos de Espinosa, uma contemplação da língua que a traz de volta para o seu poder de dizer. Assim, a poesia de Mandelstam é uma contemplação da língua russa, os *Cantos* de Leopardi são uma contemplação da língua italiana, as *Iluminações* de Rimbaud uma contemplação da língua francesa, os hinos de Hölderlin e os poemas de Ingeborg Bachmann uma contemplação da língua alemã, etc. Mas, em todo o caso, trata-se de uma operação que ocorre na língua, que actua sobre o poder de dizer. E o sujeito poético é não o indivíduo que escreveu os poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele, puramente dizível. Se isto for verdade, então temos de mudar radicalmente o modo em que estamos habituados a olhar para o problema da relação entre arte e política. A arte não é uma actividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os

gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso, a arte aproxima-se da política e da filosofia até quase confundir-se com elas. Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir. Tornando inoperativas as operações biológicas, económicas e sociais, elas mostram o que pode o corpo humano, abrem-no a um novo, possível uso.⁵

A arte aproxima-se então da política e da filosofia até quase confundir-se com elas, mas é bom frisar que é só *até quase confundir-se*. E vale observar que o próprio Agamben não se confunde, muito embora, a seu ver, na filosofia, o *auctor* de um pensamento não passe, a rigor, de uma ficção, de um ser de imaginação, cuja consistência e persistência são puramente fantasmáticas, daí afirmar que

el pensamiento en acto resulta del encuentro de dos elementos, heterogéneos y externos el uno con respecto al otro: los fantasmas individuales y la potencia única del pensamiento (lo que implica que los hombres están antes que todo separados de su potencia de pensar). Para ambos, la partida decisiva se juega fuera de casa: si el intelecto posible debe hallar su propia forma estáticamente en los fantasmas de los individuos, estos pueden unirse a la mente única sólo si salen de la cripta psicológica donde están prisioneros para devenir cognoscibles y comunicables.

De aquí la necesidad de mirar con nuevos ojos la práctica filosófica: esta es “un ejercicio descomunal llevado a cabo sobre las imágenes humanas, un experimentum imaginationis, cuyo alcance quizás aún no ha sido del todo calculado”. Pero en este experimento sobre los fantasmas la filosofía alcanza también su punto de máxima proximidad con la poesía. “Por lo tanto, no es por casualidad que

⁵ É uma das hipóteses fortes de *Homo sacer*, II, 2. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Il Regno e la Gloria*, op. cit., p. 272-6.

entre los herederos espirituales de esta tradición pueda contarse al más grande y genial poeta medieval, Guido Cavalcanti.” También era averroísta, o de algún modo cercano al averroísmo, otro, y ciertamente no menor; poeta florentino (de nacimiento, no de costumbres). Su poesía no es sino la evocación y el largo lamento por la muerte de la imago Beatriz, a través de la cual el individuo de nombre Dante se había unido a la potencia del pensamiento y había alcanzado la visión suprema. Sin embargo, en el texto averroísta Dante inscribe una glosa tan decisiva como desapercibida. Puesto que la caducidad y la inevitable muerte de la imago privan al intelecto de su soporte fantasmático, lo dejan solo y casi suspendido en el vacío, la visión poética suprema es necesariamente inmemorial: “mientras se acerca a su deseo, nuestro intelecto tanto profundiza”, se lee en el texto donde Dante expresó del modo más límpido su poética, “que no puede seguirle la memoria... luego de que en su ascensión, el intelecto ha trascendido la medida humana, este ya no puede recordar lo que ocurría fuera de sí”. La desaparición de la imago deja casi atónitos, literalmente desmemoriados, la imaginación y el pensamiento. Por esta razón, lo último del arte no puede ser sino un punto de renuncia, un saqueo y un olvido sublime:

*ma or convien che il mio seguir desista
più dietro a sua bellezza, poetando,
come a l'ultimo suo ciascuno artista.*

*[mas es forzoso que desista ahora
de seguir su belleza, poetizando,
cual todo artista que a su extremo llega.] (AGAMBEN, 2008,
p. 17-9).*

Mas Agamben, como vemos, usa indiscriminadamente o conceito de *arte*, nele englobando a pintura, a poesia, o cinema e assim por diante. Assim como o russo, o alemão, o italiano - as línguas naturais, se fundem na linguagem.

Assim como o verso e a *imago* recuam perante o vazio. Seu conceito de arte desativa, portanto, qualquer especificidade entre as línguas das artes. Porque a arte, curiosamente, é bilingue, babélica, fala infinitas línguas. Aliás, Jean-Luc Nancy nos faz uma observação pertinente a esse respeito: por que existem várias artes e não apenas uma?

Adorno llega a declarar: “Las obras de arte demuestran que un concepto universal de arte difícilmente baste para explicarlas (...) el arte no sería el concepto supremo que engloba los géneros particulares”, y pretende afirmar, al contrario, “el movimiento de los momentos discretamente separados unos de otros en que consiste el arte”. Sin embargo, no se adentra en el análisis de esa discreción considerada por sí misma. Y por lo demás, como puede verse, en realidad apenas evoca la diversidad de los “géneros” del arte, que deja más bien recubierta por la multiplicidad de las “obras” y, por consiguiente, no somete como tal al régimen de la cuestión. No obstante, Adorno es sin lugar a dudas uno de los que está más cerca de realizar ese gesto, cuando también escribe: “Las artes, en cuanto tales, difícilmente desaparezcan en el arte sin dejar huellas”. Con la reserva, entonces, del caso de Adorno, hemos de sospechar, de manera general, que si la cuestión ontológica de lo singular plural de las Musas se elude, es porque se entiende, a priori, que no nos situamos precisamente en el registro de la ontología, sino en el de una tecnología. Si la tecnología puede constituir una ontología, o implicarla: tal es la cuestión que no se plantea. (NANCY, 2008, p. 12-4).

E essa indiferenciação entre as várias disciplinas, subsumidas todas sob o rótulo unitário de *arte* unificada, deve-se, a meu ver, a que o alvo mais alto da posição de Agamben é a revelação da verdade. Para o filósofo italiano, a experiência histórica faz-se pela imagem, mas as imagens estão elas próprias carregadas de história. Como estipula em seu ensaio sobre o cinema de Guy

Debord, Agamben considera, por exemplo, no caso da pintura, que essas imagens não são imagens imóveis, mas antes, anacrônicamente, “fotogramas carregados de movimento que provêm de um filme que nos falta”. E logo esclarece que não se trata, nesse tempo inscrito nas imagens, de uma história cronológica, mas de uma história messiânica. A história messiânica, a seu ver, define-se por dois caracteres. É uma história da Salvação, já que é preciso salvar alguma coisa; e é uma história última, é uma história escatológica, em que alguma coisa deve ser consumada, julgada, deve passar-se aqui, aos nossos olhos, mas num tempo outro, ou seja, que deve, portanto, subtrair-se à cronologia, sem sair para qualquer exterior. É essa a razão, em última instância, pela qual a história messiânica é incalculável. (*Idem*).

Porém, cabe apontar que a teoria da arte de Agamben, com sua peculiar ênfase na restauração, na salvação, abre um sutil debate com as idéias de outro benjaminiano, Georges Didi-Huberman, para quem, pelo contrário, a arte é restituição, mas não restauração do tempo. Didi-Huberman, apoiado em Aby Warburg e, num gramsciano como Ernesto De Martino, acredita que, para uma teoria das sobrevivências como a que ele pratica, não há nem destruição radical nem redenção final, aliás, não há nada para ser salvo.⁶ Vejamos um conceito específico de tempo, na obra do crítico francês, que ajudará a esclarecer a questão.

Didi-Huberman

O conceito de *temple* para Didi-Huberman é, sintomaticamente, o de um

6 Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des lucioles*. Paris: Minuit, 2009; _____. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. O. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005; _____. *L'Image Survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002; _____. *Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau. Critique*, LIV, n° 611, 1998. p. 138-162; _____. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. Trad. M. Ozomar Ramos Squeff. In: ZIELINSKY, M. (ed). *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003. p. 19-53.

tempo que arde,⁷ temperado, um tempo intempestivo, em outras palavras, é mais de um tempo ao mesmo tempo, onde sagrado e profano operam conjuntamente e de maneira indecível. Com efeito, em *El bailaor de soledades*, Didi-Huberman pondera que o *temple* está ligado a uma necessidade ambivalente, tanto à exigência quanto à impossibilidade da montagem. *Templar*, explicamos, é, na tauromaquia, o segundo tempo na realização de um *passe*, algo que sobrevém ao fato de parar, de deter a sucessão espontânea, cuja verdade só se revela no terceiro tempo, o de *mandar*. Absorção mágica de dois *tempi* que se aglutinam para formar um único momento rítmico, o *temple* remete a uma decisão do *bailaor* ou do matador. Ele convoca o perigo, tem urgências inadiáveis, mas também evoca a duplicidade do tempo, aquilo que Mallarmé caracterizaria em dois passos simultâneos, já que “*un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut et immédiat ici, là essentiel*” (MALLARMÉ, 1945, p. 368).

Em outras palavras, perpetração e lembrança, ato e memória, ora adiantando-se, ora atrasando-se, com relação ao ato, sob uma aparência falsa de presente, diz ainda Mallarmé, em “Mímica”, fornecem um véu, uma tela, uma verônica, na qual o *temple* prolifera os paradoxos do movimento das imagens. Didi-Huberman questiona-se, então:

Acaso el temple no existiría sin ese paño que Warburg reconoció en el arte de la Antigüedad y en la coreografía de las obras renacentistas – también en la coreografía moderna, pensemos en Loïe Fuller –, como operador de

7 “*Las Musas deben su nombre a una raíz que se refiere al ardor, la tensión viva que se consume en la impaciencia, el deseo o la ira, y se abrasa por llegar a saber y hacer. En una versión mitigada, se dice: “los movimientos del espíritu” (mens es de la misma familia). La Musa anima, levanta, excita, pone en marcha. Vela menos sobre la forma que sobre la fuerza. O, más exactamente: vela con fuerza sobre la forma.*” NANCY, Jean-Luc. *Las Musas*. Trad. H. Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008. p.11.

la expresión, “interfaz” volátil que él llamaba “accesorio en movimiento” (bewegtes Beiwerk). En la misma época en que Warburg comenzaba su gran atlas de Pathosformeln y de “accesorios en movimiento” – en los gestos de guerra y de cortesía, en las contorsiones de Laocoonte, las psicomaquias, los vestidos de ninfas que se levantan cuando caminan, y asimismo en el ropaje de Mitra sacrificando al toro –, Sigfried Kracauer analizó una visión de la corrida titulada “estudio de movimiento”: y lo que más le sorprendió en aquella experiencia tauromáquica (tuvo lugar en 1926, en Aix-en-Provence) fue precisamente la “fuerza de los ornamentos” paralela a contrastes formales como los de la superficie (capote), la línea (estoque) y los “círculos que van estrechándose” hasta la muerte del animal. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 149-50).

É por isso que Didi-Huberman aventa a hipótese do *temple* consistir em um *tato* sutil, composto de espaçamentos justos e intimidades precisas que se correspondem, impondo um ritmo, que apontaria a uma *Gestaltung*, a um processo, mas não a uma *Gestalt*, uma forma. Quanto ao *tato*, noção introduzida, quase em solitário, por Carl Einstein, nos anos 20, Jean-Luc Nancy, mais uma vez, esclarece:

El tacto – tal vez sería mejor hablar del toque, o destacar el valor verbal de la palabra, como cuando se dice “el sentir” – sólo tiene una “primacía” o un “privilegio”, por lo tanto, en la medida en que no subordina nada: no es o no constituye sino la extensión general y la extraposición particular del sentir. El tacto forma cuerpo con el sentir o hace de este – de su pluralidad – un cuerpo; no es más que el corpus de los sentidos.

El sentir y el sentirse-sentir que constituye el sentir mismo es siempre sentir a la vez que existe lo otro (lo que uno siente) y que hay otras zonas del sentir, ignoradas por la que siente en este momento, o bien tocadas por doquier por esta, pero sólo a través del límite en que ella deja de ser la zona que es. Cada sentir toca el resto del sentir como aquello que el primero no puede sentir. La vista no ve el sonido ni lo escucha, aunque sea también en sí misma, o ella misma,

sin más, la que toca ese no ver y es tocada por este...

La indiferencia o la sinergia sinestésica no consisten en otra cosa que en la autoheterología del tacto. El toque de los sentidos podrá, pues, repartirse y clasificarse de tantas maneras como se desee: lo que lo hace ser el toque que es, es una dislocación, una heterogeneización de principio. (NANCY, 2008, p. 30-1).

E a noção, por sua vez, introduz mais uma aporia, a mesma que Nancy, aliás, desenvolve em *Resistência da poesia*,⁸ a de que para a arte é imperioso ser contra a arte.

Para el arte es un deber poner fin al “arte”. Pero ese deber no levanta, de un modo puritano, una “ética” contra una “estética”. Tampoco participa de lo que nos sentiríamos tentados de llamar una “ética de la estética”. Ese deber enuncia el sentido como éθος. Un deber semejante impone el arte, o “algo del arte” – pero no el Arte –, como imperativo categórico de la poscreación-divina (lo que es ya, aunque cueste advertirlo, la verdadera situación del imperativo kantiano). Sólo ese deber da un contenido al formalismo del imperativo categórico: sólo él, en efecto, lo colma de un fin que no es la forma de la ley, sino el fondo-figura de la presentación o la patencia. Así como el arte es anterior a la religión (aunque no haya en esto un sentido diacrónico), también viene después de ella: hoy. Pero lo que viene no es el Arte, es la τέχνη de la existencia, pues esta no es φύσις. Su patencia, evidente, no es la eclosión de una rosa. La ética está ahí, en el sentido preciso de que las normas morales, o las virtudes, o los valores, no nos faltan – está claro –, no nos faltan hoy

⁸ Em “Fazer, a poesia”, um dos ensaios integrantes do volume, argumenta Nancy que a poesia é, por essência, mais do que e algo de diferente da própria poesia. Ou antes: “a própria poesia pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia. Ela pode mesmo ser o contrário ou a rejeição da poesia, e de toda a poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia”. Cf. NANCY, Jean Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Viseu: Vendaval, 2005.

más que ayer (que los ignoremos o los desobedezcamos es harina de otro costal). Pero lo que falta en este momento es el ars que les da sentido, el ars del existir, en absoluto un “arte de vivir”, sino la técnica en cuanto relación con fines sin fin. (NANCY, 2008, p. 57).

Toda a teoria da arte de Agamben retoma, em modo rebaixado e até farsesco, as idéias elaboradas por Georges Bataille acerca da arte, o jogo, o erotismo e a morte. Mas não há como negar, além disso, que Agamben também traduza boa parte desses conceitos à matriz biopolítica cunhada por Foucault. Um dos discursos afetados por essa operação é o de Alexandre Kojève, cuja idéia do homem recuperado e situado entre animalidade (norte americana) e humanidade (japonesa), sai assim arranhada. Germán García questiona-se se essa decisão não é uma maneira de escometear a cisão constitutiva, presente já em Hegel, e mesmo em Kojève, com sua “dupla” ontologia, cisão essa reformulada por Lacan, um autor tão ausente na leitura de Paolo Virno, quanto na de Giorgio Agamben, leitores ambos de Kojève. (GARCÍA, 2009). Mais do que a dupla ontologia da pós-história e, conseqüentemente, da arte contemporânea, impera, nesse discurso, a marca heideggeriana perante o aberto, a partir da qual as noções de Kojève saem transformadas.⁹ Creio que, nesse ponto, Agamben

9 *“Que les États-nations européens ne soient plus en mesure d’assumer des tâches historiques et que les peuples mêmes soient voués à disparaître était, en quelque sorte, déjà évident dès la fin de la Première Guerre mondiale. On se méprend totalement sur la nature des grandes expériences totalitaires du vingtième siècle si on ne les voit que comme une continuation des dernières grandes tâches des États-nations du dix-neuvième siècle: le nationalisme et l’impérialisme. L’enjeu est maintenant tout autre et plus extrême, puisqu’il s’agit d’assumer comme tâche la simple existence de fait des peuples mêmes, c’est-à-dire, en dernière analyse, leur vie nue. Sous cet aspect, les totalitarismes du XX^e siècle constituent vraiment l’autre face de l’idée hégélo-kojévienne de la fin de l’histoire: l’homme a désormais atteint son télos historique et, pour une humanité redevenue animale, il ne reste rien d’autre que la dépolitisation*

reduz a arte a uma filosofia.

Em seu último livro, de título tão rilkeano, *Interstizi: tra arte e filosofia*, Franco Rella incluiu um ensaio, *La parola della poesia*, homônimo do poema inserido em *Figure del male*. Nele relembra que Dimitri, em *Os irmãos Karamazov*, defendia-se da vergonha e da abjeção lendo poesia.

Mi salvava forse, si chiede e chiede al fratello in un drammatico dialogo. La risposta è netta: mai. La poesia non salva, la bellezza della poesia non salva. La poesia scopre la verità ambigua, contraddittoria, tragica della bellezza in cui “le due rive si uniscono, qui tutte le contraddizioni coesistono”. Sodoma e la Madonna, male e bene sono entrambe nella bellezza. In essa coesistono equivalenti, in un certo senso indifferenti.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Trad. Eduardo M. Korhmann. Barcelona: Ediciones Áltera, 1998.

_____. *Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo: Democrazia e diritto*. Roma, Ano XXX, n.3/4, maio/ago., 1990.

_____. *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet, 2002.

_____. *Nymphae: Aut aut*. Milão, n. 321/322, maio/ago., 2004.

_____. *Il Regno e la Gloria: per una genealogia teologica dell’economia e des sociétés humaines, au moyen du déploiement inconditionné de l’oikonomia, ou bien l’assomption de la vie biologique elle-même comme tâche politique (ou plutôt impolitique) suprême.* AGAMBEN, Giorgio. **L’ouvert: de l’homme et de l’animal**. Trad. Joël Gayraud. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2002. p.115-6.

del governo. Vicenza: Neri Pozza, 2007.

_____. Arte, inoperatividade, política. In: _____. *Crítica do Contemporâneo. Criticism of Contemporary issues*. Conferências internacionais. Lisboa: Editor António Guerreiro; Fundação Serralves, 2007.

_____. *Estudio preliminar*. In: COCCIA, Emanuele. *Filosofía de la imaginación: Averroes y el averroísmo*. Trad. María T. D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

_____. *Le cinéma de Guy Debord*. In: *Image et mémoire*. Hoëbeke, 1998. p. 65-76.

_____. *Creazione e salvezza*. In: AGAMBEN, Giorgio. *Nudità*. Roma, Nottetempo, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Trad. Dolores Aguilera. Valencia: Pre-textos, 2008.

GABRICI, Ettore; LEVI, Ezio. *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*. Palermo, L'Epos, 2003.

GARCÍA, Germán. *Kojève, la trama secreta*. In: AUFFRET, Dominique. *Alexandre Kojève: la filosofía, el estado y el fin de la historia*. Buenos Aires: Letra Gamma, 2009. p. 16-A?.

MALLARMÉ, S. *Crise de vers. Oeuvres Complètes*. Paris: Ed. Jean Mondor & G. Jean-Aubry. Gallimard, 1945

MENDES, Murilo. *Barcelona*: Poesia completa e prosa. Org. Luciana S. Picchio. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. p.1170-1171.

MOLDER, Ma. Filomena. *El rastro escondido*. In: LUELMO, Chema de. *Unterwgs: Al paso d e Walter Benjamin*. Madrid: Maia Ediciones; A Coruña: Fundación Luis Seoane, 2009. p.33-45.

NANCY, Jean-Luc. *Las musas*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

LA MORTE NE IL GATTOPARDO DI TOMASI DI LAMPEDUSA

EUGENIA MARIA GALEFFI
 UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Nato a Palermo Il 23 dicembre 1896, Giuseppe Tomasi, Duca di Palma e Principe di Lampedusa dimostrò sempre una grande passione per la lettura.

Durante tutto Il corso della sua vita Lampedusa scrive racconti e negli ultimi anni di maturazione intellettuale viene fuori Il suo romanzo, vero capolavoro e ritratto di un' epoca vissuta direttamente anche da suo nonno. È noto che culturalmente egli abbia ricevuto forti influenze dal Cervantes con il suo *Chisciotte*, dalle favole di La Fontaine e dai romanzi di Zola e del Verga. Dopo i moti risorgimentali le nuove correnti sorte nel campo letterario ed artistico non potevano che indurlo ad una maggiore analisi di se stesso. Già dall'infanzia egli rivela un grande amore per la solitudine, dato il suo carattere chiuso, infatti, sono scarsi gli accenni fatti nei suoi racconti alla compagnia di ragazzi coetanei.

I continui viaggi all'estero dimostrano il suo grande interesse di conoscere con precisione i paesi – come la Francia e l'Inghilterra – la cui storia e letteratura gli erano assai note attraverso gli studi. Durante il soggiorno a Londra Lampedusa fu ospite di Tomasi della Torretta, ambasciatore italiano, la cui figliastra, Baronessa Worf-Stomersee, divenne sua moglie.

La letteratura riempì la seconda fase della sua vita, come la prima era stata dedicata alle letture storiche¹ Infatti, la conoscenza dell'Orlando e di altri giovani come Gioachino Lanza che divenne poi suo figlio adottivo, fu il modo migliore che il principe di Lampedusa trovò per trasmettere tutta l'esperienza e conoscenza letteraria acquisite durante la sua esistenza. Forse il bisogno di

farsi conoscere interiormente lo indusse a dare dei corsi di letteratura a questi giovani, bisognosi di cultura ed erudizione. Egli aveva bisogno di alleggerirsi del peso della cultura di cui si era caricato per anni ed anni, trasmettendola ai più giovani, liberandosi così dall'isolamento.

Recatosi a San Pellegrino Terme per accompagnare il cugino Lucio Piccolo ad un convegno letterario ebbe l'occasione di conoscere vari intellettuali dell'epoca, tra cui Eugenio Montale.

Nel Lampedusa uomo, come in quello scrittore, si sente forte il richiamo dei ricordi di famiglia; questo suo atavico bisogno di vivere nei luoghi già vissuti dagli antenati, fanno in modo che egli cerchi una dimora in cui senta viva la presenza dei morti, quasi di foscoliana memoria, che essi continuassero lì, tramandati dagli oggetti e dai ricordi.² Egli infatti “ricercò una dimora che fosse per lui carica di ricordi di famiglia (PULETTI, 1973, p. 3). In questa casa, parecchie volte descritta nel suo romanzo, Lampedusa trascorse gli ultimi anni di vita e in essa cominciò a scrivere *Il Gattopardo*, *Lezioni su Stendhal* e *Racconti* concludendo così la sua ridotta attività letteraria. Gli ultimi due anni lo videro instancabile, forse quasi a presentire che il tempo scandiva e che la fine si avvicinava.

Pochi giorni prima della morte (23 luglio 1957) a Roma, presso dei parenti, ricevette di ritorno dalla Mondadori il dattiloscritto del romanzo che vide la luce soltanto nel 1958, allorché Giorgio Bassani ricevette il dattiloscritto dalle mani di Elena Croce e lo fece pubblicare dalla Feltrinelli nella collana “I contemporanei”.

Il successo letterario che seguì dopo la pubblicazione del libro suscitò grandi polemiche soprattutto sul genere di romanzo, se storico o no. Riportiamo qui le parole dell' Asdia sul problema:

1 Cf. ORLANDO, Francesco. *Ricordo di Lampedusa*. Milano, Scheiwiller, 1963.

2 Cf. FOSCOLO, Ugo. *I Sepolcri*. Ugo Foscolo, *Opere*, a cura di Mario Puppo, vol. X dei *Classici italiani* a cura di Giovanni Getto, Ugo Mursia editore, Milano 1962

Romanzo storico, dunque? Resterebbe deluso quel lettore che fondasse la sua aspettativa sulla nozione tradizionale di tale genere letterario: ché di questo *Il Gattopardo* non possiede l'esteriore continuità narrativa, né il gusto degli intrecci e delle trame, né l'impegno ad una obiettiva e documentaria ricostruzione e rappresentazione delle vicende storiche di sfondo. *Il Gattopardo* si svolge per momenti che appaiono strutturalmente slegati, separati l'uno dall'altro da vuoti narrativi. Il romanzo sembra mancare di una dimensione progrediente del tempo, e la forza creativa del suo autore sembra più incline ad isolare, a fermare, ad approfondire attimi fuggenti delle vicende e della vita dei personaggi che non coglierne lo svolgimento e i nessi (sintomatica di una consapevolezza dello scrittore in tal senso potrebbe ritenersi la diligenza meticolosa con la quale egli circoscrive cronologicamente il contenuto di ogni capitolo, indicandone mese ed anno: un attimo fuggente). (D'ASDIA, 1979, p. 50).

Ma dobbiamo ricordarci che il Lampedusa come ben dice Ruggero Puletti “giudica non solo e non tanto il moto risorgimentale, ma il corso della Storia nel suo insieme.” (PULETTI, 1973, p. 31).

Considerando le parole del Manzoni nelle sue due lettere (del febbraio e novembre del 1821) al Fauriel a proposito di romanzo storico,³ possiamo reputare *Il Gattopardo* un romanzo storico, ovviamente tenendo conto dell'aspetto metastorico di tale genere di romanzo.⁴ *Il Gattopardo* può essere considerato una sorta di “Meditatio mortis” (8) dato che il tema della morte è una costante nel romanzo di Lampedusa.⁵

Fin dall'inizio l'allusione alla morte è motivo di contemplazione e

3 In cui chiarisce il suo concetto di romanzo storico dicendo che con la sua opera non intende far concorrenza alla Storia ma soltanto mettere in luce la cultura, il costume e le condizioni sociali di un'epoca.

4 Cf. GALEFFI, Romano. Meta-histórico. In: _____. *Novos ensaios de Estética*. Glossário. Salvador, Centro Editorial e Didático da Ufba, 1979.

5 Cf. PULETTI, Ruggero. *La narrativa italiana degli ultimi Venti Anni (1955-1975)*. Parte 1. Perugia: Stylgraf, 1976, p. 8.

ricordi cupi:

Per il Principe, però, il giardino profumato fu causa di cupe associazioni di idee [...] Ricordava il ribrezzo che le zaffate dolciastre avevano diffuso in tutta la villa prima che ne venisse rimossa la causa: il cadavere di un giovane soldato [...] che, ferito [...] se ne era venuto a morire, solo, sotto un albero di limone. (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 12-13).

E poi:

L'immagine di quel corpo sbudellato riappariva però spesso nei ricordi, come per chiedere se gli si desse pace nel solo modo possibile al Principe [...] Ed altri spettri gli stavano attorno, ancor meno attraenti o per qualche cosa, va bene, è nell'ordine; occorre però sapere o, per lo meno esser certi che qualcuno sappia per chi o per che si è morti.(DI LAMPEDUSA, 1963, p. 12-13).

C'è in questo passo un'inchiesta sulla esistenza terrena; se si è vissuti per una causa, allora è spiegato il trapasso così brusco.

Più avanti, quando i due affittuari di Ragattisi gli avevano portato i “carnaggi”, c'è un richiamo alla morte del giovane nella descrizione degli agnellini morti:

[...] vi erano sei agnellini, gli ultimi dell'annata con le teste pateticamente abbandonate al di sopra della larga coltella della quale la loro vita era uscita poche ore fa. Anche i loro ventri erano stati squartati, e gli intestini iridati pendevano fuori. “Il Signore abbia l'anima sua”, pensò ricordando lo sbudellato di un mese prima. (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 35).

Per quanto riguarda la descrizione si può fortemente notare l'influenza di Zola nel suo *Ventre di Parigi*.

Dopo, quando la famiglia dei Salina parte per Donnafugata e durante il

viaggio si devono fermare e passare la notte in una locanda di Prizzi, il pensiero della morte gli ritorna:

[...] un greve odore di feci esalava tanto dalle strade che dalla ‘stanza dei cantari’ attigua, e ciò aveva suscitato nel Principe sogni penosi, e risvegliatosi ai primissimi albori, immerso nel sudore e nel fetore non aveva potuto fare a meno di paragonare questo viaggio schifoso alla propria vita, che si era svolta dapprima per pianure ridenti, si era inerpicata poi per scoscese montagne, aveva sgusciato attraverso gole minacciose, per sfociare poi in interminabili ondulazioni di un solo colore, deserte come la disperazione. Queste fantasie [...] lasciavano in fondo all’animo un sedimento di lutto che, accumulatosi ogni giorno, avrebbe finito con l’essere la vera causa della morte. (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 42).

E poi la vecchiaia come stagione vicina a quella della propria morte, allorché gli viene detto da Padre Pirrone che la figlia Concetta è innamorata, cioè che è già grande abbastanza per poter amare. Il Principe è preso così, quasi dal complesso di Crono (12),⁶ sentendosi vecchio all’improvviso: “Il Principe si sentì invecchiato di colpo; [...] Di colpo vide se stesso come una persona canuta che accompagna uno stuolo di nipotini a cavallo alle capre di Villa Giulia.” (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 49).

Più avanti il Principe vede la morte come una liberazione dagli impegni

⁶ Da *Krónos*. Nell’antica mitologia greca, il figlio di Urano (Il Cielo) e di Gea (la Terra) e il più giovane dei Titani. Esiodo racconta nella sua *Teogonia* che Crono con una falce mutilò il padre, datagli dalla propria madre Gea perché Urano, timoroso di perdere la signoria del mondo teneva prigionieri i figli. Ma, poi Crono stesso, sposo di Rea, temendo che i figli gli rubassero il potere li mangiava appena nati; però Rea riuscì a salvare Zeus, l’ultimo, dando al marito invece del figlio, una pietra fasciata. Cresciuto Zeus, il padre è costretto da questi a rigettare i figli che aveva ingoiato, cioè gli altri cinque. Il complesso di Crono è ritrattato molto bene dall’Alfieri nella sua tragedia *Saul*, quando David viene perseguitato dal suocero Saul, che vedendo nel genero un avversario, lo invidia al punto di ammazzarsi vedendo finire la propria vita senza però aver realizzato le imprese così ben condotte a termine da David.

familiari e sociali e come porto di pace;

Qualcuno era morto a Donnafugata, qualche corpo affaticato che non aveva resistito al grande lutto dell’estate siciliana, cui era mancata la forza di aspettare le piogge. ‘Beato lui’, pensò il Principe mentre si passava la lozione sulle basette, ‘beato lui, se ne strafotte adesso di figlie, doti e carriere politiche’ “. E così travolge il motto “Finché c’è vita c’è speranza” in “Finché c’è morte c’è speranza. (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 51).

Lo stesso complesso di Crono per Tancredi si può notare nel seguente passo: “Per la prima volta gli sembrò che un senso di rancore lo pungesse alla vista del ragazzo: quel bell’imbusto col vitino smilzo sotto l’abito bleu scuro era stato la causa che lui avesse tanto acerbamente pensato alla morte due ore fa.” (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 52). E ancora”Possono permettersi di fare un po’ i gentili con noi, tanto sono sicuri che il giorno dopo dei nostri funerali saranno liberi.”. (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 52).

Al Principe di Salina ritorna di nuovo la meditazione della morte, contrastando con il rigurgito della vita nell’episodio del ballo e coglie così l’occasione per dimostrare la caducità delle cose terrene:

Il valzer le cui note traversavano l’aria calda di quell’incessante passaggio dei venti che arpeggiano il proprio lutto sulle superfici assetate, ieri, oggi, domani, sempre, sempre, sempre. La folla di danzatori fra i quali pur contava tante persone vicine alla sua carne se non al suo cuore finì col sembrargli irreale, composta di quella materia della quale son tessuti i ricordi perenni, che è più labile ancora di quella che ci turba nei sogni. Nel soffitto gli Dei, reclinati su scanni dorati, guardavano in giù sorridenti e inesorabili come il cielo d’estate. Si credevano eterni: una bomba [...] doveva nel 1943 provar loro il contrario. (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 151).

E quando, durante il ballo il Principe sta a parlare con Don Calogero

e passano Tancredi e Angelica, l'autore parla della morte con l'occhio gattopardesco:

Essi offrivano lo spettacolo patetico più di ogni altro, quello di due giovanissimi innamorati che ballano insieme, ciechi ai difetti reciproci, sordi agli ammonimenti del destino, illusi che tutto il cammino della vita sarà liscio come il pavimento del salone, attori ignari cui un regista fa recitare la parte di Giulietta e quella di Romeo nascondendo la cripta e il veleno, di già previsti dal copione. Né l'uno né l'altro erano buoni [...] ma entrambi erano cari e commoventi, mentre le loro limpide ma ingenuie ambizioni erano obliterate dalle parole di giocosa tenerezza [...], dalla reciproca stretta di quei loro corpi destinati a morire. (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 151).

E poi:

Come era possibile infierire contro chi, se ne è sicuri, dovrà morire. Voleva dire essere vili [...]. Anche le scimmiette sui poufs, anche i vecchi babbei suoi amici, erano miserabili, insalvabili e cari come il bestiame che la notte mugola per le vie della città, condotto al macello, all'orecchio di ciascuno di essi sarebbe giunto un giorno lo scampanello che aveva udito tre ore fa dietro San Domenico. Non era lecito odiare altro che l'eternità. (17). (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 151).

Nel passo sopracitato viene raffigurato il giorno del giudizio, a cui nessuno scapperà.

Guardando il quadro di Greuze *La morte del Giusto* il Principe si accorge che aleggia nell'ambiente più libertinaggio che non dolore, mentre il vecchio circondato dai nipoti afflitti e nipotine allegri, spira nel letto tra la "biancheria pulitissima". Il Gattopardo allora medita sulla propria morte.

Subito dopo chiese a se stesso se la propria morte sarebbe stata

simile a quella: probabilmente sì, a parte che la biancheria sarebbe stata meno impeccabile (lui lo sapeva, le lenzuola degli agonizzanti sono sempre sudicie, ci sono le bave, le deiezioni, le macchie di medicine...) e che era da sperare che Concetta, Carolina e le altre sarebbero state più decentemente vestite. Ma in complesso, lo stesso. Come sempre, la considerazione della propria morte lo rassereneva tanto quanto lo turbava quella della morte degli altri; forse perché, stringi stringi, la sua morte era in primo luogo quella di tutto il mondo? (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 153).

E poi comincia a pensare alle riparazioni nella tomba di famiglia. Assorto in questi pensieri funebri lo colgono Tancredi e Angelica, che guardano con noncuranza il quadro del Greuze. Pensa allora il principe: "Per entrambi la conoscenza della morte era puramente intellettuale, era [...] un dato di cultura e basta, non una esperienza che avesse loro forato il midollo delle ossa. La morte, sì, esisteva, senza dubbio, ma era roba ad uso degli altri.". (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 154).

E l'intero capitolo sulla morte del Principe comincia così:

Don Fabrizio quella sensazione la conosceva da sempre. Erano decenni che sentiva come il fluido vitale, la facoltà di esistere, la vita insomma, e forse anche la volontà di continuare a vivere, andassero uscendo da lui lentamente, come i granellini si sfilano e sfilano ad uno ad uno senza fretta e senza soste dinanzi allo stretto orifizio di un orologio a sabbia. In alcuni momenti d'intensa attività, di grande attenzione, questo sentimento di continuo abbandono scompariva per ripresentarsi impassibile alla più breve occasione di silenzio o di introspezione: come un ronzio continuo all'orecchio, come il battito di una pendola s'impongono quando tutto il resto tace; ed allora ci rendono sicuri che essi sono sempre stati lì, vigili, anche quando non li udivamo. (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 155).

In questo capitolo si può sentire facilmente la fugacità del tempo. La sua

vita è paragonata a un orologio e niente meglio di un orologio a sabbia può darci l'idea esatta del tempo che scorre, dell'impalpabilità degli attimi che appena li avvertiamo, ci accorgiamo che sono già passati: “in tutti gli altri momenti gli era sempre bastato un minimo di attenzione per avvertire il fruscio dei granelli di sabbia che sgusciavano via lievi, degli attimi di tempo che evadevano dalla sua mente e lo lasciavano per sempre.” (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 161).

La perdita di vitalità gli fa cominciare a perdere le sensazioni fisiche e pensare all'aldilà, paragonando la vita delle “particelle di vapor acqueo che esalassero da uno stagno costretto, per andar su nel cielo a formare le grandi nubi leggere e libere.” (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 161).

La sensazione del resto non era, prima, legata ad alcun malessere. Anzi, questa percettibile perdita di vitalità era la prova, la condizione, per così dire, della sensazione di vita; e per lui, avvezzo a scrutare spazi esteriori illimitati, a indagare vastissimi abissi interni, essa non era per nulla sgradevole; era quella di un continuo, minutissimo sgretolamento della personalità congiunto al presagio vago del riedificarsi altrove di una personalità meno cosciente ma più larga. Quei granellini di sabbia non andavano perduti, scomparivano ma si accumulavano chissà dove, per cementare una mole più duratura. (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 162).

Quando sente che la morte è vicina la paragona a una donna “la bella” e intuisce che gli altri non l'avvertono come lui: “Forse solo Tancredi aveva per un attimo compreso, quando egli aveva detto con la sua ritrosa ironia ‘tu zione, corteggi la morte’. Adesso il corteggiamento era finito; la bella aveva detto il suo ‘sì’, la fuga decisa, lo scompartimento del treno riservato.” (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 161-2).

Ecco di nuovo la sensazione che la vita se ne va: “[...] sentiva che la vita usciva da lui a larghe ondate incalzanti, con un fragore spirituale paragonabile a quello della cascata del Reno [...] Sotto l'altissima luce don Fabrizio non

udiva altro suono che quello interiore della vita che erompeva via da lui.” (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 162).

Più avanti, constatando l'irreversibilità del tempo che sfuggiva ogni attimo si paragona al proprio orologio, che vecchio, lavora ancora ma che esteriormente è ricoperto di macchie verderame: “Anche lui era un povero dio che lo scruscio della mulattiera aveva liso, e che spandeva senza saperlo le ultime gocce d'olio.” (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 162).

Si guarda allora allo specchio e non si riconosce, se non dai vestiti e si domanda: “Perché a tutti succede così, si muore con una maschera sul volto.” (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 164).

Veramente dimostra di aver corteggiato la morte nel seguente passo: “Aveva sonno davvero; ma trovò che cedere adesso al sopore era altrettanto assurdo quanto mangiare una fetta di torta subito prima di un desiderato banchetto. Sorrise. ‘Sono sempre stato un goloso saggio’.” (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 165). E più avanti ancora: “Anche lui ‘aveva corteggiato la morte’, anzi con l'abbandono di tutto aveva organizzato per se quel tanto di morte che è possibile mettere su continuando a vivere.” (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 165).

E poi fa i conti cercando di mettere su una bilancia i suoi atti: “Non che si sentisse innocente: ma era tutta la sua vita ad esser colpevole, non questo o quel singolo fatto; e ciò non aveva più il tempo di dirlo.” (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 166).

Comincia a fare il bilancio dei suoi atti: Faceva il bilancio consuntivo della sua vita, voleva raggranellare fuori dall'immenso mucchio di cenere delle passività le pagliuzze d'oro dei momenti felici. Eccoli: due settimane prima del suo matrimonio, sei settimane dopo; mezz'ora in occasione della nascita di Paolo, quando senti l'orgoglio di aver prolungato di un rametto l'albero di casa Salina (l'orgoglio era abusivo, lo sapeva adesso, ma la fierezza vi era stata davvero); [...] molte ore in osservatorio, assorto nell'astrazione dei calcoli e nell'insegnamento dell'irraggiungibile. Ma queste ore potevano davvero esser

collocate nell'attivo della vita? Non erano forse un'elargizione anticipata delle beatitudini mortuarie? Non importava, c'erano state." Comincia poi a contare gli anni di vita:

Nell'ombra che saliva si provò a contare per quanto tempo avesse in realtà vissuto. Il suo cervello non dipanava più il semplice calcolo: tre mesi, venti giorni, un totale di sei mesi, sei per otto ottantaquattro... quarantotto mila... 840.000. Si riprese. 'Ho settantatré anni, all'ingrosso ne avrò vissuto, veramente vissuto, un totale di due... tre al massimo'. E i dolori, la noia, quanti erano stati? Inutile sforzarsi a contare: tutto il resto: settant'anni. (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 168).

E finalmente l'immagine della bella giovane simboleggiando la morte facendogli capire che il tempo era scandito:

Fra il gruppetto ad un tratto si fece largo una giovane signora: snella, con un vestito marrone da viaggio ad ampia 'tournure', con un cappello di paglia ornato da un velo a pallottoline che non riusciva a nascondere una maliziosa avvenenza del volto. Insinuava una manina guantata di camoscio fra un gomito e l'altro dei piangenti, si scusava, si avvicinava. Era Lei, la creatura bramata da sempre che veniva a prenderlo: strano che così giovane com'era si fosse arresa a lui. L'orario di partenza del treno doveva essere vicino. Giunta faccia a faccia con lui sollevò il velo, e così, pudica, ma pronta ad esser posseduta, gli apparve più bella di come mai l'avesse intravista negli spazi stellari". (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 169).

In seguito, la frase che chiude il capitolo "Il fragore del mare si placò del tutto" ribadisce l'idea della fine della vita terrena. (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 170).

Come abbiamo potuto constatare tutto il libro ci dà veramente la misura

di come la pensava il Lampedusa: il libro ci assilla del pensiero della morte. Ma come porto di pace e liberazione dalle inutilità terrene, quale impegni sociali e vanità, tutto passa come il tempo. Pure la morte di Bendicò, che neppure impagliato ha resistito al tempo divenendo appena un "mucchio di polvere livida." (DI LAMPEDUSA, 1963, p. 170).

Dalle pagine del romanzo in questione possiamo concludere che la meditazione fatta dal Principe di Salina, ovvero dal suo proprio autore, sulla morte, ci induce a pensare sul fine dell'esistenza terrena e sulla applicazione di azioni utilitarie, insomma di una vita vissuta in collaborazione e per il bene dell'umanità, altrimenti essa passa senza che si lasci alcuna traccia...

Riferimenti Bibliografici

ENCICLOPEDIA ITALIANA TRECCANI , vol. III. 1949. Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1949.

D'ASDIA, A. Il Gattopardi di G. Tomasi. In: MENETTI, A. Letteratura Contemporanea. Milano: Bignami, 1979.

GALEFFI, R. Novos Ensaio de Estética. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1979.

LAMPEDUSA, G.T. di. Il Gattopardo. Milano: Feltrinelli, 1963.

ORLANDO, F. Ricordo di Lampedusa. Milano, Scheiwiller, 1963. Nova ed. Bollati-Boringhieri, Torino, 1996.

PULETTI, R. La narrativa italiana degli ultimi Venti Anni (1955-1975). Perugia: Stylgraf, 1976.

PULETTI, R. Motivi e validità della Letteratura contemporanea. Vol. III. Perugia: Università Italiana per Stranieri, 1979.

PULETTI, R. *Tem e struttura de Il Gattopardo di Tomasi di Lampedusa*. Perugia: Stylgraf, 1973.

GLI ARCHIVI. COSTRUZIONI E INVENZIONI LETTERARIE**ERNESTINA PELLEGRINI****UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE**

Prima di cominciare devo dire che tutto ciò che so in materia di archivi l'ho appreso per osmosi da due delle mie amiche più care, Sandra Contini e Rosalia Manno Tolu, con le quali ho condiviso per più di un decennio la affascinante e meticolosa costruzione della Associazione “Archivio per la memoria e la scrittura delle donne” (di cui si può vedere il sito web all'indirizzo: www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne) . Non farò qui la storia della associazione, che da più di un decennio si occupa di conservare e valorizzare la memoria delle donne, fra fonti storiche e fonti letterarie). Vorrei, invece, seguire lo schema tripartito del titolo – teorie, pratiche, fascinazioni letterarie – perché mi permette di valutare *in vitro* alcune questioni aperte dallo specifico letterario nella ingarbugliata e metamorfica relazione di fonti storiche, memoria personale, memoria collettiva e invenzione romanzesca, non senza prima aver fatto un necessario prologo, che consiste nella constatazione della sempre crescente creazione e vitalità, anche in ambito italiano, di centri, fondazioni, case della memoria letteraria, che rappresentano una meravigliosa smania archivistica (spesso organizzata in reti e sistemi interrelati). Impossibile fare una ricognizione completa. Valgano alcuni esempi eccellenti. Si può cominciare col ricordare il Centro Manoscritti di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia e L'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux di Firenze, la Fondazione Primo Conti, che è un centro di documentazione sulle avanguardie storiche attivo a Fiesole per volontà testamentaria dell'artista; il Centro Palazzeschi dell'Università di Firenze, il cui direttore Gino Tellini ha in corso una ricerca interuniversitaria

sugli “Strumenti di ricerca per gli archivi letterari digitali del Novecento italiano”, per arrivare a ricordare ancora, fra le tante istituzioni che rappresentano una diffusa cattedrale della memoria e della promozione della memoria letteraria, la Casa Moretti di Cesenatico, la cui prestigiosa rivista “Archivi del Nuovo” raccoglie contributi dedicati principalmente agli studi di letteratura italiana di ambito otto-novecentesco che abbiano attinenza con la ricerca archivistica e bibliografica, dando ampio spazio alla pubblicazione di autografi, carteggi, bibliografie, indici e strumenti del lavoro filologico ormai indispensabili per chi fa il nostro lavoro, così come viene dato ampio spazio alla illustrazione dei fondi letterari e archivi di particolare interesse scientifico. Tutto questo ha profondamente trasformato – si intuisce bene - il modo di concepire e analizzare il testo letterario, portando l'attenzione su tutto ciò che sta *attorno* e *dietro* e *prima* la realizzazione dell'opera, ponendo problemi teorici, storiografici e filologici di incalcolabile portata, che talvolta – soprattutto di fronte alle micidiali e virtuali possibilità aperte dalle tecnologie informatiche – possono dare ad alcuni l'impressione di un delirio di catalogazione universale quasi schiacciante. Impossibile tornare indietro o arroccarsi, facendo la punta ai pennini. Il diluvio delle informazioni è tale però che a me, troppo spesso, devo confessarlo, sorge la fantasia di costruire una specie di personale Arca di Noè, in cui salvare dalla dispersione solo le opere, le figure e le memorie dei grandissimi scrittori che amo. E mi sembra molto poetica l'immagine di Maria Corti che un giorno si trova davanti alla Bompiani mentre stanno caricando su un camion manoscritti di Moravia, Alvaro, Marotta e Tonino Guerra, diretti al macero, e allora lei, con uno stratagemma, spedisce il camionista con una lauta mancia a mangiare, mentre nel frattempo va a riscattare i manoscritti da incenerire o riciclare per dirottarli al Fondo e così salvare quei fogli ingialliti colmi di correzioni e abbozzi, quei frammenti incompiuti, quel mondo in fondo provvisorio ed effimero delle carte di

lavoro per farne dei microcosmi in miniatura¹. Salvataggio, dunque, e costruzione o ricostruzione di universi documentari che cessano di essere – come ha scritto Gian Luigi Beccaria – una specie di “deposito di oggetti morti, un dentro contrapposto al fuori che è la vita”, per diventare uno “specchio del mondo, dove quasi niente di quanto ha inizio giunge del tutto a compimento”, mediante una operazione che si organizza nel tempo come una portentosa incubatrice del passato, che nutre quelle cose e forme scartate, perdute, cancellate, altrimenti irrecuperabili, dando vita a ciò che sarebbe potuto essere e non è stato, a “embrioni, feti, possibilità, creature abortite dell’invenzione letteraria, abbandonate ai margini del niente, fluttuanti fra il possibile e l’improbabile”(BECCARIA, p.4). E’ questo uno

1 Il professor Gianluigi Beccaria è stato nominato Presidente del Centro di ricerca sulla tradizione Manoscritta di Autori moderni e contemporanei dell’Università di Pavia, per il triennio 2009-2012. La nomina di Gianluigi Beccaria è motivata, oltre che dagli alti meriti scientifici e culturali che aderiscono pienamente alle finalità di ricerca del Fondo Manoscritti di Pavia, anche dal legame dello studioso con la fondatrice Maria Corti. Professore di Storia della lingua italiana e accademico della Crusca, Gianluigi Beccaria è stato infatti allievo di Benvenuto Terracini, come Maria Corti, con la quale ha condiviso anche molti studi di lingua italiana, come coautore e collaboratore. Il Fondo Manoscritti dell’Università di Pavia <http://www-3.unipv.it/fondomanoscritti/> – nato nel 1969 dalla passione e dalla lungimiranza di Maria Corti che ha saputo trasformare il dono di alcuni taccuini montaliani in una avventura conservativa e scientifica – può essere oggi annoverato fra i più importanti istituti italiani deputati alla conservazione e allo studio del patrimonio archivistico e bibliografico moderno e contemporaneo. Al Fondo fa capo, a partire dal 1980 il Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei. Il Centro è in primo luogo deputato a tutelare, conservare e incrementare le ricche raccolte di materiale documentario relativo agli scrittori degli ultimi due secoli (manoscritti, dattiloscritti, epistolari, prime edizioni, fotografie, disegni, dipinti ecc.), da Ugo Foscolo a Eugenio Montale, a Luigi Meneghello, Beppe Fenoglio, Salvatore Quasimodo, Carlo Emilio Gadda, Giovanni Raboni, Luigi Santucci, Sergio Romano, etc.

dei tanti aspetti che, forse un po’ letterariamente, mi affascina di più, cioè la natura di deposito quasi inesauribile di storie vive accanto o di fronte alla astratta e un po’ imbalsamata univocità della Storia con la maiuscola dei manuali scolastici.

La grande filologa e romanziera di origine pugliese, nel suo libro *Ombre dal fondo*² e in un vivace *Dialogo in pubblico*³, ricorda le origini quasi favolose e le fasi e i modi artigianali, direi di economia domestica della sua impresa, che ebbe luogo inizialmente in un armadietto chiuso a chiave dell’ Istituto di storia della lingua italiana di Pavia, dove i preziosi manoscritti convissero alcuni mesi con uno strano pacco avvolto in carta di giornale, che conteneva ossicini di neonati morti, trovati durante gli scavi per il restauro del cortile sforzesco dell’università, dove prima sorgeva nel Seicento il convento delle monache dell’Ospedale, frammenti di scheletrini che le erano stati portati furtivamente dallo studioso di storia antica Gianfranco Tibiletti spaventato dal fatto che i burocrati, venendo a sapere del ritrovamento di queste insolite tombe clandestine, bloccassero per anni i lavori di restauro (CORTI, 1997, pp.3). Così – scrive Maria Corti, sottolineando, anche in altre occasioni, “una coincidenza che ha del magico”(CORTI, 1995, p.11)- quei cranietti e quelle minuscole ossa di bambini mai nati rimasero conservate per mesi insieme ai primi manoscritti del Centro che avrebbe trovato sede dopo tanti anni – curiosa coincidenza – proprio nel cortile sforzesco. Quello che ho ricordato non è aneddotta e nemmeno episodio di paraletteratura, ma contiene in sé, almeno per me, una carica simbolica talmente potente che mi permette di entrare nel merito di una concezione dell’archivio non più o non solo come serbatoio della memoria monumento, cioè di conservazione e distanziamento falsamente

2 M.Corti, *Ombre dal fondo*, Torino, Einaudi, 1997.

3 M.Corti, *Dialogo in pubblico*, intervista di Cristina Nesi, Milano, Rizzoli, 1995.

neutro di ciò che è stato, ma piuttosto come luogo di “trasmissione di un’esperienza in qualche modo ancora aperta che può essere estratta dal *continuum* della storia” - come suggerisce Leonardo Paggi sulla scia delle tesi sulla storia di Walter Benjamin (PAGGI, p.8), in un dialogo osmotico fra passato e presente, fra vivi e morti, una esperienza comune che può e deve essere salvata e “redenta”; una concezione, questa, di archivio che testimonia come in fin dei conti ogni fondo, storico o letterario che sia, attende lo sguardo, gli sguardi molteplici e diversissimi, dell’ermeneuta che lo risvegli, come la bella addormentata nel bosco.

Un luogo, l’archivio, che nella pratica e nell’immaginario di chi lo frequenta, è diventato sempre più aperto e democratico, uno spazio-tempo che nell’epoca della digitalizzazione, della globalizzazione e del *sans papier* – come ci ricorda il bel libro di Maurizio Ferraris (FERRARIS, 2008, pp.15-38) – paradossalmente, mentre garantisce virtualmente a tutti o quasi tutti il diritto alla memoria, ci espone tutti appunto al pericolo del controllo politico totale. Non è un caso che alcuni romanzi fioriti in zone e epoche di dittature – come il romanzo dello scrittore albanese Ismail Kadaré, *Il palazzo dei sogni*⁴ – costruiscano la metafora di una razionalità concentrazionaria, di una irregimentazione e schedatura generale di tutto, in questo caso persino di una cosa impalpabile come il sogno o le bolle di sapone. L’altra faccia della medaglia, di una apertura democratica e un pochino agerarchica del mondo degli archivi e dei musei, è il tentativo di arrivare a lasciare traccia nella memoria universale anche delle esistenze apparentemente non significanti o esemplari, di quelle che un tempo con lessico politico si definivano le classi subalterne (tracce delle *Lives of Obscures* che tanto affascinavano Virginia Woolf); un progetto, questo, che letterariamente è stato prefigurato dallo scrittore Danilo Kis, che nel 1985 ha ideato e scritto una *Enciclopedia dei morti*, in cui immagina una biblioteca

universale composta di infiniti tomi di un solo libro che rappresenta un grandioso monumento alla diversità⁵. Il fatto è che la vita, alle volte, supera la letteratura, perché come dice Kis, a South Lake City i Mormoni hanno creato un archivio dentro le viscere di una montagna, dove sono registrati su microfilm i dati di miliardi di persone (questo perché ognuno degli appartenenti alle sette, percorrendo a ritroso il proprio albero genealogico possa impartire retroattivamente il battesimo ai propri antenati, farli adepti della Chiesa dei santi degli ultimi giorni e così salvarli).

Quello che affascina di più, dunque è, come dicevo prima, la quasi infinita latenza e potenzialità degli archivi - penso soprattutto al ruolo decisivo degli archivi di stato - luoghi carichi delle memorie nazionali e ricchi anche di quel materiale *rimosso* su cui si è fondato ciò che per secoli ha avuto il privilegio di diventare visibile. E’ stata la volontà di andare alla ricerca e esplorazione di questo materiale scritturale rimosso o nascosto, o inglobato in archivi di famiglia o di istituzioni, nella nostra regione, che ha mosso la nostra Associazione “Archivio per la memoria e la scrittura delle donne”, in collaborazione con la Sovrintendenza Archivistica, l’Università e l’assessorato alla cultura della Regione Toscana a realizzare il poderoso censimento delle tracce scritte e parlanti della storia della soggettività delle donne dal ‘400 al pieno ‘900, un repertorio di voci salvate per sempre dall’oblio e pazientemente ordinate, consultabili *on line* e nei due volumi di *Carte di donne*⁵. Una imponente e vispa - come chiamarla? - Arca di Eva di voci e volti riportati alla luce da un’operazione che non ha mai avuto nulla dell’archeologia, semmai dell’innesto polifonico e infinitamente diversificato dell’identità femminile.

Tornando allo specifico letterario, posso dire che letterariamente i *serbatoi del rimosso* - chiamiamoli così - sono rappresentati dagli avantesti,

4 I.Kadaré, *Il palazzo dei sogni*, Milano, Longanesi, 1991.

5 A.Scattigno – A.Contini (a cura di), *Carte di donne*, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001 e 2007.

ma anche dagli epistolari e dai diari, dalle carte segrete degli scrittori, insomma dalla costellazione multiforme di una specie di *floating opera* che sottende e radica storicamente e tecnicamente, al di là di ogni miope formalismo sigillato in se stesso (che del resto non ho ma amato), il miracolo della creazione dei cosiddetti capolavori e così testimonia punto per punto i congegni particolarissimi delle scritture letterarie e non letterarie (ma la cosa che dobbiamo chiederci, ogni volta ed è fondamentale sottolinearlo, di fronte alla rigidità del canone, è: “chi taglia i confini?”). Penso, a questo proposito, anche alla interessante esperienza dell’Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano e alla pratica di museografia antropologica diffusa sul territorio italiano; e penso anche, per un’associazione libera di idee, a un esperimento bizzarro di due scultori geniali e bizzarri come Alessio Tasca e Lee Babel, che hanno restaurato una vecchia fabbrica di cristallina e terracotta a Rivarotta, in Veneto, per trasformarla in un museo dei cocci e dei frammenti sbrecciati delle ceramiche un tempo buttate via, quelle che avevano trovato nel cosiddetto *greparo*, cioè nella discarica di quell’antico centro artigianale abbandonato. Un museo degli scarti. Non è da leggersi, credo, come una trovata postmoderna, ma come un’attestazione di crescita democratica molto originale nell’idea di conservazione della memoria, nonché della valorizzazione del patrimonio documentario, una prassi che dà un senso più largo a ciò che si chiama storia sociale o storia letteraria, o storia della mentalità o antropologia museale, in una prospettiva che è sì specialistica, ma anche trasversale e transdisciplinare. Per quel che riguarda la letteratura, una cosa è certa, che con l’avvento progressivo e inevitabile della digitalizzazione, fra meno di un secolo la gente andrà a vedere le mostre dei manoscritti d’autore come ora va a ammirare i codici miniati del XIII secolo.

Tutto questo ci porta a riflettere ancora una volta sul ruolo fondamentale giocato (e sempre da riconoscere) dalla politica della memoria, che produce

la trasformazione della memoria-fonte in memoria-identità, che ha a che fare – come scrive Stefano Vitali, in un volume miscelaneo dal titolo *Il potere degli archivi*, un bel libro uscito per la Bruno Mondadori nel 2007, col sottotitolo chiarificatore: *usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea* – “con ciò che gli individui e le collettività credono o si propongono di essere”, legittimando la manipolazione del passato in direzione della costruzione del presente e del futuro (GIUVA, VITALI, ZANNI ROSIELLO, 2007 p.38). Per dirla con Edward Kaplan: “We are what we collect, and we collect what we are” (KAPLAN, 2009, p.15). Bisogna capire, cioè, *Il potere degli archivi*, come suona il titolo del volume di Linda Giuva, Stefano Vitali e Isabella Zanni Rosiello. Un libro importante, questo, che mostra da molteplici punti di vista i meriti e i rischi determinati dalle trasformazioni dell’ “immaginario sociale” a proposito degli archivi, e che coinvolge pratiche e attività di milioni di persone nel mondo, diventando la risorsa di una sterminata memoria storica, familiare, comunitaria di grandi masse. Gli archivi diventano in qualche modo anche la casa degli antenati, di quelli che ci sono capitati ma anche di quelli che scegliamo di adottare. A pensarci bene, noi vivi siamo un segmento così breve fra quelli che non ci sono più e i non ancora nati, che è naturale che sentiamo la necessità sempre più impellente di garantire quella che chiamerei la trascendenza proiettiva dei morti e l’esigenza di preservare, ognuno a suo modo, la sopravvivenza e la vitalità degli archivi, di queste acroniche e insieme storicissime matrici della memoria e dell’ordine istituzionale.

Anche nella nostra pratica di inventariazione degli archivi delle donne del passato, di acquisizione delle carte delle scrittrici e artiste contemporanee, e nella promozione vera e propria della memoria femminile, ci siamo imbattute in fenomeni e atteggiamenti individuali degni di analisi, come la tendenza delle donne, in genere, a donare tutti i documenti in

cui venisse valorizzato il loro volto pubblico e le fasi della produzione artistica, e di voler cancellare invece le tracce più private della loro storia, quasi persistesse la paura inconscia di essere rimandate nei recinti stretti della autoreferenzialità, alla loro – come definirla? - identità implosa, una identità alla Emily Dickinson per intendersi (un processo che va di vari passi – come ho documentato nell’*Autodizionario* (PELLEGRINI, 2007) - con una opposta ma complementare dose di esibizionismo e di simpatica spacconeria). Non è stato facile, in alcuni casi – e penso ai *Diari* bruciati della Virgillito – convincere le scrittrici o i loro eredi che la *pietas* di ogni gesto dell’archiviare e del conservare, implica sempre una trascendenza dell’individuale, e che ogni singolare, in particolar modo quando si tenta di scrivere e riscrivere la storia di una soggettività storicamente rimossa, è un modo forte e insieme particolare di essere del plurale.

Come sono difficili da tracciare però le strade del diritto alla memoria come quelle altrettanto importanti del diritto alla privacy e all’oblio. Accade così che venga ritrovata e diffusa via internet una foto di Simone De Beauvoir nuda, o che le lettere d’amore fra Elsa De Giorgi e Calvino vengano utilizzate per interpretare certe pagine del *Sentiero dei nidi di ragno*, o che si scopra dall’archivio di Federico De Roberto che lo scrittore utilizzava sistematicamente e parassiticamente le lettere delle sue amanti per capire la psicologia del personaggio femminile del romanzo *L’Illusione*, in un vertiginoso gioco di identificazione e – la cosa si fa qui più perversa - di confessione *en travesti*. Insomma, di fronte a ogni serbatoio di fonti documentarie, così come davanti ai più rigorosi o bizzarri musei o collezioni personali, può capitare di riconoscerci o di non riconoscerci, per provare magari la stupefazione che provò Calvino durante la visita a una immensa collezione di sabbia dei deserti, delle rive di un mare o di un lago. Era sabbia di mille colori diversi contenuta in migliaia di ampolline di vetro allineate su ordinati scaffali per testimoniare, forse, l’opaco e misterioso silenzio

di una verità imprigionata. O peggio, di provare il raccapriccio che lui provò davanti a una collezione quasi infinita di maschere antigas, perché quelle “facce verdi o grigiastre di tela o di gomma dai ciechi occhi tondi e sporgenti, dal naso-grugno a barattolo o a tubo snodato” davano punture di sgomento nella loro allusione al destino di “una umanità che era ben pronta a uniformarsi a quelle sembianze tra animalesche e meccaniche”, riconoscendo, ahimè, in quelle sagome antropomorfe, in quella “crudeltà attonita e stolta, la nostra vera immagine” e la apocalittica prefigurazione di un destino della nostra arrogante specie. Ma accade anche, però, sul piano di epifanie salvifiche e un po’ più rassicuranti, che uno scrittore contemporaneo, Filippo Tuena, riesca a raccontare in *Le variazioni Reinach* (TUENA, 2005), attraverso minuziose e interminabili ricerche d’archivio, la storia di una famiglia di discendenti di banchieri e di collezionisti ebrei cosmopoliti che abitarono nella Parigi della *belle époque*, e che poi sono scomparsi, fisicamente moralmente e memorialisticamente annientati, ad Auschwitz, riuscendo anche a ritrovare quasi miracolosamente, nel suo girovagare per gli archivi di mezzo mondo, nella biblioteca di Harvard, lo spartito musicale che uno dei componenti di quella famiglia, Leon musicista dilettante, aveva scritto per sé e permettendo così che quella sonata potesse essere eseguita e ascoltata di nuovo più di mezzo secolo dopo.

Ecco, allora, che l’idea di archivio ci appare qualcosa di più del semplice raccogliere e ordinare, perché voglio continuare a sottolineare nella mia relazione, saltando un po’ di palo in frasca, il valore enorme della latenza dell’archivio, una latenza che paradossalmente ha una importanza maggiore di ciò che si finirà per conoscere, un nido di valori essenziali proprio per ciò che rimane implicito rispetto allo squadernamento provvisorio e sempre interessato di ciò viene di volta in volta esplicitato. Così come la natura ritentiva della mente umana è ben lungi da essere circoscritta alla memoria – come ci fanno notare gli psicoanalisti - anche

una società e un individuo possono di fatto riscontrare ed avere e scegliere di avere, attraverso le istituzioni archivistiche, una miriade di eredità delle quali potranno o non potranno attivarne il potenziale (che comunque c'è).

In questo romanzo monumentale e bruciante di Filippo Tuena, un romanzo letterariamente ibrido – che ho scelto fra mille altri che avrei potuto scegliere perché in questo periodo si celebra il giorno della memoria e mi sembrava il più indicato da prendere come esempio - viene rievocata la Shoah in una specie di “presa diretta”, fra documentazione storica e immaginazione fantastica, cercando di fare i conti con l'orrore della storia e la possibilità stessa di dirlo. In un incontro informale a Firenze, nel giugno 2008, Francesco Orlando, il grande teorico della letteratura, purtroppo scomparso nel luglio 2010, mi diceva: “Ci sono cose che soltanto la letteratura può dire”. Naturalmente Orlando dava un senso alto ai valori e alle peculiarità della letteratura, come a un bene che sta per essere travolto dalla volgarità della storia, un bene che lui aveva cercato di salvare – ora capisco – in quel meraviglioso libro-archivio degli *oggetti desueti nella letteratura*, che a leggerlo sembra un labirinto o un delirio di catalogazione dove il lettore deve amabilmente perdersi, un mondo-archivio in cui pienamente sa entrare (e spiegare) solo il suo autore (ORLANDO, 1993).

Credo che Tuena - che ha scritto recentemente anche un altro romanzo storico-archivistico, con cui ha vinto il premio Viareggio, *L'ultimo parallelo* (TUENA, 2007), dove si narra la disperata spedizione di Robert Scott in Antartide - pensi che ogni romanzo storico sia, o meglio possa essere una finestra aperta sul buio, una specie di illuminismo delle tenebre, anche perché, in una delle prime pagine dell'opera, scrive che “ogni romanzo è pure una meditazione malinconica” (TUENA, 2007, p.2). Eppure io non riesco a definire “romanzo” *Le variazioni Reinach*, anche se porta l'etichetta editoriale di “romanzo”, perché, chiamarlo così significherebbe ridurlo, miniaturizzarlo e falsarlo, significherebbe schiacciare sul piano

dell'invenzione la ferrea e accanita volontà di documentazione che lo sottende e così quel miscuglio micidiale e oscuro di intenzioni, emozioni, sentimenti, pensieri e faticose ricerche storiche che lo hanno generato, come una scintilla genera un incendio, e che producono, queste ricerche e manipolazioni di fonti, intense e contrastanti emozioni, non solo nel lettore ma nello scrittore stesso che non le censure affatto, proprio perché l'opera è costruita con spregiudicata empatia su ciò che chiamerei le tracce sporche e prescritturali del lavoro letterario, sulle fonti storiche trovate in migliaia di archivi pubblici e privati, negli sparsi frammenti di destini collettivi e individuali che diventano tracce coraggiosamente esibite, per produrre sul lettore un effetto di “presentificazione” dei fatti rievocati, un effetto insomma di sconcertante immediatezza. Alla base c'è una scelta radicale: quella di tagliare l'opera in modo che fossero compresenti il prodotto finale della scrittura e il movimento *in progress* della ricerca e della scrittura, un processo che mi sembra di poter segnalare qui anche come metafora stessa dei meccanismi di produzione e di consultazione delle fonti d'archivio. Ne è uscita un'opera che non nasconde il proprio retrobottega, un libro che non è un vero e proprio romanzo ma che si legge come un affascinante romanzo che non può e non deve sostituire l'orrore della vita vera. Una scelta strutturale coraggiosa e letterariamente riuscita, che ha fatto sì che l'autore stesso, che è anche il personaggio del ricercatore e dell'archivista dilettante, abbia scelto di diventare un personaggio fra i personaggi, il personaggio dello “scrittore” e del “testimone” (come si definisce, in terza persona), e ha fatto sì che ogni lettore venga calato dentro l'ingranaggio della vita narrata, narrata nel suo accadere: anche lui, anche loro, anche noi, diventiamo i compagni di strada dei Reinach, diventiamo loro contemporanei, e testimoni, appunto, di quella verità universale della vita, della storia, e di quell'inferno novecentesco che fu la Shoah, “*The Final Solution*”, e ne fa una verità eterna su due versanti: uno negativo,

di modello catastrofico e apocalittico; e uno positivo che chiamerei, per semplicità, “la verità della strada”, perché la strada, in fondo, è quel luogo dove lo straniero non è mai del tutto straniero. E’ questa l’originalità sconcertante del libro, nell’ottica dell’utilizzazione delle fonti storiche. Un libro che si va facendo, come le storie di vita che ricostruisce, e che è la testimonianza in diretta del suo divenire. Lo scrittore ha usato – come disse Giacomo Debenedetti a proposito di un romanzo storico di Maria Bellonci, *I segreti dei Gonzaga - una strategia del “come se”* (DEBENEDETTI, 1980, p. 18). Ha fatto, cioè, come se quella verità storica che, a volta a volta, scopriva o appurava con puntigliosa investigazione, non fosse ancora avvenuta nel tempo. Il suo gesto, la sua azione di narratore, sarebbe simile, secondo Debenedetti, alla “ginnica rovesciata di un lanciatore: prende la storia che ha dietro le spalle e la proietta davanti a sé, trasforma[ndo] il passato cognito in futuro incognito” (DEBENEDETTI, 1980, p. 35). Anche i personaggi di Filippo Tuena sono *in fieri*, non sono mai definitivi, come nulla nella vita è mai pienamente definitivo, e poco alla volta prendono forma, si individualizzano, rivelano tratti nascosti della loro personalità e diventano, appunto, *quello che sono stati*. Il libro sembra farsi, anzi si fa sotto i nostri occhi, pezzo su pezzo, evento su evento, documento su documento, come un processo di approssimazione a un cupo segreto, un percorso con sbandi, ritirate, ritrattazioni, sorprese, slanci e derive, un libro *in fieri* – è questa la sua maggiore qualità che viene ostentata dall’autore come un limite e come una inevitabile imperfezione. Ci sono le foto sfocate degli album di famiglia (con i bambini che giocano nei prati, le corse a cavallo, gli animali domestici, le case, gli stanzoni dei lager, i fili spinati, i biglietti del treno, i conti del ristorante, le ville sulla Costa azzurra e le latrine di Birkenau, i ritratti fatti da Renoir e i numeri tatuati sul braccio dei deportati), e poi ci sono fogli, lettere, testimonianze, minute pezze d’appoggio per ricostruire anche un solo momento, un gesto,

uno stato d’animo dei suoi protagonisti. Tutto è messo sullo stesso piano indiziario, in una orizzontalità inquietante, tutto è reso presente, racchiuso e ritmato da capitoli tutti intitolati musicalmente *variazioni su* - e allora ecco che in questo processo narrativo – che è anche un processo doloroso e faticoso di identificazione - tutto si confonde e si mescola nella struggente e affascinante, dura e indifferente continuità e impurità della vita e del tempo presente.

Ho voluto servirmi di questo libro per mostrare alcune modalità degli intrecci fra documentazione archivistica, operazione storiografica e invenzione romanzesca, ma soprattutto perché mi permetteva di alludere fra le righe all’uso della memoria in letteratura e alla creatività inevitabile nell’uso della memoria, di ogni memoria. “Il ricordo creativo è libertà” – scrive Magris in *La storia non è finita* – “è libertà anche dall’ossessione degli eventi luttuosi ricordati. ‘Getta dietro di te il tuo dolore e sarai libero’, dice la Rebecca di Ibsen. La memoria guarda avanti; si porta con sé il passato, ma per salvarlo, come si raccolgono i feriti e i caduti rimasti indietro, per portarlo (il passato) in quella casa natale che ognuno crede nella sua nostalgia di vedere nell’infanzia e che si trova invece nel futuro, alla fine del viaggio” (MAGRIS, 2006, p. 23).

Riferimenti Bibliografici

- BECCARIA, Gian Luigi. “Ricordo di Maria Corti”. In: *L’Indice*, n.4, 1997, pp.4-6
- CORTI, Maria. *Ombre dal fondo*, Torino: Einaudi, 1997
- CORTI MARIA, *Dialogo in pubblico*, Intervista di Cristina Nesi, Milano, Rizzoli, 1995
- DEBENEDETTI, Giacomo. *Maria Bellonci*, relazione tenuta al Convegno dedicato alla scrittrice a Positano nel 1961, poi raccolta in una plaquette fuori

commercio, Milano: Mondadori, 1980.

FERRARIS, Maurizio. *Sans papier. Ontologia dell'attualità*, Roma: Castelveccchi, 2008

GIUVA, Linda; VITALI, Stefano; ZANNI ROSIELLO, Isabella. *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Milano: Bruno Mondadori, 2007

KAPLAN, Edward. *La santità nelle parole. Abraham Joshua Heschel*, Napoli: Giannini, 2009

KADARÉ, Ismail. *Il palazzo dei sogni*, Milano: Longanesi, 1991

KIS, Danilo. *Enciclopedia dei morti*, Milano: Adelphi, 1993.

MAGRIS, Claudio. *La storia non è finita: Etica, politica e laicità*, Milano: Garzanti, 2006

ORLANDO, Francesco. *Gli oggetti desueti della letteratura: rovine, reliquie, rarità, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino: Einaudi, 1993.

PAGGI, Leonardo. *Il popolo dei morti: La Repubblica Italiana nata dopo la guerra (1940-1946)*, Bologna: Il Mulino, 2009

PELLEGRINI, Enestina. *Scritture femminili in Toscana, Voci per un autodizionario*, Firenze: Le Lettere, 2006.

SCATTIGNO, Anna; CONTINI, Alessadra. (a cura di). *Carte di donne*, Voll.2, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001, 2007.

TUENA, Filippo. *L'ultimo parallelo*, Milano: Rizzoli, 2007.

_____. *Le variazioni Reinach*. Milano: Rizzoli, 2005.

**A SALA ABERTA DA HISTÓRIA: LEONARDO SCIASCIA CONVERSA COM
DAVIDE LAJOLO¹**

FABIO PIERANGELI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “TOR VERGATA”
TRADUÇÃO DE RAFAEL ZAMPERETTI COPETTI/ UFSC

1978: sequestro e execução de Moro, 1982, emboscada e assassinato do general Dalla Chiesa. Anos cruciais da história italiana, sobre cujo fundo trágico situa-se, em 1981, a *Conversazione in una stanza chiusa*, ou seja, a longa entrevista-colóquio de Davide Lajolo com Leonardo Sciascia, editada pela Sperling & Kupfer. O empenho político, humano, social dos dois escritores, solidários sobre um pano de fundo de valores comuns, encontra uma expressão autêntica, junto à diversidade de caracteres e de comunicação, de todo evidente no encaixar às vezes irradiante das perguntas e a segura composta, sofrida, das respostas, em sintonia com a pesquisa estilística da narrativa dos dois que dialogam: explicitamente autobiográfica a de Lajolo, pouco a pouco mais filtrada, com excessão daquele livro atípico quanto único e extraordinária obra-prima que é *L'affaire Moro* de 1978, aquela de Sciascia, com respostas provavelmente pensadas a priori, algumas das quais retomadas por outras entrevistas, em particular aquela à Padovani, *La Sicilia come metafora*, Mondadori, 1979.

Diferenças, é caro para mim imaginar e tornar presente na memória

¹ Aula Inaugural do semestre acadêmico 2010.2 do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, pronunciada em 17 de agosto de 2010, com tradução simultânea de Rafael Zamperetti Copetti. A conferência baseia-se no livro *Conversazione in una stanza chiusa con Leonardo Sciascia*, de Davide Lajolo, organizado pelo prof. Pierangeli e publicado pela editora EdiLet, de Roma, em 2009.

**LA STANZA APERTA DELLA STORIA: LEONARDO SCIASCIA CONVERSA
CON DAVIDE LAJOLO¹**

FABIO PIERANGELI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “TOR VERGATA”

1978: rapimento e execução de Moro, 1982, agguato e uccisione del generale Dalla Chiesa. Anni cruciali della storia italiana, sul cui sfondo tragico si situa, nel 1981, la *Conversazione in una stanza chiusa*, ovvero la lunga intervista-colloquio di Davide Lajolo con Leonardo Sciascia, edita da Sperling & Kupfer. L'impegno politico, umano, sociale dei due scrittori, solidali su un fondale di valori comuni, vi trova una espressione autentica, insieme alla diversità di carattere e di comunicazione, del tutto evidente nell'incalzare a volte dilagante delle domande e l'asciuttezza composta, sofferta, delle risposte, in linea con la ricerca stilistica della narrativa dei due dialoganti: scopertamente autobiografica quella di Lajolo, man mano più filtrata, con l'eccezione di quel libro atípico quanto unico e straordinario capolavoro che è *L'affaire Moro* del 1978, quella di Sciascia, con risposte probabilmente a “tavolino”, alcune delle quali riprese da altre interviste, in particolare quella alla Padovani, *La Sicilia come metafora*, Mondadori, 1979.

¹ *Lectio Magistralis* del semestre accademico 2010.2 del Dottorato di Ricerca in Letteratura, dell'Università Federal de Santa Catarina, ministrata il 17 agosto 2010, con traduzione simultanea di Rafael Zamperetti Copetti. La conferenza ha come punto centrale il libro *Conversazione in una stanza chiusa con Leonardo Sciascia*, di Davide Lajolo, curato dal prof. Pierangeli e pubblicato dalla casa editrice EdiLet, Roma, 2009.

“iconográfica” do tempo, também no físico, na voz, nos olhos, espelho, desenho, abertura, janela do coração. Significativo o retrato de Antonio Motta.

Conheci Leonardo Sciascia em setembro de 1983. Com trinta e seis anos, a mesma idade com que ele havia escrito o seu livro mais famoso, *Il giorno della civetta*.

Falo do meu primeiro encontro com os olhos de Leonardo Sciascia, que eram o traço mais extraordinário da sua pessoa. Escondiam uma profundidade, como se quisessem decifrar um mistério infinito.

Ninguém pintou os olhos de Leonardo Sciascia, provou-nos com êxito surpreendente um pintor que conheceu tarde Sciascia e mais do que todos aproximou-se da sua alma, Piero Guccione, de Scicli, da província “Iblea”, aquela que o clã dos amigos de Sciascia afetuosamente chama “babba”. É um pastel de 29x19, que traz na margem esquerda, como é costume de Guccione, a anotação que é sempre mais verdadeira do título, “tentativa de retrato”. Pode-se admirá-lo na monografia do editor Fabbri organizada por Enzo Siciliano e Susan Sontag, na página 184. Pois bem, naquele estudo para o retrato, Guccione pinta o rosto, mas são os olhos o seu problema. Aqueles olhos tão densos e tão refratários para se deixarem impressionar pelas aparências, são como velados por uma cegueira homérica; Sciascia, que nasceu na terra de Pirandello, era bastante consciente deste eterno jogo de aparências, que a verdade nos foge e modifica-se no seu contrário. Aquele rosto, aqueles olhos saem de uma lonjura. Guccione colheu na infabilidade da pintura uma verdade secreta. Todos os livros de Sciascia provêm dos seus olhos, de uma premonição, de uma ambiguidade. (MOTTA, 2004, p.9)

Para os olhos de Antonio Motta, nos anos oitenta, Sciascia “era um homem vulnerável, mas exprimia imediatamente emoções com as pausas no falar, os movimentos do olhar, as mãos que se distendiam nervosas e doces”.

Mais adiante, evocando o primeiro encontro em Roma, em fevereiro de 1983, no Hotel Nazionale, Motta recorda: “não trazia ainda a bengala que lhe servia de apoio. Parou, os pequenos dedos amarelos e pretos de nicotina, apertava um Benson Hedges. Olhou-me e sorriu. Era um sorriso polêmico, mas nos olhos passou um relâmpago de ternura aterrorizada” (Ibidem, p.12).

Differenze, mi è caro immaginare e rendere presente nella memoria “iconografica” del tempo, anche nel fisico, nella voce, negli occhi, specchio, disegno, apertura, finestra del cuore. Significativo il ritratto di Antonio Motta.

Conobbi Leonardo Sciascia nel settembre del 1983. Avevo trentasei anni, la stessa età in cui egli aveva scritto il suo libro più famoso, *Il giorno della civetta*.

Parlo del mio primo incontro con gli occhi di Leonardo Sciascia, che erano il tratto più straordinario della sua persona. Nascondevano una profondità, come se volessero decifrare un mistero infinito.

Nessuno ha dipinto gli occhi di Leonardo Sciascia, ci ha provato con esiti sorprendenti un pittore che ha conosciuto tardi Sciascia e più di tutti si è avvicinato alla sua anima, Piero Guccione di Scicli, della provincia iblea, quella che il clan degli amici di Sciascia affettuosamente chiama “babba”. E’ un pastello 29 x 19, che porta in margine sinistro, come è costume di Guccione, l’annotazione che è sempre più vera del titolo, “tentativo di ritratto”. Lo si può ammirare nella monografia dell’editore Fabbri curata da Enzo Siciliano e Susan Sontag alla pagina 184. Ebbene in quello studio per il ritratto Guccione dipinge il volto, ma sono gli occhi il suo problema. Quegli occhi così fitti e così refrattari a farsi impressionare dalle apparenze, sono come velati da una cecità omerica, Sciascia, che è nato nella terra di Pirandello, era ben consapevole di questo eterno gioco di apparenze, che la verità ci sfugge e si cambia nel suo contrario.

Quel volto, quegli occhi vengono fuori da una lontananza. Guccione ne ha colto nella ineffabilità della pittura una verità segreta, Tutti i libri di Sciascia provengono dai suoi occhi, da una premonizione, da un’ambiguità (MOTTA, 2004, p.9).

Per gli occhi di Antonio Motta, negli anni Ottanta, Sciascia «era un uomo vulnerabile, ma esprimeva immediatamente emozioni con le pause nel parlare, i movimenti dello sguardo, le mani che si distendevano nervose e dolci».

Più avanti, evocando il primo incontro a Roma, nel febbraio del 1983, all’Albergo Nazionale, Motta ricorda: «non portava ancora il bastone che gli serviva di appoggio. Si fermò, le piccole dita gialle e nere di nicotina, stringeva una Benson Hedges. Mi guardò e sorrise. Era un sorriso polemico, ma negli

Um penetrante retrado de Sciascia nos anos cruciais de que se falava, provém de Matteo Collura.

O adensamento dos delitos mafiosos na Sicília, o ser morto um após o outro dos homens mais representativos da luta contra a máfia (magistrados, funcionários da polícia civil, oficiais da polícia militar, políticos) coincide com uma estranha metamorfose da imagem de Sciascia, e consequentemente da imagem que se tem dele. Enquanto escritor, que com seus romances e ensaios havia contribuído para que a opinião pública tomasse consciência dos perigos das infiltrações mafiosas na Itália, pouco a pouco ele transforma-se em um influente homem de cultura que, por misteriosíssimas razões, acaba por fazer os interesses da máfia e por encobrir as responsabilidades de ambientes políticos com ela relacionados (COLLURA, 1996, p.298).

É um processo lento, prossegue Matteo Collura que “vem deformar a imagem do escritor à medida que ele tenta esclarecer nas tramas criminais, além das teses oficiais e da necessidade das cruzadas”. Mas é também um escritor experimentado e cansado, com os outros golpes terríveis daí a pouco, com o assassinato primeiro de Pio La Torre e depois de Alberto Dalla Chiesa, nomeado cem dias antes como representante do ministerial do governo em Palermo. Sciascia declara não entender mais a estratégia da máfia, como se tivesse “enlouquecida” porque matar um homem como Dalla Chiesa, “era um fato terrível”.

“Agora já são muitos os assassinados que conheci: Casalegno, Tobagi, Giuliano, Terranova, Costa, La Torre... acomete-me um desejo de estar só: quase um lugar de prece e como uma comunhão” (Ibidem, p.303). Oportunamente, Collura chama novamente a estatura humana e duvidosa do investigador de *Cavaliere e la morte*, livro-testamento, em que a prece brota como esperança, mas que vem a cair em um terreno deserto: “a desertificação das consciências e das inteligências”.

occhi passò un lampo di tenerezza atterrita» (Ibidem, p.12).

Un penetrante ritratto di Sciascia negli anni cruciali di cui si diceva, proviene da Matteo Collura:

L’infittirsi dei delitti mafiosi in Sicilia, il cadere uccisi uno dopo l’altro degli uomini più rappresentativi della lotta alla mafia (magistrati, funzionari di polizia, ufficiali dei carabinieri, politici) coincide con una strana metamorfosi dell’immagine di Sciascia, e consequentemente dell’immagine che si ha di lui. Da scrittore che con i suoi romanzi e saggi aveva contribuito a far prendere coscienza all’opinione pubblica dei pericoli delle infiltrazioni mafiose in Italia, a poco a poco egli si trasforma in un influente uomo di cultura che, per misteriosissime ragioni, finisce col fare gli interessi della mafia e col coprire le responsabilità di ambienti politici con essa collusi (COLLURA, 1996, p.298).

E’ un processo lento, prosegue Matteo Collura che «viene a deformare l’immagine dello scrittore a mano a mano che egli tenta di fare luce nelle trame criminali, al di là delle tesi ufficiali e del bisogno delle crociate». Ma è anche uno scrittore provato e stanco, con gli altri colpi terribili di lì a poco, con l’uccisione prima di Pio La Torre e poi di Alberto Dalla Chiesa, nominato cento giorni prima prefetto di Palermo. Sciascia dichiara di non capire più la strategia della mafia, come fosse «impazzita» perché uccidere un uomo come Dalla Chiesa, «era un fatto terribile».

«Ormai sono molti gli assassinati che ho conosciuto: Casalegno, Tobagi, Giuliano, Terranova, Costa, La Torre...mi assale un desiderio di esser solo: quasi un luogo di preghiera e a modo di comunione» (Ibidem, p.303). Oportunamente Collura richiama la statura umana e dubitosa dell’investigatore del *Cavaliere e la morte*, libro-testamento, in cui la preghiera scaturisce come speranza, ma che viene a cadere in un terreno deserto: «la desertificazione delle coscienze e delle intelligenze».

O romance é publicado sete anos² depois da conversa, seguida também de ardentes polêmicas justamente com o filho de Dalla Chiesa e sobre o profissionalismo da anti-máfia.

Desde as primeiras perguntas do diálogo entre Lajolo e Sciascia resulta claro o papel da consciência nessa desertificação progressivamente notada na história italiana do pós-guerra, violenta culturalmente e humanamente também pelo efeito de anulamento da individualidade do pensar crítico. Seja ainda que de modo diferente, os dois escritores e pensadores representam a melhor tradição da “terra” italiana, do Norte e do Sul, antes do desaparecimento dos vaga-lumes:

Lajolo: Eis que aqui você é não mais um provocador desesperado ou desesperador mas um pensador clarividente e estimulante que julga possível ser um e outro, revolucionário e conservador, e se essa vontade e essa clareza de intenções tivessem também nos outros, nas massas, tem esperança e certeza juntas que se poderia partir do melhor ainda existente para chegar a um melhor mais avançado e não ao esfacelamento e ao espanto. É assim? Concorda com o fato que o primeiro partido nosso (de nós dois) é a consciência?

Sciascia: Sim, a consciência: como primeiro e, no final das contas, único partido. Mas uma consciência, diria, baseada fortemente no direito. Só para dar um exemplo: eu sinto a Constituição da República Italiana como uma objetivação da minha consciência, como a carta que a minha consciência não pode nem exceder nem trair, e tanto menos podem excedê-la e traí-la as minhas ações. Uma vez que ao redor é tudo um excedê-la e traí-la, a minha consciência retrai-se sempre mais, faz-se sempre mais solitária. Mas talvez não consiga exprimir bem esse estado de espírito e, ou seja, de consciência.

2 “Em um certo sentido, o romance policial pressupõe uma metafísica: a existência de Deus da Graça, de um mundo para além do físico. A incorruptibilidade e a infalibilidade do investigador, o seu ascetismo (geralmente não tem família, não tem ambições, não assegura bens materiais), o fato que não representa a lei oficial mas a lei em absoluto, a sua capacidade de ler o delito no coração humano além do que nas coisas, isto é, nos indícios, o investem de metafísica luz”. AMBROISE, Claude. *Invito alla lettura di Sciascia*. Milano: Mursia, 1974, p.134.

Il romanzo viene pubblicato sette anni² dopo la conversazione, a cui seguono anche le infuocate polemiche proprio con il figlio di Dalla Chiesa e sul professionismo dell’antimafia.

Fin dalle prime battute del dialogo tra Lajolo e Sciascia risulta chiaro il ruolo della coscienza in questa desertificazione progressivamente notata nella storia italiana del dopoguerra, violenta culturalmente e umanamente anche per l’effetto di annullamento dell’individualità del pensare critico. Sia pur in modo differente, i due scrittori e pensatori rappresentano la migliore tradizione della “terra” italiana, da Nord e da Sud, prima della scomparsa delle lucciole:

Lajolo: Ecco che qui tu sei non più un provocatore disperato o disperante ma un pensatore lungimirante e stimolante che ritiene possibile essere l’uno e l’altro, rivoluzionario e conservatore, e se questa volontà e questa chiarezza d’intenti fossero anche negli altri, nelle masse, hai speranza e certezza assieme che si potrebbe partire dal meglio ancora esistente per arrivare a un meglio più avanzato e non allo sfacelo e allo sgomento. E’ così? Concordi con il fatto che il primo partito nostro (di noi due) è la coscienza?

Sciascia: Sì, la coscienza: come primo e, in definitiva, unico partito. Ma una coscienza, direi, fortemente improntata al diritto. Tanto per fare un esempio: io sento la Costituzione della Repubblica Italiana come un’oggettivazione della mia coscienza, come la carta che la mia coscienza non può né travalicare né tradire, e tanto meno possono travalicarla e tradirla le mie azioni. Poiché intorno è tutto un travalicarla e un tradirla, la mia coscienza si ritrae sempre più, si fa sempre più solitaria. Ma forse non riesco a esprimere bene questo stato d’animo e cioè di coscienza.

2 «In un certo senso, il romanzo poliziesco presuppone una metafísica: l’esistenza di Dio della Grazia, di un mondo al di là del fisico. L’incorruptibilità e l’infalibilità dell’investigatore, il suo ascetismo (generalmente non ha famiglia, non ha ambizioni, non sicura dei beni materiali), il fatto che non rappresenta la legge ufficiale ma la legge in assoluto, la sua capacità di leggere il delitto nel cuore umano oltre che nelle cose, cioè negli indizi, lo investono di metafísica luce» Claude Ambroise, *Invito alla lettura di Sciascia*, Milano, Mursia, 1974, pag. 134.

Lajolo: Pode explicar exatamente o significado de “conservador para ser revolucionário”?

Sciascia: O reacionário que conservar o pior. O conservador o melhor. É apenas conservando o melhor do passado que se pode olhar para o futuro e andar adiante. Moravia, falando de Dostoiévskij, diz que a diferença entre o revolucionário e o terrorista está na prioridade que o revolucionário dá à consciência em relação à ação; enquanto no terrorista é o contrário. Então, eu daria ao termo consciência também o valor do melhor do passado, do melhor que se quer conservar. A consciência, com efeito, não é mais que o melhor do passado.

Lajolo: Você é provocador ou pensador estimulante?

Sciascia: Não provocador por vocação: não escondo aquilo que penso. Simplesmente. Posso também acrescentar: candidamente.

1981, Pasolini está morto há seis anos. Um outro dos maiores estudiosos de Sciascia, Massimo Onofri³, indica em Calvino, Pasolini e Sciascia as três consciências literárias da época, com os seus diversíssimos modos de intervenção sobre a sociedade, mais lento e reflexivo a partir de fins dos anos sessenta aquele de Calvino, ininterrupto e consagrado conscientemente ao martírio aquele de Pasolini. Menos lembrada, injustamente, nesses decênios cruciais na sala aberta e ferida da literatura em direção à história, cabe um lugar de relevo à figura e à obra de Davide Lajolo, na busca do diálogo construtivo com os intelectuais em direção a uma adequada consciência e identidade nacional, em particular no momento trágico de que se falou.

Ambos os escritores situam-se em caminhos alternativos com relação aos opostos representados por Pasolini e Calvino.

No poder, diversamente da tentação à morte de Pasolini, Sciascia opõe sempre as razões da vida.

³ Veja-se, pelo menos, Massimo Onofri, *Storia di Sciascia*, Bari-Roma, Laterza, 2004. Mas nesse contexto refiro-me em particular ao ensaio Massimo Onofri, *Il ritorno delle lucciole. Sciascia oltre Calvino e Pasolini*, em *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, organizado por Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni, 2002.

Lajolo: Puoi spiegare esattamente il significato di “conservatore per essere rivoluzionario”?

Sciascia: Il reazionario vuol conservare il peggio. Il conservatore il meglio. E’ soltanto conservando il meglio del passato che si può guardare al futuro e andare avanti. Moravia, parlando di Dostoiévskij, dice che la differenza tra il rivoluzionario e il terrorista sta nella priorità che il rivoluzionario dà alla coscienza rispetto all’azione; mentre nel terrorista è il contrario. Ecco, io darei al termine coscienza anche il valore del meglio del passato, del meglio che si vuol conservare. La coscienza, in effetti, non è che il meglio del passato.

Lajolo: Tu sei provocatore o pensatore estimulante?

Sciascia: Non provocatore per vocazione: non nascondo quello che penso. Semplicemente. Posso anche aggiungere: candidamente.

1981, Pasolini è morto da sei anni. Un altro dei massimi studiosi di Sciascia, Massimo Onofri³, indica in Calvino, Pasolini e Sciascia le tre coscienze letterarie dell’epoca, con i loro diversissimi modi di intervento sulla società, più lento e riflesso a partire dagli fine degli anni Sessanta quello di Calvino, ininterrotto e votato consapevolmente al martirio quello di Pasolini. Ricordata meno, a torto, in questi decenni cruciali nella stanza aperta e ferita della letteratura verso la storia, spetta un posto di rilievo alla figura e all’opera di Davide Lajolo, nella ricerca del dialogo costruttivo con gli intellettuali verso una adeguata coscienza e identità nazionale, in particolare nel momento tragico di cui si è detto.

Entrambi gli scrittori si pongono su strade alternative rispetto agli opposti rappresentati da Pasolini e Calvino.

Al potere, diversamente dalla tentazione alla morte di Pasolini, Sciascia oppone sempre le ragioni della vita:

³ Si veda, almeno, Massimo Onofri, *Storia di Sciascia*, Bari-Roma, Laterza, 2004. Ma in questo contesto mi riferisco in particolare al saggio Massimo Onofri, *Il ritorno delle lucciole. Sciascia oltre Calvino e Pasolini*, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni, 2002.

Pois se Pasolini foi um corsário, mas um corsário que buscou o patíbulo como suprema demonstração das próprias razões, Sciascia foi mais obstinado *defensor fidei*, de uma fé, certo, que coincidia com a heresia, para reencontrar-se nos despojos de um hipotético contra-inquisidor, dos mais inflexíveis, dos mais implacáveis, para dar voz, até o último, quem da voz havia sido violentamente privado, de Diego La Matina a Aldo Moro.

A consciência realiza-se concretamente na sociedade contemporânea no anseio por justiça, advertido por Sciascia desde quando rapaz, em episódios de 1946, considerados fundamentais, nos quais encontra-se a assistir a dois processos, o de um camponês e o de um arcebispo. De diversas experiências, afundadas nas raízes da oposição ao fascismo e do delicado pós-guerra, os dois escritores têm em comum este vivíssimo sentimento de aversão à injustiça, de comoção e rebelião frente também ao mais pequeno dos abusos de poder. Lajolo o apura e o adverte nas raízes camponesas, junto àquele mundo na sociedade que evolve-se, para melhorar as condições sem apagar as identidades particulares; Sciascia através do árduo superamento do estaque do pirandellismo, como bem assinalou Pietro Milone em um livro importante: *L'Udienna*⁴. Temáticas não estranhas àquela experiência de aproximação e frequente confusão entre teatro e vida, ainda tão manifesta em Sciascia a ponto de ser ocasião contínua de reflexão em âmbito ensaístico e de práxis narrativa.

Em roupa de luto, com o misterioso rosto encoberto pelo véu negro, no final do pirandelliano *Così è (se vi pare)*, apresenta-se a verdade. As suas palavras são esculpadas; como aquelas de uma sibila, reverberam na cultura da época: “Eu sou aquela que as pessoas acham que eu sou”. É um niilismo repleto de piedade, tanto é verdadeiro que a “verdade”, com o rosto velado de mulher, permite a junção de um tenro abraço entre os dois protagonistas, torturados por uma fileira de curiosos, vestidos de venenosos suspeitos.

4 MILONE, Pietro. *L'Udienna. Sciascia scrittore e critico pirandelliano*. Manziana-Roma: Vecchiarelli, 2002.

Ecco se Pasolini fu un corsaro, ma un corsaro che cercò il patibolo come suprema dimostrazione delle proprie ragioni, Sciascia è stato più ostinato *defensor fidei*, di una fede, certo, che coincideva con l'eresia, per ritrovarsi nelle spoglie di un ipotetico contro inquisitore, dei più inflessibili, dei più implacabili, a dar voce, fino all'ultimo, chi della voce era stato violentemente privato, da Diego La Matina ad Aldo Moro.

La coscienza si realizza concretamente nella società contemporanea nello struggimento verso la giustizia, avvertito da Sciascia sin da ragazzo, in episodi del 1946, ritenuti fondamentali, in cui si trova ad assistere a due processi, ad un contadino e ad un arciprete. Da diverse esperienze, affondate nelle radici dell'opposizione al fascismo e del delicato dopoguerra, i due scrittori hanno in comune questo vivissimo sentimento di avversione verso l'ingiustizia, di commozione e ribellione di fronte anche al più piccolo dei soprusi. Lajolo lo affina e lo avverte nelle radici contadine, accanto a quel mondo nella società che si evolve, per migliorarne le condizioni senza cancellarne le identità peculiari, Sciascia attraverso il faticoso superamento dello stagno del pirandellismo, come ha ben delineato Pietro Milone in un libro importante: *L'Udienna*⁴. Tematiche non estranee a quella esperienza di accostamento e spesso confusione tra teatro e vita, ancora così manifesta in Sciascia da essere occasione continua di riflessione in ambito saggistico e di prassi narrativa.

In gramaglie, con il misterioso volto coperto dal velo nero, alla fine del pirandelliano *Così è (se vi pare)*, si presenta la verità. Le sue parole sono scolpite, come quelle di una sibilla, rimbalzano nella cultura dell'epoca: «Io sono colei che mi si crede». È un nichilismo pieno di pietà, tanto è vero che la «verità», con il volto velato di donna, permette il congiungimento di un tenero abbraccio tra i due protagonisti, torturati da una schiera di curiosi, investiti da velenosi sospetti.

4 MILONE, Pietro. *L'udienza. Sciascia scrittore e critico pirandelliano*. Manziana-Roma: Vecchiarelli, 2002.

Leonardo Sciascia, embebido de lugares e histórias pirandellianas, ao fim do percurso de assassinato, superação, reabilitação mesmo sob o sinal supremo da *pietas* (culminado na consideração do caso Moro como tragédia cristã) mostra-se convencido de que a verdade existe e é, se assim pode-se dizer, caracterizável, localizável; e que por consequência é definível aquilo que é justo e aquilo que é injusto e a possibilidade de uma luta contra o injusto por parte do justo.

Luta sempre mais árdua, sem fronteira, a que se sobrepõe, não sem deixar um vislumbre importante de coragem ou, se se quer, de possível catarse entregue ao futuro nos últimos dois romances, o desgaste humaníssimo do cansaço e da doença. É importante sublinhar que, junto às obras ensaísticas inspiradas diretamente em Pirandello (a conversa discute o importante livro de Sciascia *Pirandello e la Sicilia*), os livros mais marcado por *Fu Mattia Pascal* e seu autor, são elaborados naqueles anos, entre o fim dos anos setenta e o princípio dos oitenta: *La scomparsa di Majorana* de 1975 e *Il teatro della memoria*, publicado em 1981, mesmo ano da conversa, onde a deixa para a reconstrução do caso do desmemoriado de Collegno vem oferecido por um colóquio com Susan Sontag, diretora, em 1979, de *Come tu mi vuoi*, muito provavelmente inspirado no mesmo fato de crônica, ocorrido na Turim de 1928. É também a ocasião para reafirmar um valor de sustentação compartilhado pelos intelectuais citados por Onofri: a centralidade da memória, restituída como tradição e raízes de um povo que o Poder quer destruir, conscientemente (SCIASCIA, 1989, p.920).

Hoje a inquisição – a Inquisição, a INQUISIZIÃO, é afeita à destruição da memória: seja sob a forma de um presente totalizante e totalitário que – é o caso de dizê-lo – apresenta-se com tal abundância e inexaurível concatenação de insatisfações, a ponto de não deixar espaço algum à memória ou esforçando-se para corroe-la lá onde sobrevive.

Leonardo Sciascia, imbevuto di luoghi e storie pirandelliane, alla fine del percorso di uccisione, superamento, riabilitazione proprio sotto il segno supremo della *pietas* (culminato nella considerazione dell'affaire Moro come tragedia cristiana) si mostra convinto che la verità c'è ed è, se così si può dire, individuabile, localizzabile; e che di conseguenza è definibile cosa è giusto e cosa è ingiusto e la possibilità di una lotta contro l'ingiusto dalla parte del giusto.

Lotta sempre più ardua, senza quartiere, a cui si sovrappone, non senza lasciare un barlume importante di coraggio o, se si vuole, di possibile catarsi consegnata al futuro negli ultimi due romanzi, il logoramento umanissimo della stanchezza e della malattia. Giova sottolineare che, insieme alle opere saggistiche ispirate direttamente a Pirandello (la conversazione discute dell'importante libro di Sciascia *Pirandello e la Sicilia*), i libri più segnati dal *Fu Mattia Pascal* e dal suo autore, sono elaborati in quegli anni, tra la fine dei Settanta e i primissimi Ottanta: *La scomparsa di Majorana* del 1975 e *Il teatro della memoria*, pubblicato nel 1981, medesimo anno della conversazione, dove lo spunto per la ricostruzione del caso dello smemorato di Collegno viene offerto da un colloquio con Susan Sontag, regista nel 1979 del *Come tu mi vuoi*, molto probabilmente ispirato alla medesimo fatto di cronaca, accaduto nella Torino del 1928. E' anche l'occasione per ribadire un valore portante condiviso dagli intellettuali citati da Onofri: la centralità della memoria, restituita come tradizione e radici di un popolo che il Potere vuole distruggere, consapevolmente (SCIASCIA, 1989, p.920).

Oggi l'inquisizione – l'Inquisizione, l'INQUISIZIONE, - è dedita alla distruzione della memoria: sia sotto la forma di un presente totalizzante e totalitario che – è il caso di dirlo – si presenta con tale abbondanza e inesauribile concatenazione di insoddisfazioni, da non lasciare spazio alcuno alla memoria o adoperandosi a corroderla là dove sopravvive.

Frase de grande empenho e atualidade, naquilo que Sciascia define na nota final uma pura diversão a contraparte de uma atividade, aquela parlamentar, “por nada divertida”.

De resto, Leonardo Sciascia soube, no seu estilo inconfundivelmente conciso, repropor inteiramente os interrogativos eternos, em torno ao dever de inquisição da justiça, humana e divina, do Mal, da doença/morte, da violência; certos personagens são os heróis pesarosos de intrigas e corrupções, mas colocam-se diante da problemática mesma da justiça *ab origine*, em um confronto cerrado, onde entre acusado e inquisidor as demarcações dissolvem-se e onde o poder de um e de outro é colocado em discussão.

Urge recordar em seguida uma passagem entre as mais belas de Sciascia cronista e ensaísta, publicado no “Espresso” de 7 de outubro de 1979 e depois incluído em *A futura memoria: o perfil do magistrado Cesare Terranova*.

Encontro de novo a imagem da criaturalidade e do candor indicado nessa conversa (SCIASCIA, 1990, p.774).

Creio lhe viesse, tanta agudeza e tenacidade e segurança, justamente do candor: do colocar-se de frente a um caso candidamente, sem prevenções, sem reservas. Possuía os olhos e o olhar de um menino. E terá tido certamente os seus momentos duros, implacáveis; aqueles momentos que lhe valeram a condenação à morte: mas terão sido na medida, justamente, do seu assombro frente ao delito, frente ao mal ainda se cotidianamente encontrava-se de frente.

Candor expresso no famoso discurso comemorativo de Bontempelli para Pirandello, ainda uma vez mestre, naquele livro, *Candido*, considerado, após pergunta direta de Lajolo, o seu livro mais útil. Voltaire e Pirandello, quando o candor não é superficialidade mas capacidade de restituir sempre testemunho à verdade, evitando os comprometimentos e frequentemente indo ao encontro de insanáveis contrastes e crises, justamente, de consciência. Um candor aplicado à história recente, à queda das grandes utopias, depois de tornarem-se perversas,

Frase di grande impegno e attualità, in quello che Sciascia definisce nella nota finale un puro divertimento a controparte di una attività, quella parlamentare, «per nulla divertente».

Del resto, Leonardo Sciascia ha saputo, nel suo stile inconfondibilmente conciso, riproporre interamente gli interrogativi eterni, intorno al dovere di inquisizione della giustizia, umana e divina, del Male, della malattia/morte, della violenza, certi personaggi sono gli eroi dolenti di intrighi e corruzioni, ma si pongono davanti la problematica stessa della giustizia *ab origine*, in un confronto serrato, dove tra inquisito e inquisitore le demarcazioni sfumano e dove il potere dell’uno e dell’altro è messo in discussione.

Mi preme ricordare poi un passo tra i più belli di Sciascia cronachista e saggista, pubblicato sull’”Espresso” del 7 ottobre del 1979 e poi rifluito in *A futura memoria: il profilo del magistrato Cesare Terranova*.

Ci ritrovo l’immagine della creaturalità e del candore accennata in questa conversazione (SCIASCIA, 1990, p.774):

Credo gli venisse, tanta acutezza e tenacia e sicurezza, appunto dal candore: dal mettersi di fronte ad un caso candidamente, senza prevenzioni, senza riserve. Aveva gli occhi e lo sguardo di un bambino. E avrà avuto senz’altro i suoi momenti duri, implacabili; quei momenti che gli valsero la condanna a morte: ma saranno stati a misura, appunto, del suo stupore di fronte al delitto, di fronte al male anche se quotidianamente vi si trovava di fronte.

Candore espresso nel famoso discorso commemorativo di Bontempelli per Pirandello, ancora una volta maestro, in quel libro, *Candido*, considerato, alla diretta domanda di Lajolo, il suo libro più utile. Voltaire e Pirandello, quando il candore non è superficialità ma capacità di rendere sempre testimonianza alla verità, evitando i compromessi, e spesso andando incontro a insanabili contrasti e crisi, appunto, di coscienza. Un candore applicato alla storia recente, alla caduta delle grandi utopie, dopo il loro farsi perverse, ai

aos grandes homens capazes de transportar a esperança de um renascimento utópico em outro sentido, como em um fragmento da *Conversa*:

Creio sempre menos na história e sempre mais nos indivíduos. E os partidos, como as Igrejas, são forçados a uma inalterável identidade. Quero dizer: quando tenta-se lhes transformar, é o princípio do fim. Krusciov e João XXIII fazem díptico, correspondem-se: deram princípio ao fim de duas enormes Igrejas. Não quero com isso dizer que tenham acabado ou que nós veremos o seu fim: pelo contrário, e talvez tragicamente, continuarse-á a crê-las vivas, eventualmente por um século ainda. Se, nessa terra de ninguém ideológica, não nascer uma outra utopia, não creio que o caminho da história seja em direção à liberdade. Quero acrescentar que considero Krusciov um dos maiores homens desse século. Restituiunos o candor frente às coisas. Sem ele talvez não teria chegado, justamente, a escrever *Candido*.

“Perversamente”, Sciascia escolhe precisamente *Candido* como livro mais útil. Lajolo não pode eximir-se de pedir explicações sobre aquele termo assim caracterizado:

Sim, de acordo: é um livro liberatório. Não apenas para mim, mas o dizem também os leitores. Perversamente, digo, por ironia: uma vez que é o livro do qual muitos críticos têm procurado tomar as distâncias/distância, até a crítica arrasadora.

Estamos em um ponto crucial da história da Itália, com que Lajolo fará as contas por boa parte do seu mandato político, e depois como homem e escritor: o percurso do comunismo que tantos escritores e intelectuais dividiu e atormentou, especialmente durante os acontecimentos da Hungria. Veja-se o empenho jornalístico em “Vie nuove” e os romances autobiográficos a que se acenava.

Mas talvez, acrescenta Sciascia, ainda mais útil *La scomparsa di Majorana*: personagem cândido por excelência, aquele que não sabe mentir, mas que, segundo a hipótese do escritor, de qualquer maneira eticamente válida

grandi uomini capaci di traghettare la speranza di una rinascita utopica in altro senso, come in un brano della *Conversazione*:

Creio sempre meno nella storia e sempre più negli individui. E i partiti, come le Chiese, sono costretti a una inalterabile identità. Voglio dire: quando si tenta di trasformarli, è il principio della fine. Krusciov e Giovanni XXIII fanno dittico, si corrispondono: hanno dato principio alla fine di due enormi Chiese. Non voglio con ciò dire che siano finite o che noi ne vedremo la fine: al contrario, e forse tragicamente, si continuerà a crederle vive, magari per un secolo ancora. Se, in questa terra di nessuno ideologica, non nascerà un'altra utopia, non credo che il cammino della storia sia verso la libertà. Voglio aggiungere che considero Krusciov uno degli uomini più grandi di questo secolo. Ci ha restituito il candore di fronte alle cose. Senza di lui forse non sarei arrivato, appunto, a scrivere *Candido*.

«Perversamente», Sciascia sceglie proprio *Candido* come libro più utile. Lajolo non può esimersi dal chiedere spiegazioni sul quel termine così connotato:

Sì, d'accordo: è un libro liberatorio. Non solo per me, ma lo dicono anche i lettori. Perversamente, dico, per ironia: poiché è il libro da cui molti critici hanno voluto prendere le distanze, fino alla stroncatura.

Siamo ad un punto cruciale della storia d'Italia, con cui Lajolo farà i conti per buona parte del suo mandato politico, e poi come uomo e scrittore: l'itinerario del comunismo che tanti scrittori e intellettuali ha diviso e tenuto sulle spine, specie durante i fatti di Ungheria. Si veda l'impegno giornalistico su “Vie nuove” e i romanzi autobiografici a cui si accennava.

Ma forse, aggiunge Sciascia, ancora più utile *La scomparsa di Majorana*: personaggio candido per eccellenza, colui che non sa mentire, ma che, secondo l'ipotesi dello scrittore, comunque eticamente valida se si trattasse di una ricostruzione più vicina alla fiction che alla verità della storia del grande fisico

se se tratasse de uma reconstrução mais próxima à ficção do que à verdade da história do grande físico siciliano, teria desaparecido e refugiado-se em um convento para não entregar de bandeija às potências beligerantes a sua intuição sobre a bomba atômica. Trata-se, a meu ver, de uma das obras-primas de Sciascia.

Aflora também o motivo da solidão do gênio incômodo, que Sciascia deve ter sentido frequentemente, especialmente nos últimos anos.

Também no mesmo grupo da rua Panisperna, sempre segundo a reconstituição de Sciascia e como bem emerge da indagação dos dois físicos, o jovem Majorana vive um senso de estranheza, talvez devido à inveja ou ao embaraço frente ao gênio, reconhecido como tal por Enrico Fermi.

Para aqueles a ciência era um feito de vontade, para ele de natureza. Aqueles a amavam, queriam alcançá-la e possuí-la; Majorana, talvez sem amá-la, a portava... um segredo dentro de si, no centro do seu ser, um segredo de cuja fuga teria sido fuga da vida. (SCIASCIA, op.cit., pp. 224-225)

Como não pode-se recriar a gosto a instantânea iluminação poética, a genialidade científica pode ser um efêmero sopro, um vento apaixonado capaz de agarrar inesperadamente, alçar aos cumes da perfeição e depois deixar na aridez do cotidiano.

No gênio precoce – tal como justamente era Majorana – a vida tem como uma insuperável medida: de tempo, de obra. Uma medida como estabelecida, como imprescritível.

Desvelado um segredo, dada forma transitória à perfeição é, imediatamente, anulação. Exatamente a mulher de Fermi, também ela evocada com paixão das trevas da história, falava de Majorana como vítima da ciência e da sua própria genialidade. Comenta Sciascia, nesta página memorável.

Se os mortos são, diz Pirandello, “os aposentados da memória”, os desaparecidos são os assalariados: de um mais desmedido e longo tributo

siciliano, sarebbe scomparso e rifugiato in un convento per non dare in pasto alle potenze belligeranti la sua intuizione sulla bomba atomica. Si tratta, a mio avviso, di uno dei capolavori di Sciascia.

Vi affiora anche il motivo della solitudine del genio scomodo, che Sciascia deve aver sentito spesso, specie negli ultimi anni.

Anche nello stesso gruppo di via Panisperna, sempre secondo la ricostruzione di Sciascia e come ben emerge dall’interrogazione dei due fisici, il giovane Majorana vive un senso di estraneità, forse dovuto all’invidia o all’imbarazzo di fronte al genio, riconosciuto come tale da Enrico Fermi.

Per quelli la scienza era un fatto di volontà, per lui di natura. Quelli l’amavano, volevano raggiungerla e possederla; Majorana, forse senza amarla, la portava... un segreto dentro di sé, al centro del suo essere, un segreto la cui fuga sarebbe stata fuga dalla vita. (SCIASCIA, op.cit., pp. 224-225)

Come non si può ricreare a piacimento l’istantanea illuminazione poetica, la genialità scientifica può essere un labile soffio, un vento appassionato capace di afferrare all’improvviso, innalzare alle vette della perfezione e poi lasciare nell’aridità del quotidiano.

Nel genio precoce - quale appunto era Majorana - la vita ha come una invalicabile misura: di tempo, di opera. Una misura come assegnata, come imprescrittibile.

Svelato un segreto, data forma transeunte alla perfezione è, subito, annientamento. Proprio la moglie di Fermi, anche lei evocata con passione dalle tenebre della storia, parlava di Majorana come vittima della scienza e della sua stessa genialità. Commenta Sciascia, in questa pagina memorabile.

Se i morti sono, dice Pirandello, “i pensionati della memoria”, gli scomparsi ne sono gli stipendiati: di un più ingente e lungo tributo

de memória. Em todo caso. Mas especialmente em um caso como aquele di Ettore Majorana, em cujo mítico desaparecer vinham a assumir míticos significados a juventude, a mente prodigiosa, a ciência. E cremos que Majorana isso levasse em conta, ainda que no absoluto e total desejo de ser “homem apenas” ou de “não sê-lo mais”; que em suma no seu desaparecimento prefigurasse, tivesse consciência de prefigurar, um mito: o mito da recusa da ciência.

Nascido nessa Sicília que por mais de dois milênios não havia dado um cientista, em que a ausência se não a recusa da ciência havia tornado-se forma de vida, o seu ser cientista era já como uma dissonância. O “portar” pois a ciência como parte de si, como função vital, como medida de vida, deveria ser-lhe de angustiante peso; e ainda mais no entrever aquele peso de morte que sentia portar objetivar-se na particular procura e descoberta de um segredo da natureza: depositar-se, crescer, difundir-se na vida humana como poeira mortal. *Em um punhado de poeira te mostrarei o assombro*, diz o poeta. E esse assombro cremos tenha visto Majorana em um punhado de átomos. (Ibidem, p.262)

Não sabemos exatamente, escreve Sciascia, o que Majorana estudasse, mas se Fermi, como é sabido, chegou no princípio dos anos Trinta, bastante próximo à cisão do átomo sem sabê-lo “então por que não poderia Majorana ter visto aquilo que Fermi naquele momento não era capaz de ver completamente?”.

De resto, Ettore Majorana era religioso e para Sciascia o seu havia sido um drama religioso, de natureza pascaliana, sobre as evidentes soleiras do espanto, até mesmo do terror.

Sciascia crê fortemente nesta hipótese, descartada pela polícia, e o destino, o acaso, o ajudam. A luz sobre a hipótese mais fascinante acende-se com o colóquio com um velho amigo (Ibidem, p.267).

Eis que fizemos esta viagem, entramos nesta fortaleza dos cartuxos, para seguir um sutil, inquietante rastro de Ettore Majorana. Uma noite, em Palermo, falávamos do seu misterioso desaparecimento com Vittorio Nisticò, diretor do jornal *L'ora*. Inesperadamente, Nisticò teve uma precisa lembrança: muito jovem, nos anos da guerra ou do imediato pós-guerra, em suma, por volta de 1945, havia visitado, em companhia de um amigo, um convento cartuxo; e a um certo ponto da visita, de um “irmão” (os

di memoria. In ogni caso. Ma specialmente in un caso come quello di Ettore Majorana, nel cui mitico scomparire venivano ad assumere mitici significati la giovinezza, la mente prodigiosa, la scienza. E crediamo che Majorana di questo tenesse conto, pur nell'assoluto e totale desiderio di essere “uomo solo” o di “non esserci più”; che insomma nella sua scomparsa prefigurasse, avesse coscienza di prefigurare, un mito: il mito del rifiuto della scienza.

Nato in questa Sicilia che per più di due millenni non aveva dato uno scienziato, in cui l'assenza se non il rifiuto della scienza era diventata forma di vita, il suo essere scienziato era già come una dissonanza. Il “portare” poi la scienza come parte di sé, come funzione vitale, come misura di vita, doveva essergli di angoscioso peso; e ancor più nell'intravedere quel peso di morte che sentiva di portare oggettivarsi nella particolare ricerca e scoperta di un segreto della natura: depositarsi, crescere, diffondersi nella vita umana come polvere mortale. *In una manciata di polvere ti mostrerò lo spavento*, dice il poeta. E questo spavento crediamo abbia visto Majorana in una manciata di atomi. (Ibidem, p.262).

Non sappiamo esattamente, scrive Sciascia, cosa Majorana studiasse, ma se Fermi, come è noto, arrivò nei primi anni Trenta, vicinissimo alla scissione dell'atomo senza saperlo «allora perché non poteva Majorana aver visto quello che Fermi in quel momento non era in grado di vedere completamente?».

Del resto, Ettore Majorana era religioso e per Sciascia il suo è stato un dramma religioso, di natura pascaliana, sulle evidenti soglie dello sgomento, perfino del terrore.

Sciascia crede fortemente a questa ipotesi, scartata dalla polizia, e la fortuna, o il caso, lo aiutano. La luce sull'ipotesi più affascinante si accende con il colloquio con un vecchio amico (:

Ecco: abbiamo fatto questo viaggio, siamo entrati in questa cittadella dei certosini, per seguire una sottile, inquietante traccia di Ettore Majorana. Una sera, a Palermo parlavamo della sua misteriosa scomparsa con Vittorio Nisticò, direttore del giornale *L'ora*. Improvvisamente, Nisticò ebbe un preciso ricordo: giovanissimo, negli anni della guerra o dell'immediato dopoguerra, insomma intorno al 1945, aveva visitato, in compagnia di un amico, un convento certosino; e ad un certo punto della visita, da un

“irmãos” encontram-se mais no mundo do que os “padres”: levam aquela vida ativa que aos “padres” consente levar uma vida contemplativa, as horas que os “padres” passam no estudo e nas leituras espirituais eles as passam cozinhando e cultivando a horta, frequentemente saem, livremente tratam com a gente de fora), haviam tido a confiança que no convento, entre os “padres”, encontrava-se *um grande cientista*.

Também apenas estes breves acenos testemunham a verdade de uma tese sciasciana sobre a qual convergem as atividades dos dois escritores, “empenhados” na sociedade a partir da própria consciência “não consigo conceber o escrever se não como uma boa ação”. E o final da conversa permanece memorável, declinando este empenho, no pedido de Lajolo para continuar um diálogo perene, com cordialidade, sem agressões. É preciso bater-se continuamente “escolhendo as armas adequadas a cada vez”, afirma Lajolo, e Sciascia, “Fazer bem o próprio trabalho. Ser você mesmo. Não aceitar verdades reveladas ou fabricadas. Não vejo outra conduta, para mim, e outra esperança”. O escritor, acrescenta, se tem alguma coisa a dizer, posto porém que consegue dizê-lo bem, com a atenção moral às palavras “faz para os outros no ato de fazer para si”.

Então retira-se cada máscara, eventualmente mascarando-se com a maquiagem de tantos personagens, desatando o dilema pirandelliano de Fu Mattia Pascal, como em um dos artigos mais agudos de *Cruciverba* e do completo percurso ensaístico de Sciascia, *Il volto sulla maschera* (SCIASCIA, *Opere*, p.1150).

Mas não é aquela de Mattia Pascal – ainda que o acaso pareça ter uma parte maior do que a vontade – uma forma do polimorfo dongiovannismo, se não absolutamente a raiz? Não consiste o dongiovannismo no querer viver outras e mais vidas além ou contemporaneamente à única que nos é possível, no procurar substituir a vida alheia na nossa através do fato amoroso, no querer encontrar-se diferente, no querer reconhecer-se diferente, na diverso – em sentido bíblico “conhecimento”?

“fratello” (i “fratelli” sono più nel mondo che i “padri”: fanno quella vita attiva che ai “padri” consente di far vita contemplativa, le ore che i “padri” passano nello studio e nelle letture spirituali loro le passano a cucinare e a coltivare l’orto, frequentemente escono, liberamente trattano con la gente di fuori), avevano avuto la confidenza che nel convento, tra i “padri”, si trovava *un grande scienziato*. (Ibidem, p.267)

Anche solo questi brevi accenni testimoniano la verità di un assunto sciasciano su cui convergono le attività dei due scrittori, “impegnati” nella società a partire dalla propria coscienza «non riesco a concepire lo scrivere se non come buona azione». E il finale della conversazione rimane memorabile, declinando questo impegno, nella richiesta di Lajolo di continuare un dialogo perenne, con cordialità, senza aggressioni. Bisogna battersi continuamente «scegliendo le armi adatte volta per volta» afferma Lajolo e Sciascia «Fare bene il proprio lavoro. Essere se stessi. Non accettare verità rivelate o fabbricate. Non vedo altra condotta, per me, e altra speranza». Lo scrittore, aggiunge, se ha qualcosa da dire, posto però che riesce a dirlo bene, con l’attenzione morale alle parole «fa per gli altri nell’atto di fare per sé».

Allora si toglie ogni maschera, magari mascherandosi con il cerone di tanti personaggi, sciogliendo il pirandelliano dilemma del Fu Mattia Pascal, come in uno degli articoli più acuti di *Cruciverba* e dell’intero itinerario saggistico di Sciascia, *Il volto sulla maschera*.

Ma non è quella di Mattia Pascal – anche se il caso sembra avervi la più parte che la volontà – una forma del poliformo dongiovannismo, se non addirittura la radice? Non consiste il dongiovannismo nel voler vivere altre e più vite oltre o contemporaneamente all’unica che ci è possibile, nel cercare di mutare la vita altrui nella nostra attraverso il fatto amoroso, nel voler ritrovarsi diversi, nel voler riconoscersi diversi, nella diversa – in senso biblico – “conoscenza”? (SCIASCIA, *Opere*, p.1150).

O profundo verdadeiro dongiovannismo não é a disponibilidade latente na mulher e no casamento, mas o querer ser “cem mil” para encontrar-se ninguém. Um assunto fascinante, em dois autores de forte identidade, não obstante continuamente em busca do outro, eventualmente dentro de um personagem em que se busca, esquadrinha-se aquela ânsia de ser e comunicar. Afirmção esta de *Cruciverba* que considero uma outra face do seguinte fragmento, bellissimo, que fecha a conversa em uma sala fechada entre Davide Lajolo e Leonardo Sciascia:

Lajolo: Esta conversa não pode servir para lembrar a nós mesmos que um escritor não deve nunca esquecer-se de ser homem e de operar entre milhões de outros homens nas suas individualidades e nas suas formas de união para tornar a vida vivível?

Sciascia: Sobretudo. Penso em uma expressão espanhola: *vivir desviviendo*. Um escritor vive, infelizmente, desviviendo (a vida ou a se vive ou a se escreve, dizia Pirandello). Que pelo menos ajude os outros a vivê-la.

...

Referências bibliográficas

- AMBROISE, Claude. *Invito alla lettura di Sciascia*. Milano: Mursia, 1974.
 COLLURA, Matteo. *Il maestro di Regalpetra, Vita di Leonardo Sciascia*. Milano: Bompiani, 1996.
 MILONE, Pietro. *L'udienza. Sciascia scrittore e critico pirandelliano*. Manziana-Roma: Vecchiarelli, 2002.
 MOTTA, Antonio. *Giorni felici con Sciascia*. Bellinzona: Casagrande editore, 2004.
 ONOFRI, Massimo. *Storia di Sciascia*. Bari-Roma: Laterza, 2004.
 _____. “Il ritorno delle lucciole. Sciascia oltre Calvino e Pasolini”. In: PATRIZI, Giorgio (org.). *Storia di Sciascia*. Roma: Bulzoni, 2002.
 SCIASCIA, Leonardo. “Il volto sulla maschera, Cruciverba”. In: AMBROISE,

Il profondo vero dongiovannismo non è la disponibilità latente alla donna e al matrimonio, ma il voler essere “centomila” per ritrovarsi nessuno. Un tema affascinante, in due autori dalla forte identità, eppure continuamente in ricerca dell’altro, magari dentro un personaggio in cui si cerca, si fruga quell’ansia di essere e comunicare. Affermazione questa di *Cruciverba* che considero un altro volto della seguente, bellissima, che chiude la conversazione in stanza chiusa tra Davide Lajolo e Leonardo Sciascia:

Lajolo: Questa conversazione non può servire a ricordare a noi stessi che uno scrittore non deve mai dimenticarsi di essere uomo e di operare tra milioni di altri uomini nella loro individualità e nelle loro forme di unione per rendere la vita vivibile?

Sciascia: Soprattutto. Penso a un’espressione spagnola: *vivir desviviendo*. Uno scrittore vive, purtroppo, disviviendo (la vita o la si vive o la si scrive, diceva Pirandello). Che almeno aiuti gli altri a viverla.

...

Riferimenti Bibliografici

- AMBROISE, Claude. *Invito alla lettura di Sciascia*. Milano: Mursia, 1974.
 COLLURA, Matteo. *Il maestro di Regalpetra, Vita di Leonardo Sciascia*. Milano: Bompiani, 1996.
 MILONE, Pietro. *L'udienza. Sciascia scrittore e critico pirandelliano*. Manziana-Roma: Vecchiarelli, 2002.
 MOTTA, Antonio. *Giorni felici con Sciascia*. Bellinzona: Casagrande editore, 2004.
 ONOFRI, Massimo. *Storia di Sciascia*. Bari-Roma: Laterza, 2004.
 _____. “Il ritorno delle lucciole. Sciascia oltre Calvino e Pasolini”. In: PATRIZI, Giorgio (org.). *Storia di Sciascia*. Roma: Bulzoni, 2002.
 SCIASCIA, Leonardo. “Il volto sulla maschera, Cruciverba”. In: AMBROISE, Claude (org.). *Opere (1971-1983)*, 1989.
 _____. “Il teatro della memoria”. In: AMBROISE, Claude (org.). *Opere (1971-*

- Claude (org.). *Opere* (1971-1983), 1989.
- _____. "Il teatro della memoria". In: AMBROISE, Claude (org.). *Opere* (1971-1983), 1989.
- _____. *Opere* (1971-1983). Org. Claude Ambroise. Milano: Bompiani, 1989.
- _____. *Opere* (1984-1989). Org. Claude Ambroise. Milano: Bompiani, 1990.
- 1983), 1989.
- _____. *Opere* (1971-1983). Org. Claude Ambroise. Milano: Bompiani, 1989.
- _____. *Opere* (1984-1989). Org. Claude Ambroise. Milano: Bompiani, 1990.

SÉCULOS EM PALAVRAS. FRAGMENTOS DA PRESENÇA DE DANTE

MARIA TERESA ARRIGONI
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Io nacqui a debellar tre mali estremi;
tirannide, sofismi, ipocrisia [...]
Carestie, guerre, pesti, invidia, inganno,
ingiustizia, lussuria, accidia, segno,
tutti a que' tre gran mali sottostanno
che nel cieco amor proprio, figlio degno
d'ignoranza, radice e fomento hanno.
(T. Campanella,
da *Delle radici de' gran mali del mondo*)

A *Divina Comédia* é das obras medievais talvez a única a ser lida, relida e traduzida, ainda hoje retraduzida, depois de ter sido objeto de comentários e controvérsias críticas ao longo de sete séculos. Apesar de ter sido escrita no início do século XIV, ainda apresenta desafios para seus comentadores e deixa em aberto leituras que novos leitores realizam concretizando em ato as reflexões de Calvino que muito apropriadamente assinalou como clássico aquele livro “que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO: 1993, p. 11)

E, constatando que realmente ainda temos muito a dizer em torno da obra de Dante, e que ninguém ousa colocar um ponto final nos comentários e releituras, este trabalho se propõe a juntar, como num *patchwork*, alguns poucos retalhos colhidos para reconstruir uma trajetória que traz a memória dos séculos.

Ao procurarmos retomar o caminho da história da crítica sobre a *Divina Comédia* constatamos que praticamente desde o início de sua existência, houve quem a comentasse ou se dedicasse a estudá-la, tentando desvendar o que se esconde nesses versos, *sotto 'l velame de li versi strani* (*Inferno*, IX, 63). Nesse sentido, o primeiro nome que surge como comentador, é o de Pietro Alighieri,

filho de Dante e Gemma Donati, autor do *Comentarium*, que é considerada, dentre as exegeses antigas, a mais importante, e se caracterizou pela preocupação em relacionar o conteúdo da obra de seu pai à doutrina escolástica, além de enfatizar-lhe a erudição clássica. Jacopo Alighieri, outro filho do poeta, com suas *Chiose*, escritas por volta de 1322, foi quem elaborou os primeiros comentários ao *Inferno* de que se tem notícia, buscando explicar o sentido das alegorias, sem abranger questões linguísticas ou históricas. Foi também um divulgador da obra paterna e segundo Francesco Mazzoni¹, “a precoce difusão da *Comédia* em Florença entre 1325 e 1330” deveu-se a ele, que “se empenhou em difundir e comentar a obra de seu pai.”² (MAZZONI: 1984, I, p. 145).

De poucos anos mais tarde, por volta de 1324, é o comentário em latim do *Inferno*, realizado por *ser* Graziolo de' Bambagliuoli³, de Bolonha, no qual enfatiza “os termos conceituais e culturais da obra, e os pontos fundamentais da ação, sem recorrer a inúteis e estereis alegorismos” (MAZZONI, 1984, I, p. 507). Voz destoante das primeiras descobertas críticas, o dominicano Guido Vernani da Rimini, escreveu um tratado (em 1329, contra a *Monarchia*) em que considerava Dante “um poeta visionário e um sofista falador, que com suas imagens fraudulentas, desvia o leitor da verdadeira salvação” (LUGLIO: 2009).

Nos mesmos anos do *Trecento*, entre 1324 e 1328, aparece o primeiro comentário completo da *Comédia*, de autoria de Jacopo della Lana⁴, escrito

1 Francesco Mazzoni (1925-2007) foi um dos maiores estudiosos da *Divina Comédia* da contemporaneidade. Foi presidente da Società Dantesca Italiana (1968-2005) e dirigiu a revista ‘Studi danteschi’.

2 Dante Alighieri nasceu em Florença em 1265 e faleceu em Ravena em 1321. Sua *Divina Comédia* foi escrita durante o exílio do poeta e, embora não haja uma datação precisa, a maioria dos estudiosos concorda em considerar o ano de 1308 como o início do *Inferno*. Em 1314 sabe-se que o *Inferno* e o *Purgatório* estavam concluídos e em 1317 já estavam se tornando conhecidos. Embora o *Paraíso* (iniciado em 1316) estivesse concluído em 1321, foram os filhos de Dante que providenciaram sua divulgação. (Tradução de minha autoria desta e das demais citações e notas a partir das obras em idioma italiano).

3 Graziolo Bambaglioli (cerca 1290-1343), tabelião e político bolonhês, pertenceu à facção guelfa. Teve contato com os filhos de Dante e com Petrarca ainda jovem.

4 Provavelmente formado em artes e teologia, nasceu após 1278. Foi o primeiro a introduzir um

inicialmente no vulgar de sua cidade, e depois transposto para o latim. É ainda Mazzoni que afirma ter sido com Jacopo que “a exegese do poema se encontra de fato com a cultura acadêmica e escolástica: o poema é considerado acima de tudo uma obra doutrinária, uma enciclopédia de caráter didascálico para se expor e comentar” (MAZZONI, 1984, III, p. 563). Surgem ainda nestes mesmos anos três outras obras: uma só sobre o *Purgatório*, de autoria de um *Anonimo Lombardo*, datada de 1325 e duas do frade carmelita Guido da Pisa, escritas por volta de 1327-28. Autor de *Dichiarazione poetica dell’Inferno*, em versos e da *Expositio*, na qual encontramos “um interesse decididamente retórico formal, bem voltado para o sentido literal do poema” ele atribui a Dante “o mérito de uma verdadeira e própria ‘*renovatio*’ da poesia em vulgar e ao mesmo tempo a primazia, ou melhor, a glória da língua.” (MAZZONI, 1984, IV, p. 327).

Outro comentário a respeito de toda a *Comédia* foi nomeado de *Ottimo Commento* pelos autores do *Vocabolario della Crusca*, e teria sido escrito por volta de 1333, em vulgar florentino. Nele o autor impõe-se a tarefa de analisar e explicar o conteúdo da obra, sem deixar de considerar os comentários que o antecederam e sem deixar de apresentar suas próprias interpretações, corrigindo, por vezes a de seus antecessores. Aponta novamente Mazzoni “a capacidade presente no *Ottimo* de colher nos seus exatos termos a genuína poética dantesca, (...) historicizando-a na noção de poesia (...) bem distante dos teologismos que caracterizarão a exegese da segunda metade do século XIV” (MAZZONI, 1984, IV, p. 221), que verá Dante não somente como poeta, mas como profeta, além de apresentar comentários sobre a língua da obra dantesca. Muitas de suas interpretações serviram de base para os comentários realizados ao longo dos séculos e foram aceitas e retomadas pelos comentaristas modernos e contemporâneos.

Mais importante e mais conhecido tornou-se o envolvimento de Giovanni Boccaccio (1313-1375) com o estudo das obras de Dante. Além de ter realizado

breve texto a cada canto, como um primeiro levantamento da matéria que constitui o poema.

leituras públicas da *Comédia* até um ano antes de sua morte, escreveu *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, obra em que reuniu suas interpretações sobre os primeiros 17 cantos do *Inferno*, e também o *Trattatello in laude di Dante*, uma biografia do poeta florentino em que enfatiza seu perfil espiritual. Cabe ainda a Boccaccio a fama de ter sido o primeiro a se referir à *Comédia* com o epíteto de “divina”; importante foi também sua atuação como copista da *Comédia* e de outras obras de Dante, por quem tinha um verdadeiro culto.

Se Boccaccio deixou concretas pistas de seu envolvimento cultural e literário com a *Comédia*, o mesmo não ocorreu, pelo menos aparentemente, com seu contemporâneo Francesco Petrarca (1304-1374), que preferiu manter uma atitude de distanciamento em relação à obra em vulgar do poeta florentino. Para ele, Petrarca, a única língua que verdadeiramente possuía valor poético era o latim, e foi pelas obras em latim que recebeu a maior honra, a de ser coroado poeta em Roma. A posteridade, no entanto, reservou-lhe a surpresa de ter sido reconhecido como grande poeta pelos seus sonetos em língua vulgar⁵, fazendo com que o seu *Canzoniere* gerasse admiradores e imitadores em muitas literaturas ao longo dos séculos.

Na segunda metade do século XIV aparecem dois comentários importantes: o de Benvenuto da Imola (1338-1388)⁶ e o de Francesco da Buti (1324-1406)⁷. O primeiro utilizou a *Commedia* em suas aulas e produziu entre 1375 e 1380 um comentário em latim abrangendo seja a interpretação literal e histórica, seja as explicações de caráter alegórico. Muitas das considerações de Benvenuto

5 O título original é Francisci Petrarchae laureati poetae Rerum vulgarium fragmenta e contém sonetos, canções, baladas e madrigais, num total de 366 poesias.

6 Seu *Commentum super Dantem*, escrito por volta de 1362, é um dos comentários de prestígio até hoje pela densidade das análises e pelas intuições do autor.

7 Ele realizou leituras públicas da *Divina Comédia* na Universidade de Pisa e depois escreveu seu *Commento*, logo reconhecido pelos estudiosos e no qual escreveu “com a modéstia de um homem que pretende satisfazer, segundo suas possibilidades, aqueles que gostam de brevidade, e de uma explicação da obra clara, nítida e completa” (apud Centofanti, <http://sottoosservazione.wordpress.com/2009/06/24/dante-poeta-teologo>).

em torno da beleza da poesia dantesca estão presentes nas diversas edições anotadas da *Divina Comédia* e continuam sendo citadas pelos comentadores contemporâneos. No comentário de Buti, produzido entre 1385 e 1395, nota-se um profundo conhecimento por parte do autor do idioma vulgar resultando em notas esclarecedoras que ajudam a compreensão dos trechos mais complexos. Seu comentário preanuncia o novo tipo de exegese que será característica do Humanismo: a que privilegia as questões retóricas e gramaticais.

Afirma-se entre o final do século XIV e início do século XV esse duplo movimento em relação à *Comédia*: apreciada e admirada pelos menos cultos, é vista, com certa desconfiança intelectual pelos novos expoentes da cultura humanística, como Coluccio Salutati (1331-1406). Do mesmo modo, de acordo com Gianvito Resta, o humanista Poggio Bracciolini (1380-1459) não menciona muitas vezes Dante em suas obras, principalmente devido ao uso na *Comédia* do idioma vulgar “que constitui como que um diafragma que frequentemente impede ao gosto humanístico um encontro mais cordial e profundo com a obra dantesca” (RESTA, 1984, I, p. 693). Leonardo Bruni (1370-1444), no entanto, embora pertencesse ao grupo dos humanistas, admirava o posicionamento político e a atuação de Dante na vida florentina, a ponto de ter sido o autor de *Vita di Dante* (1436) na qual “reconhece a grandeza da poesia dantesca e a validade da nova língua em relação às línguas clássicas antigas” (Garzanti: 2003, p. 154). No dizer de Carlo Dionisotti, “com ele [Bruni], a interpretação humanística da vida e da obra de Dante tem início e logo alcança um alto nível de inteligência crítica, não superado ao longo de todo o *Quattrocento*.” (DIONISOTTI, 1984, I, p. 708).

Na segunda metade do século XV volta a ocupar seu lugar de destaque o idioma vulgar, após o parêntese latino do Humanismo, e Lorenzo de' Medici (1449 -1492), político e mecenas florentino, além de poeta, escreve versos imitando a obra de Dante. Mais importante, no entanto, é a atuação de Cristoforo Landino (1424-1498), cujo comentário sai numa edição impressa, por volta de

1481, com ilustrações de Sandro Botticelli (1445-1510). É ainda Dionisotti a afirmar que esse comentário “por sua importância e sua fortuna editorial prevalece sobre as outras contribuições aos estudos dantescos da cultura italiana do Renascimento” (DIONISOTTI, 1984, III, p. 566). Ainda hoje encontramos referências a esse comentador nas atuais edições anotadas da *Divina Comédia* e temos, em algumas delas, a possibilidade de rever as ilustrações do famoso pintor florentino.

É do ano de 1502 a edição do poema dantesco com os comentários de Pietro Bembo (1470-1547), impressa por Aldo Manuzio. O próprio Bembo, no entanto, vai tecer comentários pouco elogiosos ao estilo de Dante, considerando-o muito distante daquele já canonizado e imitado de Petrarca, e Dionisotti esclarece que: “certamente preferia Petrarca a Dante, e do momento em que a comparação entre os dois havia sido por muito tempo e era um lugar comum da crítica, é provável que desde então Bembo tivesse chegado a esclarecer os motivos de sua preferência.” (DIONISOTTI, I, p. 567-8). As duas atitudes já mencionadas em relação ao século precedente se repetirão neste, ou seja, de um lado, admiração pela obra de Dante, através de leituras e estudos voltados à celebração do grande poema, dentre as quais merecem ser citadas a de Benedetto Varchi (1503-1565) e a de Giambattista Gelli (1498-1563); do outro, constantes polêmicas, principalmente em relação à língua, com a divulgação por parte de Giangiorgio Trissino (1478-1550) da obra de Dante que havia permanecido desconhecida, a *De vulgari eloquentia* (1529). Sucedem-se, pois, verdadeiros debates envolvendo o que se tornou secularmente conhecida nos estudos italianos como a “questão da língua”.

Os comentadores da *Divina Comédia* mais considerados nesse período foram Vincenzo Borghini (1515-1580), Antonio Manetti (1423-1497), Alessandro Vellutello, no ano de 1544, Bernardino Daniello, no ano de 1568 e ainda o comentário parcial, de parte do *Inferno*, da autoria de Ludovico Castelvetro (1505-1571).

O interesse pela obra dantesca decai à medida que se difundem as ideias aristotélicas presentes na *Poética*, no final do século XVI e por todo o século XVII, chegando à soleira do século XVIII. Primeiro, por não se enquadrar nos gêneros considerados como modelos, depois por não representar o universo literário e artisticamente mais sofisticado da época. Jacopo Mazzoni (1548-1598), com sua obra demonstra o espírito desses tempos, produzindo uma *Difesa di Dante*. Também é sintomático o fato que de 1596 a 1702 tenham sido publicadas somente três edições da *Divina Comédia* e poucas obras críticas de relevo. Dentre as vozes que se levantaram em defesa do poeta florentino, a Accademia della Crusca assumiu oficialmente essa posição, com alguns de seus membros como Benedetto Buonmattei (1581-1647), Lorenzo Magalotti (1637-1712) e Federico Ubaldini.

Segundo Renzo Negri, “a clara adesão do célebre filósofo a Dante foi excepcional naqueles tempos e se expressou com juízos sobre o todo e sobre particulares e com citações esparsas por toda sua obra”. Trata-se de Tommaso Campanella (1568-1639), que considerou Dante o “novo profeta, com a Sagrada Escritura o verdadeiro modelo a ser imitado, aquele que dobrou toda a ciência e experiência ao desenho de uma revelação para a humanidade perdida.” (NEGRI, 1984, I, p. 780). Outra voz que não podemos esquecer de citar é a de Galileo Galilei (1564-1642), que escreveu sobre “*La figura, sito e grandezza dell’inferno di Dante Alighieri*”, em que o autor se propõe, em suas *lezioni*, a quantificar as distâncias e dimensões do inferno dantesco, com a minúcia e a matematicidade do cientista, comparando criticamente as conclusões de Manetti às de Vellutello.

Por volta de 1725, serão as teses de Giambattista Vico (1668-1744) que marcarão uma retomada nos estudos mais aprofundados sobre a *Divina Comédia*, ou, como afirma Croce, “iniciou-se nada mais nada menos do que uma revolução na crítica dantesca”(Croce: 1948, p. 167). Vico teria declarado Dante ‘o Homero da Idade Média’, e visto no *Inferno* a *Ilíada*, com todos os

tormentos; no *Purgatório* e no *Paraíso*, a *Odisséia*, com a paciência e a paz de espírito. Croce destaca o caráter inovador de Vico como “produto e produtor” de “uma nova doutrina da poesia (...) que explicava Dante, Homero e todos os grandes poetas: uma doutrina que se afirmaria nos séculos seguintes e seria chamada de Estética, ciência da fantasia, ciência da intuição, em outras palavras” (Croce: 1948, p. 173).

Para Vittorio Alfieri (1749-1803), Dante encarna o seu ideal de escritor e confessa-se fascinado por sua personalidade, principalmente sua “heróica moralidade”. (Petrocchi: 34). Vincenzo Monti (1754-1828) e Giuseppe Parini (1729-1799) também serão leitores de Dante, e o primeiro imitou-lhe inclusive a *terza rima* em algumas obras.

Ao longo do *Settecento* não mudou muito o panorama dos estudos e das controvérsias a respeito da *Divina Comédia*: Dante continua sendo comparado a Petrarca e sai dessa comparação como poeta obscuro, grosseiro, até mesmo “gótico”, numa investida de Saverio Bettinelli, em 1757, sugerindo que da obra de Dante se pudessem resgatar poucos episódios, dentre os quais os de Francesca e de Ugolino, no máximo uns cinco cantos. Como afirmou Croce “Bettinelli julgou-a um entremeado de sermões, de diálogos, guiados tão somente pelas paixões e pelo capricho do autor, vazia de ações, ou somente com ações de descida, subida, passagens e alusões obscuros indivíduos contemporâneos do poeta” (Croce: 1948, p. 174). Bettinelli (1718-1808) é o representante na Itália da vertente do racionalismo iluminístico, e tinha restrições ao conteúdo da *Divina Comédia*, chegando a afirmar que dela se poderiam cortar várias partes, salvando uns cinco cantos, se tanto. Havia conhecido o escritor francês e, no dizer de Voltaire, a obra de Dante seria, “um poema bizarro, (...) com algumas belezas naturais”, além de um *salmigoudis*, uma miscelânea, tendo rido “dos anacronismos que continha”. Voltaire ironizava a questão dizendo que todos continuariam admirando a obra dantesca, pois “todos a admiravam e ninguém a lia” (apud Croce: 1948, p. 174).

Em resposta aos ataques de Bettinelli, Gasparo Gozzi (1713-1786) escreveu, em 1758, a sua *Difesa di Dante*, propondo um estudo histórico daquela época para uma melhor compreensão da obra dantesca, além de declarar, ainda segundo Croce, que o texto de Dante não soaria obscuro para quem fosse culto (Croce: 1948, p. 175).

Seguindo essa linha, o crítico suíço de língua alemã Bodmer (1698-1783), autor de um tratado sobre a poesia, em que decantou o poder criativo da imaginação, ao afirmar que “aquilo que na composição do poema se condena como estranho, gótico, contraditório e afetado, deveria ser mais justamente chamado de singular e original” (apud Croce: 1948, p.176).

De resto, consta ainda a publicação de uma edição completa das obras de Dante, em Veneza (1757-1758), além de alguns poucos ensaios críticos. Deve-se ainda a esse século, segundo Croce, por obra de Paolo Rolli (1687-1765), italiano que vivia na Inglaterra, a formulação da tríade Homero, Dante e Shakespeare como os maiores poetas (1735), retomada nas gerações seguintes, com a substituição, por vezes, de Homero por Goethe, ou por Cervantes.

Na Itália do começo do século XIX, interessou-se pela crítica dantesca o poeta, escritor e tradutor Ugo Foscolo (1778-1827), considerado o iniciador da crítica dantesca moderna, que comparou a *Comédia* a “uma antiga e venerável floresta na qual é difícil penetrar se não for seguido um caminho certo” (Petrocchi: 1998, p. 35). Além de ter escrito um *Parallelo fra Dante e il Petrarca*, Foscolo foi o autor do *Discorso sul testo della Divina Commedia*, de 1825, no qual apresenta uma interpretação de Dante como gibelino e reformador da Igreja, além de demonstrar um profundo conhecimento filológico aplicado às análises que faz dos textos.

Na Alemanha, sobre a *Divina Comédia* Schlegel (1767-1845) teria afirmado que “aqui se deve sonhar aquela heroica e monacal era de lutas, tornar-se guelfos e gibelinos; de outro modo, atira-se o livro para longe com fastio” (apud Croce: 1948, p. 177). No afirmar de Croce, Goethe (1749-1832) nunca

teria sido “um grande conhecedor de Dante”, mas teria escrito, numa carta de 1826, que em Dante “dominava, como em Giotto, o gênio sensível figurativo, de modo que ele via tão distintamente com o olhar da imaginação os objetos a ponto de podê-los transmitir com contornos nítidos, e mesmo as coisas mais absurdas e estranhas as desenhava como se as tivesse diante de si na realidade” (apud Croce: 1948, p. 177).

Deve-se às reflexões de Schelling (1775-1854) a comparação da *Divina Comédia* ao *Faust*, retomada pelas gerações sucessivas, e o considerar “a característica do poema dantesco como primeira manifestação daquilo que é próprio da poesia moderna, a união da ciência, da religião e da arte com a história e da história com a alegoria, a criação de uma nova mitologia, na qual este [o poema] deve ser considerado não uma simples poesia, mas ‘poesia da poesia’” (Croce: 1948.p. 179).

Antes de voltar para o universo da crítica italiana, cabe ainda mencionar Hegel (1770-1831), que definiu a obra dantesca “uma espécie de epopeia que tem por objeto a ação eterna, o amor divino”, além de relevar o aspecto de julgamento ao qual são submetidos os personagens de Dante (apud Croce: 1948, p. 179).

No *Zibaldone di pensieri* de Leopardi (1798-1837), Dante é mencionado em relação à questão da língua italiana e o uso que o poeta faz dos dialetos e dos barbarismos, sempre comparado a Homero, aos poetas latinos e aos contemporâneos do escritor de Recanati. Dentre as inúmeras citações que podem ser encontradas ao longo de suas reflexões sobre os mais variados temas – filosofia, literatura, língua, clássicos, contemporâneos, religião, costumes – encontramos esta que ilustra seu pensamento em relação à maestria de Dante:

“Ovidio descreve, Virgílio pinta, Dante (...) ao falar com propriedade, não somente pinta como um mestre com dois toques, e compõe uma figura com um traço do pincel, não somente pinta sem descrever (como fazem também Virgílio e Homero), mas entalha e esculpe diante dos olhos do leitor as próprias ideias, conceitos, imagens, sentimentos.” (*Zibaldone*:

1822, 2523].

Já Croce traz a menção da “fugaz citação” de Leopardi, para quem a *Divina Comédia*: “não passa de uma longa lírica na qual estão sempre presentes o poeta e os seus afetos” (apud Croce: 1948, p. 181).

Citado por Leopardi, temos também Giulio Perticari (1779-1822), que produziu uma “Difesa di Dante” e outros ensaios em que trata principalmente do argumento da língua italiana. Também produziram ensaios ou obras críticas sobre Dante nessa época, Carlo Troya (1784-1858) e Cesare Balbo (1789-1853), autor de uma *Vita di Dante* (1839), além de Giuseppe Mazzini (1805-1872), Giovanni Battista Niccolini (1782-1861) e Guerrazzi (1804-1873), que inseriam Dante em uma trajetória de nacionalismo, e reforçavam a ideia de sua opção gibelina. Uma das obras mais importantes será il *Commento alla Divina Commedia* de Niccolò Tommaseo (1802-1874), publicado em 1837 e “rico de observações estéticas originais e profundas, embora episódico e fragmentado” (Petrocchi: 1998, p.36).

Da França, podemos citar as considerações de Claude Fauriel (1772-1844) que embora reconhecesse as grandes qualidades do *Inferno*, elegia as outras duas partes como as mais belas, colocando de Dante o aspecto de poeta e de cientista, e apresentando assim de seu poema os diferentes e múltiplos aspectos, divididos entre poesia, ciência e política, mas unidos pelo fio condutor do amor por Beatriz. Outra voz, a de Abel-François Villemain (1790-1870), que considerava o *Paraíso* como a parte mais fria e até mesmo maçante, devido à impossibilidade humana de retratar a felicidade plena, retomava a comparação Dante-Homero, especialmente nos momentos em que o florentino abandonava o caráter doutrinal.

Continuando num âmbito não italiano, também manifestaram seus pareceres a respeito de Dante, Coleridge (1772-1834), que dava preferência ao *Inferno* e reconhecia na obra dantesca “a combinação da poesia com a doutrina,

que é uma das características da poesia cristã”. E, embora não achasse, sob esse aspecto, Dante melhor do que Milton considerava “a vivacidade, a conexão lógica, o vigor e a energia” acima de qualquer outro poeta (apud Croce: 1948, p.182); e Carlyle (1795-1881), que considerava a maior qualidade de Dante, “a grandeza de seu coração” e sentia nele o “canto firme”, além de contestar a preferência da crítica pelo *Inferno*, afirmando que esta se ligava “ao *byronismo* geral no gosto, o qual parece ser um sentimento transitório” (apud Croce: 1948, p. 184).

Em Dante, Thomas Macaulay (1800-1859) via a “tristeza”, sentindo que “exilado feroz e agitado, mesmo no Paraíso entre os abençoados [Dante] não é abençoado, não participa da felicidade deles” (apud Croce: 1948, p. 183). Veiculou também a idéia, contrariando os pareceres mais tradicionais, de que não havia perda de conteúdo poético no *Purgatório* e no *Paraíso*, concepção que, segundo Croce, havia sido esboçada primeiramente por Tommaso Campanella.

Sob a influência das sugestões foscolianas, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) chega a afirmar que Dante teria pertencido a uma seita secreta de caráter herético, o que faz pensar que em muitos casos o que sobressai é realmente a excepcionalidade da figura do poeta florentino.

Voltando à Itália, cabe mencionar os estudos de Francesco de Sanctis (1817-1883), que em 1842-43 em Nápoles e nos anos 1854-55 nas conferências em Turim tratou dos principais episódios da *Comédia*, inserindo posteriormente suas reflexões na *Storia della letteratura italiana*, que permanece um marco nos estudos literários italianos. Segundo Croce, embora com algumas ressalvas teóricas, De Sanctis tentou “animado de boa tendência, própria dos críticos românticos, desatar Dante poeta da confusão com Dante teólogo, filósofo e prático, e a considerá-lo em si, tolhendo importância à alegoria, se bem que não definisse exatamente a natureza dessa operação mental” (Croce: 1948, p. 185-6). De modo geral, De Sanctis volta a pleitear uma leitura unitária do poema, pois “a unidade entre alegoria e poesia, entre mundo e mundo do além ‘não está

em um protagonista, nem em uma ação, nem em um fim abstrato e estranho à matéria; mas se encontra na própria matéria, unidade interior e impessoal, que vive uma indivisível unidade orgânica, cujos momentos se sucedem no espírito do poeta não como uma agregação necessária de partes separáveis, mas que penetram umas nas outras, e se integram, como na vida” (apud Binni: 1968, p. 87).

Ainda segundo Croce, De Sanctis considerava o *Inferno* o momento mais poético porque “a vida terrena [nele] está reproduzida tal e qual, estando o pecado ainda vivo e a terra ainda presente aos condenados”, enquanto que à medida que se sobe, vai-se instaurando uma certa monotonia, embora haja beleza, e os personagens apresentam “a monotonia da calma, não agitados, não apaixonados, não mais, como no *Inferno* grandes indivíduos históricos, poderosas criaturas da fantasia” (Croce: 1948, p. 187).

Segundo Petrocchi, permanece uma obra fundamental a interpretação estética dada à *Comédia* por De Sanctis, especialmente nos ensaios em torno de personagens, quase sempre do *Inferno*, a parte que mais lhe interessava, sobressaindo-se Francesca, Farinata, Ugolino e um famoso ensaio sobre Pier delle Vigne (1855). Os escritos de De Sanctis, “embora interessados na parte ética, reforçam com muita eficácia os valores humanos espontâneos, que estão na base da inspiração dantesca” (Petrocchi: 1998, p. 37).

Tanto Croce quanto Petrocchi concordam em dizer que as páginas de De Sanctis poderiam ter gerado profundas reflexões e questionamentos em torno das propostas que traziam em si, mas na realidade isso não aconteceu, pois abriu-se em seguida o parêntese de uma crítica muito mais dirigida às minúcias filológicas, acompanhadas das buscas em arquivos e manuscritos, naquele período que correspondeu ao positivismo em filosofia e ao naturalismo na literatura.

Giosuè Carducci (1835-1907) pode ser inserido nesse contexto, tendo-se dedicado aos estudos filológicos, e como ele Del Lungo (1841-1927) e D’Ovidio

(1849-1925), cujos volumes podem ser considerados verdadeiros ‘repertórios’ dantescos, ao lado dos estudos de Torraca (1853-1938) e Rajna (1847-1930).

É nesse fim de século XIX que surgem também o periódico “L’Alighieri”, que mais tarde se tornará o “Giornale dantesco” e, em 1888, o jornal oficial da Società Dantesca Italiana, “il Bullettino”, inicialmente sob a direção de Michele Barbi (1867-1941) e a partir de 1906 nas mãos de Ernesto Giacomo Parodi (1862-1923). A partir de 1920, a revista “Studi danteschi” substituiu o citado boletim e continua a publicar anualmente seu número de ensaios de estudiosos e especialistas que se dedicam a desvendar as obras dantescas. Inúmeras publicações e centros de pesquisa mereceriam ser citados em várias das sedes universitárias e culturais tanto na Itália quanto fora dela, mas este breve percurso nos traz à soleira do século XX, e novos críticos e leitores se dedicaram e vem se dedicando a estudar as obras dantescas, e são esses estudos e reflexões a figurar, por um lado, em novos volumes ricos em erudição e interpretações, e a nos projetar, por outro lado, no amplo espaço interdisciplinar dos estudos mais avançados.

Certamente ficam lacunas – e muitas – mas a proposta de juntar fragmentos da presença de Dante, aqui apenas esboçada, não constitui senão uma parte – ínfima – da imensa produção crítica suscitada por essa viagem ao além imaginada há séculos e ainda continuamente recriada em palavras.

Bibliografia:

- BINNI, Walter & SCRIVANO, R. (1968) *Introduzione ai problemi critici della letteratura italiana*. Messina-Firenze: G. d’Anna.
- CALVINO, Italo. (1993) *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras..
- CROCE, Benedetto. (1948) *La poesia di Dante*. Bari: Laterza & Figli.
- LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone. Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. (2001) Bolonha, Zanichelli. Edição eletrônica: (org.) Pasquale

Stoppelli & Eugenio Picchi.

LUGLIO, Davide. In: <http://sottoosservazione.wordpress.com/2009/06/24/dante-poeta-teologo>. (Acesso em 06-08-2010).

PETROCCHI, Giorgio. (1998) “Dante nel culto dell’età medievale e moderna”. In: *Il Paradiso di Dante*”. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

TUSCANO, Pasquale. (1989) *Dal vero al certo*. Perugia: Edizioni Scientifiche Italiane.

ENCICLOPEDIA DANTESCA (1984). Roma: Treccani, [6 vol].

ENCICLOPEDIA DELLA LETTERATURA (2003). Milano: Garzanti.

Sites:

<http://www.danteonline.it>

<http://sottoosservazione.wordpress.com/2009/06/24/dante-poeta-teologo>

<http://www2.unibo.it/avl/storia/imola.htm>

<http://books.google.it/books>

<http://www.filosofico.net/colucciosalutati.htm>

Resenhas

LA MEMORIA DELL'INTELLETTUALE¹

La questione dell'intellettuale ha già generato celebri e calorose discussioni. Basta ricordare gli scritti di Sartre, Gramsci, Barthes, Bauman e Said. La ripresa di questo tema, nel libro-intervista a Asor Rosa intitolato *Il grande silenzio* è molto appropriata, soprattutto in un Paese che ha già avuto diversi apogei e vive oggi una specie di decadenza in campi come quello politico, economico, culturale. Un declino questo che può essere inteso proprio di un periodo di intermittenza, come ha già affermato in certe occasioni Otto Maria Carpeaux.

Se vogliamo poi tale decadenza era già stata sottolineata da Leopardi, autore molto apprezzato e citato dall'intellettuale intervistato, nella sua poesia del 1818 intitolata "All'Italia". Già nei primi versi Leopardi sottolinea la mancanza di "grandezza/gloria" nel suo Paese dopo il periodo di splendore o ancora nel saggio dello stesso autore, citato durante l'intervista, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*.

Il libro presenta una franca conversazione sul ruolo dell'intellettuale con uno dei più grandi "protagonisti della cultura italiana degli ultimi cinquant'anni" ed è diviso in otto capitoli. Il primo dal suggestivo titolo "L'estinzione" fornisce il tono del libro. In esso Asor Rosa parla con raffinata ironia dell'"invisibilità" e della "scomparsa" dell'intellettuale. Lo storico italiano dice che tale situazione di grande declino è provocata dalla mancanza di condizioni per la sopravvivenza dell'intellettuale e compara ironicamente la sua scomparsa a quello che avviene con i dinosauri e i brontosauri.

Sempre in questa parte del libro, il professore in pensione di letteratura italiana dell'Università La Sapienza segnala che si è chiusa "in questi ultimi decenni una storia intellettuale cominciata sotto i Lumi e protrattasi fino agli anni Sessanta

e Ottanta del secolo scorso" (p. 4). Sono diversi i motivi ripresi lungo il libro: fascismo, nazismo, fine della lotta di classe, fine dei grandi conflitti ideologici (storici e sociali), globalizzazione, televisione.

Per capire con più profondità questa situazione e i cambiamenti degli ultimi decenni bisogna, secondo Rosa, comprendere quello che è stato l'intellettuale occidentale nel corso dei secoli, riferendosi più esplicitamente ai secoli XIX (quando il vocabolo *intelligencija* è stato usato per la prima volta dal romanziere russo Boborykin, visto che prima i termini erano "écrivains et gens de lettres) e XX. Nel XX secolo la parola circola e prende corpo.

Asor Rosa non dimentica di menzionare che la figura dell'intellettuale è sempre esistita anche se il termine effettivamente è nato con la rivoluzione industriale, il capitalismo. Nel parlare del periodo attuale informa che è finita una lunga storia intellettuale, ma non la possibilità di un esercizio critico dell'intelligenza, anche se oggi è più difficile vederne le manifestazioni soprattutto nel caso italiano come dimostrerà nel libro. Lui stesso è un resistente del "grande silenzio".

Nel definire l'intellettuale di ieri e di oggi, il critico letterario sostiene che l'intellettuale non è sempre un pensatore che sa tutto in diversi campi, come lo definiva Voltaire, ma è anche lo specialista che quando presenta un discorso intellettuale autentico riesce ad andare oltre le generalità. Questo è il caso, secondo lui, di Norberto Bobbio, un "intellettuale specifico", "perché il suo sapere è delimitato, rigoroso, concentrato" (p. 14). Proseguendo con le sue definizioni, Asor Rosa dice che "l'intellettuale è quello specialista che traduce le proprie competenze in un discorso di carattere generale, e usa quest'ultimo come strumento per cambiare le istituzioni, la politica, la società, a volte, l'antropologia circostante" (p. 25). Questa idea viene ripresa a pagina 111 quando ripete che "i grandi e più autentici *maîtres à penser* del Novecento erano dei grandi specialisti, spesso scopritori di nuovi territori della conoscenza".

Dalla lunga conversazione è possibile estrarre nomi importanti che hanno marcato la formazione di Asor Rosa: da Bobbio a Tronti, da Marx a Nietzsche, Lukács e

¹ Una versione leggermente modificata di questa recensione è stata pubblicata in portoghese nel *Jornal Diário Catarinense* il 23/01/2010.

Benjamin, da Leopardi a Eliot, da Mann a Musil e Hesse. Alcuni di questi nomi sono ricorrenti nel libro in cui il critico parla della sua inserzione nel Partito Comunista Italiano a partire da letture anticomuniste fatte nella sua biblioteca americana; passa in rivista la storia della sinistra italiana, che avrebbe avuto un periodo di “egemonia” per poi passare alla “catastrofe”; parla delle posizioni di alcune delle sue letture letterarie e del movimento femminista che caratterizza come straordinario per aver tratto nel dibattito novità importanti durante gli anni Sessanta e Settanta e che hanno portato, per esempio, all’approvazione del divorzio nel 1970 e dell’aborto nel 1978.

In questo libro-intervista sono esaminate ancora questioni istiganti: l’apogeo e il declino della funzione dell’intellettuale, la relazione tra l’intellettuale e gli operai, gli scrittori italiani e il loro impegno politico, intellettuale e la politica, la storia della sinistra in Italia fino all’era Berlusconi, che lui compara a Mussolini, poiché in entrambi si ha un notevole ritardo in tutti i campi. Tra Mussolini e Berlusconi, il docente di letteratura italiana inserisce Bettino Craxi (lider del partito Socialista Italiano e primo ministro italiano dal 1983 al 1987), che considera “uno dei tre o quattro uomini più nefasti della storia italiana post-unitaria” (p. 79).

Un importante aspetto discusso è la questione dell’autonomia. Per Asor Rosa è questa la condizione imprescindibile della funzione dell’intellettuale, che deve lottare costantemente per uno stato laico e per difenderne la manutenzione. Anzi lui sostiene che oggi difendere uno stato laico contro la segregazione morale e intellettuale del “berlusconismo”, che secondo Asor Rosa è “peggio del fascismo” (p. 128), e contro la reazione clericale è il simbolo della “tragedia” italiana.

Nel trattare specificatamente degli intellettuali italiani, lo storico della letteratura li responsabilizza con durezza per il fatto che “si adattano” sempre. In momenti decisivi come nell’avvento del fascismo gli intellettuali italiani “non mostrarono davvero una tempra da resistenti” (p. 39), fatta eccezione per Gramsci.

Un altro dato importante sull’intellettuale italiano è quello del suo legame con la questione dell’identità nazionale. Gli intellettuali si sono sempre uniti a favore della nascita di una nazione che è stata raggiunta con l’unificazione italiana del 1861. Nonostante ciò Asor Rosa, con perspicacia, parla di una nazione non nata, perché l’Italia ancora non è riuscita a risolvere problemi strutturali come: unità del Paese (ancora oggi si parla della divisione dell’Italia), laicità dello Stato, alfabetismo reale, difesa dell’ambiente, problemi di ricerca scientifica

e buona cultura e così via. Si può percepire che l’Italia è un paese che ancora ha bisogno di avanzare molto anche se sarà molto difficile nei giorni attuali perché la società italiana, secondo Asor Rosa, si trova al momento dominata da un’ideologia degradante.

Sebbene le risposte alle domande fatte dalla giornalista Simonetta Fiori siano permeate dalla chiarezza e dalla semplicità di Asor Rosa, ci sono molti passaggi in cui il critico lascia trasparire un certo livello di snobismo e arroganza nel dichiarare, per esempio, di essere “[...] l’unico uomo al mondo ad aver letto tutto Dante e tutto Marx, comprese le virgole” (p. 16) e per il fatto di autocitarsi diverse volte. Nonostante ciò Asor Rosa si muove tra temi del quotidiano italiano e del contesto europeo dimostrando di avere una vasta conoscenza non appena letteraria ma anche culturale, politica ed economica, il che ci rimette alla storia e al ritratto autobiografico dell’intervistato.

Anche se il libro ha per titolo “il grande silenzio”, in riferimento all’attuazione di molti intellettuali italiani, è bene sottolineare che Asor Rosa non tace e in parte continua a nuotare controcorrente, visto che ha appena lanciato la *Storia europea della letteratura italiana*, opera in tre volumi, seguendo i passi di un altro grande storico italiano, Francesco De Sanctis, da lui preso come modello, perché è stato un intellettuale capace di “costruire un tessuto ideologico, politico e culturale nazionale” (p. 36) e la sua *Storia della letteratura italiana (1870-1)* è un esempio di opera che può essere considerata paradigmatica per la rinascita nazionale italiana.

Fiori, Simonetta (ed.). *Il grande silenzio. Intervista sugli intellettuali*. Alberto Asor Rosa Roma/Bari: Laterza, 2009, 181 p.

Traduzione dal portoghese di Anna Palma.

Traduções

Luigi Capuana nasceu em 29 de maio de 1839, na cidade de Mineo, província de Catânia. Foi escritor e político de grande empenho e dedicação, principalmente na Sicília, sua terra natal. É considerado o maior teórico do verismo italiano e também o primeiro dos defensores de Giovanni Verga, especificamente no que se refere à sua obra *I Malavoglia*. Filho do romantismo e grande precursor do verismo termina sua vida defendendo Marinetti, processado por ultraje ao pudor após a publicação de *Mafarka*. Com 75 anos, em 1914, é afastado de todas as suas atividades por problemas de saúde. Em 29 de novembro de 1915, morre em sua cidade natal de onde, segundo ele, nunca deveria ter saído para poder morrer ainda com algumas ilusões a respeito do mundo e dos homens.

Profili di donne, lançado em 1877, e volume do qual faz parte o conto “Delfina”, procura ser a narração da vida amorosa do autor, uma obra de arte que reflita sentimentos verdadeiros e sinceros sobre o amor e o erotismo. A coletânea conta com novelas recolhidas entre 1872 e 1876 e teve uma boa recepção tanto da parte dos editores como da crítica. De tal forma, tendo por princípio o tema que norteia a publicação desta revista, literatura e memória, nada melhor que apresentar a tradução de um autor, pouquíssimo conhecido pelo público brasileiro e que teve, e ainda tem, seu destaque dentro da literatura italiana, principalmente como precursor de uma literatura de psicologia intrincada e obscura, embora limitada por seus hábitos científicos, e da qual fazem parte muitos nomes como Dostoievskij, D’Annunzio e Moravia.

DELFINA

Luigi Capuana

Tradução: Silvana de Gaspari

Sem dúvida, eu já a havia visto antes. Mas onde? Quando? Durante todo o dia não consegui me lembrar. E queria revê-la, interrogá-la, reatar com ela uma daquelas amizades que começam do nada e, por fim, tornam-se máximas; e, tratando-se de mulheres, algo de mais íntimo que amizade, um amor, que sei eu? Talvez um casamento, mas onde procurá-la? Como me fazer entender pelas pessoas a quem deveria perguntar?

No entanto, a imaginação trabalhava sem parar, e o coração se acalorava e batia mais forte. Quanto mais eu me dedicava a encontrar na memória uma recordação dela, mais as minhas dúvidas cresciam e as incertezas tornavam-se maiores.

O seu aspecto não me parecia muito mudado. Os anos tinham se passado, mas ela tinha conservado intacto o frescor da juventude. O tom róseo e translúcido de sua pele, a delicada brancura de suas mãos, a gentil e, quase que diria, meiga flexibilidade de sua pessoa. Aquele encanto no andar, no mover-se de todo o seu corpo, belo de proporções e de estrutura; tudo tinha permanecido igual, sem a mínima mudança. A voz de agora, a voz somente, me parecia que soava um pouco diferente daquela de antes. O seu tom vivaz, argênteo, tinha se abaixado um pouco, e tinha adquirido um quê indefinível de mais melódico e de melancólico que um dia, me parecia, não ter existido. Mas, refletindo melhor, penso ter percebido igual melancolia nos seus olhos, até um pouco mais manifesta que na sua voz. O que tinha lhe acontecido? E, antes de

qualquer coisa, como ela se encontrava em Catânia? As mil interrogações que me envolviam insistentemente por todo aquele dia, permaneceram sem resposta.

Raramente a minha memória tem uma viva recordação dos lugares e das fisionomias; é um defeito que não consegui corrigir, por mais que me empenhasse. No dia seguinte, porém, os lugares me vieram à mente com notável precisão. Recordei-me muito bem de ter visto aquela mulher em Florença, quatro ou cinco vezes, não mais, nos *Lungarni*, nas *Cascine*, em *San Miniato al Monte*, na casa de uma pessoa para mim muito querida, a qual amargurou a minha vida com ações desprezíveis, pouco tempo depois. Recordava-me de lhe ter dirigido a palavra uma ou duas vezes, com que propósito e em quais circunstâncias eu não mais sabia.

Porém, não conseguia compreender por qual razão a impressão de agora era tão potente a ponto de me comover e me agitar, como se eu tivesse revisto nela algo mais que uma simples conhecida. As sensações de cinco anos atrás tinham se renovado, se tornaram mais aparentes. Tinha toda uma comodidade em observá-las, para estudá-las; e quanto mais as fixava, mais elas se tornavam intensas e frescas, a ponto de me produzirem a ilusão de uma realidade presente. Os comportamentos, os vestidos, a voz, o sorriso me voltaram claros, precisos à memória, se bem que tivesse certeza de ter prestado, na época, pouca atenção; e esse fenômeno, tão estranho ou muito fora do comum, contribuía em grande parte para aumentar a minha curiosidade.

Retornei dois dias depois à *Villa Bellini*, andei pelas principais ruas da cidade, sem deixar passar despercebido um só rosto de mulher; mas, nada de nada. Corri ao Grande Hotel. Perguntei a um recepcionista se havia se hospedado ali uma senhora pequena, delicada, loira; uma lombarda, com um vestido cor de pérola, com um chapeuzinho de veludo preto com flores turquesa, um manguito de marta verdadeiro e uma capa marrom com franjas do mesmo tecido... (indicações muito vagas e confusas, mas não podia lhe dar outras). O recepcionista respondeu que não. Parecia-lhe, porém, ter visto, há alguns dias,

entrar no hotel uma pessoa que quase correspondia àquelas indicações; mas que, depois de ter comido, foi embora.

- Sozinha? – perguntei ansiosamente.

- Sozinha, me parece.

Aquele “me parece” perturbou um pouquinho o prazer que eu tinha provado com a primeira palavra.

Corri, da mesma maneira, a outros dois ou três dos principais hotéis da cidade e com igual resultado. Começava a me irritar. E, mais que com a sorte ruim, me irritava comigo mesmo. Por que não me aproximei dela quando a encontrei na calçada da *Villa*? Ela tinha me olhado muito, tinha quase feito gestos de me reconhecer; por que eu tinha hesitado?

Passou-se uma semana. No entanto, aquela mulher havia deixado meu coração de pernas para o ar. Há duas noites que eu não fechava os olhos. Tinha, como sempre, caído nas presas de uma daquelas súbitas e tradicionais paixões que me tornavam tão infeliz e, desde o princípio, estava propenso a não pressentir nada de bom para a minha saúde e minha paz. Tivesse ao menos podido revê-la!

No décimo dia, uma quinta-feira, me dirigi à *Villetta della Marina*, e fiquei uma hora apoiado a um dos pilares da ponte da ferrovia, sem ouvir nada da música e sem entender uma palavra de um longo discurso do meu amigo Michele, que me falava de positivismo e de filosofia; um discurso oportuno! Eu devorava com os olhos todas as senhoras que passavam pela minha frente, provando sempre um sobressalto, um frêmito com uma cor de vestido, com um agitar-se de chapeuzinho que eu confundia com seu vestido e com seu chapéu; e sofria uma verdadeira tortura com aquela espera vã, com aquele enganar-se freqüente, com aquele esperar persistente. Finalmente, quando a multidão estava profusa, quando o passeio estava mais alegre e mais variado, enquanto a banda militar tocava a magnífica valsa de Fausto de Gounod, quem se aproxima do portão da *Villetta*? Ela, ela mesma! E sozinha! O sangue me

fluiu tão violentamente para o coração que fiquei a ponto de desmaiar.

Passou diante de mim, a poucos passos de distância; mas não podia me ver, incomodada como parecia com os olhos de todos dirigidos a ela, com curiosidade: sincero e tácito elogio à sua graça, à sua beleza e à sua elegância. Um jovem oficial a cumprimentou. Ela respondeu com um pequeno aceno de cabeça e um sorriso. Senti por isso um grande despeito. Um vivo sentimento de ciúme, pouco a pouco, despertou do fundo do meu coração, e eu podia, com dificuldade, me frear para não tratar de modo insolente todos aqueles que ousavam lhe colocar os olhos em cima e fazer comentários.

Não quis me aproximar dela nem mesmo desta vez. Estava muito emocionado. Teria me confundido. Tantos olhos teriam se fixado sobre nós dois! Ela andou pelas alamedas e parou um instante sobre a ponte de madeira que passa sobre o pequeno canal, onde nadam os cisnes, e saiu da *Villa*. Dei um pretexto e deixei Michele, decidido a segui-la, com o coração aos saltos, até a entrada de casa.

Caminhei atrás dela por um longo trecho da Rua Etna, ficando sempre um pouco distante, mas não tanto que os olhos pudessem perdê-la facilmente. Evidentemente ela retornava ao mesmo lugar da *Villa Bellini*. Preferia que tivesse ido para casa. Quem sabe? Na *Villa Bellini* talvez me faltasse novamente coragem de me apresentar diante dela.

A minha perturbação era de fato extraordinária; eu mesmo me maravilhava. Por que aquela mulher me arrastava atrás dela como se eu estivesse ligado a uma corrente invisível, mas potente? O que aconteceria entre mim e aquela mulher depois que eu me fizesse conhecer? Esperava e temia. A cabeça estava confusa, o coração batia rapidíssimo. Refletia, porém, que, como todas as vezes que me aconteceu de amar, tivesse amado sempre daquele modo, com improvisada violência. Em dois, três dias o amor havia subido ligeiramente todos os degraus da paixão, saltando talvez alguns; e, antes que eu tivesse tido tempo de refletir, havia chegado lá em cima; força era sofrê-lo em santa paz,

resignar-me a gozar e a sofrer. Aquilo que neste caso me preocupava mais era um pressentimento confuso, inexprimível de um passado que a memória não conseguia captar; um sentimento igualmente confuso e inexprimível de felicidades amargas, de dores profundas, que a aproximação daquela mulher me teria feito reviver. E, mesmo assim, a seguia, e com mordaz volúpia tinha, pouco a pouco, feito desaparecer a distância, tanto que, apenas passado o portão da *Villa Bellini*, me encontrava junto a ela.

Ela se virou, nos olhamos um momento, eu esperando que fosse ela a primeira a me fazer um aceno, ela, quase implicitamente, pedindo que eu fosse o primeiro a romper aquele gelo inoportuno. Resolvemo-nos ambos ao mesmo tempo, ambos pronunciamos, com verdadeira satisfação, um unísono “Oh! O Senhor!” “Oh! A senhora!” e nos apertamos as mãos.

Começamos uma conversa desordenada, confusa. Estávamos embaraçados do mesmo modo. Calávamos, nos fazíamos perguntas, tornávamos a calar. Eu pensava que ela podia notar a minha confusão. – A mulher – eu pensava – é muito perspicaz! Adivinhará logo o motivo. Qual mulher não teve certeza de ser amada ao menos dois meses antes de ouvi-lo.

Paramos diante da gaiola das rolinhas e dos faisões. Eu disse uma das costumeiras banalidades sobre o amor pacífico das rolinhas. Ela notou, ao contrário, o faisão de manto branco malhado, de crista vermelha, aveludada, que passeava altivo em torno da sua modesta fêmea e que, de vez em quando, a bicava.

- Acredite – ela disse – as rolinhas não são o ideal da mulher. Eis uma tolice dada a entender pelos poetas! Se todas as mulheres tivessem tempo de ver esta cena dos faisões, diriam ao senhor em uma só voz que querem ser amadas deste modo.

O raciocínio entrava por um bom caminho. Mas eu calei, absorvido como estava com aquilo que ouvia; feliz em ver seus lábios pequenos, róseos, finos se moverem e dar lugar a uma voz de flauta, a qual parecia sair

propriamente do fundo do peito.

Sentamos em um dos bancos da esplanada, do lado direito da feia estátua de Andrão. Não havia ali uma alma viva. O dia não parecia de janeiro. O céu muito limpo. O sol quente como em maio. Os campos em volta cobertos de verde, como no melhor da primavera. O ar morno, perfumado, muito voluptuoso.

- E não a reviu mais? – fez ela, recomeçando improvisadamente a conversa. (Fazia menção à pessoa que um dia foi cara para mim e que depois, como eu disse no princípio, envenenou a minha vida com uma ação indigna).

Respondi com a cabeça que não. Eu olhava ora o seu irrequieto pezinho, aprisionado em uma elegantíssima botinha, ora as suas mãozinhas cobertas por luvas cor de pérola, igual ao vestido (o mesmo vestido de quando a encontrei pela primeira vez) e eu estava como que admirado.

- Fui muito inoportuna – acrescentou logo, quase mortificada – trazendo-lhe à mente dolorosas recordações. Peço-lhe perdão. A chaga talvez não tenha ainda cicatrizado, e eu...

- A senhora se engana – apressei-me em responder – não existe nem mesmo cicatriz. Aquela pessoa, aqueles fatos se tornaram para mim menos que uma recordação, quase menos que um sonho, sabe? Eu tenho um hábito pouco comum (talvez devesse dizer: um organismo singular); dos casos da vida, recordo somente os felizes. Parece-me que as dores se sucedem tão freqüentemente nos poucos dias da nossa existência que não devemos tê-las, como se costuma fazer, em grande conta. A quem faltam? Mas as alegrias! Eis; eu assinalei com alegrias, pequenas ou grandes, pouco importa, os mais notáveis pontos de minha vida... Quisera Deus, eu pudesse acrescentar logo outra que apenas ousou esperar!

- Ah! – exclamou ela com um tom entre a surpresa e o desengano. E abaixou a cabeça e fechou os olhos como para se recolher melhor e pensar.

Para mim, parecia ter dito, com as últimas palavras, uma grande

coisa. Se ela tivesse sido curiosa de me perguntar qual era aquela alegria que eu ousava apenas esperar, a resposta estava pronta nos meus lábios; não a teria feito esperar nada... Mas aquele “ah!” pronunciado daquele modo!... Ficamos silenciosos um bom tempo.

Eu queria permanecer ali, ao seu lado, por toda a eternidade. Estava, ousou dizer, inebriado pelo doce perfume da sua pessoa, e gozava em ver o fascínio, que me tinha subjogado, crescer sem medida, me invadir e me penetrar todo através de uma sensação inexprimível.

Aqueles povos que chamam a flor e a mulher pelo mesmo nome adivinharam um mistério. Existem, porém, momentos na vida da mulher nos quais o seu perfume se expande mais suave e mais rico à sua volta. Um homem capaz de prová-lo e de apreciá-lo, que passe naquele momento ao seu lado, mesmo que rapidamente, será vencido, encantado, não poderá não amá-la. Agora eu, naquele momento, não respirava outro que este divino perfume. A cada bocada de ar, sentia-o confundir-se com o sangue, identificar-se mesmo com a pura essência do organismo.

Já os minutos, marcados pelo bater acelerado do meu coração, contavam muito mais que anos na vida daquele afeto nascido há pouco mais de uma semana. Quanto mais eu ficava ali, ao lado dela, mais uma íntima, rápida transformação me fazia perder o sentido da realidade e das boas regras sociais. Parecia-me natural que ela tivesse consciência daquilo que o seu poder tinha operado dentro da minha alma; parecia-me ainda mais natural que ela sentisse no seu coração aquele profundo perturbar-se da vida que eu provava no meu. Assim, o cortar todos os preâmbulos, o fazer menos das delicadas transações, o deixar de lado as respeitadas reticências, parecia-me uma coisa não só oportuna, mas urgente. Como a vida interior, que batia seu ritmo sublime em nós dois, não tinha nada em comum com o andar ordinário do mundo, não seria idiotice submetê-la, na sua revelação, às estúpidas leis do mundo?

Eu pensava nisto e em bem mais outras coisas durante aqueles

momentos de silêncio, enquanto os olhos se deliciavam na contemplação daquela beleza gentil. E ela, no entanto, em que pensava? Parecia muito triste. Os seus olhos estavam, é verdade, fixados sobre o Etna, que se elevava hórrido e majestoso ali defronte, mas pareciam olhar sem ver. Por quase que imperceptíveis movimentos da pupila, por certo sorriso rápido e vagamente irônico, que aparecia em intervalos sobre os seus lábios, eu entendia benissimo que aquela alma estava também agitada; que talvez um mundo de recordações, talvez de sonhos e de esperanças se movia confuso diante da sua mente e a prendia e a mantinha absorvida... Mas, entraria o meu pobre fantasma em um pequeno cantinho daquele mundo? Ou estava ela tão distante de mim com o coração quanto eu lhe estava próximo?

Sacudiu e elevou ao alto, suspirando, a cabecinha loira, como para jogar fora os tristes pensamentos que se lhe aglomeravam diante, e se virou para mim com os olhos e com os lábios reluzentes de uma luz e de um sorriso inesperados. Eu, que não havia perdido o menor dos seus movimentos, li a sua alma. Pareceu-me vê-la lutar fortemente, hesitar muito e depois decidir-se rapidamente, com inesperada vontade. Eu esperava, então, ansioso que, daqueles lábios, tão frescos e tão belos, saíssem palavras para me explicar o mistério.

Já que eu não havia perdido o sentido da realidade a ponto de não mais compreender que aquilo que acontecia entre mim e aquela mulher não era uma coisa ordinária, mas circunstância bem estranha, não fiquei maravilhado. Existem certas situações do espírito tão complicadas e surpreendentes, que um breve minuto pode, algumas vezes, formar o tormento e a consolação de toda uma vida. Naquele momento, (eu o sentia sem entendê-lo) eu me encontrava em um desses.

- Quem poderia acreditar – disse ela, tirando uma luva – que um dia nos reveríamos aqui, diante do seu Etna e com este magnífico sol que quase parece que nos festeja? E, no entanto, agora que estamos aqui, me parece a coisa

mais natural do mundo.

- As coisas mais naturais – respondi – não são em geral aquelas que mais facilmente compreendemos. Poderia a senhora me explicar, por exemplo, por que eu não tive coragem de me aproximar da primeira vez? Por que a memória não me deu logo as recordações que a minha curiosidade lhe pedia? Por que estas recordações despertaram na minha mente pouco a pouco, provocando no coração um afã, uma agitação, uma inquietação que não desapareceram ainda? No entanto, que coisa mais natural?

- Verdade?

E esta palavra foi por ela pronunciada com um acento tão doce e tão novo que poderia significar mil sentimentos de uma vez, isto é, uma surpresa ingênua, uma alegria pudica, uma satisfação, um lamento, qualquer coisa de apaixonado e de triste, de infantil e de materno que me encheram de estupor e me fizeram perder a cabeça.

Sem que eu percebesse, sem alguma resistência sua, peguei entre as minhas mãos uma de suas mãozinhas, e, acariciando-a (eu não ousava apertá-la), disse de um só fôlego:

- Sim, Delfina, nada de mais natural, se bem que nada de mais misterioso. Em certos momentos, confesso sinceramente, tive até medo, observando a agitação de todo o meu ser que a sua pessoa causou. Estava feliz, tranqüilo, despreocupado. A vida me corria como um límpido riacho entre os canteiros de um jardim. Ou melhor, sentia um imenso prazer em recordar o passado tão escuro, tão triste e confrontá-lo com o presente. Não temia, não esperava nada do futuro. Vivia como um menino... Repousava da vida... E eis, Delfina, eu vejo você... E toda esta paz encantadora, toda esta felicidade simples, mas benéfica, desaparece num instante! Não me sinto, porém, infeliz. O misterioso está aqui! E um novo mundo está para se abrir à minha alma. Eu o sinto... Estou certo disso; e a chave está entre suas mãos. Será, me parece, uma felicidade diferente, mas não menos bela; agitada, mas não menos benéfica...

Que seja também uma dor! Não importa nada! Tenho um pressentimento vago, indeterminado, que esta dor deverá me ser mais cara que muitas e muitas alegrias... Bem, que venha então! Oh! Acredite! Eu, eu estou muito surpreso daquilo que lhe estou dizendo e daquilo que lhe deverei dizer! Mas há dentro de mim uma força superior à minha vontade, que me reprime sem que eu queira. Uma voz insistente me sussurra ao ouvido: “ou agora, ou nunca mais!...” E eu falo e falo sem nunca me preocupar com aquilo que você possa pensar! Perdoe-me, Delfina!... Queria dizer melhor: perdoe-me, Delfina!... Seria o mesmo... E agora!... Coloquei-me fora das leis, e isto me agrada. Que acontecerá comigo? Não me preocupo em sabê-lo. O que eu sei com certeza é que nunca provei nada de semelhante, e que tudo é mistério. Aquilo que eu sei de mais certo é que existem no mundo só duas palavras para revelar as mil sensações que neste momento me oprimem, e são: te amo!

Neste momento, como se estas sílabas pronunciadas baixo e rapidamente tivessem me queimado os lábios, beijei comovido a sua mão quase que para diminuir o ardor com algo de fresco, e me levantei aterrorizado pela minha insólita ousadia. Se alguém nos tivesse visto! Olhei para todos os lados. Felizmente, nas vias mais distantes, não aparecia ninguém. Voltei-me apreensivo para ela... O que ela responderia?

Ela me olhava sorridente, quase tranqüila, com os olhos que nadavam nas lágrimas custosamente retidas. O seu peito se levantava e se abaixava com uma respiração acelerada. Nada, porém, que indicasse ou surpresa ou desdém. Parecia, certamente, um pouco transfigurada e muito radiante. O seu vulto, aceso por uma leve chama, tinha rapidamente adquirido um quê muito diáfano, maravilhoso. Os olhares e o sorriso expandiam, em torno da sua frente sombreada pelo chapuzinho, uma auréola absoluta. Não parecia mais a mesma.

Eu não teria por nada imaginado que ela pudesse se tornar bela até aquele ponto, e o prazer e a maravilha que eu sentia em olhá-la me fizeram esquecer por um momento aquilo que acontecia entre nós dois. De fato, quando

corri para me sentar novamente ao seu lado, estava tão fora de mim que não entendia mais nem aquilo que fazia nem onde me encontrava.

Ela pegou, por sua vez, a minha mão e apertando-a forte:

- Obrigada, Eugênio – exclamou – obrigada!

Não pôde mais prosseguir. Estava muito comovida. Segurava com dificuldade os soluços.

- Oh! Sim – continuou depois de estar mais calma – nós fomos envolvidos pelo mistério. Neste momento, não vivemos, talvez, fora do mundo? Não estamos como que dominados por uma força mágica que parece mudar cada coisa em torno e dentro de nós?... Eugênio! – acrescentou ainda, depois de um instante de hesitação – pense de mim aquilo que quiser; acredite-me mesmo uma louca, me acredite, o que mais? Uma desgraçada, que tenha perdido todo o pudor... Mas eu não calarei por isso, não posso de fato calar! Eu tenho uma fé cega em tudo que agora me disse; não creio que você seja capaz de mentir. Um homem que fingisse, teria feito de outra forma... Que seja! E comece mesmo com o me desprezar. Estou segura de que me levantando deste banco você me terá mais amor, porque me terá mais estima. A sua estima me é cara. Este momento, não é verdade? É para você completamente inesperado. Mas eu, eu o invoquei há muito tempo, o suspirei pelos anos, não desesperei nunca esperando que chegasse! Do dia em que soube que partiu de Florença, pálido, sofredor, quase sem forças, daquele dia até a manhã que o vapor me trouxe a Siracusa, eu não sonhava outra coisa que a Sicília, este imenso jardim. Quantas horas passadas a imaginar estas cidades, tão diferentes das nossas, a sua casa, a sua família!... E, há dias, como fiquei feliz só pela ilusão de tê-lo visto realmente, através de um milagre do amor!

- Mas, desculpe Delfina!... – balbuciei eu que, com aquelas palavras, me sentia agitar o cérebro. – Eu entendi bem? Um milagre de amor? É possível? Deus meu! É possível?

- É uma história breve, triste, muito simples, mas é toda a minha

vida. Ouça, então... Faz já cinco anos e parece que foi ontem! Emília me tirou da sala onde estava reunida a sociedade de sempre da casa F***, e me levou à salinha verde, me fazendo parar à entrada. Ela o esperava. Queria lhe falar, antes que fosse visto pelos outros. Eu estava de volta a Florença há pouco tempo. Tinha estado em Pisa seis meses com meu pai e, por isso, pouco ou nada sabia do amor de vocês. Emília começou, sem que eu pedisse, a me dizer tudo, e com um tom tão irônico e pungente que eu previ logo um rompimento. Porém, do discurso cheio de pretextos, não precisava muito para compreender que o erro vinha da parte dela. Então, Eugênio, se instalou em meu coração uma grande piedade por você! Pensei: quem sabe como ele a ama? E, no entanto!

E junto à piedade veio um sentimento de desprezo por aquela moça ruim; envergonhei-me de ser sua amiga. Emília dizia ter-lhe escrito uma “cartinha”, justamente assim, e estava ansiosa por saber de que modo você a tinha recebido.

“Mas, em suma – disse-lhe – você quer romper a todo custo!”

“É muito sério – respondeu-me.”

“Este coração nunca amou! Uma leviandade semelhante seria inexplicável. Acreditou amar e se iludiu!” Pensava assim para vencer a minha indignação. Mas me enganava. Aquele coração calculava!

Soou a campainha. Era você.

Eu me escondi apressada no cômodo ao lado e, por trás da tapeçaria, pude ver e ouvir tudo... Tremia, suava frio. Nunca me havia encontrado numa situação igual. Ouvi seu passo sobre o tapete da sala, depois sua voz que pronunciava afetuosamente o nome de Emília... Passaram-se alguns minutos de silêncio. Depois começou entre vocês um diálogo que permaneceu impresso na minha memória, palavra por palavra, um diálogo dilacerador, uma verdadeira luta entre o amor e a frieza e o egoísmo, mas uma luta digna e sublime! Quanta paixão nas suas palavras! Quanta aflição no som da sua voz comovida! E, ao mesmo tempo, quanta vivacidade nos olhares e quanta nobre altivez em todo o

seu comportamento!

Emília exultava e se agitava. Ver-se vencida no seu próprio triunfo! Isso ela não esperava. O rompimento pelo caminho do discurso se podia agora dizer que era inevitável... Era o objetivo da “cartinha” e daquela conferência preparada com arte... Mas o modo a desagradava, a contrariava; ela se sentia aviltada.

Eugênio! É impossível lhe fazer entender aquilo que senti naqueles instantes. Escutava segurando a respiração, com o coração que me batia violentamente no peito, como se daquele discurso dependesse a felicidade ou a infelicidade da minha vida. Chegou um momento em que não soube mais me frear em puxar a tapeçaria um pouquinho para não só ouvir melhor, mas também para ver. Emília estava estendida sobre a poltrona, com os olhos baixos, o rosto contraído e enrolava raivosamente a ponta de sua gola de renda... Você, ao contrário, estava em pé ali perto, com o rosto branco como um cadáver, a cabeça baixa e as mãos imóveis nos bolsos das calças. Por debaixo de suas sobrancelhas escapavam certos olhares que pareciam querer fulminar. Falava com um tom baixo, reprimido, profundo: a voz tremia. Que cena para mim! Não poderei nunca esquecê-la.

Finalmente você se balançou, passou uma mão entre os cabelos e sobre a fronte, fez um movimento com os ombros e depois disse:

“Adeus, Emília! Não pensemos mais nisso!”

Mas não se mexeu. Esperava talvez uma resposta. Emília se calou. Você, indignado, lhe voltou rapidamente as costas e foi embora correndo.

Eu tinha lágrimas nos olhos. Tive que me sentar para não cair... Sentia-me faltar. “Pobrezinho! – exclamava – pobrezinho!”

E não sabia dizer outra coisa. Mas aquela palavra dizia tudo.

Quando Emília me chamou de volta à sala, não pude me conter em dizer-lhe:

“Você foi cruel! Cometeu um verdadeiro gesto indigno! Fez-me

muito mal!”

Voltei para casa como que estupefata, e corri com o pretexto de me deitar logo. Não consegui fechar os olhos. Tinha você sempre diante de mim! E dentro dos meus ouvidos a sua voz! Era algo que eu nunca tinha sentido. No dia seguinte, fiquei entristecida, silenciosa, exclamando a cada momento: “Pobrezinho! Quem sabe o que fará agora? Como deverá sofrer neste momento! Se pudesse consolá-lo! Oh, o faria com prazer!”

E me enraivecia por ser mulher. Depois me assombrava com aquele meu novo estado de ânimo, e me perguntava, assustada, o que ele queria dizer; mas não conseguia me dar uma resposta, ou respondia somente: “Passará!”

Mas não passava. Os dias se seguiam e a minha perturbação se tornava maior. Sentia uma vontade de revê-lo, revê-lo de longe, mesmo sem ser vista por você... E quando, três ou quatro dias depois, eu o encontrei no *Lungarni*, junto à ponte de *Carraia*, apoiado ao parapeito do rio, com os olhos fixos nas águas, senti o sangue saltar, parecia morrer, tamanho foi o aperto no meu coração.

Então começou para mim um verdadeiro martírio sem nome. Que dias! Que semanas! Que meses! A sua imagem se tornou uma necessidade da minha alma, não conseguia me saciar em olhá-la e em adorá-la. Amei então o meu sofrimento, e me deleitava em prolongá-lo e prová-lo de todas as maneiras. Parecia-me, que loucura! Que aquele meu afeto tão secreto, tão sem esperança devesse servir a você de consolo, de compensação pela vil traição de Emília; e acreditava que por este santo fim não teria nunca sofrido o bastante!

Era a primeira vez que o meu coração se abria à vida inefável do amor! Nem devia amar nunca mais!

Três meses depois você deixou Florença e a Toscana, quase desesperado por causa da saúde. A minha dor foi imensa! O único e fraco fio de esperança, que ousava algumas vezes iluminar os meus sonhos e os meus delírios, despedaçou-se num instante. Agora, eu acreditava, entre mim e você,

havia no meio o infinito. Deus meu! E morreria sem ser amada nem um instante, sem que meu amor fosse reconhecido por você. Pude me resignar também a isso; e me tornei, se era possível, mais sua; já que me restringi, jurando solenemente, a uma promessa: nenhum outro me teria! E mantive.

Dois anos depois me casei, por cruel necessidade de família. Um homem que me amava de verdade, mais do que eu merecesse... E me ama sempre. Esposa fiel, obediente, prestativa, eu não lhe concedi nada além do meu corpo. Oh, a minha alma não a terá nunca! Sou eu culpada? Não sei, não quero saber. E se for? Para mim é a mesma coisa. Já tentei amá-lo, mas não consegui. Você, Eugênio, permaneceu na minha memória como uma figura celestial, bela, de juventude imortal, sempre o mesmo, sempre o Eugênio daquela noite fatal, com o coração desmerecidamente dilacerado, com a alma nobremente digna, submetida a uma injúria covarde, e a sua imagem só sumirá do meu peito com o último suspiro da minha vida!

Quando meu marido me anunciou que seu trabalho de engenheiro de estradas de ferro o chamava à Sicília, estive, pela alegria, a ponto de enlouquecer. Parecia-me que a Sicília era uma só cidade e que infalivelmente eu reveria você. Ah! Messina, Siracusa, Augusta, Catânia... Onde estaria você? Quis até morrer na Sicília para ficar perto de você!

Há alguns dias, oh! Você não pode acreditar qual foi a minha festa! E, ao mesmo tempo, que tormento! “Ele não me reconheceu!” disse à amiga que estava ao meu lado...

Mas isso não queria significar nada! Tinha te encontrado! Finalmente! E estava decidida a te procurar. Oh! Não queria ir embora para tão longe, para o Oriente, sem antes dizer a você o meu segredo, sem aliviar meu coração de um peso molesto. Como estou feliz agora!

Eu sei que você me esquecerá logo, mas o que me importa? Você me amou um momento, pelo menos me disse isso, e quero iludir-me e acreditar... Não ousava esperar tanto... Repita-me isso!... Eu também te amo,

Eugênio! Te amo! Te amo!

- E agora, vamos embora – acrescentou logo – e se levantou do banco.

- Delfina! Delfina! – exclamei segurando-a pela mão, não sabendo dizer mais nada.

- Deixe-me! Vamos! – disse ela com um tom doce e quase de súplica.

- Mas quando, onde poderei rever você? – Perguntei a ela aterrorizado.

- Rever-me? – fez ela, tornando-se séria imediatamente – Rever-me? Nunca mais! Você acredita que eu seja tão forte para desafiar o perigo? Não, Eugênio. Estou cansada. Deixe-me, vamos... Por piedade!

Não retive mais a sua mão e seu braço caiu como um corpo inerte. Olhei-a no rosto. Uma palidez mortal havia improvisadamente tingido suas faces e descolorido até seus lábios.

- Você sofre? – perguntei-lhe mais aterrorizado que antes.

- Te amo! – respondeu com voz apagada.

E saiu com a cabeça baixa.

Depois de alguns passos, dirigiu-se a mim, que seguia maquinalmente atrás dela.

- Peço-lhe um favor – disse, esforçando-se para sorrir – Jura concordar comigo?

- Juro! – respondi sem suspeitar de nada do que ela me pediria.

- Não me siga!

- Oh!

- Você jurou! – Repreendeu-me com respeitável dignidade – É inútil nos revermos! Depois de amanhã partirei com meu marido para Constantinopla, para onde a sociedade das ferrovias o manda para dirigir e inspecionar os trabalhos. Por que colocar em risco e transformar em remorso

estes tristes, mas grandes e solenes, momentos de felicidade?

Descemos silenciosos pelas vias, como dois condenados à morte; eu mudando os passos com penúria, sem ver nem pensar; Delfina ligeira e quase apressada. Chegamos ao portão.

- Te amo! – ela me disse com voz baixa como um adeus, e me apertou a mão.

- Te amo! – respondi. E me apoiei em um dos candelabros que ficam ali em frente.

Distanciou-se andando direto pela via, depois virou à direita. E quando vi desaparecer atrás da esquina o último pedaço da sua veste, me pareceu que metade da minha vida tivesse ido embora atrás dela!

Capuana, Luigi. “Delfina” In: *Racconti*. Tomo I. I Novellieri Italiani. Collana diretta da Enrico Malato. Volume 83. Roma: Salerno Editrice, 1973.

Relit ●